

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

Wisława Szymborska

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

Leszek Kołakowski

Rodzicom

Spis treści

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

CZĘŚĆ III. ABORCJA JAKO TEMAT FILMOWY	159
Rozdział V	
Aborcja jako problem społeczny	161
1. Prawne i etyczne dylematy jednostki	161
2. Zjawisko aborcji w Polsce: stare i nowe problemy	165
3. Aborcja w dyskursie publicznym	171
4. Podsumowanie	177
Rozdział VI	
Kino wobec kwestii aborcji	180
1. Niechciana ciąża – uniwersalny temat filmowy	180
2. Amerykańskie kino o niechcianej ciąży	183
3. Obrazy aborcji w europejskim filmie	192
4. Dramat niechcianej ciąży w kinie polskim	204
5. Recepcja filmów o aborcji	217
6. Podsumowanie	220
ZAKOŃCZENIE: MIĘDZY OBRAZAMI FILMOWYMI A RZECZYWISTOŚCIĄ	225
1. Wprowadzenie	225
2. Strategie komunikacyjne w filmach	226
3. Obrazy rzeczywistości	228
3.1. Kino i rzeczywistość	228
3.2. Realizmy w filmach	229
3.3. Wielość prawd i zabiegi na prawdzie	230
3.4. Filmowe obrazy starości	233
3.5. Aborcja na ekranie	236
4. O recepcji filmowej	239
5. Podsumowanie	240
Bibliografia	243
Aneksy	257
Aneks A. Informacja o sposobie i prowadzeniu badań własnych	257
Załącznik 1. Dyspozycje do wywiadu swobodnego	261
Aneks B. Spis tabel, rysunków, ilustracji	263
Aneks C. Zestawienia wybranych filmów	265
Zestawienie I. Film polski – wybrane aspekty techniczne	266
Zestawienie II. Film europejski – wybrane aspekty techniczne	272
Zestawienie III. Film amerykański – wybrane aspekty techniczne	276
Summary	

Wstęp

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

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

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

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

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

4 E. Morin, *Kino i wyobraźnia*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 10 W rezultacie powstały dwie książki na ten temat: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym*, Łódź 2010 oraz też, *Aborcja w dyskursie publicznym. Monografia zjawiska*, Łódź 2011.
- 11 Por. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1964, s. 218.
- 12 Rozwój sieci sprawił, że w ciągu dekady zaistniały możliwości dotarcia do wielu nieznanych filmów zagranicznych, szczególnie dzieł starych, które po rekonstrukcji można oglądać za pośrednictwem różnorodnych kanałów, serwisów internetowych, archiwów on-line.
- 13 Portal Muzeum Antykoncepcji i Aborcji w Wiedniu <http://abortionfilms.org/en> indeksuje 23 filmy fabularne produkcji amerykańskiej i europejskiej, bez uwzględnienia kinematografii polskiej. Z kolei prywatna witryna <https://c5abortion.wordpress.com/list-of-movies> gromadzi tytuły dzieł z wątkiem aborcji i udostępnia fragmenty recenzji; grupuje filmy wedle kryterium ideologicznego: *pro-life*, *pro-choice* oraz losów bohaterek doświadczających przerwania ciąży itp.
- 14 Podane w bibliografii.
- 15 Interesujące są wzajemne inspiracje socjologów filmu i filmoznawców. W trakcie prac nad trzecią częścią tej książki w 2015 roku zredagowano artykuł naukowy pt. *Obrazy aborcji w filmie polskim. Ideologia, polityka, rzeczywistość* do „Kwartalnika Filmowego” (wystany 10 lipca 2015 roku). Dnia 31 marca 2016 roku redaktor czasopisma przesłał informację o odrzuceniu tekstu. W kwietniu 2016 roku w witrynie „Krytyki Politycznej” ukazały się dwa krótkie artykuły filmoznawczynie Moniki Talarczyk-Gubały na temat aborcji w kinie. Zob. www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160415/aborcja-w-filmie-talarczyk-gubala (08.04.2016); www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160423/aborcja-w-kinie-zagranicznym (08.04.2016).
- 16 Kompetencje socjologiczne i zainteresowanie serialami łączyła Beata Łaciak. Zob. B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2013.

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

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

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

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

20 Szerzej o tym w rozdziale pierwszym.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Część I

Film jako przedmiot badań socjologicznych

Rozdział I

Polska socjologia filmu

1. Pionierzy socjologicznej myśli filmowej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Tamże, s. 94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Od filmologii do socjologii filmu

W zachodnich krajach Europy i w Ameryce zainteresowania socjologów filmem spowodowane były potrzebą opisu praktyk ludzi w związku z wynalazkiem i upowszechnieniem kinematografu²⁰. Teoria na temat kina miała słaby wpływ na podejmowane wówczas na świecie próby zbadania fenomenu uczestnictwa w masowej rozrywce²¹. W Europie stopniowo jednak filmoznawstwo budowało sieć powiązań z socjologią, przyczyniając się do powołania subdyscypliny. Na I Międzynarodowym Kongresie Filmologii w Paryżu w 1946 roku rozważano potrzebę zbudowania dyscypliny socjologii filmu, aby wzbogacić wiedzę o dziele filmowym.

W Polsce Jerzy Toeplitz ustanowił trzy działy filmoznawstwa: historię, teorię (estetykę) i socjologię. W jego opinii zadania socjologii miały polegać na badaniach reakcji i odbioru widza. Inni znani filmologowie także upatrywali w socjologii dyscypliny podległej bądź zależnej od filmoznawstwa.

Opracowaniem dorobku socjologicznego z perspektywy zainteresowań filmem podjął się Kazimierz Michalewicz. Kwerendy archiwalne, uporządkowanie rozproszonego w różnych zbiorach wyników badań i wniosków złożyły się na dwie ważne prace: *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska* (1998) oraz *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje* (2003), niemające swego odpowiednika w innych subdyscyplinach socjologii kultury. Jak podaje Bolesław Michalewicz, badaczy zajmujących się w Polsce socjologią filmu nie było wielu. Wśród ponad 30 nazwisk zaledwie kilkoro stanowili socjologowie. Większość stanowili kulturoznawcy, filmoznawcy uprawiający krytykę socjologizującą, np.: Bolesław Lewicki, Zygmunt Kałużyński, Krzysztof Kłopotowski, Waldemar Chołodowski, Stanisław Grzelecki, Bolesław Michałek, Jerzy Płazewski, Krzysztof Teodor Toeplitz, Rafał Marszałek, Stefan Morawski, Aleksander Jackiewicz, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Alicja Helman i inni. Płazewski uznawał, że edukacja filmowa to temat główny dla badań socjologicznych. Bolesław Lewicki na potrzeby filmoznawstwa postulował wypracowanie odrębnej metody, socjologicznej analizy filmu. Nigdy jednak ten postulat nie doczekał się omówienia. A filmologowie, analizując filmy, czerpali z metodologii nauk o literaturze, teatrologii, plastyce i muzyce. Aleksander Jackiewicz stworzył koncepcję antropologii filmu, która jeszcze wtedy nie istniała jako subdyscyplina²². Miała to być dziedzina, która łączy estetykę, socjologię filmu, filmoznawstwo oraz ma prawo do wartościowania

20 Por. G.E. Bevans, *How Working Men Spend Their Spare Time*, New York 1913; J. Phelan, *Motion Pictures as a Phase of Commercial Amusement in Toledo, Ohio* 1919.

21 S. Rowson, *A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934*, London 1935; J. Mayer, *Sociology of Film: Studies and Documents*, London 1946, s. 58–144 i wskazana tam literatura oraz raporty. Zob. też: A. Helman, *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2 i wskazana tam literatura.

22 A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975.

estetycznego²³. Z kolei Alicja Helman uprawiała krytykę socjologizującą, uznając, że struktury dzieła odzwierciedlają struktury rzeczywistości, jej układy społeczne, mity, wartości. Okazywane przez filmoznawstwo zainteresowanie socjologią filmu nie przekładało się na wzmożoną działalność badawczą. Filmoznawstwo i socjologia rozwijały się obok siebie. Brakowało wspólnej teorii, metodologii, zaś podobne były tylko terminologiczne zapożyczenia. Filmoznawstwo skupiało się wokół kwestii hipotez i teorii, a socjologia gromadziła empiryczne przesłanki społecznego funkcjonowania dzieła filmowego, analizując dane wedle kategorii społecznych. Dla filmoznawcy zagadnienia badane przez socjologię i psychologię nie różniły się²⁴. Alicja Helman podaje, że w pracach podejmujących wybrane aspekty badań z dziedziny socjologii i psychologii filmu powtarzały się pewne elementy, m.in. kwestie wpływu filmu na widza, oczekiwań kinowej publiczności²⁵.

W Polsce socjologia filmu wyodrębniła się z wiedzy o filmie, inaczej niż na „Zachodzie”, gdzie film stanowił przedmiot badań socjologicznych jeszcze przed I wojną światową. W latach 50. XX wieku socjologia była traktowana jako nauka burżuazyjna, ale krytycy filmowi apelowali na łamach prasy o potrzebę badań z dziedziny socjologii filmu²⁶. Po drugiej wojnie światowej rozpoczęły się badania filmoznawców z zakresu socjologii filmu. Czasopismo „Film” organizowało, po amatorsku, pierwsze sondaże dotyczące oglądalności filmów w kinach w 1946 roku. Następnie badaniami empirycznymi kierował Zygmunt Pióro (w latach 1948–1951). Były to socjograficzne analizy, wywiady z publicznością kin wiejskich, dyskusje²⁷. Wiele razy w PRL-u zawieszano prace nad opracowaniem materiałów badawczych na temat odbioru filmów z powodu niedostatecznej kadry i funduszy lub cenzury. Miało to też miejsce w odniesieniu do wspomnianych badań prowadzonych przez Zygmunta Pióro nad recepcją filmów radzieckich. W obawie, że rezultaty mogą być niepożądane, badania zlikwidowano programowo²⁸. W owym czasie wiele z badań terenowych miało realizować zadania użytkowe, a nie naukowe.

Należy też wspomnieć o powstaniu, w 1958 roku, Ośrodka Badań i Opinii Publicznej przy Komitecie do spraw Radia i Telewizji, który był pionierskim działaniem socjologów polskich, niemającym odpowiednika w krajach bloku socjalistycznego. OBOP zbierał dane od 1961 roku na temat aktywności kulturalnej Polaków. Badania uczestnictwa w kulturze²⁹ są przez polskich socjologów kontynuowane.

23 Taki program nie przyjętą się w Polsce.

24 A. Helman, *Filmoznawstwo wobec socjologii i psychologii*, „Kino” 1981, nr 1.

25 Tamże, s. 28.

26 Zob. K. Michalewicz, *Film i socjologia*, s. 18–20.

27 Zob. tamże, s. 10–13.

28 Tamże, s. 10.

29 Por. J. Grad, U. Kaczmarek, *Uczestnictwo w kulturze społeczeństwa polskiego*, [w:] *Kultura polska w latach 1989–1997*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1997; *Barometr kultury*, red. M. Grabowska, Warszawa 1992; P. Kisiel, *Uczestnictwo w kulturze artystycznej jako forma działania*

Dane na ten temat zbiera się w wielu krajach Europy, w tym na zlecenie odpowiednich ministerstw³⁰.

W latach 60. i 70. XX wieku w Polsce pojawiła się tendencja do podejmowania kwestii zajmujących socjologów w krajach zachodnich, w tym m.in. badań nad kulturą – elitarną, masową, popularną. Życie kulturalne robotników wielkich przedsiębiorstw (w tym pozycję filmu wśród zajęć czasu wolnego) badał przez kilka lat zespół socjologów pod kierownictwem Kazimierza Żygulskiego³¹. Udział w podobnych tematycznie przedsięwzięciach miała tzw. „szkoła łódzka” (m.in. Zbigniew Bokszański, Kazimierz Kowalewicz, Anna Matuchniak-Krasuska, Andrzej Piotrowski, Bogusław Sułkowski, Alicja Rokuszewska-Pawełek), z Antoniną Kłoskowską na czele, a po jej przeniesieniu do stolicy – środowisko warszawskich socjologów. Wspomniane ośrodki zajmowały się badaniami uczestnictwa w kulturze, aktywności kulturalnej, konsumpcji kulturalnej, stylów życia, a także badaniami recepcji dzieł plastycznych, literackich, rzadziej jednak filmowych. Zanim program socjologii filmu sformułowany przez Żygulskiego ożył za sprawą polskich socjologów, miały miejsce inne przedsięwzięcia badawcze nad fenomenem kina, o których wypada tu wspomnieć.

W latach 50. XX wieku próbowano za pomocą techniki ankietowej poznać życie kulturalne środowiska robotniczego wielkiego zakładu przemysłowego (FSO na Żeraniu). Przedsięwzięcie pod egidą Stefana Morawskiego zakończyło się niepowodzeniem. Ankieta składała się z trzech części, ostatnia z nich dotyczyła praktyk i gustów filmowych. Do ogłoszenia wyników nie doszło, z uwagi na liczne problemy organizacyjne (niechętna postawa do udziału w badaniach, grupowe wypełnianie kwestionariuszy, nieoddanie ankiet). Trudno się dziwić reakcjom respondentów, jeśli ankieta liczyła osiemdziesiąt pytań otwartych³². Rok później ten sam zespół socjologów ankietował audytoria kilkunastu stołecznych kin³³. Natomiast wspomniany K. Żygulski rozpoczął swoje pierwsze badania od analizy pracy oświatowej Łódzkiego Domu Kultury, w ramach którego funkcjonowały DKF i AKF, a następnie zapoczątkował (pod opieką naukową Józefa Chałasińskiego)

społecznego: refleksja nad stylami uczestnictwa mieszkańców Krakowa w kontekście badań empirycznych, Kraków 2012; tenże, *Współczesna kultura artystyczna: społeczny wymiar uczestnictwa*, Kraków 2003.

30 Np. od lat na zlecenie Ministerstwa Kultury we Francji przeprowadzano ankiety i publikowano je w periodyku „Les pratiques culturelles des Français”. Można zaobserwować dwie postawy wobec uczestnictwa w kulturze. Pierwsza polega na uznaniu nikłego udziału warstw niższych w „kulturze oficjalnej” (deprywacja) i prowadzenie do uznania sfery dominującej za jedyną godną praktykowania. Druga postawa polega na akcentowaniu wartości kultury popularnej. Za: N. Heinich, *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 76.

31 Życie kulturalne robotników wielkiego przedsiębiorstwa przemysłowego, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.

32 S. Morawski, *Z badań ankietowych nad odbiorczością filmu*, „Myśl Filozoficzna” 1956, nr 5.

33 B. Łobodzińska, Kino, widz i film. *Pierwsze badania socjologiczne nad widownią warszawską*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, t. 8, nr 2.

szeroko zakrojone badania skierowane do młodzieży licealnej oraz środowiska robotniczego w Łodzi i w województwach śląskich.

W latach 60. XX wieku i później można było zauważyć w socjologii przesyłane pewnymi tematami, m.in. społecznościami wiejskimi czy problematyką związaną z młodzieżą, ale był to czas rozwoju w Polsce socjologii filmu. Nigdy wcześniej ani później socjologowie nie dysponowali tak dużym wsparciem finansowym (m.in. ze strony PAN i CWF), kadrowym i technicznym. Do programu kilku uczelni wyższych wprowadzono systematyczne wykłady z zakresu socjologii filmu (m.in. na uniwersytetach: Jagiellońskim, Warszawskim, Śląskim, Wrocławskim, Poznańskim oraz w szkołach teatralnych w Krakowie i w Warszawie). W tym czasie stosowano na szeroką skalę różnego rodzaju techniki ankietowe, m.in. systematyczne sondaże społeczne na temat oglądalności filmów w kinach. Raporty o upodobaniach publiczności kinowej opracowywał Jan Falewicz z OBOP. Inne ważne prace z tego okresu to *Młodzież o polskich filmach* Ryszarda Koniczka (1962) czy *Kultura obrazu w Nowej Hucie* Zdzisława Hardta (1964). Ankietowe badania Z. Hardta na dużej próbie (2759 ankiet) miały cel praktyczny. Zamówiło je Przedsiębiorstwo Kin w Krakowie na skutek spadającej frekwencji kinowej wśród mieszkańców Nowej Huty.

W efekcie długofalowych prac ukazała się także publikacja *Film w środowisku robotniczym* w 1962 roku, a w 1969 roku *Film na wsi i w miastach powiatowych*. Atutem drugiej pozycji był fakt, że dotychczas wieś pomijano w badaniach tego typu w Polsce i na świecie. Natomiast okres badawczy charakteryzował się wielką zmianą, gdyż wobec rozwoju telewizji wiejskie kina traciły na znaczeniu. Już w latach 50. za sprawą popularności telewizji zaobserwowano kryzys kina w Europie, mający odzwierciedlenie w statystykach³⁴.

Warto też wspomnieć o *Studiach nad filmem* Żygulskiego (1964), w której to książce omówione zostały badania w łódzkim środowisku robotniczym na temat przyczyn powodzenia i porażki ekranowej dzieła. Wówczas pierwszy raz w odniesieniu do filmu zastosowano eksperyment socjologiczny (pokazy dwóch różnych filmów w kinie świetlicowym i publicznym oraz kwestionariusz ocen widzów).

W latach 60. pojawiły się też pierwsze prace socjologów filmu³⁵ na temat świata filmu, badanego na podstawie analizy materiałów zastanych (np. recenzji, artykułów prasowych), jak i wywołanych (np. materiały przesyłane na konkursy,

34 A. Kulik twierdził, że tylko przez pierwsze trzy lata posiadania odbiornika telewizyjnego miały wpływ na spadek uczęszczania do kina. Niezmiennie spośród wszystkich rozrywek film (kino czy telewizyjny) zajmował pierwsze miejsce. Zob. A. Kulik, *Po wyjściu z kina. Psychologiczna problematyka oddziaływania filmu*, Warszawa 1968, s. 25–28, 31, 41.

35 Zob. W. Kołodziejczyk, „Świat kina” a aspiracje życiowe wybranej kategorii dziewcząt, [w:] *Młodzież epoki przemian. Z badań polskich socjologów*, red. R. Dyoniziak, Warszawa 1965; tenże, *Sprawy filmu* [w:] *Zagadnienia kultury masowej w zwiernicdle prasy polskiej w 1962 roku*, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 43–65; L. Zajczykowa, *Konkurs filmowy wśród młodzieży szkolnej z województwa łódzkiego* [w:] *Studia nad filmem*, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 70–106. Por. K. Michalewicz, *Film i socjologia*, s. 114–118.

wypracowania, pisemne recenzje). Polski zespół socjologów z inicjatywy Georges'a Friedmanna i Edgara Morina włączył się w międzynarodowy projekt badawczy. Efektem współpracy była publikacja K. Żygulskiego w 1973 roku pt. *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*.

Czy i kiedy socjologia filmu zdołała zaistnieć w Polsce jako odrębna subdyscyplina socjologiczna? Odpowiedź nie jest satysfakcjonująca, gdyż socjologia filmu powstawała odrębnie na marginesie filmoznawstwa i socjologii. Uwikłana była w różne inspiracje ze strony innych nauk o kulturze. Pierwszy okres kształtowania się myśli społecznej na temat socjologii kina i filmu charakteryzował się swoistym efemeryzmem. Olśniewające wystąpienia humanistów równoważył brak kontynuatorów. Podejmowano także amatorskie próby uchwycenia zjawiska fenomenu kina poprzez różnorodne badania na ten temat. Po drugiej wojnie światowej empiria stała się domeną filmoznawców uprawiających socjologię filmu. A w latach 60. XX wieku w środowisku socjologów ukształtował się program socjologii filmu. Dekadę później pozostawał on najlepiej rozbudowanym działem socjologii kultury, głównie za sprawą Kazimierza Żygulskiego, który nakreślił program nowej subdyscypliny oraz realizował liczne badania. W pracy *Socjologia filmu: elementy socjologii kultury i socjologii filmu* (1966) autor nakreślił zadania socjologii filmu.

Na cztery działy dociekań badawczych socjologii filmu wedle Żygulskiego składały się: widzowie, twórcy i realizatorzy, dzieło filmowe, organizacja produkcji i rozpowszechniania filmów³⁶. Zadaniem socjologii filmu może być analiza społecznych i kulturowych uwarunkowań twórczości filmowej i jej odbioru, a także badanie społecznej recepcji filmów oraz publiczności kinowej. Kazimierz Żygulski wskazał ponadto, że socjologia filmu powinna opisywać organizację produkcji i rozpowszechniania filmów, a także badać rolę instytucji filmowych w społeczeństwie, ich działania i warunki rozwoju. Natomiast w opinii autora socjolog filmu przede wszystkim powinien się interesować krytyką filmową o orientacji socjologicznej poprzez: 1) opis sytuacji społecznych ukazywanych na przykładzie utworu filmowego; 2) konfrontację sytuacji społecznych ukazywanych w filmach z rzeczywistością społeczną; 3) porównanie sytuacji społecznych ukazywanych w konkretnym utworze z analogicznymi sytuacjami w innych artystycznych środkach wyrazu: literatura, teatr, malarstwo. Tymi zadaniami wytyczonymi przez Żygulskiego socjologowie filmu w Polsce nie zajmowali się. Kluczowym zagadnieniem w świetle powyższych celów jest analiza dzieła filmowego, która metodologicznie przynależy do warsztatu filmoznawcy. Z tego powodu niektórzy socjologowie dostrzegali konieczność wypracowania socjologicznych metod analizy filmów, jednak ten postulat ciągle jeszcze nie doczekał się opracowania metodologicznego.

Wspomniany wcześniej międzynarodowy zespół badawczy na czele z Georges'em Friedmannem i Edgarem Morinem, z którym współpracował K. Żygulski, zajmował się opisem rzeczywistości poprzez stereotypy ukazane w filmie. Autorzy

36 K. Żygulski, *Socjologia filmu: elementy socjologii kultury i socjologii filmu*, Kraków 1966.

zakładali, że w kulturze zapotrzebowanie na bohaterów jest nieustanne. Ich zdaniem treści w dziele filmowym można było zbadać poprzez analizę bohaterów filmowych³⁷ i stereotypów, które spełniają rolę filtra rzeczywistości. Polski socjolog filmu³⁸ Kazimierz Żygulski widział w przemianach bohaterów konkretne społeczne potrzeby każdego środowiska³⁹. Społeczny wpływ⁴⁰ filmu, zdaniem autora, polegał na autoidentyfikacji z jego bohaterem⁴¹. Socjolog był wprawdzie zdania, że rzeczywistość filmu to rzeczywistość społeczna, choć w wymiarze fikcji artystycznej, ale w jego badaniach dominowała analiza widowni kinowej i rządzących nią praw. Podobną perspektywę przyjął filmoznawca Rafał Marszałek, uznając powiązania rzeczywistości ze światem przedstawianym w filmach i odwołując się do stanowiska polskich socjologów, m.in. Józefa Chałasińskiego i Kazimierza Żygulskiego⁴². W tej perspektywie można umieścić także pracę filmoznawcy Czesława Michalskiego. Badał on wizerunek kowboja w westernie, zestawiając rzeczywistość filmową z historyczną, amerykańską i naukową⁴³. W świetle tych materiałów prawdziwa historia kowboja jawiła się zupełnie odmiennie od filmowej⁴⁴.

Kazimierz Żygulski w wywiadzie z 1966 roku ocenił, że badania socjologii filmu mają pełnić funkcje pragmatyczne, a socjolog powinien dostarczać nowych elementów dla decyzji w polityce kulturalnej⁴⁵. Cztery lata później stanowczo bronił osiągnięć socjologów filmu w Polsce, mimo krytycznych głosów na ten temat od strony recenzentów książek z tej dziedziny i środowiska filmowego⁴⁶. Również Cezary Prasek, w artykule pt. *Czym mogłaby być socjologia filmu* (1970), antypatycznie odnosił się do badań z zakresu socjologii filmu podejmowanych przez polskich uczonych.

37 Pomysł został poddany w gronie socjologów na moskiewskiej konferencji w 1958 roku. Żygulski chciał od analizy bohatera w realnej rzeczywistości przejść do analizy bohatera w wytworach kultury. K. Żygulski, *Bohater filmowy: studium socjologiczne*, Warszawa 1973, s. 7. Krytyczna ocena tego przedsięwzięcia zostanie zamieszczona w dalszej części niniejszego rozdziału.

38 W logicznej konstrukcji socjologii filmu, jak pisał Żygulski, badanie postaci bohaterów powinno wyprzedzać badanie recepcji. Tak jednak się nie działo (K. Żygulski, *Bohater filmowy...*, s. 184). O naśladownictwie bohaterów, wpływie filmów na zachowania ludzi w tym okresie zob. badania: A. Kulik, *Po wyjściu z kina...*, s. 91–95.

39 K. Żygulski, *Bohater filmowy...*, s. 15.

40 Wpływ bohatera filmu na widza jest trudny do zbadania, gdyż role bohaterów w filmie są ściśle związane z gwiazdami, sławami. Sukces filmu determinuje postać bohatera – aktora.

41 Z badań Żygulskiego wynika, że bohater-ofiara może zyskać sympatię tylko wtedy, gdy reprezentuje postawę moralną. W przeciwnym razie dla odbiorców będzie śmieszny, a jego los zastrżony. Zob. K. Żygulski, *Bohater filmowy...*, s. 97; W. Kalinowski, *Należy kontynuować: sytuacja i perspektywy socjologii filmu*, „Kino” 1970, nr 4, s. 31–32.

42 R. Marszałek, *Pamflet na kino codzienne*, Kraków 1974, s. 43, 57.

43 Cz. Michalski, *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972.

44 Mityczne porachunki kowboja i bandyty zostały wyolbrzymione. Największym wrogiem pasterzy bydła była przyroda. Kowboj to wizerunek białego mężczyzny, tymczasem co czwarty kowboj nie był białej rasy (czarnoskóry lub Metys, Indianin, Mulat). Inny zarzut o wysokiej niezgodności świata filmu i historii odnosił się do realizmu kostiumu.

45 A. Iskierko, *Moda na socjologię. Czy widzowie się zmieniają?*, „Ekran” 1966, nr 21.

46 W. Kalinowski, *Należy kontynuować...*, s. 31–33.

Zdaniem autora kwestia organizacji produkcji i rozpowszechniania filmów powinna być zadaniem badawczym dla socjologów organizacji. Z kolei przedmiotem zainteresowania socjologów zawodu mogliby być twórcy i realizatorzy filmowi. Autor w ten sposób postulował zawężenie pola dociekań teoretyczno-empirycznych do kwestii widowni i dzieła filmowego. Cezary Prasek domagał się opracowania metody socjologicznej analizy dzieła filmowego. Nie był to pierwszy taki postulat, gdyż wcześniej już filmoznawcy i socjologowie dostrzegali taką potrzebę. W ówczesnym czasie tendencje socjologizujące można było zaobserwować także wśród dziennikarzy oraz w amatorskim ruchu filmowym (ankiety, sondy). Warto podkreślić, że wówczas wypominano socjologom, że zaniedbują analizę fabularnej warstwy dzieła pod kątem zależności z rzeczywistością społeczną⁴⁷. Z perspektywy czasu równie krytycznie można ocenić socjologiczne przedsięwzięcia odnośnie do kina i filmu z późniejszego okresu.

W latach 70. socjologią filmu zajmowali się także Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz. Prowadząc badania w Dyskusyjnych Klubach Filmowych postulowali, że uwaga socjologów musi się skupić przede wszystkim na problemach odbioru i analizy dzieł filmowych. Podkreślali, że jedno dzieło może mieć różny odbiór widowni w innych krajach⁴⁸. Z kolei analizę funkcjonowania krakowskiego DKF w „Studiach Socjologicznych” przedstawił Andrzej Szumakiewicz⁴⁹, a gusta i upodobania widzów krakowskich kin studyjnych przeanalizował Leszek Sosnowski⁵⁰. Był to okres, gdy ważną rolę z perspektywy spędzania wolnego czasu odgrywała telewizja⁵¹. Jednakże zarówno Szumakiewicz, jak i Sosnowski opisywali grupę określaną potocznie „kinomanami”, dla której telewizja nie stanowiła konkurencji wobec filmu kinowego. Badaniem recepcji wybranego filmu wśród łódzkich widzów zajmowali się Bożena Linowiecka⁵² i Kazimierz Kowalewicz⁵³. Kulturę filmową młodzieży wiejskiej trzech pomorskich wsi w latach 1974–1975 wziął pod lupę Andrzej Kaleta⁵⁴, a dwa lata później Józef Szocki⁵⁵.

W 1977 roku Antonina Kłoskowska wraz z Alicją Rokuszewską podjęły się próby pogłębionej analizy potocznego odbioru filmowej wersji dramatu *Wesele*

47 K. Michalewicz, *Film i socjologia*, s. 42.

48 M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Studenci jako odbiorcy kultury*, „Dydaktyka Szkoły Wyższej” 1979, nr 3; M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino” 1977, nr 11.

49 A. Szumakiewicz, *Z problematyki upowszechniania kultury filmowej (Dyskusyjne Kluby Filmowe)*, „Studia Socjologiczne” 1973, nr 2.

50 L. Sosnowski, *Widzu, odśłoń twarz!*, „Kino” 1973, nr 7.

51 Zob. J. Rudzki, *Zafascynowani telewizją. Socjologiczne studium o telewizji wśród młodzieży*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.

52 B. Linowiecka, *„Incydent” w oczach widzów*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 35.

53 K. Kowalewicz, *Notatki do szkicu o odbiorze filmów na przykładzie „Prześwietlenia” Krzysztofa Kieślowskiego*, „Przekazy i Opinie” 1978, nr 4.

54 A. Kaleta, *Z badań nad kulturą filmową młodzieży wiejskiej*, „Wieś i Rolnictwo” 1978, nr 1.

55 J. Szocki, *Film i kształtowanie postaw dzieci*, „Kultura i Społeczeństwo” 1980, nr 3–4.

w celowo dobranej grupie robotników, techników, inżynierów w wieku 22-25 lat oraz humanistów. Efekty eksperymentu były dla autorek druzgocące. Okazało się, że sens narodowego dramatu nie dotarł do większości badanych⁵⁶. Warto tu wspomnieć, że pod koniec lat 90. XX wieku sposoby rozumienia filmu przez studentów analizował filmolog Jacek Ostaszewski. Na podstawie prac pisemnych polonistyki oraz kandydatów na studia filmoznauczce podjął próbę rekonstrukcji zjawiska rozumienia opowiadania filmowego w świetle kognitywnej teorii filmu. Wyniki również okazały się przytłaczające, bo prace mające służyć analizie rozumienia filmu były świadectwem jego niezrozumienia⁵⁷.

Potoczne odtworzenie filmu opisał także w rozprawie doktorskiej pt. *Spoleczna recepcja filmu na przykładzie „Amatora”* (1984) Mieczysław Gałuszka. A kilka lat później przedmiotem badań autora stał się odbiór seriali telewizyjnych⁵⁸. Analiza wywiadów na temat recepcji filmu Krzysztofa Kieślowskiego doprowadziła Mieczysława Gałuszkę do wyłonienia pięciu typów potocznych odtworzeń⁵⁹ dzieła, takich jak: odtworzenie dosłowne, zorientowane na rodzinę, zorientowane na społeczeństwo, zorientowane na człowieka i moralność, zorientowane na autotematyzm. Odbiorcy, zaliczani do dwóch pierwszych typów widzów, nie zwrócili uwagi na antropologiczny i artystyczny sens utworu, tak ważny dla nadawcy⁶⁰. Wyraźny wpływ na sposób recepcji miały zmienne: płeć i wykształcenie, a także poziom uczestnictwa w kulturze. Interpretacja metonimiczna bliższa była robotnikom, a metaforyczna – inteligentom. Odwołania do koncepcji funkcji Romana Jakobsona w analizie wywiadów z widzami wykazały, że rozumienie filmu jest kulturowo i społecznie zdeterminowane. Z kolei w empirycznej pracy poświęconej odbiorowi różnych seriali⁶¹ Gałuszka również ustalił typy odbiorców i modele odtworzenia⁶².

56 A. Kłoskowska, A. Rokuszewska-Pawełek, *Mity literackie w świadomości potocznej: (przykład potocznego odbioru Wesela)*, „Kultura i Społeczeństwo” 1977, nr 1. Por. A. Kłoskowska, *Potoczny odbiór i funkcje literatury* [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 215–228.

57 J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999.

58 Zob. M. Gałuszka, *Serial telewizyjny i powieść w odbiorze potocznym*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 1, s. 73–82; tenże, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź 1996.

59 Pojęcie zostało opracowane przez A. Kłoskowską (1981), która wyróżniła odtworzenie potoczne i odtworzenie krytyczne. Odtworzenie odnosi się do intelektualnej, emocjonalnej, jak i aksjologicznej reakcji odbiorcy na dzieło.

60 Za: M. Gałuszka, *Potoczne odtworzenie filmu*, „Studia Socjologiczne” 1984, nr 4, s. 172.

61 Była to recepcja seriali takich, jak polski serial telewizyjny *Quo vadis*, amerykańskie opera mydlana *Dynastia* i serial telewizyjny *Przystanek Alaska*, telenowela brazylijska *Niewolnica Isaura*.

62 1) Odtworzenie preferowane – znaczenia dekodowane są zgodne z zawartym w serialu modelem widza implikowanego; 2) odtworzenie negocjowane – gdy odbiorca rozpoznaje punkt widzenia nadawcy, języki, schematy, koncepcje, ale akcentuje własną perspektywę odtworzenia treści, która jest zgodna z jego przekonaniami i wartościami; 3) odtworzenie opozycyjne – sprzeczne z poglądami odbiorcy, „socjalizacja negatywna”, odbiorca przypisuje dziełu sensy, które redefiniują znaczenie i wartości zawarte przez nadawcę; 4) odtworzenie

Serial, jak pisał, „jest najbardziej popularnym gatunkiem telewizji i jej wizytówką propagandową”⁶³. Podobnie jak film kinowy, seriale badają różni badacze, stosując odmienne metodologie. Socjologiczne podejście, wedle autora, sprowadza się do odpowiedzi na dwa podstawowe pytania: „co ludzie robią z telewizją, serialami” oraz „co telewizja, seriale robią z ludźmi”⁶⁴.

Z dotychczas przedstawionych ustaleń wynika, że socjologia filmu w Polsce od początku nakierowana była głównie na empirię. W latach 70. i 80. XX wieku dyscyplina stała się bardziej teoretyczna. Wpłynęła na ten fakt przede wszystkim semiotyka, teorie odwołujące się do psychoanalizy⁶⁵ i pojęcie ideologii⁶⁶. Konieczne stało się szersze spojrzenie na rolę kina w obszarze komunikacji kulturowej, połączone z refleksją nad samym dziełem kinowym. Z kolei rozwój technik wideo, wpływ telewizji spowodowały, że kino zaczęto postrzegać jako medium i rozpatrywano jego aspekty kulturowe, komunikacyjne, estetyczne, ideologiczne, techniczne i ekonomiczne⁶⁷. Badacze filmu skupili swoje zainteresowania nad popkulturą, fenomenem odbioru telewizji⁶⁸, w tym seriali⁶⁹, a także problematyką wideo, gier fabularnych i komputerowych⁷⁰, które to tematy kontynuowano wraz z rozwojem nowych mediów. W ostatniej dekadzie socjologiczna refleksja nad dziełem filmowym i obrazem filmowym wpisana jest w szerszą problematykę kultury wizualnej

negatywne – gdy odbiorca jako widz obrazów nie potrafi dokonać identyfikacji tożsamości, kody odbiera sprzecznie, co prowadzi do zniekształceń obrazu. Za: M. Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem...*, s. 74–75.

63 Tamże, s. 7.

64 Projekt badań empirycznych objął widzów brazylijskiej telenoweli (50 wywiadów swobodnych oraz 288 prac pisemnych, wypowiedzi studentów), młodych widzów serialu polskiego (test wiedzy historyczno-literackiej oraz pisemne prace na temat adaptacji filmowej *Quo vadis* – 155 studentów), fanki *Dynastii* (60 wywiadów swobodnych z kobietami, które obejrzały prawie wszystkie odcinki, uzupełnione o obserwacje uczestniczące przy wspólnym oglądaniu serialu), 118 studentów medycyny (test wiedzy kulturowej oraz wypracowania na temat wzoru osobowego lekarza odnośnie do serialu *Przystanek Alaska*), 20 obserwacji podczas oglądania seriali w małych grupach.

65 W. Godzic, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.

66 S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

67 Za: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 8–9.

68 Zob. B. Łuków-Turowska, *Recepcja wartości moralnych telewizyjnych widowisk fabularnych przez młodzież licealną*, Wrocław 1990; G. Stachówna, *Film telewizyjny*, [w:] *Film. Kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994; W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004; M. Filiciak, *Post-soap: nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, Warszawa 2011; M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012.

69 Por. M. Gałuszka, *Serial i powieść w odbiorze potocznym*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 1; tenże, *Między przyjemnością a rytuałem...*; *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004; B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach...*; M. Filiciak, *Post-soap: nowa generacja...*; M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji...*

70 W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996; tenże, *Telewizja jako kultura*, Kraków 1999.

i audiowizualnej⁷¹. Faktem pozostaje, iż socjologowie nie zajmowali się badaniami w zakresie analizy rzeczywistości zawartej w fabularnej warstwie filmu i jej porównań z rzeczywistością społeczną. Ten punkt widzenia, charakterystyczny dla postulatów K. Żygulskiego, można odnaleźć w nielicznych pracach filmoznawców, w publicystyce kulturalnej⁷². Tymczasem właśnie potoczny odbiorca cechował się postrzeganiem filmu poprzez odniesienie do rzeczywistości realnej. Antonina Kłowska, wspominając po latach badania potocznego odbioru *Wesela*, pisała, że nawet wśród najlepiej wykształconej grupy respondentów ujawniła się postawa odbiorcza poszukująca w dramacie odzwierciedlenia rzeczywistości⁷³.

Na podstawie zgromadzonych faktów można stwierdzić, że rozwój socjologii filmu w Polsce był bardziej logiczny niż historyczny. Zestawiając badania receptywne różnych audytoriów i publiczności z poprzednich dekad, wypada zauważyć, że wywiady socjologiczne i analiza tekstów pisanych nie przyniosły spodziewanych rezultatów ani w zakresie weryfikacji teorii, ani formułowania nowych praw dotyczących recepcji sztuki filmowej. W PRL-u spodziewano się, że badania socjologiczne pozwolą uchwycić cechy widowni i oddziaływania filmów, co w efekcie ułatwi formowanie typu człowieka zgodnego z ideologią ustroju. Nigdy jednak w Polsce nie prowadzono serii badań dotyczących społecznego oddziaływania filmów, tego, co zostaje po seansach zapamiętane, a co zapomniane⁷⁴. Ponadto socjologowie pytali ankietowanych o częstotliwość uczęszczania na seanse kinowe, ale nie indagowali o powody chodzenia do kina⁷⁵. Warto w tym miejscu dodać, że współcześnie w kinach mamy do czynienia ze zmienionymi warunkami odbioru filmowego, z „multipleksyzacją” filmu⁷⁶ (co, jak podkreślają teoretycy

71 Zob. M. Filiciak, *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych: język, edukacja, semiotyka*, Warszawa 2009; tenże, *Światy z pikseli: antologia studiów nad gramami komputerowymi*, Warszawa 2010; tenże, *Media, wersja beta: film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, Gdańsk 2013; J. Kaczmarek, *Do zobaczenia: socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Poznań 2008; R. Drozdowski, *Obraza na obrazy: strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2009; R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010; K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu: fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa 2009; W. Godzic, *Media audiowizualne: podręcznik akademicki*, Warszawa 2010.

72 Piszę o tym także: J. Kossak, *Film i przekształcenia współczesnej kultury*, Warszawa 1987, s. 8.

73 A. Kłowska, *Potoczny odbiór i funkcje literatury*, [w:] *Mimesis w literaturze...*, s. 226.

74 Pewne wnioski w tej sprawie daje praca: B. Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa 1984. Analizowano w niej m.in. wpływ telewizji, w tym oglądanych filmów.

75 Wyjątkiem potwierdzającym regułę na tle ówczesnych prac były badania A. Kulika, który pytał widzów o motywację uczęszczania do kina. W badaniach socjologicznych pół wieku temu stwierdził, że najważniejszą wskazywaną motywacją była chęć rozrywki. Motywacja poznawcza występowała częściej u młodzieży niż dorosłych oraz u płci żeńskiej, a funkcja wychowawcza i rozwoju deklarowana była przez dorosłych. Zob. A. Kulik, *Po wyjściu z kina...*, s. 48–57).

76 Proces ten polega na łączeniu się, mieszaniu, przenikaniu dzieła filmowego z dobrami, usługami i praktykami. Projekcje filmowe wplecione są w sieć towarzyszących aktów konsumpcji

kina, jest powtórą „wodewilizacją”). Być może oglądanie filmu w kinie studyjnym i multipleksie powinno być postrzegane jako odmienna praktyka kulturowa, gdyż w istocie praktyki te sytuują się w odrębnych kontekstach instytucjonalnych. Inne jest w tych sytuacjach „doświadczenie kina” i uczestnictwo w seansie, choć nazywane w potocznym języku „chodzeniem do kina”⁷⁷.

3. Od socjologii sztuki do socjologii filmu

Socjologia filmu jest socjologią wizualną, a przede wszystkim subdyscypliną socjologii kultury i sztuki. Pociąga to za sobą określone konsekwencje programowe. Przedmiotem socjologii sztuki jest analiza procesów artystycznych, czyli wzajemnych relacji dzieła, artysty i odbiorcy – publiczności. Na dziele sztuki ześrodkowuje się społeczny proces komunikowania twórcy i odbiorcy. Socjolog sztuki analizuje dzieło jako „element czy korelat kultury, przedmiot wytworzony, transmitowany i odbierany” oraz zajmuje się jego strukturą, wartością, funkcją, konkretyzacją i przeżyciami estetycznymi wywołanymi jego percepcją⁷⁸. Socjologia sztuki wyłoniła się na pograniczu estetyki XX wieku. Zajmuje się sztuką, ale jest socjologią. Socjologowie sztuki uprawiają refleksję i empirię, m.in. wedle podejścia genetycznego, strukturalnego lub funkcjonalnego. Podejście genetyczne skupia się na osobie artysty i dzieła, a przy tym obejmuje świat społeczny artysty, proces twórczy i jego różne determinanty, takie jak uwarunkowania społeczno-kulturowo-historyczne oraz osobowościowe i inne. Na tym gruncie krzyżują się różne subdyscypliny, np. socjologia artysty, psychologia procesu twórczego. Model strukturalny badania sztuki uwikłany jest w analizę dzieła, jego poszczególnych elementów i wzajemnych zależności, relacje treści i formy⁷⁹. Pomocnymi dla socjologa dziedzinami nauki są estetyka i psychologia odbioru. Funkcjonalne podejście wymaga od badacza rozpoznania różnych przeżyć odbiorczych, interpretacji oraz funkcji społecznych i artystycznych dzieła.

Warto dodać, że amerykańska socjolożka Vera Zolberg uważa socjologię sztuki za zewnętrzną naukę o sztuce⁸⁰. Podejście specyficzne dla socjologii sztuki to

napojów, przekąsek, gadżetów, zabawek i innych zakupów. Za: M. Adamczak, *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 100.

77 Tamże, s. 103.

78 Za: S. Ossowski, *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, „Przegląd Socjologiczny” 1936, t. 4. Por. M. Golka, *Socjologiczny obraz...*, s. 17–51.

79 Zob. L. Goldmann, *Metoda strukturalno-genetyczna w historii literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 351–366.

80 V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990.

„socjologia dzieł”, postulowana przez Pierre’a Francastela⁸¹ i Erwina Panofskiego⁸², którzy w swoich studiach zajmowali się obrazami, twórczością malarską. Francastel dowodził istnienia systemowych związków pomiędzy dziełami a społeczną rzeczywistością danej epoki. Panofsky opracował metodę badania i analizy dzieł⁸³. Przedmiot interpretacji stanowi egzystencjalna treść, znaczenie wewnętrzne dzieła, jego sens, który może być odbiciem postawy światopoglądowej, ideologicznej artysty, jego środowiska czy odbiorców. Takie egzystencjalne odczytanie dzieła jest możliwe dzięki wiedzy, ale przede wszystkim intuicji uwarunkowanej psychologią i światopoglądem interpretatora. Za ważne, obok socjologii sztuki, uznaje się psychologię i psychoanalizę, które to dziedziny badają również bierne związki sztuki i człowieka. Socjologowie sztuki korzystają z metody Panofskiego, bo daje ona wgląd w genezę, strukturę, symbolikę dzieła, a przede wszystkim w warstwę społeczną istnienia dzieła.

Warto wspomnieć, że wyodrębnienie w dziedzinie socjologii sztuki poszczególnych podejść metodologicznych, jak np. historyczno-genetyczne, strukturalne i funkcjonalne, sprawia, iż socjologia sztuki jest socjologią po prostu⁸⁴, a sztuka może być traktowana jak społeczeństwo⁸⁵. Nie można zaprzeczyć wzajemnemu przenikaniu i uzupełnianiu się sztuki oraz socjologii. Polski historyk sztuki Karol Estreicher z entuzjazmem pisał w 1984 roku, że rozwinęła się socjologia sztuki, czyli „badanie zjawisk sztuki od strony ich biernego i czynnego związku ze społeczeństwem”. Jako przykład ważnego dzieła uznawał pracę Arnolda Hausera *Społeczna historia sztuki i literatury* z 1951 roku (wyd. polskie 1974), w której autor poszukiwał związków sztuki z życiem społecznym. Dla znanego francuskiego uczonego Jeana Duvignauda książka ta była powierzchownym katalogiem⁸⁶. Całemu środowisku socjologów sztuki zarzucał wyjaśnianie twórczości artystycznej poprzez wpływ środowiska i inne zewnętrzne uwarunkowania sztuki⁸⁷. Natomiast jeśli spojrzeć na współczesną socjologię sztuki, najbardziej istotna obecnie dla

81 Zob. P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, tłum. J. Karbowska, A. Szczepańska, Warszawa 1970; tenże, *Socjologia sztuki: metoda czy problematyka?*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980.

82 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.

83 Jego podział na opis preikonograficzny, ikonologiczny i ikonograficzny stosowany jest wspólnie przez różnych przedstawicieli dyscyplin zajmujących się obrazami, dziełami sztuki. Na poziomie ikonograficznym każdy badacz ma za zadanie poznać genezę obiektu, jego źródła i nawiązania do innych dzieł z uniwersum symbolicznego, idzie także o umiejscowienie wytworu w kontekście społeczno-historycznym. Chodzi tu zatem o proces interpretacji dzieła.

84 Za: A. Matuchniak-Krasuska, *Francuski przykład socjologii sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” 2006, nr 2.

85 N. Heinich, *Socjologia sztuki*, s. 148. Por. J. Duvignaud, *Sztuka w społeczeństwie, społeczeństwo w sztuce*, [w:] tenże, *Socjologia sztuki*, tłum. I. Wojnar, Warszawa 1970, s. 62–98.

86 J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, s. 26.

87 Tamże, s. 26–48.

przedstawicielei tej subdyscypliny pozostaje teoria pola Pierre'a Bourdieu. Toteż często podejmuje się studia nad karierami artystycznymi (socjologia artysty). Socjologów sztuki interesują polityki kulturalne, w tym polityki wobec sztuki, relacje polityki ze sztuką i ekonomią. Koncepcja pola jest niezbędnym instrumentem badań sztuki, zwłaszcza w przypadku filmu – działalności zespołowej, niemniej jednak w tej pracy nie korzystano z niej.

Roman Ingarden, autor fenomenologicznej koncepcji filmu, zawęził film do dzieła sztuki różniącego się od filmów naukowych, edukacyjnych czy reportaży. Podczas oglądania „filmów artystycznych” znika granica między realnością a tym, co fantazmatyczne. Kiedy widowisko artystyczne zmienia się w reportaż, zmienia się jego oddziaływanie na widzów⁸⁸. Ingarden podkreślał, że żadna sztuka nie jest w stanie tak, jak film, pokazać losu człowieka, w konkretnym czasie i miejscu⁸⁹. W badaniach procesu recepcji filmowej socjologowie wykorzystywali ingardenowską koncepcję filmu. Posługiwali się także pojęciem wartości estetycznej⁹⁰ – za Stanisławem Ossowskim.

Estetyka odbioru i badanie tego, jaki wpływ ma dzieło sztuki na odbiorcę i to, co odbiorca może zrobić z dziełem, spowodowały, że zrodziła się filozofia odbioru z jej „dziełem otwartym”, czyli dziełem programowo uzależnionym od odbiorcy. Włoski filozof Umberto Eco odrzucił typ kultury nastawionej na nadawcę. W artykule *Rola i granice socjologii sztuki* z 1955 roku pisał o szczególnym przypadku komunikacji, jakim był dla niego „organizm artystyczny” sytuujący się wokół relacji sztuka – historia i sztuka – społeczeństwo⁹¹. Autonomia dzieła, żywiącego się całą kulturą swoich czasów, to koncepcja, którą Eco podejmował wielokrotnie w rozważaniach. Pisarz i uczoney zwrócił uwagę na aspekt zamknięcia i otwartości dzieła. Każde dzieło sztuki, wedle niego, choć jest ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się różnym interpretacjom, a każda percepcja dzieła staje się zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie⁹². Filozofia hermeneutyczna Paula Ricoeura⁹³, Hansa Gadamera⁹⁴ (koło hermeneutyczne – droga rozumienia od całości do części i z powrotem)

88 R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 2: *Estetyka i film*, Warszawa 1958, s. 203.

89 Tamże, s. 218.

90 Jest to suma przeżyć i procesów emocjonalnych wywołanych odbiorem dzieła. Zob. S. Ossowski, *Socjologia sztuki...*

91 Zob. U. Eco, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 31–43.

92 Tamże, s. 26.

93 P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*. Rozprawy o metodzie, tłum. E. Bienkowska i in., Warszawa 1975.

94 H. Gadamer uważał, że podmiot nie może interpretować tekstu, wychodząc od neutralnej pozycji zerowej, pozbawionej wszelkich oczekiwań. Z racji faktu, że człowiek osadzony jest w pewnej kulturze, zawsze będzie posiadać pewne wstępne przekonania na temat tekstu już od początku jego poznawania. Te przekonania, nazywane przez Gadamera przesądami,

i koncepcja dzieła otwartego filozofa i semiotyka Umberta Eco sprawiły, że w kwestii wartości sztuki odbiorca stał się autorytetem. Bogusław Sułkowski pisał, że „w XIX wieku liczono się z autorytetem specjalisty, w wieku XX analizie podlegają poglądy użytkownika niewykwalifikowanego, pierwotnego adresata przekazu”⁹⁵. Również różnorodność sposobów recepcji sztuki powoduje wyodrębnienie dwóch głównych typów odbioru: odbioru krytycznego, realizowanego przez profesjonalistę, krytyka i teoretyka sztuki, oraz odbioru potocznego szerokiej i niejednorodnej publiczności. Z perspektywy teorii można wyróżnić dwa sposoby socjologicznego odbioru komunikatów artystycznych:

- 1) dążenie do uchwycenia pierwotnego odczytania, zgodnego z intencjami autora (pozycja mówiącego); zrekonstruowanie zamierzeń twórczych, w przypadku którego dzieło rozpatruje się na tle większej liczby dzieł artystycznych i kulturowych (podejście E. Panofskiego);
- 2) skłonność do swobody w odczytywaniu komunikatów artystycznych przy użyciu dowolnych kodów (pozycja słuchającego) z uwagi na niemożność uwzględnienia wszystkich kodów nadawcy, a także z powodu posiadania innego gustu, predylekcji, uprzedzeń (postulat U. Eco).

Socjologiczne badania recepcji sztuki związane są z estetyką, teorią sztuki i z semiotyką. Socjologia filmu inspirowała się socjologią literatury i jako dyscyplina napotykała te same problemy teoretyczne i metodologiczne⁹⁶. Wiedza o takich elementach dzieła sztuki, jak jego budowa, warstwy, tworzywo, forma, kompozycja, wartości, daje podstawy do zaklasyfikowania dzieła jako klasycznego, awangardowego czy popularnego. Aby badać odbiór dzieła sztuki, należy uprzednio dokonać analizy budowy dzieła sztuki i struktury procesu recepcji. Przed podjęciem badań socjologicznych nad recepcją sztuki należy korzystać z dorobku filozofii, historii, estetyki, psychologii, wykorzystując wszelkie zdobyte w ten sposób informacje w trakcie całego procesu badawczego⁹⁷.

A. Kłosowska dowodziła, że recepcja sztuki jest elementem komunikowania. Biorąc pod uwagę schemat komunikowania, który przyjmuje się za podstawę

a wynikające z kultury i tradycji oraz języka, w którym znajduje się podmiot poznający, będą rewidowane podczas poruszania się po kole hermeneutycznym, za każdym razem, gdy podmiot odczuje obcość przekazu, czyli stan rzeczy niezgodny z jego pierwotnymi przekonaniem. Proces ten doprowadzi go w końcu do punktu wyjścia, czyli jego pierwotnych założeń, jednak już odpowiednio zrewidowanych dzięki obcości przekazu. Za: H. G., Gadamer, *Prawda i metoda – zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2004.

95 Za: B. Sułkowski, *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź 1993, s. 10.

96 Por. L. Lowenthal, *Literatura i społeczeństwo*, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, t. 1; A. Memmi, *Problemy socjologii literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 81–103; *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971; K. Żygulski, *Socjologia filmu...*

97 Za: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.

analiz, socjologiczne badania sztuki skupiają się na czterech zasadniczych elementach: dziele sztuki i jego recepcji, artyście i procesie tworzenia, kategoriach odbiorców i instytucjonalnych, społecznych ramach sztuki⁹⁸. To, co przekształca komunikat językowy w dzieło artystyczne, bada nauka zwana poetyką. Mówimy także o poetyce filmu, poetyce obrazu malarskiego. Przywoływany przez Kłoskowską Roman Jakobson w swej rozprawie pt. *Poetyka w świetle językoznawstwa* wymienia sześć składników aktu komunikacyjnego, którym odpowiada sześć funkcji języka. „Oprócz nadawcy, odbiorcy i znaku (który tu nazwany jest komunikatem) wprowadza się pojęcie kontaktu (fizycznego oraz psychicznego związku między rozmówcami), a także kodu, umownego systemu znaków, istniejącego w umysłach rozmówców, który umożliwi porozumienie”⁹⁹. Antonina Kłoskowska w książce *Socjologia kultury* wskazuje na przydatność modelu R. Jakobsona do badania dzieł sztuki (w tym filmu)¹⁰⁰.

Warto też wspomnieć o inspiracjach socjologów filmu psychoanalizą. Psychoanalityczne myślenie o sztuce charakterystyczne było dla końca lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Analizy strukturalno-psychoanalityczne filmu skupiały się na odkrywaniu struktur głębokich w obrazach (kompleks Edypa, kastracja). Psychoanalizie zawdzięczamy także feministyczne analizy krytyczne filmów, podkreślające rolę spojrzenia męskiego jako władczego. Analiza filmów wniosła także wiele do refleksji o ideologii kina, co wynika z faktu, że ideologia tekstu jest zawarta w każdym tekście¹⁰¹.

Rzeczywiste związki dzieła ze światem wydają się dla socjologa nie mniej interesujące niż badania sytuacji komunikacji między artystą a odbiorcą. Taki

98 A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.

99 Funkcja poznawcza jest, według R. Jakobsona, najważniejsza i oznacza relację tekstu (dzieła) wobec kontekstu werbalnego lub pozawerbalnego – nakierowana jest na kontekst, realizuje się przede wszystkim w przekazywaniu informacji, oznaczaniu. Funkcja emotywna to relacja tekstu (dzieła) wobec nadawcy – nakierowana jest na nadawcę, a realizuje się w bezpośrednim okazywaniu stosunku do tego, o czym nadawca mówi. Funkcja konatywna to relacja tekstu wobec odbiorcy, na którego postawy i czynności ma tekst wpływać – nakierowana na odbiorcę, często nazywana również perswazyjną, co odślania jej zasadnicze działanie. Funkcja poetycka to relacja tekstu wobec samego siebie, nastawienie na przekaz. Funkcja fatyczna to relacja tekstu (dzieła) wobec kontekstu – polega ona na nawiązywaniu lub podtrzymywaniu kontaktu z odbiorcą, nakierowana jest ona na kontakt, jaki rozpoczynają i przedłużają nadawca i odbiorca w trakcie trwania komunikacji. Funkcja metajęzykowa to relacja tekstu (dzieła) wobec kodu językowego – mamy z nią do czynienia wtedy, gdy mówimy o języku, o formach lub znaczeniach jego jednostek, nastawiona na kod, którym posługują się obaj uczestnicy aktu komunikacji. Za: R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] tenże, *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, cz. 2, Warszawa 1989, s. 81–82.

100 Schemat Jakobsona wykorzystany został m.in. przez M. Gałuszkę zajmującego się badaniem potocznej recepcji filmu *Amator* K. Kieślowskiego. Zob. M. Gałuszka, *Wzory osobowe w przekazach masowych. Przykład odbioru bohatera filmowego*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1.

101 Zob. D.B. Jones, *The Hollywood War Film: 1942–1944*, „Hollywood Quarterly” 1945, no. 1, s. 1–19; R. Hughes, *Film: Book 2. Films of Peace and War*, New York 1962.

postulat zgłaszał co do socjologii filmu socjolog kultury Cezary Prasek¹⁰² w latach 70., rozczarowany dotychczasowymi ustaleniami polskiej socjologii filmu. Wedle C. Praska sztuka może być przez socjologów filmu traktowana jako wykładnik przemian w środowisku społecznym, a jednocześnie powinna być korelowana z innymi dziedzinami kultury. Młody socjolog jako jedną z technik proponował analizę modelową (od Claude'a Lévi-Straussa). Autor – za Panofskim – uważał, że analiza dzieła filmowego musi być nie tylko socjologią treści, ale i formy. Dopiero potem socjolog może badać widza: procesy identyfikacji, projekcji, kult gwiazd filmowych, percepcję poszczególnych filmów¹⁰³. Uchwycenie relacji rzeczywistości i filmu to również postulat programowy socjologii filmu Kazimierza Żygulskiego, który pisał przed laty, że socjolog może badać dzieło filmowe z dwóch perspektyw: 1) jako autonomiczną analizę rzeczywistości filmowej zawartą w fabularnej warstwie dzieła oraz 2) jako analizę zależności zachodzących między realną rzeczywistością społeczną a fikcyjną rzeczywistością filmową¹⁰⁴.

Reasumując, socjologowie zajmujący się filmem nie odwoływali się do koncepcji i teorii socjologii sztuki, ale też ogół osiągnięć socjologii sztuki w Polsce na tle „innych socjologii” przedstawiał się skromnie. W niniejszej pracy podjęto próbę porównania spojrzenia naukowego (socjologia) oraz artystycznego (film) na starość i aborcję. Takie założenie sytuuje się w polu zainteresowań socjologii filmu oraz socjologii sztuki. Przedmiotem uwagi autorki jest relacja: kino a nauka. Pół wieku temu postulat takich eksploracji odnośnie do literatury zgłaszali Jan Szczepański oraz literaturoznawca Andrzej Mencwel¹⁰⁵. Na gruncie malarstwa temat podejmowała Anna Matuchniak-Krasuska¹⁰⁶. Z perspektywy socjologii filmu interesuje nas tu film wobec kultury i społeczeństwa. Analiza problematyki w perspektywie porównawczej filmu oraz opracowań naukowych umożliwi diagnozowanie o sprzężeniu zwrotnym „sztuki kina” i rzeczywistości społecznej. Relacja dzieła i rzeczywistości wpisuje się w socjogenetyczno-strukturalny model badania sztuki, który realizowano w oparciu o analizę filmów oraz twórczości filmowców. Nie porzucono również podstawowego przedmiotu badań dla socjologa filmu, jakim jest widz i odbiór dzieła, społeczne zróżnicowanie recepcji filmowej. Kwestie te sytuują się w funkcjonalnym modelu badania sztuki. Aby zbadać recepcję potoczną

102 C. Prasek, *Czym mogłaby być socjologia filmu?*, „Kino” 1970, nr 56, s. 32.

103 Tamże, s. 33.

104 K. Żygulski, *Socjologia filmu...*, s. 49.

105 J. Szczepański, *Literatura i socjologia*, [w:] tenże, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Warszawa 1973, s. 687–702; A. Mencwel, *W kręgu socjologii literatury*, t. 1, Warszawa 1974; Por. recenzję książki: M. Płachecki, *Literatura i socjologia*, Andrzej Mencwel „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 2, s. 50–60. Zob. także: R. Dyoniziak, *Poezja i socjologia*, [w:] *Pogranicza poezji*, red. J. Brudnicki J. Witan, Warszawa 1983.

106 Pomysł realizowany był przez Annę Matuchniak-Krasuską w odniesieniu do malarstwa Jerzego Dudy-Gracza i prac socjologicznych Jana Szczepańskiego. A. Matuchniak-Krasuska, *Obrazy czasu teraźniejszego*, „Przegląd Socjologiczny” 2005, nr 1–2; też, *Polaków portret własny*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy*, red. K. Kaźmierska, R. Dopierała, Kraków 2012.

wybranych filmów o aborcji i starości zorganizowano „eksperymentalne” projekcje filmowe, dyskusje i wywiady indywidualne¹⁰⁷. Uzupełniającą techniką była nieustrukturyzowana obserwacja widzów w trakcie seansu. Sposób organizacji badań opisano w Aneksie A, a charakterystykę widzów *Tulipanów* i problemy empiryczne nakreślono w rozdziale czwartym.

4. Metodologiczne wymiary analizy filmowej

W prezentowanej pracy (w rozdziale trzecim i szóstym) wykorzystano metodę „socjologicznej analizy filmowej”. O przymusie analizowania dzieła sztuki – zgłaszanym nie tylko przez samych socjologów, ale i historyków sztuki, krytyków – pisało wielu badaczy. Tak, jak brakuje uniwersalnej teorii kina, nie ma również jednej metody analizy filmów¹⁰⁸. Istnieje wiele rodzajów analiz filmowych, które można traktować jako szczególne typy dyskursu o filmie. Warto przypomnieć, że koncepcja Panofskiego opierała się na wykorzystaniu wiedzy socjologicznej – jak chociażby socjologii wiedzy – i koncentrowała się w dużej mierze na poszukiwaniu społecznych treści w analizowanym dziele. Sam Panofsky, rozwijając swój model, oparł się na naukach społecznych, szczególnie na myśli Karla Mannheima. Od Mannheima przejął on dokumentalną metodę interpretacji, która dla niemieckiego socjologa była po prostu interpretacją światopoglądów ludzi i pytaniem o ich społecznie uwarunkowane źródła. Droga, którą przeszła koncepcja Panofskiego, jest bardzo interesująca, gdyż biegnie od socjologii ku historii sztuki, a następnie znów powraca do socjologii.

Analizy filmów występowały od początku istnienia kina, ale miały wtedy charakter raczej amatorski. Dość szybko jednak pojawiły się analizy profesjonalne (pisane lub wygłaszane przez krytyków kina, pedagogów, socjologów czy twórców kina), a później półprofesjonalne (dyskusyjne kluby filmowe). Trzeba podkreślić, że analitycy filmów korzystali z dorobku krytyki literackiej, teorii literatury¹⁰⁹. Najważniejszym kierunkiem w naukach humanistycznych, który miał wpływ na rozwój analizy filmowej, był strukturalizm w latach 60. minionego wieku. Analizy strukturalne i tematyczne filmów na długo stały się obowiązującymi standardami badania treści i formy filmowej. Treść filmu nigdy w analizie nie jest dana odgórnie, lecz musi być skonstruowana¹¹⁰. Ponadto nie istnieje treść, która byłaby niezależna od formy dzieła. Warto przypomnieć, że podejście zorientowane na temat

107 Zob. Aneks A. Informacja o sposobie i prowadzeniu badań własnych.

108 Przegląd najlepszych, najważniejszych analiz filmowych w historii kina daje: J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

109 Szerzej na temat różnych metod i szkół analizy filmowej zob.: J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*. Por. *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3.

110 J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, s. 179.

dziel stosowano od dawna w systemie edukacji szkolnej. Analizy ustne w szkole oraz analizy grupowe dają początek odkryciom zbiorowym. Posiadają też cel praktyczny, bo w wielu szkołach służą jako przykład „właściwego sposobu” robienia dzieła (lub antywzór). Analiza każdego filmu jest w jakimś sensie nieskończona (zawsze pozostanie materiał do analizy). Pułapkę stanowi mnogość szczegółów, w których może zginąć sens dzieła. Czasem materiały zewnętrzne przesłaniają sam film, ale dla socjologa okazują się one wartym uwagi materiałem, bo ukazują społeczny obieg i odbiór dzieła. Współcześnie, dzięki cyfrowemu zapisowi, możemy z łatwością obejrzeć dany fragment dzieła, także obejrzeć go wiele razy. W internetowych bazach filmowych (np. IMDb)¹¹¹ można znaleźć korpus do badań ilościowych i jakościowych filmów. A liczne programy komputerowe dedykowane zbiorom danych wizualnych pozwalają dokonać różnorodnych obliczeń, czy zestawień. Z tej perspektywy podejście zastosowane przez autorkę pracy jest selektywne i może wydawać się archaiczne.

Książka K. Żygulskiego *Bohater filmowy* była pierwszą w socjologii polskiej, w której autor wykorzystał analizę treści dzieła filmowego. Inni socjologowie stosujący tę metodę w tamtym czasie to wspomniany wcześniej Cezary Prasek i Kazimierz Sobotka¹¹². Każdy z nich inaczej analizował film. Sobotka uprawiał jakościową analizę treści¹¹³. Patrzył na kino z perspektywy potocznej obserwacji pewnych tematów i ich odzwierciedlenia w kinie. Przed laty pisał, że „są filmy lepsze, gorsze, można się z nimi godzić albo nie – ale nie ma filmów, które rozmijałyby się całkowicie z naszą rzeczywistością i ze społeczną oceną tej rzeczywistości”¹¹⁴. Wprawdzie nie wyłożył on schematu analizy filmowej, ale w pracy pod jego redakcją widać, że stałymi elementami odniesienia dla analiz są: czas, kontekst dzieła, temat, bohater, relacja treści filmowej i rzeczywistości (w tym mity filmowe), frekwencja kinowa. Dla K. Sobotki ważną kategorią dla analizy filmów dokumentalnych i fabularnych z lat 70. XX wieku i rzeczywistości w tym czasie był typ „człowieka pracy” Floriana Znanickiego.

Kazimierz Żygulski w swoim studium socjologicznym o bohaterze również niewiele uwagi poświęcił na omówienie metody. Faktem jest, że w okresie 1960–1961, wraz z dwójką współpracowników¹¹⁵, tworzył polski zespół badaczy kina wchodzący w skład międzynarodowego gremium naukowców zajmujących się wizerunkami

111 Internet Movie Database jest największą na świecie bazą tytułów filmowych i informacji o twórcach oraz dziełach kinematografii.

112 *Film polski: twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódź 1987. Zob. też: A. Helman, A. Madej, *Film polski wobec innych sztuk*, Katowice 1979, s. 61–75.

113 W myśl zasady „kino myśli” K. Sobotka interesował się „kinem autorów” w Europie, a nie „kinem gatunków”. Wiele lat później pod jego redakcją ukazały się szkice o dziesięciu wybitnych reżyserach europejskich. *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996.

114 *Film polski: twórcy i mity*, s. 19.

115 Ewa Nagurska-Liwińska z PWSFTvIT i Marek Garlicki, dyrektor Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

bohaterów filmowych na dużym ekranie. Analizie ilościowej poddanych zostało 44 obrazy powstałe w Polsce w tamtym czasie¹¹⁶. Spróbujmy na podstawie przesłanek zawartych w książce zrekonstruować podejście badawcze autorów. Opracowano wspólny kwestionariusz, który badacze wypełniali po zapoznaniu się z dziełem. Bohater filmowy miał być zbadany jak respondent informujący o swojej sytuacji. Schemat pytań czy wspomniany kwestionariusz nie zostały dołączone do książki ani omówione. Wiadomo jednak, że oprócz pytań metryczkowych, relacji łączących bohatera z grupą narodową, klasą i organizacją polityczną, poglądów bohatera na religię, miłość, przyjaźń, rodzinę, przemoc, prawo, wojnę, ważny element stanowił kontekst, w którym działa bohater. Badacze wielokrotnie oglądali film i charakteryzowali dzieło w kwestionariuszu. Żygulski w ostatnim rozdziale pracy nakreślił panoramę rozkładu zmiennych, typologii bohaterów, motywów ich działania na tle wszystkich badanych kinematografii (jugosłowiańskiej, czeskiej, włoskiej, francuskiej, amerykańskiej, polskiej).

Z perspektywy czasu książka Żygulskiego rozczarowuje, gdyż nie znajdziemy w niej analiz bohatera filmów polskich („szkoły polskiej”), ale za stosowne autor uznał napisanie szkicowych fragmentów o bohaterze filmów francuskich, amerykańskich, włoskich, radzieckich, indyjskich. Ponadto większość rozdziałów dotyczy związków bohatera z literaturą i mitami, typologii filmów¹¹⁷. A międzynarodowe porównanie zaprezentowane na jedenastu stronach blisko dwustustronicowego studium nie przynosi także zadowalających rezultatów¹¹⁸. Wydaje się, że sprowadzanie danych tylko do wartości procentowych zgubiło prawdę o bohaterach, jak i o kinie tamtego czasu¹¹⁹. Wreszcie warto dodać, że wyniki zespołu biorącego udział w międzynarodowym projekcie pod kierownictwem K. Żygulskiego opublikowano po 10 latach. Wyższość ustroju socjalistycznego nad kapitalistycznym, a tym samym

116 Stanowi to 96% ówczesnej produkcji filmowej. Charakterystyczne, że włączony został film dla dzieci i młodzieży, film kukielkowy, a wykluczono np. tak ważny film *Nóż w wodzie* R. Polańskiego (1961). Również recenzje z 1973 roku odnośnie do lektury książki będącej plonem międzynarodowych badań porównawczych nad filmem w czasopiśmie „Film” podkreślają brak odniesień do rzeczywistości polskiej, słaby poziom niektórych wybranych do analizy filmów, „tajemniczość bohatera filmowego w Polsce”. Por. J. Niecikowski, *Bohater filmowy*, „Film” 1973, nr 34; J. Koblewska, *Kłopoty z bohaterem filmowym*, „Film” 1973, nr 34.

117 K. Żygulski, *Bohater filmowy...*, s. 65–135.

118 Opisywane badania zostały poddane ocenie przez amerykańskiego teoretyka i badacza kultury masowej: G. Gerbner, *The Film Hero. A Cross – Cultural Study*, „Journalism Monographs” 1969, no. 13.

119 Wynika z niej np., że polski bohater był najbardziej nieszczęśliwy („typ niechlujnego inteligenta, który źle kończy”). Bohaterowie 26% filmów z Polski są nieszczęśliwi, w porównaniu do 20% szczęśliwych polskich postaci filmowych. Na drugim miejscu pod tym względem plasował się bohater filmów francuskich (w 36% produkcji filmowych bohaterowie byli szczęśliwi, a w 28% – nieszczęśliwi). Okazało się także, że w analizowanych przykładach polskiego kina brakuje scen seksu, w przeciwieństwie do kinematografii innych krajów biorących udział w projekcie badań międzynarodowych.

bohatera filmów (bohaterstwo pracy, przodownicy pracy) powstałych w systemach demokracji ludowej (szczególnie bohatera filmów radzieckich) nie jest sprawą, która razi współczesnego czytelnika, gdyż pojawia się zaledwie kilka razy na kartach książki w skromnych akapitach. W tamtym okresie nie wydaje się zabiegiem dziwnym pozytywne postrzeganie bohaterów filmów radzieckich¹²⁰. Irytujące jest raczej milczenie¹²¹ polskiego socjologa filmu o kinie polskim tamtego okresu (tzw. „szkoła polska”). Z perspektywy czasu można by uznać, że studium prezentowało słaby poziom naukowy. Jednak znajomość życiorysu Żygulskiego (w 1945 roku skazany na 15 lat Gułagu za działalność podziemną we Lwowie; jego katorga trwała 11 lat) oraz lektura słów autora krytykującego bohaterów francuskiej „nowej fali” rzuca inne światło na sprawę. Dopiero po dotarciu do wspomnień spisanych po latach wiadomo, że w 1973 roku profesor przebywał we Francji w ramach wymiany naukowej. I w tym okresie, najprawdopodobniej na skutek donosu, znowu był sądzony przez ZSRR za zdradę ojczyzny (w trybie zaocznym przez Kolegium Wojskowe Plenum Sądu Najwyższego ZSRR w Moskwie). Mogło mieć to znaczący wpływ na materiał składający się na treść książki z tegoż roku¹²². Opisana sytuacja dowodzi, że w okresie PRL-u naukowe przedsięwzięcia empiryczne dotyczące dziedziny kultury nie były działalnością autonomiczną. Szczególnie dotyczyło to badań filmów, które od początku istnienia PRL-u stanowiły zagrożenie dla ładu ideologiczno-społecznego, o czym świadczą różne powojenne inicjatywy, w tym socjologów, zaniechane bądź odgórnie przerwane na skutek nieoczekiwanych, negatywnych z punktu widzenia władzy rezultatów badawczych¹²³.

Socjolog kultury Cezary Prasek, posługując się analizą modelową konfrontacji pokoleń w ośmiu polskich filmach, wykazał, że filmy stworzyły mity. Perspektywa

120 Pisze o tym także C. Prasek, nazywając ówczesne zjawisko „schizofrenią”, bo co innego myślał dziennikarz, a co innego musiał pisać. Mimo że na filmy radzieckie prawie nikt nie chodził do kina, należało pisać recenzje filmowe. Prasek podaje regułę stosowaną w jego redakcji, gdy film był bardzo zły, można było o nim nie pisać. Zob. C. Prasek, *Życie towarzyskie w PRL. Zwyczaje, kawiarnie, festiwale*, Warszawa 2013, s. 247–248.

121 C. Prasek wspominał regułę Jerzego Borejszy, założyciela Wydawnictwa Czytelnik: „przemilczeć, co się nie podoba, robić to, co się da”. C. Prasek, *Życie towarzyskie...*, s. 248.

122 Oto, jak pisze o tym autor wspomnień, który w latach 1982–1986 (jako bezpartyjny) został Ministrem Kultury i Sztuki PRL: „Wyrok, w języku rosyjskim, przesłano do Warszawy, wręczyła mi go Prokuratura Generalna. [...] Plenum uznało, że zasługuję na rehabilitację, gdyż moja działalność w czasie niemieckiej okupacji Lwowa nie była wymierzona przeciwko ZSRR – co zresztą twierdziłem w procesie w 1945 roku. Z treści przesłanego mi dokumentu wynika jednak niedwuznacznie, że Sąd Najwyższy w Moskwie w 1973 roku w dalszym ciągu traktował mnie tak samo jak Trybunał Wojskowy we Lwowie 1945 roku; jako mieszkaniec terenów wcielonych w 1939 do radzieckiej Ukrainy byłem dla moskiewskich sędziów wciąż obywatelem radzieckim. Sąd Najwyższy uznał jedynie oskarżenie o zdradę ojczyzny za nieudowodnione. [...] Gdy zapytałem w Prokuraturze, czy gdyby Sąd Najwyższy ZSRR zmienił wyrok na moją niekorzyść, odesłano by mnie znowu do obozu na Północ – odpowiedzi nie otrzymałem”. K. Żygulski, *Jestem z lwowskiego etapu*, Warszawa 1994, s. 8.

123 Zob. K. Michalewicz, *Film i socjologia*.

modelowa widoczna jest także w jego książce o złotej młodzieży epoki PRL-u (2010), gdzie przeplatają się wspomnienia uczestnika wydarzeń, materiały historyczne, dane naukowe, informacje z publikacji prasowych i przeprowadzonych wywiadów własnych. Autor w dziennikarskim stylu odniósł się do ówczesnych socjologicznych badań o młodym pokoleniu. W jego książce muzyka, moda, kult gwiazd, literatura i kino tworzą nierozzerwalny konglomerat kultury młodzieżowej wzbogacony o analizę socjologa kultury. Telewizja, jak pisze autor, „była jeszcze w powijakach”, dlatego przebywanie w środowisku fotografików, filmowców wydawało się niebywale nobilitujące dla młodych ludzi. Ponad pięćdziesiąt filmów długometrażowych z lat 50. i 60. ocenił Prasek jako nietrafne psychologicznie z pozycji odwołań do ówczesnych badań nad młodzieżą. Przenikanie zachodniej mody, muzyki, literatury i stylu życia, mieszkania, ubierania, rozrywek neutralizowano swojskim dydaktyzmem, wyrastającym z literatury „dla dorastających pańienek”¹²⁴. Swoją postulat „socjologii filmu” Cezary Prasek zrealizował w ostatniej książce pt. *Film i jego obraz w PRL*¹²⁵. Jest to wspomnieniowa panorama przenikania się rzeczywistości i filmu, doświadczeń własnych i socjologa w roli krytyka filmowego, dziennikarza. Podobnie jak przed kilkudziesięciu laty, dla autora ważna pozostawała analiza modelowa¹²⁶. Stąd w pracy odwołania do rzeczywistości społecznej ukazanej poprzez pryzmat ówczesnych badań socjologicznych stanowiących środek pośredniego poznania „drugiego układu”, czyli rzeczywistości ukazywanej na ekranie. Całość nie ma jednak charakteru ściśle naukowego, co dla podjętych tu rozważań może być wadą, ale z perspektywy obiegu społecznego tej publikacji jest zaletą. Obecne w pracy wspomnienia o środowisku socjologów, ich życiu prywatnym, udziale w wydarzeniach polityczno-społecznych autor skonstruował także w oparciu o lekturę spisanych dzienników, wspomnień.

Jak już wskazano wcześniej, polscy socjologowie kultury Żygulski i Prasek postulowali opracowanie socjologicznej analizy filmowej. Każdy z nich rozumiał ją na inny sposób i uprawiał w swojej twórczości naukowej czy dziennikarskiej. Książka Kazimierza Żygulskiego była niepowodzeniem, a prace Cezarego Praska, który w niejawnym sposób nawiązywał do socjologii sztuki, nie są uznane w środowisku naukowym z uwagi na ich popularny charakter. Fakt ten stawia niniejszą pracę wobec wielu wyzwań, których wcześniej polscy socjologowie kultury, socjologowie filmu nie rozwiążali.

Pewną inspirację dla autorki stanowiły postulaty Pierre’a Sorlina¹²⁷. Kino jako tłumaczenie rzeczywistości to pogląd, który reprezentował francuski socjolog

124 C. Prasek, *Złota młodzież PRL i jej obraz w literaturze i filmie*, Warszawa 2010, s. 185–188.

125 Dzieło jest także wspomnieniowym szkicem, esejem o polskich socjologach kultury, filmoznawcach. Zob. C. Prasek, *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013, s. 140–142.

126 Odwołuje się do modelu P. Sztompki. Zob. P. Sztompka, *O pojęciu modelu w socjologii*, „Studia Socjologiczne” 1968, nr 1.

127 P. Sorlin jest autorem *Sociologie du cinema: Ouverture pour l’histoire de demain* (1977) oraz *The Film in History* (1980). Należy do pionierów badania relacji między filmem a historią.

w latach 70. XX wieku. Jego studia nad filmem skupiały się na tzw. „widzialnym społeczeństwie”. Sorlin oddzielał treści artystyczne od społecznych. Uznawał, że kino nie pokazuje tego, co realne, ale fragment rzeczywistości, który publiczność uznaje i rozpoznaje, dlatego skupiał się na wyszukiwaniu tych fragmentów rzeczywistości, w których odnajdują się wszyscy. Socjolog powinien, zdaniem autora, sięgać do źródła, a więc do filmu, a nie do różnych opracowań. Trzecią ważną zasadą wprowadzoną przez Sorlina było przekonanie, że film nie jest tekstem, ale dziełem audiowizualnym. Ten postulat wymagał od badacza umiejętnego zestawiania dźwięku, obrazów i tekstu. Sorlin zaproponował jako metodę mozaikę składającą się z jak największej ilości materiałów na temat filmu. Ważnym elementem jego założeń badawczych dotyczących filmu okazała się intertekstualność.

Przyjęta w niniejszej pracy metoda analizy filmowej nie koncentrowała się na walorach artystycznych i technicznych filmu, ale przede wszystkim na fabule. Analizowanie zatomizowanych elementów filmu gubi sens dzieła, przyjęto zatem założenie, że należy odnaleźć uogólnione znaczenie utworu i odnieść je do obiektywnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Przełożenie sensu utworu artystycznego jest niemożliwe, choć można je poddać analizie, streścić, co jednak wiąże się z niebezpieczeństwem zubożenia dzieła, „zabicia arcyzmu”, jak mawiał w odniesieniu do literatury Dmitrij Lichaczow¹²⁸. Zaprezentowane w pracy treści fabularne odnośnie do wybranych dzieł filmowych dotyczą zarówno utworów komercyjnych¹²⁹, jak i niszowych, dawnych i współczesnych. Dobór filmów odbywał się wedle kryterium historyczno-tematycznego. Mając aspiracje do skonstruowania możliwie pełnego korpusu badań, autorka wybrała wszystkie znane tytuły filmowe. Każdy film był obejrzany przynajmniej raz, z wyjątkiem kilku zagranicznych dzieł, do których nie udało się dotrzeć (utwory stare lub zaginione). W takich przypadkach wykorzystywano źródła zastane odnośnie do dzieła (opisy historyków kina). W niektórych przypadkach próbowano dociec genetycznych związków dzieła i rzeczywistości, m.in. odpowiedzieć na pytanie o motywy podjęcia tematu starości i aborcji w sztuce wybranych artystów filmowców. W tym celu odwoływano się do wywiadów, wypowiedzi prasowych twórców. Zgromadzone wypowiedzi filmowców stanowią dopełnienie języka sztuki kinowej. Idzie tu o ujęcie relacji na poziomie stosunku twórcy do własnego dzieła. Istotne są tu zatem motywacje twórcze oraz kwestie moralne¹³⁰.

Najważniejszym kryterium wyboru filmów był temat i problem społeczny (jawny, ukryty), a dalej charakterystyka i wiek bohaterów filmowych, wiek aktorów. Wśród wytypowanych do oglądu i analizy filmowej dzieł znalazły się obrazy

128 D. Lichaczow, *Zasada historyzmu w badaniach nad jednością treści i formy utworów literackich*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 299.

129 Ten podział traktuję umownie, gdyż wśród utworów stworzonych dla mas można znaleźć arcydzieła.

130 Zob. *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.

komercyjne, znane w obiegu potocznym, jak i żywotne w obiegu profesjonalnym, ale nieznanne (studentom). Na podstawie rozeznania autorki, a także grupowych dyskusji do analizy socjologicznej zakwalifikowano dwadzieścia dzieł o starości i około czterdzieści z wątkiem niechcianej ciąży¹³¹. Filmowcy bardzo rzadko podejmują kwestię przerywania ciąży jako główny temat fabuły kinowej. Gdyby uwzględnić w tym przypadku tylko pierwszoplanowy akcent tematyczny, do analizy moglibyśmy zakwalifikować tylko pięć filmów ze wszystkich utworów omówionych w rozdziale szóstym książki.

Analiza socjologiczna od krytycznej różni się tym, że socjolog nie ocenia dzieła i nie ustala w przeciwieństwie do krytyka czy historyka kina jakichkolwiek norm¹³². Filmy ważne i znane (np. Ingmara Bergmana) posiadają opracowane filmoznawcze analizy, co wiązało się z możliwością ich wykorzystania. W przypadku wytworów mniej znanych tworzono analizę własną filmu (wedle wzoru klasycznej fiszki filmowej obejmującej element opisowy, analityczny i interpretacyjny¹³³). Następnym etapem było stworzenie chronologiczno-przedmiotowej relacji fabuły oraz analiza zewnętrzna i wewnętrzna materiału (kody: gatunek filmowy, czas i miejsce akcji, ujęcie tematu, bohaterki/bohaterzy, wymiar problemu). Wewnętrzne kryteria prezentowanej relacji o filmach dotyczyły miejsca i funkcji społecznych dzieł zarówno na poziomie produkcji, jak i recepcji. Trzeci krok własnej procedury badawczej stanowiło nałożenie na opracowane modele siatki faktów. Chodziło o uwzględnienie kontekstu historyczno-społecznego. Natomiast punktem wyjścia tej indukcyjnej, socjologicznej analizy były poszczególne wytwory kina, a nie rzeczywistość.

Przystępując do analiz utworów filmowych zakładano hipotetycznie, że w filmach europejskich i amerykańskich istnieją duże różnice w reprezentacjach starości na poziomie cech gatunkowych kina; podejścia do problemów starości przez twórców (starość w filmie amerykańskim nie jest problemem społecznym – pozytywny obraz, natomiast starość w kinie europejskim jest problemem społecznym – negatywny obraz); związków produkowanych filmów z rzeczywistością społeczną (akcentowanie skrajnych aspektów względem starości: w kinie europejskim negatywnych, a w kinie amerykańskim pozytywnych); estetyki kina. W rozdziale trzecim tej pracy odniesiono się do tych intuicji, przedstawiając w sposób szkicowy z perspektywy historycznej i socjogenetycznej, wybrane dzieła kinematografii światowej, w tym polskiej.

131 Zob. Źródła filmowe.

132 Ponadto „filmy-legendy” dla historyków i krytyków mogą być nieznanne publiczności zbiorowej, a w danym czasie mogą być dla społeczeństwa nieważne (obrazy niedostrzeżone), np. *Obywatel Kane* Orsona Wellesa (1940).

133 Niektóre analizy pisemne wykonali chętni studenci. Analizy liczyły od 3 do 15 stron maszynopisu.

5. Podsumowanie

Szósta i siódma dekada minionego stulecia to „złote czasy” uprawiania w Polsce empirycznej socjologii filmu i kina. W latach 80. XX wieku wyraźnie widać spadek zainteresowania klasyczną socjologią filmu wśród polskich uczonych i badaczy. Sporadycznie publikowano analizy bohaterów filmowych i sondaże badające upodobania widzów. Chętniej zaś badano odbiór seriali i ich treści¹³⁴. Socjologia filmu w latach 90. XX wieku stała się dyscypliną zaniedbaną przez badaczy¹³⁵. Wydaje się, że w to miejsce pojawiło się zainteresowanie mediami, szeroko pojętą audiowizualnością. Z pewnością wpływ na ten stan miały przeobrażenia społeczno-kulturowe, jakie zaszły po 1989 roku w Polsce, ale także niezadowalające rezultaty badań socjologów filmu. Tematami ważnymi dla socjologów po 1989 roku stały się transformacja, dynamika struktury klasowej, badania nad światem polityki i jego rozmaitymi aspektami, zaś u schyłku XX wieku – badania nad płcią społeczną, etnicznością, religijnością oraz kulturą w procesie transformacji. Odwrót od socjologii filmu charakteryzował także socjologię zagraniczną.

W polskiej socjologii filmu dominował nurt ilościowy badań nad kinem, o czym świadczą zrealizowane liczne sondaże, ankiety, wywiady kwestionariuszowe. Metody jakościowe, takie jak np. analiza recepcji dzieła i treści dokumentów pisanych, stosowano bardzo rzadko. Okazjonalność przedsięwzięć badawczych utrudniała śledzenie kierunku zmian, a pogłębiał to powszechny w tamtym czasie brak typologii metodologicznych, płynność kryteriów i stosowanych terminów przez różnych badaczy. Ogólnie zgromadzony materiał odnośnie badań jakościowych był skąpy, a największe niedostatki widać w analizach procesu odtworzenia dzieł filmowych u badanych. Z opowiadaniem filmu – przełożeniem poziomu „języka filmowego” na język potoczny – związany jest problem, który wynika z samej genezy medium filmu. W dużym uproszczeniu można je uznać jako dzieło fabularne i afabularne. „Fabułę buduje się zawsze opierając się na zasadzie budowy zdania. Epizod i fabułę można opowiedzieć słowami, natomiast połączenia kadrów lub epizodów – montaż – łatwiej jest pokazać lub opisać w terminach metajęzyka” – pisał Jurij Łotman¹³⁶. Stanowisko Łotmana podważa możliwość opowiedzenia filmu słowami. Dowodem może być książka Jacka Ostaszewskiego pt. *Rozumienie opowiadania filmowego* (1999), w której przedmiotem rozważań i egzemplifikacji empirycznej z perspektywy teorii kognitywnej jest banalne „rozumienie filmu” amerykańskiego. Jej

134 R. Siemieńska, *Percepcja serialu telewizyjnego a sytuacja osobista oraz stosunek do narodu (na przykładzie „Szpitala na peryferiach”)*, „Przekazy i Opinie” 1981, nr 1; M. Gałuszka, *Wzory osobowe...*; Z. Kościelski, *Odbiór i ocena serialu „Ptaki ciemnych krzewów”*, „Aktualności Radio-Telewizyjne” 1987, nr 5.

135 Obecnie socjologia filmu jako kurs zajęć dla studentów socjologii proponowana jest na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Łódzkim.

136 J. Łotman, *Semiotyka filmu*, s. 147.

autor założył, że rozumienie zakłada możliwość reprodukcji językowej. Oczywiście zdolność reprodukcji językowej wydaje się najbardziej istotna, gdyż inaczej nie da się zbadać fenomenu rozumienia dzieła¹³⁷. Natomiast w przypadku odbioru filmu poleganie tylko na tej metodzie okazuje się błędne z uwagi na problem różnych ludzkich kompetencji, w tym językowych, czy odtworzenia dzieła filmowego w pamięci odbiorcy, a także kwestii, którą można sprowadzić do sentencji poety: „Chodzi mi o to, aby język giętki, powiedział to, co pomyśli głowa”.

Czy istnieje nowy program socjologii filmu? Można uznać, że choć zmieniły się warunki odbioru filmów i kina, stare pola analiz subdyscypliny są aktualne. Oprócz badania praktyk filmowych małych i wielkich grup społecznych (np. młodzież, dorośli, dzieci), różnych audytoriów – starych (publiczność stacjonarnych kin: małych i dużych, telewizowie, publiczność klubów filmowych, publiczność festiwalowa) i nowych (internauci, użytkownicy *vod*, publiczność kin objazdowych) – w dobie nowych mediów, interaktywności kina aktualne będzie stare pytanie: co ludzie robią z filmami i dlaczego? Przyszłość socjologii filmu i kina w Polsce nie jest zagrożona, choć wydaje się, że nastąpił odwrót od zainteresowań badawczych wytyczonych dawno przez tę subdyscyplinę. Autorka stoi na stanowisku, że stary program się nie zdewaluował. Krytyka filmowa o orientacji socjologicznej mogłaby pełnić istotną rolę odnośnie do kultury popularnej, czy narodowej, bo opis relacji kultury socjotajnej i symbolicznej daje wgląd w postmodernistyczną współczesność. Nie można zapominać, że socjologia filmu jest socjologią kultury i sztuki, co pociąga za sobą konieczność ujęcia interdyscyplinarnego. Wreszcie należy zwrócić uwagę na zagadnienia związane z dziedzictwem kultury narodowej. Konfrontacja kultury socjotajnej i duchowej, symbolicznej (np. sytuacji społecznych ukazywanych w filmach z rzeczywistością społeczną), analizy w polu kultury symbolicznej (np. wzajemne porównanie relacji społecznych w utworach kina i w poszczególnych sztukach literackich, teatralnych, plastycznych) – to „stare pola” badawcze socjologii filmu, które nigdy w Polsce nie były dostatecznie eksploatowane. Warto dodać w tym miejscu, że w Polsce socjologowie filmu, w porównaniu do zagranicznych reprezentantów tej subdyscypliny, nie zajmowali się analizą organizacji produkcji i rozpowszechniania filmów, a także badaniem roli instytucji filmowych w społeczeństwie, ich działaniem i warunkami rozwoju. W kontekście polityki kulturalnej i dla potrzeb praktyki wydaje się to zadaniem dość istotnym, choć krytycy słusznie zauważają, że rzecz dotyczy obszaru badawczego z zakresu „socjologii przemysłu kina”¹³⁸.

137 Zakładanie, że audytorium zna elementarne zagadnienia filmowe, wpisane było w program semiotyki filmu, która podkreślała, że inaczej trudno o rozwój kina jako sztuki. Istotny problem stanowi pogodzenie dostępności kina dla mas ze złożonym charakterem semiotycznym kina oraz kwestia przenikania kina i innych sztuk, które to sprawy dominowały w refleksji filmoznawczej (strukturalistyczno-semantyczne metody badań relacji pomiędzy filmem a innymi sztukami). W Polsce zagadnieniami tymi zajmowali się: B. Lewicki, A. Helman, A. Jackiewicz, M. Hopfinger, W. Orłowski, S. Wystouch i inni.

138 Takim opracowaniem filmoznawczym jest książka: M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.

Mankamentem polskich przedsięwzięć badawczych poświęconych kinu i jego odbiorowi stała się okazjonalność i hermetyczność, co należy wiązać z niedostatkami finansowania tych projektów. Podtrzymywanie ilościowych i jakościowych tradycji badawczych (odnośnie do społecznych i kulturowych uwarunkowań twórczości filmowej i jej odbioru, a także społecznej recepcji filmów w różnych warunkach oraz publiczności kinowej) wymaga podjęcia działań we współpracy z historykami filmu, krytykami i psychologami¹³⁹. Analizy socjologiczne zbiorów filmowych są zadaniem czasochłonnym, długofalowym do opracowywania przez wielkie i interdyscyplinarne zespoły badawcze¹⁴⁰. Powyższe zalecenie można by sformułować wobec tej pracy. Tymczasem ich niespełnienie przekształca je w uwagi krytyczne, których autorka ma świadomość. Z drugiej strony, książka jest próbą socjologicznego zmierzenia się z polem zaniedbanym przez polskich badaczy (socjologia filmu) i nowym (filmy *versus* nauka).

W następnej części pracy ukazano dwa spojrzenia na tę samą problematykę, jaką jest starość. Pierwszy punkt widzenia, naukowy, skupiony jest na przekazie i analizie rzeczywistości ujętych w kategoriach racjonalnych, a drugi – filmowy, artystyczny – rzuca światło na problem z perspektywy wyobraźni, intuicji, wiedzy twórców dzieł.

139 Konsorcjum tego typu mogłoby dostarczać cennych informacji dla polityki kulturalnej.

140 Np. nad filmem kinowym, dokumentalnym, telewizyjnym, serialowym, społecznym i historycznym dokumentem czy wideo – kanały *vod*.

Część II

Obrazy filmowe o starości

*Starość we wszystko wierzy.
Wiek średni we wszystko wątpi.
Młodość wszystko wie.*
Oscar Wilde

Rozdział II

Starość jako problem społeczny

1. Od definicji do problemu

Na starość można patrzeć z różnej perspektywy: biologicznej, kulturowej, antropologicznej, demograficznej, socjologicznej, metafizycznej¹ i wielu innych. Nie ma jednej obligatoryjnej definicji starości. A różne definicje tego zjawiska skupiają się na innych kryteriach. Ponadto pojęcie to można odnosić do aspektu obiektywnego, jak i subiektywnego. Starość jest tematem obecnym w różnych dziedzinach nauki, takich jak: demografia, socjologia, psychologia, medycyna, gerontologia, psychiatria itp. Przeważającą, „uczoną” literaturę stanowią prace gerontologów, demografów i socjologów².

Socjolog Honorata Jakubowska³ zwraca uwagę na pięć najważniejszych kontekstów starości. Są to: rodzina (pełnienie roli babci/dziadka), autodefinicja (subiektywne

-
- 1 Zob. J. Szczepański, *Starość*, [w:] tenże, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1980, s. 241–254. Warto wspomnieć, że Witold Gombrowicz pisał o starości jako kategorii metafizycznej. W *Porno-grafii* natura u Gombrowicza była nazwą procesu starzenia. Na ten temat zob.: P. Graczyk, *Porno-grafia, czyli zapisywanie Natury*, [w:] *Wojna pokoleń*, red. P. Nowak, Warszawa 2006, s. 280–291.
 - 2 Międzynarodowe towarzystwa socjologiczne od wielu lat zajmują się tym tematem, organizując badania i sesje tematyczne, np. w ramach Europejskiego Towarzystwa Socjologicznego (ESA). Poruszana tu problematyka była także przedmiotem zainteresowania krajowych konferencji naukowych, a także zjazdów socjologicznych, np. w Zielonej Górze (2007), w Krakowie (2010) czy w Szczecinie (2013).
 - 3 *Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009.

postrzeganie siebie jako osoby starszej), cielesność (fizyczne oznaki starzenia), a także władza (znikoma obecność) i praca zawodowa (nieproduktywność).

Słownik języka polskiego podaje, że starość to cecha przedmiotów, jak i organizmów żywych, a także okres życia ludzkiego: „starość to ostatni okres w życiu człowieka, następujący po etapie dojrzałości – czas, kiedy jest się starym”⁴. „Bycie starym” jest pojęciem nieostrym, co wynika z samej natury procesu starzenia się. Proces ten rozpoczyna się w momencie pojawienia się pierwszych symptomów uznawanych za cielesne objawy starości, np. siwiejące włosy, zmarszczki, plamy soczewicowe. Ponadto u kobiet taką biologiczną oznaką jest menopauza (45.–50. rok życia), a u mężczyzn andropauza (50.–60. rok życia). Wedle niektórych geriatrów starość dzieli się na wiek trzeci (od 60–65 lat) i czwarty (po 75. lub 80. roku życia). Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) rozpatruje wiek stary według następujących kategorii: wiek przedstarczy (45–59 lat), wczesna starość (60–74 lat), starość pośrednia (75–89 lat), starość późna lub długowieczność (od 90. roku życia). Antropologowie amerykańscy odwołują się do terminów: wczesna starość (powyżej 50 lat), wiek podeszły (60.–75. rok życia), wiek starchy (75–90 lat), wiek sędziwy (powyżej 90 lat). Wypada dostrzec, iż w różnych kulturach odmiennie postrzegano granicę starszego wieku. W afrykańskich plemionach badanych przez Colina M. Turnbulla w latach 60. XX wieku niespełna 30-letni człowiek był starcem⁵. W przypadku starości⁶ można też mówić o jakimś wieku kalendarzowym (np. 60–65 lat), o wieku funkcjonalnym (codzienne funkcjonowanie seniorów) czy o wieku psychicznym (gdy osoba sama się uważa za seniora)⁷. A zatem, posługując się pojęciem starości, możemy wyróżnić jej kryteria społeczne (narodziny wnucząt), fizjologiczne (np. klimakterium), psychiczno-emocjonalne (subiektywne doznanie starości).

Współcześnie dyskryminacja z uwagi na wiek nazywana jest ageizmem⁸. Może ona mieć charakter bezpośredni⁹ lub pośredni¹⁰. Początkowo pojęcie „ageizm” odnosiło się do charakterystycznych negatywnych lub stereotypowych postaw wobec

4 Starość, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, <http://wsjp.pl/index.php?pwh=0> (28.06.2016).

5 C.M. Turnbull, *Ikowie ludzie gór*, tłum. B. Kuczborska, Warszawa 1980.

6 Progi starości według różnych koncepcji omawia: M. Kubiak, *Polityka społeczna wobec ludzi starych w Polsce na tle współczesnych przemian społeczno-gospodarczych*, Gdańsk 2016, s. 20–29.

7 P. Szukalski, *Solidarność pokoleń. Dylematy relacji międzypokoleniowych*, Łódź 2012, s. 92–93.

8 Przejawy ageizmu omawia m.in.: P. Szukalski, *Solidarność pokoleń...*, s. 154–156. Por. *Realność złego starzenia się. Poza polityczną i społeczną powinnością*, red. nauk. L. Buliński, Toruń 2015, s. 114–117 i wskazana tam literatura.

9 Przejawia się ona w języku, w mediach, w różnego rodzaju instytucjach (np. brak zatrudnienia dla osób powyżej 50. roku życia, w bankach nieudzielanie kredytu osobom po 70. roku życia, odmowa specjalistycznych świadczeń lekarskich po 65. roku życia).

10 Np. różnorodne utrudnienia dla osób w wieku starszym. Zob. też: J. Derejczyk, *Bariery w aktywizacji społecznej osób starszych*, [w:] *Zapobieganie wykluczeniu społecznemu*, red. L. Frąckiewicz, Katowice 2005, s. 168–169.

ludzi w wieku postprodukcyjnym czy starym¹¹, później termin ten upowszechnił się w odniesieniu do wszelkich dyskryminacji z uwagi na wiek (może dotyczyć ludzi młodych). Skrajna negatywnie postawa wobec starości nazywana jest gerontofobią.

Definicja taksonomiczna, słownikowa starości wydaje się niemożliwa, nie tylko z uwagi na wspomniany proces starzenia się mający miejsce w pewnym czasie. W ciągu wieków zmieniło się społeczne postrzeganie starości, a także średni wiek życia, co wpływa na przesunięcie granicy „okresu starego” w życiu jednostki. Ponadto w różnych kulturach podejście do starości kształtowało się odmiennie (od uwielbienia i szacunku do marginalizacji czy skazania na śmierć głodową, wygnanie ze społeczności).

Wydłużanie okresu życia ludzi sprawiło, że między połową XVIII wieku a pierwszą wojną światową osoby w podeszłym wieku nie stanowiły marginalnej kategorii¹². Simone de Beauvoir stwierdziła w 1970 roku w pracy *Starość*, że nie da się napisać historii starości. Minęło od tego czasu jeszcze kilkanaście lat, nim rzeczywiście pojawiło się pierwsze dzieło. Dlaczego nastąpiło to pod koniec XX wieku, a nikt wcześniej nie podjął się tego zadania? Przede wszystkim trudno odnaleźć wzmianki o „starych ludziach” w dokumentach z odległych czasów. A historia wielkich wydarzeń, podbojów, wojen, wynalazków, odkryć i dzieł pokazuje, że starcy są kategorią nieobecną lub niewidzialną w zbiorowościach ludzkich. W tej sytuacji historykom do analiz pozostają teksty literackie, święte i inne. W *Biblii* odnośnie do starości można spotkać najczęściej niepomysłne opisy¹³ – jako czasu specyficznego ciężaru w wymiarze jednostkowym i społecznym, okresu utraty sił witalnych człowieka, jego różnych uciążliwości, niedomagań cielesnych i chorób. Spośród biblijnych przekazów o starszym wieku nacechowanych pozytywnie wymienić można „wiekową” mądrość życiową i związany z tym obowiązek oraz przywilej nauczania młodych. Istnieje potoczne przekonanie, że starość dawniej postrzegano jako szanowany „okres mądrości”, a współcześnie tak nie jest. Natomiast, jakby na przekór, napisana już *Historia starości* udowadnia, że wspólną cechą wszystkich kultur pozostawało tworzenie pewnego abstrakcyjnego modelu starości i osądu starych ludzi w odniesieniu do teoretycznego wizerunku – rzadziej na korzyść, najczęściej na niekorzyść¹⁴. Pierwszy historyk starości Georges Minois twierdzi, że na status człowieka starego w różnych społeczeństwach składały

11 Np. ludzie starzy są nieatrakcyjni, nieaktywni seksualnie, słabi, potrzebujący pomocy, schorowani itp. Należy dodać, że istnieje mała liczba badań poświęconych stereotypom wiekowym. Są one niereprezentatywne i prowadzone w odmienny sposób, co utrudnia porównania. Problemy z prowadzeniem tego typu badań szerzej omawia: P. Czekanowski, *Stereotypowy obraz ludzi starych: przyczyny, konsekwencje i propozycje rozwiązań*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 108–110. Por. też: J. Stypińska, *Ageizm i dyskryminacja ze względu na wiek jako doświadczenie dojrzałych Polaków na rynku pracy*, [w:] *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*, red. J. Mucha, Ł. Krzyżowski, Kraków 2011, s. 175–199.

12 J.P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 314.

13 Zob. K. Romaniuk, *Lata podeszłe i starość według Biblii*, Warszawa 1993.

14 Za: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1995, s. 7.

się takie elementy, jak: fizyczna słabość, wiedza i doświadczenie wynikające z długiego istnienia, degradacja cech fizycznych. Autor udowadnia, że nigdy nie istniał „złoty wiek” starości¹⁵. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w Polsce „wędrowny dziad” lub „baba” na wsi w pierwszej połowie XX wieku to najczęściej starzy żebracy, niepotrzebni społecznie i niemogący liczyć na opiekę dzieci¹⁶.

Etnograficzne badania potwierdzają, że współcześnie na wsi użyteczność starszego człowieka jest istotą egzystencji. Rola doradcza starego człowieka została umniejszona¹⁷, ale spełnia się on w opiece nad wnukami. Ponadto istotną rolę starzych pozostaje przekaz kulturowy, zwłaszcza w sferze duchowej (wiara)¹⁸. Nastąpiło tu zjawisko redukcji autorytetu ze względu na doświadczenie życiowe i wiek, ale wciąż istotna wydaje się funkcja kulturotwórcza (obowiązek i przywilej nauczania młodych), co dostrzegano już w *Biblii*.

Starość podejmowano jako kluczowe zagadnienie w różnych koncepcjach teoretycznych¹⁹ gerontologii społecznej czy pedagogiki. Szczególnie ważne wydają się dwie teorie dotyczące wyłączenia lub aktywności jednostki w wieku poprodukcyjnym. Koncepcja wyłączenia stanowiła pierwszą, która próbowała objaśnić proces starzenia się poprzez prawidłowości życia. W tej orientacji zjawisko starzenia traktuje się jako proces wycofania się ludzi ze sfery społecznej. Zabieg ten związany jest z większą refleksyjnością (reminiscencje), zainteresowaniem swoim światem wewnętrznym²⁰, spadkiem sił witalnych osób w starszym wieku i przynosi korzystne rezultaty dla jednostki, która przygotowuje się do śmierci, a także dla społeczeństwa, w którym naturalnie tworzy się przestrzeń dla działań ludzi młodych. Z kolei teoria aktywności podkreśla, że osoby, niezależnie od wieku, chcą być czynne społecznie. Podejście to zakłada także, że nowe role społeczne, w których występują jednostki, składają się na pozytywny obraz samego siebie²¹. Stary socjolog Jan Szczepański pisał o „ostatnim wieku” jako o zanurzeniu się w świecie wewnętrznym, zauważając, że realny, zewnętrzny świat żąda od starców „stanu spoczynku”²². „Cóż robić?” – pytał Szczepański i odpowiadał: być może trzeba „stworzyć sobie filozofię starości, tak by nauczyć się być starym, jeszcze nim jesteśmy starzy, tak jak zawodu uczymy się za młodu”²³. W jego „świecie wewnętrznym”²⁴ nie istniała starość, bo ona

15 Tamże, s. 326.

16 Zob. U. Lehr, *U schyłku życia. Starość mieszkańców wsi Beskidu Śląskiego i Podhala*, Warszawa 2007, s. 106–110, 247–251.

17 Tamże, s. 144.

18 Tamże, s. 149, 181–194.

19 Na temat teorii starzenia się zob.: M. Kubiak, *Polityka społeczna wobec ludzi starych...*, s. 29–40.

20 Także C.G. Jung podkreślał, że celem jednostki w wieku młodym jest poznanie społeczeństwa (socjalizacja), a celem życiowym starszej osoby jest poznanie siebie.

21 J. Halicki, *Obrazy starości rysowane przeżyciami seniorów*, Białystok 2010, s. 13–16.

22 J. Szczepański, *Starość*, s. 241–254.

23 Tamże, s. 228.

24 Porządek tego świata wedle J. Szczepańskiego jest odmienny od realnego, zewnętrznego życia jednostki. Dla świata wewnętrznego charakterystyczne są: bytowanie i obcowanie z samym sobą, czysta i bezinteresowna refleksja.

stanowiła przede wszystkim zjawisko świata zewnętrznego²⁵. Ta koncepcja filozoficzna i po trosze metafizyczna bliska była pedagogicznemu podejściu Aleksandra Kamińskiego, a także innym humanistom²⁶.

„Pomyślne starzenie się” (*successful aging*) to pojęcie, którym gerontologia społeczna posługuje się od ponad półwiecza²⁷. Komponentami pomyślnego starzenia według Roberta Louisa Kahna są: aktywne zaangażowanie w życie, utrzymywanie fizycznej i psychicznej sprawności, nieobecność choroby lub niepełnosprawności oraz czynników ryzyka, stabilizacja materialna lub zabezpieczenie finansowe²⁸. Obszerna literatura na ten temat odsyła do takich pojęć, jak m.in.: funkcjonowanie społeczne, satysfakcja życiowa (zadowolenie z życia, dobre samopoczucie), zasoby psychiczne (autonomia, niezależność, cel i poczucie własnej wartości, strategie radzenia sobie w różnych sytuacjach i inne)²⁹. Teorie biomedyczne poprzez pomyślne starzenie się rozumieją szereg zjawisk optymalizujących oczekiwaną długość życia i minimalizujących fizyczne i psychiczne ubytki³⁰. Natomiast teoria i badania potocznego postrzegania pomyślnego starzenia się odwołują się do wielu elementów subiektywnych, takich jak: psychiczne dobre samopoczucie³¹, satysfakcja życiowa, zdrowie fizyczne i funkcjonowanie, relacje społeczne, aktywność, wsparcie itp.³² W Polsce pojęcie „pomyślnego starzenia się” charakteryzowało „koncepcję wychowawczą” Aleksandra Kamińskiego, który dużą wagę przywiązywał do samowychowania świadomej swej przyszłości jednostki³³. Dla autora istotne było wspieranie ludzi w nabywaniu umiejętności i zainteresowań, które w wieku starszym pomogą w utrzymaniu aktywności społecznej i czerpaniu satysfakcji z niej³⁴.

25 J. Szczepański, *Starość*, s. 233.

26 Por. A. Kamiński, *Wychowanie do starości jako czynnik adaptacji ludzi starszych do nowoczesnego społeczeństwa*, „Praca i Zabezpieczenie Społeczne” 1974, nr 6, s. 9–22. Maria Janion mówi o „heroizmie istnienia”. Zob. M. Grochowska, *Lewa strona gobelinu*, [w:] *Wojna pokoleń*, s. 293–310. A. J. Szczepański pisał o „bohaterstwie staruszków i staruszek”. J. Szczepański, *Sprawy ludzkie*, s. 237.

27 Dzieje refleksji nad tym pojęciem omawia: J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 18–21.

28 Za: A. Zych, *Piękni osiemdziesięcioletni, czyli paradygmat „starzenia się z wdziękiem” a realia życia*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 142.

29 Pomyślne starzenie się w ujęciu C.D. Ryffa, a także koncepcje wynikające z badań empirycznych J.W. Rowe’a i R.L. Kahna omawiają: J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 30–38; A. Zych, *Piękni osiemdziesięcioletni...*

30 Różnorodne modele badań wykorzystujące pojęcie „pomyślne starzenie się” zob.: J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 21–28.

31 Władysław Tatariewicz w traktacie *O szczęściu* pisał o rozbieżności między zdrowiem psychicznym a poczuciem szczęścia. Zdrowie psychiczne jest pozytywnym funkcjonowaniem organizmu psychofizycznego, a poczucie szczęścia – subiektywnym stanem uczuciowym lub zespołem warunków wytwarzających taki stan uczuciowy (obiektywne znaczenie). Więcej zob.: W. Tatariewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1985, s. 208–218.

32 Zob. tamże, s. 26.

33 A. Kamiński, *Wychowanie do starości...*, s. 9–22.

34 Samowychowanie do starości zaleca także duchowny katolicki bp Kazimierz Romaniuk: 1) wiara, że terażniejszość jest dobra, lepsza, a nie gorsza od przeszłości; 2) afirmacja

Warto też w tym miejscu wspomnieć o teorii wymiany i modernizacji. Wedle pierwszej wspomnianej orientacji ludzie starzy w nikłym stopniu posiadają „wymienialne dobra”. Toteż musi następować zwrot „długu” przez dzieci, wnuki³⁵. Istotne jest tu pojęcie „kapitału opiekuńczego”. Z kolei w koncepcji modernizacji podkreśla się, że istnieją systematyczne, wzajemne relacje między modernizacją społeczną a statusem ludzi starych.

Niechęć do starości we współczesnej kulturze wynika z różnych przyczyn. Jedną z nich może stanowić strach przed starością. Ponadto starość jest nieestetyczna (nie-sprawność cielesna) i powszechnie odpychająca (ludzie chcą żyć dłużej, ale nikt nie chce być starym). Z jednej strony, w języku potocznym istnieje wiele przysłów i powiedzonek o starości posiadających pejoratywne zabarwienie³⁶, a z drugiej, w pracach naukowych unika się mówienia wprost o starości. Starość to coś wstydlivego i nie powinno się poruszać tego tematu w rozmowach. Jak pisze Józefina Hrynkiewicz, jest to ambarasujące i smutne³⁷. W tym względzie występuje podobieństwo tabu aborcji w codziennych rozmowach. Słowo „starość” nie występuje w oficjalnym dyskursie. Tymczasem starość nie jest chorobą, ale etapem rozwoju osoby ludzkiej. Nawet autorzy publikacji naukowych o starości zastępują pojęcia „stary człowiek”, „osoba stara” wyrażeniami takimi, jak: „senior” „osoba w jesieni życia”, człowiek w „trzecim” i „czwartym wieku”, w „wieku dojrzałym”, w „wieku starszym”, w „zaawansowanych latach”. Inne powszechnie stosowane synonimy starości w języku polskim to np.: „piękny wiek”, „poważny wiek”, „sędziwe lata”, „późne lata” itd. Zaobserwowana tendencja widoczna jest nie tylko w języku polskim. Wiele eufemizmów wytwarza język angielski³⁸, który oddziałuje na inne języki. Zdaniem J. Hrynkiewicz eufemizmy mają uspić społeczeństwo. Poprzez takie zabiegi starcy stają się „Innymi”. Tymczasem są ludźmi, którzy kiedyś byli młodzi, a są dużo starsi.

Miejsce starych artystów w sztuce omówił kilka dekad temu Mieczysław Wallis³⁹, udowadniając, jak wspaniałe dzieła wyszły spod ich rąk. Trudno jednak w tych szkicach doszukać się wspólnych elementów dla „późnego stylu” autorów, choć twórczość starcza charakteryzuje się wysokim kunsztem, swoistym, nowym stylem,

przyszłości, nawet jeśli nas już nie będzie; 3) pokora wobec słabości ludzkich. Zob. K. Romaniuk, *Lata podeszłe...*, s. 86–105. Obecnie na rynku istnieje wiele poradników na temat życia w starszym wieku. Przykładem może być publikacja A. Grzywy, która proponuje twórcze przygotowanie się do rzeczywistości, która nadejdzie, czyli starości i śmierci. Szerzej: A. Grzywa, *Jak oswoić się z myślą o starości, umieraniu i śmierci*, Lublin 2013.

35 Por. B. Szatur-Jaworska, *Starość w polskiej rodzinie*, [w:] *Relacje międzypokoleniowe we współczesnych rodzinach polskich*, red. P. Szukalski, Łódź 2014, s. 25–40.

36 W języku polskim np.: „Starość nie radość”, „Starość się Panu Bogu nie udała” i wiele innych.

37 Za: *O sytuacji ludzi starszych*, red. J. Hrynkiewicz, Warszawa 2012, s. 8, http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/bip/BIP_POZ_O_sytuacji_ludzi_starszych_2012.pdf (11.06.2016).

38 Zob. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się w reklamie telewizyjnej*, Gdańsk 2013, s. 34.

39 M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975. Por. tenże, *Młodość i starość*, [w:] *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 69–71.

niezrównanym do wcześniejszego. Warto tu wspomnieć o sytuacji szczególnej, gdy stary artysta jest swoim modelem. Autoportrety starcze malarzy, rzeźbiarzy potrafią wstrząsać do głębi. Wallis⁴⁰ wyróżnił kilka typów owych autoportretów. Ukazują one starość: 1) kontemplacyjną (czyli pogodną i beznamiętną), 2) nieukojoną i smutną, wręcz tragiczną, 3) triumfującą. Przykładem ostatniego wizerunku jest portret 63-letniego Rembrandta, z obrzękłą twarzą, bez zębów, z błyskiem oczu, i wyrazem triumfu. Jak pisze Wallis: „Jest już tylko ruiną, cieniem samego siebie, niemal upiorem. Ale wie, że jest wielkim malarzem i że nikt i nic na świecie nie może go pozbawić jego wielkości i mocy”⁴¹.

2. Starość w świetle badań empirycznych

W dyskursie naukowym ma miejsce akcentowanie negatywnych skutków starzenia się społeczeństwa. Jeszcze do niedawna szczególnie popularnym nurtem była tzw. „apokaliptyczna demografia”⁴², akcentująca tylko niekorzystne efekty wydłużania się okresu starości⁴³, a pomijająca wkład osób starszych w życie gospodarcze i społeczne⁴⁴. Proces starzenia analizowano w pracach polskich, jak i zagranicznych w kontekście zagrożeń i katastrofy („panika demograficzna”). Coraz częściej odchodzi się od tej perspektywy, rozpatrując starość jako szansę⁴⁵.

W Stanach Zjednoczonych ta tematyka korespondowała z tempem zauważalnych zmian demograficznych. Niepokój o przyszłość sprawił, że w latach 40. XX wieku Ernest H. Burgess postulował, aby amerykańscy socjologowie zaangażowali się w badania starości⁴⁶. Natomiast w Polsce socjologia starości dopiero się rozwija. Świadczą o tym także nieliczne kursy na uczelniach publicznych⁴⁷ poświęcone tej problematyce. Z drugiej strony, od lat realizuje się liczne projekty badawcze zajmujące się tym tematem⁴⁸ oraz konferencje naukowe⁴⁹. Ojcem polskiej

40 M. Wallis, *Autoportret*, s. 69-74.

41 Tamże, s. 74.

42 Szerzej zob.: P. Szukalski, *Solidarność pokoleń...*, s. 96-98.

43 Tamże, s. 92-93.

44 Transfer finansowy pomiędzy generacjami odbywa się na linii od osób starszych do młodszych. Więcej na ten temat: E. Bojanowska, *Ludzie starsi w rodzinie i społeczeństwie*, [w:] *O sytuacji ludzi starszych*, s. 19-31.

45 *Nowe zjawiska i procesy w badaniach nad polskimi kulturami starości*, red. W. Kowalik, A. Pawlina, Kraków 2015, s. 12.

46 Teoretyczno-metodologiczne aspekty badań omawia: B. Synak, *Ludzie starzy*, [hasło w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 2, s. 144-149.

47 Tamże, s. 13. Zob. też: *Ku socjologii starości...* 2011.

48 O projektach badawczych finansowanych poza NCN zob.: *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 14.

49 Omówienie wszystkich ważnych konferencji polskich i europejskich dotyczących starości, a także udziału polskich badaczy w międzynarodowych konferencjach poświęconych problematyce

socjologii starości był Jerzy Piotrowski, który przeprowadził w latach 60. reprezentatywne badania nad różnymi sferami życia ludzi starych w Polsce⁵⁰. Z kolei pierwszą próbę systematyzacji refleksji polskich socjologów nad starością stanowi publikacja Janusza Muchy i Łukasza Krzyżowskiego z 2011 roku⁵¹. Autorzy skupili się na przeglądzie dorobku polskich socjologów, rozpoczynając od ujęcia historyczno-przeglądowego, a przechodząc kolejno do poszczególnych problemów społecznych związanych ze starszym wiekiem i różnych pól badawczych czy tabu (np. życie seksualne osób starszych⁵²).

Wspomniana wcześniej koncepcja aktywnego starzenia się, czyli „procesu optymalizacji możliwości zdrowotnych, uczestnictwa w życiu społecznym i bezpieczeństwa w celu poprawy jakości życia w miarę starzenia się ludzi”⁵³, bywa łączona w analizach z pojęciem „jakość życia”. Jest to wielowymiarowe indywidualne postrzeganie swojej pozycji życiowej w kontekście społeczno-kulturowym⁵⁴. Najogólniej można stwierdzić, że na jakość życia wpływa zarówno aktualna sytuacja człowieka, miejsce życia⁵⁵, jak i cała jego biografia⁵⁶. Dwoma skrajnie położonymi punktami na osi jakości życia seniorów jest sytuacja w krajach Europy Zachodniej i w krajach postkomunistycznych⁵⁷. Natomiast w wymiarze jednostkowym zachodzi porównanie przeszłości i terażniejszości⁵⁸. Z perspektywy polityki społecznej aktywne starzenie się to konieczność. Amerykańscy i europejscy emeryci borykają

starzenia się społeczeństw zob.: W. Kowalik, A. Pawlina, *Socjologia starości w Polsce wobec nowych zjawisk i procesów. Wprowadzenie, w: Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 5–20. Na ten temat zob. także: *Ku socjologii starości...*, s. 5–25 i wskazana tam literatura.

50 J. Piotrowski, *Miejsce człowieka starego w rodzinie i społeczeństwie*, Warszawa 1973.

51 *Ku socjologii starości...*

52 Seniorzy nie są aseksualni, ale nie przeprowadza się badań społecznych ani seksuologicznych na ten temat. Nie istnieją żadne reprezentatywne dane, a pytania są drażliwe. Więcej zob.: K. Kasperek, *Seksualność Polaków „w jesieni życia”: perspektywa analizy danych zastanych*, [w:] *Ku socjologii starości...*, s. 319–337.

53 Jest to definicja WHO. Za: *Realność złego starzenia się...*, s. 25.

54 Praktyczne zastosowanie modelu oceniania jakości życia mieszkańców placówek opiekuńczych we Francji przedstawia: K. Szczerbińska, *Kompleksowa ocena geriatryczna i działania podejmowane przeciw wykluczeniu osób starszych przebywających w placówkach opiekuńczych na przykładzie Francji*, [w:] *Zapobieganie wykluczeniu społecznemu*, s. 175–190.

55 O jakości życia na wsi zob.: *Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi – mit czy rzeczywistość*, red. M. Janoś-Kreśto, Warszawa 2015, s. 145–238.

56 Mówi o tym koncepcja E.H. Eriksona. Zob. J. Dyrda, *Integralność czy rozpacz. Wymiary starości w koncepcji E. H. Eriksona*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 211–220.

57 Zob. *Realność złego starzenia się...*, s. 30–35. Por. *Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich*, red. J.T. Kowaleski, P. Szukalski, Łódź 2006, s. 111–278.

58 Zob. M. Janoś-Kreśto, *Życie na polskiej wsi w ocenie jej starszych, rdzennych mieszkańców (wyniki badania)*, [w:] *Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi...*, s. 198. Mieszkańcy wsi w czterech województwach oceniali życie emeryta we współczesnej Polsce i w PRL-u. Odpowiedzi były zróżnicowane wiekowo, ale przeważały opinie, że w PRL-u żyło się lepiej niż obecnie. Szczególnie reprezentowaną kategorią osób z takimi opiniami były kobiety około 70. roku życia i powyżej.

się z tymi samymi problemami, jak np. ograniczone zasoby finansowe, izolacja społeczna, agresja wobec ludzi starszych, samotność, nierówności ekonomiczne płci⁵⁹.

Badania realizowane od kilkunastu lat na Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem Jerzego Kowaleskiego i Piotra Szukalskiego, w których podejmowano różne determinanty sytuacji ludzi starych w Polsce, koncentrują się na ilościowych rozmiarach oraz przestrzennym zróżnicowaniu procesu starzenia się społeczeństwa polskiego, a także na jego społeczno-ekonomicznych konsekwencjach⁶⁰. Wzrost liczby i udziału osób w starszym wieku związany jest z kilkoma najważniejszymi czynnikami demograficznymi, takimi jak: spadek dzietności, wydłużanie czasu życia, nakładanie się roczników z wyżu i niżu demograficznego przez kolejne grupy wiekowe ludności. Natomiast w ujęciu przestrzennym (wieś/miasto oraz poszczególne regiony kraju) istnieją znaczne dysproporcje w zaawansowaniu procesu starzenia się społeczności⁶¹. Środowiska wielkomiejskie są i będą miejscami koncentracji osób w starszym wieku i sędziwych starców. Kowaleski prognozuje, że najwyższe przyrosty liczby osób sędziwych wystąpią w kolejnej dekadzie (w latach 2025–2030)⁶², co wydaje się naturalną konsekwencją zdarzeń demograficznych z lat 1950–1960. Sędziwi starcy (dolna granica wieku na poziomie 75 lub 80 lat) są populacją sfeminizowaną i trend ten nie ulegnie osłabieniu. Subpopulacja ta do 2030 roku wzrośnie dwukrotnie⁶³.

Szybkie tempo starzenia się społeczeństwa występuje w naszym kraju, jak i w wielu innych na świecie⁶⁴. Na przełomie wieków krajami europejskimi o największym odsetku mieszkańców powyżej 65. roku życia były Włochy, Grecja, Szwecja⁶⁵. Przewiduje się, że do 2030 roku liczba osób w gospodarstwach domowych w kraju powyżej 75 lat wyniesie ponad 39 tys. (w 2002 roku było to 3,2 tys. osób)⁶⁶. Warto tu przypomnieć, że w latach 70. XX wieku w Niemczech problem starzenia się stał się przedmiotem poważnych dyskusji z uwagi na konieczność zapewnienia opieki

59 Zob. N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, tłum. J. Polak, J. Ruszkowski, U. Zielińska, Poznań 2001, s. 176–177; C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, tłum. A. Gromkowska-Melosik, Warszawa 2005, s. 327–341.

60 Zob. *Ludzie starzy w polskim społeczeństwie w pierwszych dekadach XXI wieku*, red. J.T. Kowaleski, Łódź 2006.

61 Zob. J. Kowaleski, *Osoby w starszym wieku na obszarach wiejskich i w gospodarstwach rolnych*, [w:] *Ludzie starzy w polskim społeczeństwie...*, s. 99–113.

62 Prognozę starzenia się ludności do 2030 roku omawia także: S. Kurek, *Typologia starzenia się ludności Polski w ujęciu przestrzennym*, Kraków 2008.

63 Tamże, s. 229–233. Por. P. Szukalski, *Populacja osób bardzo starych w społeczeństwie polskim – stan obecny i perspektywy*, [w:] *Ludzie starzy w polskim społeczeństwie...*, s. 115–148.

64 Na temat zmian demograficznych w populacji amerykańskiej zob.: J. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, tłum. E. Różalska, Poznań 1998, s. 182–186.

65 Za: Cz. Stępień, *Przemiany umieralności i przeciętnego trwania życia osób w starszym wieku*, [w:] *Ludzie starzy w polskim społeczeństwie...*, s. 203.

66 Za: L. Frąckiewicz, *Nowe zadania przeciwdziałania wykluczeniu społecznemu wobec procesów demograficznych*, [w:] *Zapobieganie wykluczeniu społecznemu*, s. 142. Por. S. Kurek, *Typologia starzenia się ludności Polski...*

ludziom żyjącym stosunkowo długo. Po dwudziestu latach od tych debat, w pierwszej połowie lat 90., dzięki ustawodawstwu państwo niemieckie zagwarantowało usługi pielęgnacyjne ludziom starszym (ubezpieczenie pielęgnacyjne). Problem opieki nad ludźmi starymi będzie także wymagał rozwiązania systemowego w Polsce, gdyż proces jest naturalny i nieuchronny⁶⁷. Krajowa polityka społeczna wobec osób starszych nie napawa optymizmem⁶⁸. Potrzeba zmian systemowych, a dużą rolę w ich kształtowaniu powinny odegrać dziedziny geriatry i gerontologii społecznej⁶⁹. „Złe starzenie się” obywateli jest realną obawą⁷⁰. Polskie dokumenty i zapisy redagowane są od lat w sposób życzeniowy za pomocą trybu warunkowego („należy wspierać”, „należałoby”, „warto”)⁷¹. Faktami pozostają: słaby stan opieki geriatrycznej w Polsce w porównaniu do potrzeb seniorów, brak stabilizacji materialnej lub bezpieczeństwa socjalnego ludzi starych w Polsce, trudności w wykorzystaniu możliwości aktywnego zaangażowania się w życie. Wiadomo także, że komunikacyjne osamotnienie na starość⁷², obok samotności na skutek śmierci bliskich, depresji przyczynia się do cierpienia psychicznego. Problem ten do pewnego stopnia znalazł rozwiązanie systemowe w USA, gdzie spopularyzowano specjalne domy i osiedla dla seniorów, w których zapewnia się rozrywkę, pomoc techniczną, medyczną⁷³. Osiedla tzw. *Active Adults* umożliwiają seniorom 55+ aktywny wypoczynek, a przede wszystkim towarzystwo, którego nierzadko brakuje starszym osobom. Takie wspólnoty seniorów powołano także w Szwecji. Mieszkalnictwo zorganizowane w ten sposób zapobiega wykluczeniu społecznemu. Należy jednak podkreślić, że na mieszkanie tego typu mogą sobie pozwolić raczej zamożni seniorzy⁷⁴. W USA co dziesiąty senior żyje poniżej progu ubóstwa. Jeśli uwzględnimy wydatki na opiekę zdrowotną w starszym wieku, to co siódmy starszy Amerykanin egzystuje w skrajnej biedzie. Wskaźnik ubóstwa jest znacznie wyższy wśród kobiet (stanowią one trzy czwarte osób powyżej 65. roku życia, które żyją w ubóstwie)⁷⁵, a szczególnie istotnym czynnikiem pozostaje tu także rasa. Natomiast jakość życia seniorów amerykańskich – wedle rankingów ONZ Global Age Watch Index – sytuuje się na ósmej pozycji na świecie

67 O sytuacji ludzi starszych.

68 Polską politykę społeczną wobec starszych osób od okresu transformacji do współczesności przedstawia: M. Kubiak, *Polityka społeczna wobec ludzi starych...*

69 L. Frąckiewicz, *Nowe zadania przeciwdziałania wykluczeniu...*, s. 125–150.

70 Por. P. Szukalski, *Populacja osób bardzo starych...*, s. 115–148.

71 Zob. *Realność złego starzenia się...*, s. 17–20.

72 O specyfice komunikacji intrapersonalnej (mowie wewnętrznej) osób starszych zob.: W. Tłokiński, *Zmiany w interakcjach społecznych na starość. Komunikacyjne osamotnienie*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 130–133.

73 M. Magdziak, *Mieszkalnictwo dla osób starszych w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej*, www.wa.pb.edu.pl/uploads/downloads/Mieszkalnictwo-dla-osob-starszych-w-Stanach-Zjednoczonych-Ameryki-Polnocnej.pdf (12.05.2016).

74 www.ryneksejora.pl/finanse/110/statystyki_co_dziesiaty_senior_w_usa_zyje_w_biedzie_faktycznie_jest_jeszcze_gorzej,6344.html (30.05.2016).

75 C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 327–328.

na dziewięćdziesiąt jeden krajów⁷⁶. Wedle tych danych najlepszą sytuacją finansową, społeczną i zdrowotną odznaczają się emeryci mieszkający w Szwecji, w Norwegii oraz w Niemczech, a dalej w Holandii i w Kanadzie.

Historycznie rzecz ujmując, państwowe emerytury wprowadzono na przełomie XIX i XX wieku. Najwcześniej nastąpiło to w Niemczech Bismarcka w 1889 roku, następnie we Francji (1905), Anglii (1908). W Polsce jednolite prawodawstwo uchwalono w 1933 roku, a w USA dwa lata później⁷⁷. Doniosłość postępowego prawa państwa nowoczesnego polegała na tym, że człowiek w siódmej, ósmej dekadzie życia przestawał być biedakiem zależnym od innych, a stawał się emerytem. W Europie systemy emerytalne są skonstruowane na podobnej zasadzie, to znaczy kraje (np. Niemcy, Szwecja, Włochy, Francja, Wielka Brytania) przerzucają odpowiedzialność ekonomiczną za emerytury na pracowników i pracodawców. Natomiast każde państwo stosuje odmienne rozwiązania filarowe⁷⁸. System emerytalny w USA opiera się również na kilku zasobach: federalnym funduszu Social Security (S.S.), programach emerytalnych oferowanych przez pracodawców lub związki zawodowe oraz na indywidualnych rachunkach emerytalnych obywateli. Wyższe świadczenie emerytalne wymaga oszczędzania w drugim filarze. Obecnie w Wielkiej Brytanii⁷⁹ pierwszy filar gwarantuje tylko podstawową stawkę emerytalną w wysokości 463 euro miesięcznie (97 funtów tygodniowo). Dla porównania 963 euro miesięcznie z pierwszego filaru otrzymują także emeryci w Stanach Zjednoczonych (około 1000 dolarów). A zatem tamtejsze państwowe emerytury pozwalają na pokrycie najważniejszych wydatków. Z danych niemieckiego ministerstwa pracy za rok 2015 (ZFDF) wynika, że na granicy ubóstwa (szacowanej tam na 780 euro na miesiąc) żyje niemal 800 tys. z 20 mln seniorów, co stanowi 0,4% populacji emerytów⁸⁰.

Dobre i dostatnie życie mają starsi mieszkańcy w krajach skandynawskich⁸¹, gdzie rządy promują „aktywne starzenie się”, a także pracę dorywczą w okresach silnego zapotrzebowania na siłę roboczą. Dzięki temu skandynawscy emeryci są o wiele bardziej aktywni niż w Polsce.

76 Przy tworzeniu indeksu oceniono sytuację osób starszych, porównując siłę nabywczą ich dochodów, ich sytuację zdrowotną, wykształcenie, możliwość zatrudnienia i sytuację społeczną. Kategorie te wyłoniono jako kluczowe po rozmowach z prawodawcami i starszymi osobami z całego świata. Zob. www.helpage.org/global-agewatch/population-ageing-data/global-rankings-table/ (30.05.2016).

77 Z uwagi na renty weteranów wojennych i rozwijające się prywatne fundusze emerytalne.

78 W Niemczech, podobnie jak w Polsce, system emerytalny zbudowany jest z trzech filarów, a np. w Wielkiej Brytanii z dwóch.

79 Do lat 70. XX wieku, gdy emeryci w Wielkiej Brytanii pobierali tylko państwową emeryturę, stanowili homogeniczną grupę biednych. Sytuacja zmieniła się w ósmej i dziewiątej dekadzie XX wieku – starsi Brytyjczycy zaczęli korzystać z prywatnych funduszy gwarantujących świadczenia emerytalne.

80 Średnia emerytura w Niemczech to około 1000 euro miesięcznie, co stanowi 28% średniego wynagrodzenia.

81 W Szwecji, w której obowiązuje podobny system do polskiego, emerytury kształtują się na poziomie 64% średniego wynagrodzenia.

W cytowanych badaniach ONZ Global Age Watch Index Polska zajęła 62. miejsce, jeśli chodzi o warunki życia seniorów. W innych badaniach, z 2014 roku, Polska osiągnęła 32. pozycję w rankingu 96 krajów pod względem jakości życia seniorów, co stanowi wynik średni⁸². Natomiast widać wyraźnie podział na Europę Zachodnią i Środkowo-Wschodnią. Gorsza jakość życia osób starszych charakterystyczna była dla Rosji, Serbii, Turcji, Ukrainy, Czarnogóry, Mołdawii⁸³. Dużo lepiej przedstawia się sytuacja polskich emerytów w kategorii bezpieczeństwa finansowego – 20. miejsce na świecie wedle Global Age Watch Index⁸⁴. W kategorii „sytuacja społeczna” Polska usytuowała się na 43. miejscu, co było wynikiem średnim⁸⁵. Najgorsza ocena odnosiła się do opieki zdrowotnej, 4. miejsce od końca. Wpływ na taki wynik miał odsetek osób powyżej 50. roku życia deklarujących, że ich życie ma sens, w porównaniu z grupą wiekową od 35 do 49 lat. Porównując Polaków do innych nacji można zaobserwować, że sens życia widzi więcej seniorów w różnych krajach z Europy Środkowo-Wschodniej⁸⁶.

Wedle światowych danych statystycznych średnia długość życia jest krótsza w przypadku płci męskiej niż żeńskiej. W USA, oprócz płci, istotne w kwestii długości życia okazuje się zróżnicowanie rasowe⁸⁷. Poważny problem dla amerykańskich seniorów stanowi bardzo kosztowna opieka zdrowotna⁸⁸. Stany Zjednoczone nie zapewniają specjalistycznej opieki medycznej wszystkim obywatelom. Biedni obywatele korzystają z instytucji publicznych, otrzymując usługi medyczne na niskim poziomie. Badaczka biedy Elżbieta Tarkowska przekonywała, że w Polsce ubóstwo dotyczy dzieci, młodzieży i rodzin wielodzietnych, szczególnie mieszkańców wsi⁸⁹. Natomiast z danych GUS zbieranych w latach 2012–2013 wynika, że i polscy emeryci z trudnością radzą sobie ekonomicznie⁹⁰.

82 *Help Age International*, 2014, s. 7, za: M. Mitręga, P. Grzywna, *Bezpieczeństwo społeczne seniorów w Polsce*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 48.

83 Por. http://wyborcza.pl/1,76842,14710193,Lepiej_niz_w_Polsce_seniorom_zyje_sie_w_Albanii__na.html#ixzz4TOeo8ycV (30.05.2016).

84 Ponad 98% Polaków powyżej 65. roku życia otrzymuje emeryturę, a zaledwie 9,4% uzyskuje dochody poniżej połowy krajowej średniej płacy.

85 Wśród Polaków po 50. roku życia 88% oceniło, że ma rodzinę bądź przyjaciół, na których może liczyć w trudnych sytuacjach; 74% ocenia, że ma wystarczającą wolność wyboru; 63% zapewniło, że czuje się bezpiecznie w nocy w swojej miejscowości. Najgorzej wypadła ocena transportu publicznego – zadowolonych z niego jest zaledwie 43% Polaków. W Niemczech bezpiecznie czuje się 73% seniorów, jako wystarczającą swoją wolność wyboru ocenia 92% badanych, a 76% zadowolonych jest z transportu publicznego.

86 Polska – 60,4%, Japonia – 78,1%, Szwecja – 95,6%, Węgry – 81%, Słowacja – 87%, Czechy – 88%, Litwa – 83%, Rumunia – 70%.

87 Zob. C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 509–510.

88 Dostęp do medycyny w USA omawia: J. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, s. 174–176.

89 E. Tarkowska, *Stary człowiek w Polsce*, „Więź” 2005, nr 10.

90 Mowa o niedostatku materialnym.

Z informacji Eurostatu z 2012 roku wypływa wniosek, że wskaźnik trwania życia w zdrowiu dla Polki, która ukończy 65 lat, wynosi ponad 7 lat zdrowego życia, a dla Polaka – 10 lat⁹¹. A zatem choć polskie kobiety żyją dłużej od mężczyzn, dłuższe życie nie implikuje dobrego stanu zdrowia⁹². Okazuje się, że wymagają opieki szybciej niż mężczyźni. Modele życia kobiet i mężczyzn w wieku emerytalnym i starszym znacznie się różnią⁹³. Przede wszystkim wpływ na ten fakt ma ryzyko wdowieństwa (po 65. roku życia). Samotni umierają wcześniej. Na podstawie najpopularniejszych typów biografii ludzi starych widać też, że w rodzinach ma miejsce specyficzny „kontrakt” – układ relacji i ról opiekuńczych. Większym dawcą niż biorcą są starsze kobiety. Podobna sytuacja ma miejsce w USA. Niskie dochody starszych kobiet przyczyniają się do większej podatności senierek na choroby⁹⁴. Trzy czwarte rezydentów domów opieki stanowią Amerykanki⁹⁵. Ogólnie, z wiekiem nasila się zjawisko niepełnosprawności⁹⁶.

Na podstawie relacji polskich „młodych emerytów” można wyodrębnić różne podejścia do doświadczeń „przejścia na emeryturę”. Okres ten można postrzegać jako:

- przedłużenie wykluczenia społecznego (renciści, bezrobotni);
- „bezrefleksyjną” dezaktywizację zawodową (pracownicy fizyczni, urzędnicy, nauczyciele);
- stopniową dezaktywizację (pół etatu);
- czas na zmianę zatrudnienia (strażacy, górnicy, policjanci);
- dodatek (kadra menedżerska i inni kontynuujący zatrudnienie, dla których praca ma wartość autoteliczną)⁹⁷.

Wobec powyższego warto zauważyć, że najdłużej pracują nie ci, którzy pozostają biedni, ale ludzie, którzy mają wysoką pozycję społeczną. Natomiast czynnikiem przyciągającym do życia na emeryturze dla różnych grup społeczno-zawodowych była stabilizacja źródła dochodu⁹⁸. Statystyki umieralności pokazują, że najwyższe współczynniki umieralności skorelowane są z najniższym wykształceniem, pozycją społeczno-zawodową, ubóstwem⁹⁹.

91 Za: Ł. Krzyżowski, *Jak emigracja zmienia polską kulturę starości? Polscy migranci w Austrii i Islandii oraz ich starzy rodzice*, [w:] *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 21. Por. Cz. Stępień, *Przemiany umieralności i przeciętnego trwania życia...*, s. 203–227.

92 Zob. Cz. Stępień, *Przemiany umieralności i przeciętnego trwania życia...*, s. 203–227.

93 Zob. B. Szatur-Jaworska, *Starość w polskiej rodzinie*, s. 25–40.

94 Zob. C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 525–528.

95 Tamże, s. 528.

96 Zob. J. Derejczyk, *Bariery w aktywizacji społecznej...*, s. 171. Por. P. Szukalski, *Populacja osób bardzo starych...*, s. 125–127.

97 Tamże.

98 Tamże, s. 29–32 i wskazana tam literatura o zjawisku przechodzenia jednostek na emeryturę w Polsce.

99 Kwestie te omawia: A. Firkowska-Mankiewicz, *Psychospołeczny kontekst śmierci i umierania*, [w:] *Krótkie wykłady z socjologii. Przegląd problemów i metod*, red. A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanash, E. Tarkowska, Warszawa 2011, s. 147–148.

W Polsce społeczno-kulturowe konteksty przechodzenia na emeryturę w oparciu o analizy wizerunku w prasie¹⁰⁰ w latach 2011–2012 wskazywały na konflikt państwo – obywatele. Z jednej strony opisywano prawo do emerytury, a z drugiej – niekorzystne rozwiązania państwowe narzucane jednostkom. Prasa była po stronie obywatela, ale podtrzymywała tendencje „panikowe” odnośnie do przyszłości, czyli swoistej katastrofy demograficznej itp.¹⁰¹

Przejście na emeryturę bywa początkiem marginalizacji seniorów¹⁰². Według Piotra Szukalskiego deklarowaną najczęściej przyczyną decyzji Polek i Polaków o dezaktywacji zawodowej są kłopoty zdrowotne i presja pracodawcy¹⁰³. W badaniu SHARE¹⁰⁴ większa „część młodych emerytów” (75%) informowała o niemożności utrzymania zatrudnienia z uwagi na wiek emerytalny. Naciski ze strony pracodawcy znalazły potwierdzenie także i w tym badaniu ilościowym. Na podstawie wywiadów biograficznych możemy wyodrębnić dwie postawy wobec nabycia praw emerytalnych. Dla dużej części osób jest to przełom życiowy rozpoczynający nowy okres i styl życia¹⁰⁵. Taka postawa występuje szczególnie w społecznościach miejskich. Od czasów badań Piotrowskiego liczba emeryckich gospodarstw jednoosobowych podwoiła się (z 16 do 30%). Natomiast dla wielu rolników czas przejścia na emeryturę nie jest żadnym przełomowym zdarzeniem biograficznym i wiąże się z otrzymywaniem świadczeń pieniężnych, a nie z zaprzestaniem pracy¹⁰⁶. Etnografowie podkreślają, że współcześnie szacunek na wsi w Polsce dla ludzi starych (oprócz wieku) zależy od otrzymywania renty czy emerytury oraz od społecznej użyteczności¹⁰⁷. Również samorealizacja starszych mieszkańców na wsi dokonuje się poprzez zajęcia domowe i gospodarskie¹⁰⁸.

Niepokojących zjawiskiem pozostaje fakt, że wzrasta odsetek seniorów żyjących w skrajnym ubóstwie¹⁰⁹. Badania i analizy ilościowe wskazują, że stan zdrowia polskich seniorów i senierek oceniany jest przez nich rzadko jako bardzo dobry (tylko

100 Na podstawie analizy ilościowej czasopism: „Wprost”, „Polityka”, „Gazeta Wyborcza”, „Gość Niedzielnny”, od stycznia 2011 do czerwca 2012 roku.

101 Więcej: Ł. Krzyżowski, W. Kowalik, K. Suwada, A. Pawlina, *Młodzi emeryci w Polsce. Między biernością a aktywnością*, Warszawa 2014, s. 45–80.

102 Szerzej: E. Trafiałek, *Wykluczenie społeczne ludzi starych. Źródła, skutki, perspektywy na przyszłość*, [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie*, s. 171–176 i wskazana tam literatura.

103 *Przygotowanie do starości. Polacy wobec starzenia się*, red. P. Szukalski, Warszawa 2009, s. 194. Por. Ł. Krzyżowski, W. Kowalik, K. Suwada, A. Pawlina, *Młodzi emeryci w Polsce...*

104 Za: P. Szukalski, *Populacja osób bardzo starych...*, s. 194. Por. SHARE, www.share-project.org/publications/share-working-paper-series.html (12.05.2016).

105 Na ten temat szerzej zob.: *Styl życia w starości*, red. O. Czerniawska, Łódź 1998.

106 Zob. J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 95.

107 Tamże, s. 278.

108 U. Lehr, *U schyłku życia...*, s. 149, 181–194. O obszarach wykluczenia społecznego na wsi zob.: *Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi...*, s. 239–328.

109 Analizy polskich sondaży i badań społecznych, danych GUS i europejskich instytucji zestawiają: M. Mitrega, P. Grzywna, *Bezpieczeństwo społeczne seniorów...*, s. 42–44. Por. P. Szukalski, *Populacja osób bardzo starych...*, s. 115–148.

10% mężczyzn i 6% kobiet)¹¹⁰. Potwierdzają to badania jakościowe. Badani przez Jerzego Halickiego seniorzy z różnych środowisk i grup społecznych oraz zawodowych przedstawiali umiarkowanie pesymistyczny obraz stanu własnego zdrowia¹¹¹. Ich postawy wobec życia można scharakteryzować modelowo jako życie aktywne lub bierne oczekiwanie na to, co przyniesie los. Pomyślne starzenie się znaczy aktywne¹¹², a aktywność chroni przed marginalizacją. Tymczasem istnieją odmienne wzory konsumpcji¹¹³ i aktywności społecznej na wsi oraz w małym czy w dużym mieście. Aktywność społeczna w innych niż sąsiedzkie, rodzinne, lokalne kręgi społeczne charakteryzuje bardziej środowiska miejskie niż wiejskie¹¹⁴. Na wsiach dominuje wspomniana już zasada „użyteczności rodzinnej”¹¹⁵ seniorów. Z kolei z raportów międzynarodowych wynika, że aktywność społeczna i indywidualna Polaków powyżej 55 lat na tle zachowań obywateli innych państw pozostaje na niskim poziomie¹¹⁶. W Polsce szczególnie uwidacznia się tendencja, iż z wiekiem wzrasta cyfrowe wykluczenie seniorów¹¹⁷. Sytuacja ta występuje także w innych krajach¹¹⁸, jednakże w Polsce odnotowuje się dużo niższy udział korzystania z Internetu i komputerów niż w Europie Zachodniej.

Są trzy typy powodów tej sytuacji: techniczny, świadomościowy i motywacyjny. W raportach z badań w Europie i w Ameryce również zwraca się uwagę na kompozycję trzech aspektów wykluczenia¹¹⁹. W społeczeństwach Europy Zachodniej wydaje się, że nawet osoby powyżej 80. roku życia są zmotywowane do korzystania z Internetu, aby rozmawiać z wnukami. Natomiast ankietowe badania amerykańskie i holenderskie wskazują na takie same powody niekorzystania z sieci i z komputera. Grupa ta nie daje się przekonać do zainteresowania używaniem sieci¹²⁰.

110 M. Mitręga, P. Grzywna, *Bezpieczeństwo społeczne seniorów...*, s. 51.

111 J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 132–134.

112 Zob. H. Hrapkiewicz, *Aktywność osób starszych*, [w:] *Zapobieganie wykluczeniu społecznemu*, s. 153–159.

113 O konsumpcji starszych mieszkańców wsi zob.: *Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi...*, s. 51–133.

114 J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 102.

115 Por. U. Lehr, *U schyłku życia...*; *Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi...*

116 M. Mitręga, P. Grzywna, *Bezpieczeństwo społeczne seniorów...*, s. 49; N. Stępień, *Bierność czy aktywność społeczna i edukacyjna osób starszych w Polsce*, w: *Realność złego starzenia się...*, s. 186–197.

117 O wykluczeniu cyfrowym seniorów zob. szerzej: W. Kowalik, A. Pawlina, *Internet oczami seniorów. Percepcja i wzory wykorzystywania*, [w:] *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 43–63; T. Drabowicz, *Nierówności cyfrowe a starość. Przypadek Polski na tle innych krajów Unii Europejskiej*, [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie...*, s. 325–331.

118 *Wykluczenie społeczne. Diagnoza, wymiary i kierunki działań*, red. M. Pokrzywa, S. Wilk, Rzeszów 2013, s. 207–248.

119 Tamże, s. 212–214. Zob. też: D. Batorski, *Diagnoza Społeczna 2013. Warunki i jakość życia Polaków*, „Contemporary Economics”, t. 7, s. 328–352, DOI: 10.5709/ce.1897-9254.114 (12.06.2016).

120 Tamże, s. 214.

Na podstawie wywiadów pogłębionych z polskimi seniorami możemy też wskazać trzy strategie adaptacji¹²¹:

- 1) otwartość i nadążanie za zmianami;
- 2) ograniczenie się do obsługi koniecznych funkcji zgodnych z przekazaną instrukcją bez próby zrozumienia istoty działania narzędzi internetowych;
- 3) odrzucenie od nowych technologii i brak chęci korzystania z nich.

Istnieją Polacy w starszym wieku, którzy pragną uczyć się nowych technologii komunikacji, w myśl zasady kultury prefiguratywnej wedle Margaret Mead. Stanowią mniejszość wśród starszych ludzi¹²². Zajmują się nowymi działaniami, własną twórczością, rozwojem osobistym. Niektórzy pomagają w gospodarstwach¹²³. Chcą być użyteczni w rodzinie, w społeczeństwie podejmując się opieki nad wnukami lub działając jako wolontariusze w licznych organizacjach, instytucjach, stowarzyszeniach¹²⁴. Dużą popularnością wśród miejskich aktywnych seniorów cieszą się uniwersytety trzeciego wieku¹²⁵. Wypada wspomnieć, że pierwszy polski uniwersytet trzeciego wieku założyła lekarz gerontolog prof. Halina Szwarz w 1975 roku (Studium III Wieku)¹²⁶. Po akcesji Polski do UE nastąpił gwałtowny wzrost uniwersytetów¹²⁷ w kraju. Wedle danych z 2012 roku w Polsce aktywnych pozostaje ponad 370 UTW¹²⁸. Popularność UTW związana jest z dwoma głównymi czynnikami: zwiększającą się liczbą emerytów¹²⁹, którzy mają odmienne od poprzednich generacji potrzeby, oraz z dotacjami na działalność tych instytucji¹³⁰.

Wedle badań ONZ Global Age Watch Index z 2015 roku polscy seniorzy wypadli przeciętnie w kategorii „zatrudnienie i edukacja”. Pracuje w Polsce zaledwie 34%

121 W. Kowalik, A. Pawlina, *Internet oczami seniorów...*, s. 43–63.

122 D. Piechowicz, A.M. Zemła, *Internet źródłem inspiracji życiowych dla ludzi w okresie późnej dojrzałości*, [w:] *Starość i jej konsekwencje społeczno-rodzinne*, red. A. Rogala, Opole 2010, s. 54–70.

123 Zob. U. Lehr, *U schyłku życia...*

124 Zob. M. Matlak, „Nie mów do mnie babciu!”, „Nie mów do mnie dziadku!” – *krakowscy seniorzy i ich czas wolny z perspektywy indywidualnej i grupowej*, [w:] *Przestrzenie seniorów. Codzienne oblicza i medialne kreacje starości*, red. J. Skrzypaszek, M. Chorobik, Kraków 2011, s. 31–40.

125 „Trzeci wiek” to okres następujący po czasie wypełnionym pracą zarobkową i opieką nad dziećmi.

126 Dokładna dynamika przyrostu Uniwersytetów Trzeciego Wieku w latach 1976–2012 zob.: *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 125.

127 Polskie uniwersytetów dla seniorów omawiają: A. Gołdys, Ł. Krzyżanowska, M. Stec, *Między wykładem, wycieczką i wolontariatem – funkcjonalna i instytucjonalna różnorodność Uniwersytetów Trzeciego Wieku w Polsce*, [w:] *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 119–140; H. Hrapkiewicz, *Aktywność osób starszych*, s. 153–159.

128 A. Gołdys, Ł. Krzyżanowska, M. Stec, *Między wykładem, wycieczką i wolontariatem...*, s. 126.

129 W 2000 roku liczba emerytów w Polsce to 4,6 mln, w 2015 roku – około 5 mln.

130 Krytyczne stanowisko wobec sposobów edukacji i kwalifikacji nauczycieli nieposiadających odpowiedniego przygotowania do pracy z seniorami prezentuje: B. Wiśniewski, *Człowiek stary poza edukacją*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 182.

osób w wieku 55–64 lata (w Szwecji powyżej 70%). Wykształcenie średnie lub wyższe posiada blisko 61% polskich seniorów (w Szwecji powyżej 70%)¹³¹.

Obraz polskiego emeryta wyłaniający się z różnych badań ilościowych i jakościowych jest schematyczny i dość pesymistyczny. Brak społecznego zaangażowania koresponduje z biernym sposobem spędzania czasu wolnego w domu (telewizja, krzyżówki).

W wymiarze historycznym proces starzenia się człowieka jawi się jako sukces, bo postęp medycyny doprowadził do wydłużenia życia ludzkiego, a okres starości można przeżywać aktywnie i produktywnie. W jednostkowym wymiarze długie życie postrzega się przez pryzmat sukcesu. Sama starość jest koniecznością biologiczną, ale postawy wobec niej bywają różnorodne i zależne od wielu czynników społecznych, ekonomicznych, kulturowych, życiowych. W literaturze polskiej i zagranicznej istnieje wiele typologii osób starych w zależności od kryterium np. podejście do emerytury, kwestia stylu życia, bilans i satysfakcja z życia¹³². Jerzy Halicki, na podstawie kilkudziesięciu wywiadów biograficznych (narracyjnych), kreśli różne obrazy starości odmalowane przeżyciami starych ludzi:

- starość jako los (pogodzenie się i bierność);
- starość jako doświadczenie utraty (żał, sensowne zagospodarowanie czasu wolnego);
- starość jako konieczność dopasowania się (nadzieje i obawy, aktywność);
- starość jako wyzwanie (niepoddawanie się, akceptacja siebie i przyszłości)¹³³.

Na postrzeganie starości największy wpływ mają wiek i doświadczenia indywidualne. Średnie pokolenie posiada świadomość, że zawdzięcza coś rodzicom i dziadkom¹³⁴. Natomiast młodzi negatywnie odbierają starość i starszych ludzi, ich miejsce w rodzinie¹³⁵, dlatego dużą wagę należy przywiązywać do przekazywania fachowej wiedzy młodemu pokoleniu o późnym okresie życia¹³⁶. Szczególnie istotne okazują się wzajemne zależności w relacjach międzygeneracyjnych, kapitał

131 Dla porównania w Czechach pracuje ponad 46% seniorów, na Ukrainie ponad 38%, na Litwie ponad 48% osób w wieku 55–64 lata. Natomiast wykształcenie wyższe lub średnie posiada 72% Czechów, 83% Ukraińców, 81% Litwinów. Za: www.helpage.org/global-age-watch/population-ageing-data/global-rankings-table/ (11.06.2016).

132 Przegląd typologii ludzi starych w polskich i zagranicznych badaniach gerontologicznych, a także propozycje nowej typologii na bazie wywiadów narracyjnych zob.: J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 153–188, 172–228. Por. M. Halicka, *Satysfakcja życiowa ludzi starych. Studium teoretyczno-empiryczne*, Białystok 2004; *Style życia w starości*.

133 J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 236–238.

134 O kulturowej funkcji rodziny zob. np.: J. Borowik, *Międzypokoleniowy przekaz kulturowy w rodzinach wiejskich województwa podlaskiego*, [w:] *Relacje międzypokoleniowe...*, s. 87–103.

135 Przegląd badań na ten temat omawia: A. Rudnik, *Relacje międzypokoleniowe w rodzinie*, [w:] *Relacje międzypokoleniowe...*, s. 48–50 i wskazana tam literatura.

136 Nauczanie o starości na kierunkach takich, jak pedagogika czy pielęgniarstwo, wpłynęło na zwiększenie akceptacji starych ludzi wśród młodych. Zob. Z. Szarota, *Percepcja starości wśród studentów*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych” 2002, t. 55, s. 129–141.

opiekuńczy, różne rodzaje pomocy (jednostronna, wielostronna, wzajemna). Normą stała się rodzina trzypokoleniowa przekształcająca się okresowo w rodzinę czteropokoleniową¹³⁷. Piotr Szukalski podkreśla, że gotowość pokoleń do odbioru specyficznych informacji i reagowania na nie stanowi podstawę więzi i solidarności międzypokoleniowej¹³⁸.

Bardziej realistyczne postawy odnośnie do starości charakteryzują emerytów niż młodych. Dla pewnych osób pierwszym symptomem są fizyczne oznaki starzenia się czy przełomowe wydarzenia (np. śmierć bliskiej osoby, choroba), przejście na emeryturę. Inni określają granice wiekowe, gdy się zaczyna być starym, gdy się jest starym (między 50. a 70. rokiem życia)¹³⁹. Za charakterystyczną cechą ludzi starszych uznać należy potrzebę i umiejętność dokonania bilansu życiowego, który może być bardziej pozytywny czy negatywny lub posiada wartości mieszane (pozytywno-negatywne)¹⁴⁰.

Pomimo dobrych stron bycia w starszym wieku (wolność, refleksja, spokój), z wielu badań wynika, że w opiniach Polaków z różnych kategorii wiekowych i zawodowych starość jawi się przede wszystkim jako czas utraty w aspekcie fizycznym, psychicznym, społecznym¹⁴¹. Starość zyskuje u tych osób, które miały ciężkie, czasem traumatyczne życie w młodości, dorosłości¹⁴². Natomiast przygotowanie do starości pełni ważną funkcję w kreacji dobrego samopoczucia. Jednakże jest ono rozumiane inaczej niż w koncepcji A. Kamińskiego. Wychowanie do starości w zebranych potocznych relacjach wiąże się z aktywnością, a przede wszystkim z odrzuceniem refleksji o starości i śmierci¹⁴³.

Okazuje się, że w odniesieniu do starości młodzi i seniorzy mają takie same obawy¹⁴⁴. Pokolenie ludzi młodych nie myśli o starości. Skłonieni do refleksji na ten temat kreślą zazwyczaj stereotypowy i negatywny obraz starszych ludzi. Mimo dostrzeżenia różnych pozytywnych cech wieku starszego, wskazują na specyficzne narzekactwo i pesymizm¹⁴⁵. Stary człowiek w relacjach starców badanych przez

137 *Relacje międzypokoleniowe...*, s. 7.

138 Tamże, s. 7–8. Por. rady na temat relacji z dziećmi w starości: A. Grzywa, *Jak oswoić się z myślą...*, s. 33.

139 Zob. J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 105.

140 Tamże, s. 143–145.

141 Por. M. Susułowska, *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 1989; J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 105–126; A. Rudnik, *Relacje międzypokoleniowe w rodzinie*, s. 48–50 i wskazana tam literatura; *Ku socjologii starości...*; K. Bandała, M. Chorobik, *Międzygeneracyjne różnice w postrzeganiu starości*, [w:] *Przestrzenie seniorów...* i wiele innych.

142 Zob. M. Susułowska, *Psychologia starzenia się i starości*, s. 93; J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 109.

143 J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 128–130.

144 K. Bandała, M. Chorobik, *Międzygeneracyjne różnice w postrzeganiu starości*, s. 19–40.

145 Szczególnie piętnują złe nastawienie seniorów do młodych młodzi. Zob. S. Śliwa, *Postawy osób młodych (studentów) wobec starzejących się osób*, [w:] *Starość i jej konsekwencje społeczno-rodzinne*, s. 98–106.

J. Halickiego posiada także szereg wad, rzadziej zalet. Warto dodać, że negatywne stereotypy o starości u osób młodych mogą pełnić funkcję obronną. Również dla ludzi starszych, postrzeganych stereotypowo jako chorych, wymagających pomocy i troski, okazują się funkcjonalne, a zatem potrzebne społecznie¹⁴⁶.

Ogólnie starość jako zjawisko społeczne postrzegana jest pejoratywnie, ale własna starość znacznie lepiej. „Własna starość” sprawia wrażenie lepszej także w opiniach ludzi młodych, których stawia się przed zadaniem na wyobraźnię¹⁴⁷. Pierwsze własne refleksje dotyczące starości wiążą się z wartościami codziennymi, realizowanymi w działaniu. Chodzi o zmaganie się z chorobą własną lub w rodzinie, obserwację najbliższych i pomoc im¹⁴⁸. A myśli o własnej, przyszłej starości pojawiały się dopiero pod koniec piątej dekady życia i związane były z troską o zabezpieczenie materialne tego okresu życia, z obawą przed utratą autonomii czy niepełnosprawnością¹⁴⁹.

Z referowanych tu badań J. Halickiego wynika, że o starości doświadczanej, własnej myśli się stosunkowo późno (pomiędzy 70. a 80. rokiem życia). Co ciekawe, niezwykle rzadko badane osoby uważają się za osoby stare czy seniorów¹⁵⁰. Liczne analizy wskazują, że samoocena seniorów jest lepsza niż stereotyp¹⁵¹.

Na doświadczanie starości w kraju wpływa emigracja zarobkowa Polaków. Okazuje się, że co dziesiąte gospodarstwo domowe w Polsce to gospodarstwo migranckie, co ma wpływ na polską kulturę starości w zakresie opieki nad osobami starszymi¹⁵². Dzięki komunikacji pośredniej obowiązki wobec rodziców wypełniane są na wzór kultury kraju, w którym migranci osiadają. Przede wszystkim przejawia się to w regularnym i znacznym wsparciu finansowym przez dorosłe dzieci. Migranci prowadzą stały monitoring i zarządzanie bezpieczeństwem socjalnym swoich rodziców¹⁵³. A dzięki telefonii i sieci internetowej utrzymują stały i bliski kontakt z rodzicami¹⁵⁴. Innym zagadnieniem pozostaje zjawisko emigracji zewnętrznej i przepływów wewnętrznych starszej ludności w Polsce. Proces migracji

146 Innym przykładem interpretacji potocznych generalizacji o wieku starym może być odniesienie do funkcjonowania jednostki w kulturze danego czasu. I tak stereotypowo postrzegana „zręczliwość” i „narzekactwo” osób starszych można postrzegać, jako wchodzenie jednostek w taką przestrzeń styku kultur, w której jedna z nich jest obca i niezrozumiała (np. na skutek zmian technologicznych, kulturowych, społecznych). Zob. H. Strzałkowska, *Adaptacja osób starszych do zmian kulturowych*, [w:] *Ku socjologii starości...*, s. 43-68.

147 Por. wyobrażenia o własnej starości wśród studentów: Z. Kawka, *Starość w wyobrażeniach młodych ludzi*, [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie...*, s. 287-294.

148 J. Halicki, *Obrazy starości...*, s. 111-116.

149 Tamże.

150 Tamże, s. 119.

151 Zob. *Realność złego starzenia się...*, s. 112-113; U. Lehr, *U schyłku życia...*, s. 277-299; H. Strzałkowska, *Adaptacja osób starszych...*, s. 43-68.

152 Na ten temat zob.: Ł. Krzyżowski, *Jak emigracja zmienia polską kulturę starości?...*, s. 21-41.

153 Tamże, s. 28.

154 Częstotliwość rozmów jest duża, a przede wszystkim nie mniejsza niż między rodzeństwem, które zostało w kraju z rodzicami.

wewnętrznej wśród seniorów ma zróżnicowany charakter, choć często powodem zmiany zamieszkania jest śmierć współmałżonka, innych bliskich lub sytuacja zdrowotna, ekonomiczna (migracje wymuszone). Z kolei migracje zagraniczne okazują się bardziej rodzinne, dobrowolne i wiążą się z imigracją powrotną¹⁵⁵.

W kręgu euroamerykańskim obserwujemy te same zmiany demograficzne. W XXI wieku obliczamy, że jedna trzecia ludności dożywa późnego wieku. W globalnym wymiarze prawo do emerytury przyniosło niezależnienie starców od rodziny i rynku pracy, wyraźne oddzielenie starości od poprzednich stadiów życia, wzrost roli państwa w stosunku do funkcji opiekuńczej rodziny, a następnie wpływ rynku na życie osób w podeszłym wieku (prywatne fundusze emerytalne). Nastąpiła też uniformizacja wieku starczego (początek związany z emeryturą) w społeczeństwach nowoczesnych. Natomiast sytuacja ludzi starszych w naszym kraju pod pewnymi względami jawi się odmiennie. Wpływ na ten fakt mają historyczne i kulturowe czynniki, np. późniejsza industrializacja, uprzemysłowienie kraju, legislacja emerytalna (od 1930 roku, a dla rolników od 1977 roku), a także zmiana transformacyjna. „Trzeci wiek” jako indywidualistycznie zorientowany na konsumpcję styl życia seniorów nie zyskał w Polsce popularności na szeroką skalę. Antropologowie wskazują, że symboliczne wspólnoty osób starszych oparte na spędzaniu czasu przez rówieśników, będące odpowiedzią na „kulturę młodości”, mają swoją ponad półwiekową tradycję w USA, w Wielkiej Brytanii i we Francji. W Polsce ten proces rozpoczął się niedawno. Warto podkreślić, że gdy na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych i w Anglii nastąpiło niezależnienie ludzi starych od rodzin, w Polsce na wsiach dominował model rodziny wielopokoleniowej. Z tej perspektywy cennym materiałem na temat realiów życia rodzin ziemiańskich, inteligenckich w Polsce pozostają pamiętniki¹⁵⁶ i przekazy na temat relacji rodzinnych między pokoleniami. Istotną rolę dziadków był i pozostaje przekaz dziedzictwa narodowego, wartości religijnych i kulturowych¹⁵⁷.

Współcześnie traci na znaczeniu funkcja opiekuńczo-zabezpieczająca rodziny¹⁵⁸, ale w Polsce wzorem kulturowym jest zachowanie polegające na tym, że jednostka, przechodząc na emeryturę, najczęściej angażuje się w realizację roli społecznej babci i dziadka, pomaga też finansowo młodym, choć z trudem zaspokaja własne potrzeby. Maria Tyszkowa wyróżniła kilka typów odgrywania ról wobec wnuków:

155 D. Kałuża, *Migracje seniorów w Polsce*, [w:] *Ludzie starzy w polskim społeczeństwie...*, s. 151–175.

156 A. Szafranek, *Relacje między dziadkami a wnukami na podstawie dziewiętnastowiecznych pamiętników*, [w:] *Relacje międzypokoleniowe...*, s. 73–86. Por. *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII do XXI wieku (na tle porównawczym)*, t. 2: *Aspekty społeczno-kulturowe*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Poznań 2016.

157 Współcześnie dziadkowie i babcie na wsi również odgrywają te role; przekaz kulturowy jest dla nich oraz młodszych generacji ważny, zwłaszcza w sferze duchowej (wiera). Zob. U. Lehr, *U schyłku życia...*

158 Tamże, s. 26.

z pozycji rodzicielskiej (dominacja seniorów), bycie „wakacyjnymi” dziadkami (duża odległość od wnucząt) lub dziadkami od święta (aktywni lub młodzi dziadkowie), wspomaganie rodziców w ich zadaniach życiowych, społeczna rola babci i dziadka jako obciążenie (zły stan zdrowia, uniemożliwiający sprostanie oczekiwaniom roli)¹⁵⁹. Małgorzata Rakoczy zauważa, że socjologowie marginalizują płęć męską, w przeciwieństwie do żeńskiej. Tymczasem mężczyźni coraz częściej spełniają się w roli dominującego opiekuna wnuków¹⁶⁰.

Liczba prac naukowych poruszających zasygnalizowany tu problem wydaje się niewspółmiernie duża w porównaniu do nikłej obecności problematyki starości w mediach.

3. Medialny obraz ludzi starych

Pokolenie kultury młodości wyłoniło się w latach 50. XX wieku jako produkt rynku kultury masowej¹⁶¹. A w latach 80. i 90. powstało pole kulturowe trzeciego wieku. Po upływie kolejnej dekady nieprzypadkowo muzami znanych domów mody stały się znane stare modelki¹⁶². Jean-Pierre Bois w *Historii starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur* pisał, że starość jest modna w krajach zachodnich Europy, bogatych z powodu możliwości konsumenckich¹⁶³. W Polsce nie obserwujemy jeszcze tego zjawiska w takim nasileniu, choć mamy do czynienia z popularnością różnych form wspólnot, a także różnorodnych szkoleń, zajęć edukacyjnych wśród seniorów, co jeszcze 15 lat temu wydawało się kompletnie nierealne¹⁶⁴. Niedawno dotarła do nas moda i jednocześnie potrzeba rynkowa na starsze modelki, co

159 M. Tyszkowa, *Spoleczne role dziadków i babć w rodzinie*, „Problemy Rodziny” 1991, nr 1, s. 18–20.

160 M. Rakoczy, *Współczesna rola dziadka w rodzinie – starszy mężczyzna opiekunem dziecka*, [w:] *Nowe zjawiska i procesy w badaniach...*, s. 141–156.

161 Szerzej: J. Zalewska, *Od emerytury do trzeciego wieku: starość w czasach nowoczesnych*, [w:] *Krótkie wykłady z socjologii...*, s. 220–223.

162 Chińska modelka China Machado, która zmarła w 2016 roku w wieku 86 lat, powróciła do branży modowej w 2010 roku. Najstarsze pracujące modelki ukończyły 85 lat. Np. Carmen Dell’Orefice rozpoczęła karierę w 1946 roku. Aktywna nadal w modelingu 87-letnia Daphne Selfe pozuje od 1949 roku. Kobiety powróciły do zawodu z powodów finansowych i osobistych (śmierć małżonków). W modelingu *pro-age* pojawiają się także mężczyźni – w 2013 roku w wieku 85 lat zadebiutował fotograf Elliott Erwitt.

163 J.P. Bois, *Historia starości...*, s. 10–12.

164 W 2000 roku U. Jarecka, porównując zachodnie wspólnoty „trzeciego wieku” i egzystencje polskich emerytów pisała o rodzimym *science fiction*. Zob. U. Jarecka, *Starość w mediach – konteksty, tendencje i przemilczenia*, [w:] *Los i wybór: dziedzictwo i perspektywy społeczeństwa polskiego. Pamiętnik XI Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, red. A. Kojder, K. Sowa, Rzeszów 2003, s. 521.

uosabia kariera Heleny Norowicz od 2014 roku¹⁶⁵. Nadal jednak prasa, telewizja i Internet w małym stopniu kierują swoje przekazy do seniorów i z myślą o nich (w porównaniu do innych grup wiekowych). W ogólnym bilansie reklama *pro-age* jest rzadkością. A starszy człowiek prezentuje się w niej niestereotypowo jako *homo ludens*. Badacze reklam wskazują, że starość (stary wiek) bywa w ten sposób żartem w reklamie. Taki wymiar rynkowo-ironiczny cechuje fenomen „luksusowej popularności” ikonicznych starszych kobiet angażowanych przez branżę mody, o których wspomniano już wcześniej.

Zjawisko marginalizacji seniorów w starych i nowych mediach¹⁶⁶ jest zauważalne bez prowadzenia pomiarów. W Polsce o niewidzialności na rynku konsumentów starszych świadczy przede wszystkim ilościowo mała liczba reklam skierowanych do nich¹⁶⁷. Sporadycznie do tej kategorii wiekowej kieruje się przekazy reklamowe, np. nieliczne reklamy telezakupów lub usług telefonicznych czy bankowych¹⁶⁸. Co ważne, tą lukę informacyjną w postaci niedostrzegania „starych” odbiorców i niedostatku informacji o ludziach starych zaobserwować można we wszystkich mediach¹⁶⁹. Joanna Ginter twierdzi, że reklama wykorzystuje stereotypy pozytywne i negatywne, obrazy starzenia się funkcjonujące w kulturze, w języku i dokonuje ich utrwalenia w społeczeństwie¹⁷⁰. W konsekwencji następuje mocne utrwalanie stereotypów na temat okresu postprodukcyjnego i życia osób w starszym wieku (postrzeganie starości jako okresu niepełnosprawności, choroby, słabości, obniżonego intelektu, pasywności, niedołężności)¹⁷¹. Stary człowiek nie poleca perfum, samochodów, kosmetyków (poza tymi, które redukują skutki upływu czasu). Z późnym wiekiem związany jest kres życia ludzkiego, ale w przekazach reklamowych nigdy nie pokazuje się śmierci¹⁷².

165 Wywiad z 80-letnią polską aktorką (ur. 1934), która pod wpływem sesji zdjęciowej Aleksandry Popławskiej rozpoczęła pracę w modelingu zob. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17561609,80_letnia_aktorka_Helena_Norowicz_wrocila_do_pracy_.html (04.05.2016).

166 Zob. M. Janiak, *Media dla seniora*, [w:] *Przestrzenie seniorów...*, s. 67–74; U. Jarecka, *Starość w mediach...*, s. 508–523; *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich...*, t. 2, s. 353–366, 397–410.

167 M. Wieczorkowska, *Reklama wobec starości*, [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie...*, s. 78–82. Por. J. Kożuch, *Zachowania starszych konsumentów na rynku dóbr i usług*, [w:] *Starość i starzenie się jako doświadczenie...*, s. 82–87.

168 A. Budzowska, D. Rudnik, *Reklama – grupa docelowa 60+*, [w:] *Przestrzenie seniorów...*, s. 53–65.

169 Por. *Realność złego starzenia się...*, s. 104–106; B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach...*; *Płeć w zwierniadle mass mediów*, red. K. Wódz, Dąbrowa Górnicza 2004.

170 O roli mediów w podtrzymywaniu stereotypów na temat osób starszych zob.: J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*, s. 72–75.

171 Badania amerykańskie i europejskie na ten temat porównuje P. Czekanowski w: *Realność złego starzenia się...* 99–102.

172 Do rzadkości należą przekazy, w których się do niej nawiązuje choćby poprzez maskowanie. W reklamie firmy Vicard pada życzenie: „Chciałbym by [babcia/matka] była z nami jak najdłużej”. Za: J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*, s. 113.

Georges Minois twierdził, że w kulturze zachodniej schemat uwewnętrznionego starzenia rozpoczynał się około 40.–50. roku życia. Przedstawiciele kultury zostają socjalizowani do rozpoznawania i społecznego odczuwania starości. Z drugiej strony, medialny wizerunek uległ degradacji, bo w popkulturze nieobecne są ciemne strony starości (np. fizyczne czy umysłowe uszkodzenia nie są przedmiotem rozrywki), a jeśli się pojawiają na krótką chwilę, to towarzyszy im estetyzacja i odrealnienie. Medialne obrazki przekonują, że receptą na starość bywają też pieniądze.

Niezwykle ważny wydaje się także fakt, że również w reklamowych kampaniach społecznych temat starości nie spotyka się z zainteresowaniem¹⁷³. Joanna Ginter uważa, że winę ponosi tzw. poprawność polityczna¹⁷⁴. Młodość jest bezpieczniejszym tematem, bo trudniej ją ośmieszyć niż starość¹⁷⁵. Z kolei socjologowie ciała dostrzegą w tym fakcie konsekwencje życia w ponowoczesności¹⁷⁶. Chris Shilling w *Socjologii ciała* akcentuje „nieobecność ciała” w wielkich, klasycznych i współczesnych teoriach socjologicznych¹⁷⁷. Inna sytuacja rysuje się w ponowoczesności, gdzie ogromne znaczenie posiada fizyczność¹⁷⁸, a ludzie skupiają się na projektach ciała. Ciało ludzkie podlega ciągłej dyscyplinie, ocenie sprawności. Starość czy śmierć jest zawiniona, nienaturalna, dlatego musi mieć jakąś przyczynę. W reklamie dotyczącej seniorów ciało zostaje zazwyczaj wyretuszowane, opakowane, ukryte przed spojrzaniem. Nie może być nagie w przeciwieństwie do ciała młodego¹⁷⁹.

Reklamy skierowane do seniorów znajdują się ogólnie w mniejszości przekazów, ale ci reklamodawcy proponują seniorom farmaceutyki na każdą cieleśną dolegliwość, pozornie propagując troskę o zdrowie fizyczne i psychiczne, a także kosmetyki upiększające zwalczające efekty starzenia. Ta „polityka troski” (wszechobecne zainteresowanie sprawami zdrowia i ciała) dla Zygmunta Baumana¹⁸⁰ jawi się jako globalna strategia przetrwania w nowoczesnym świecie. Najpowszechniejszym, światowym standardem wobec wizerunku starszej osoby w telewizji, w prasie i w Internecie jest jej odmładzanie, upiększanie, czyli zaprzeczanie

173 Zob. *Propaganda dobrych serc, czyli pierwszy tom o reklamie społecznej*, red. P. Wasilewski, Kraków 2008. Jeden z niewielu przykładów reklamy audiowizualnej MTV „Pay respect” omawia: U. Jarecka, *Starość w mediach...*, s. 514.

174 J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*, s. 115. Na ten temat zob.: J. Hryniewicz, *Wprowadzenie*, [do:] *O sytuacji ludzi starszych*, s. 7.

175 Por. Z. Aleksander, *O konieczności i trudach dialogowego bycia seniorów i młodych: konteksty socjolingwistyczne i filozoficzne*, [w:] *Realność złego starzenia się...*, s. 199–210.

176 Zob. Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, tłum. M. Skowrońska, Warszawa 2010, s. 192–197.

177 Tamże, s. 33–54.

178 Podsumowanie teorii ciała i kapitału fizycznego P. Bourdieu zob.: Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 160–161. Porównaj założenia P. Bergera, Z. Baumana, E. Goffmana: tamże, s. 187–188, 202–208.

179 J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*, s. 53.

180 „Zwalczanie śmierci wciąż jest bezsensowne, ale zwalczanie jej przyczyn staje się sensem życia”. Za: Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 168.

starości cielesnej¹⁸¹. Cel tego zabiegu to sprzedaż produktu. Z drugiej strony w nieakceptacji swojego starzenia się uwidacznia się strach przed śmiercią, który tworzy neurotyczne pragnienie pozostania młodym, co głosił Christopher Lasch, analizując amerykańską kulturę nastawioną na przyszłość¹⁸². Ludzie boją się nie tyle śmierci, ile umierania – konstatował pół wieku temu polski uczony Tadeusz Kotarbiński przy okazji snucia refleksji o eutanazji¹⁸³. Antoni Kępiński w tym czasie przenikliwie pisał, że przebieranie starości w „młodzieńczość” prowadzi do ukrycia lęku, że starość nie ma przyszłości, gdyż trzeba umrzeć¹⁸⁴. Kotarbiński zalecał w tej sytuacji żyć pełnią życia, aktywnie, ale i stanąć w prawdzie i nie marzyć o niedopuszczeniu do „zimy”, czyli starości:

Traktujmy własny przyszły zgon, bez obłudy i wmówień, jako poważne życiowe niepowodzenie i próbujmy obejść się z nim tak, jak się obchodzimy z innymi poważnymi nieuchronnymi niepowodzeniami. Nadejdzie zima i dokuczliwy mróz [...]. Na zmartwienie z powodu własnego zgonu przyjdzie czas po fakcie, ale wtedy na szczęście, po prostu nie będziesz umiał przeżyć żadnego w ogóle zmartwienia¹⁸⁵.

Ten program wydaje się dziś przeżytkiem. Oto bowiem starość zostaje albo odmłodzona, albo traktowana niepoważnie, czyli jest nieakceptowana. Wydaje się istotne, że w różnych przekazach masowych, w których pokazywano relacje dziadkowie – wnuki, dorosłe dziecko – rodzic, starość stoi na pozycji niższej aksjologicznie niż młodość. W reklamach typu *pro-age* starość zrównuje się z młodością, ale tylko w aspekcie kobiecego piękna fizycznego. Natomiast postarzona młodość w reklamie czy filmie pociąga za sobą przeświadczenie, że stary znaczy straszny estetycznie. Takie obrazki nagłego „stawania się starym” przez młodych bohaterów ukazywano w fabule jako wzbudzające przerażenie. Amerykańskie, europejskie i polskie przekazy reklamowe sugerują, że starość jest niepożądana¹⁸⁶. Akceptowany stary, to taki, który zachowuje się, jak młody. Młodość to nie wiek metrykalny, ale młody wygląd i subiektywne poczucie młodym – jak stwierdziła Beata Łaciak¹⁸⁷,

181 Zob. M. Solak, *Odmladzanie starości, czyli portret starej kobiety w reklamie telewizyjnej i prasowej*, [w:] *Przestrzenie seniorów...*, s. 45–52; P. Świątek, *Starość nie radość? O stereotypowym wizerunku jesieni życia kreowanym w prasie dla seniorów*, [w:] *Ku socjologii starości...*, s. 301–318.

182 Ch. Lasch stworzył typ osobowości narcystycznej, dla której podstawą jest nastawienie do ciała, jako młodego i trwałego, konstytuującego jaźń. Za: Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 205.

183 T. Kotarbiński, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa 1967, s. 96.

184 Por. A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1972; A. Firkowska-Mankiewicz, *Psychospołeczny kontekst śmierci i umierania*, s. 124–156.

185 T. Kotarbiński, *Medytacje o życiu godziwym*, s. 91–92.

186 Por. N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, s. 178; J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*

187 B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2005.

analizując przekazy medialne w wybranych tytułach prasowych¹⁸⁸, a także w filmach fabularnych powstałych w okresie 1998–2003 i w popularnych polskich serialach telewizyjnych (w okresie 1997–2003). Również w analizach ilościowych prasy polskiej wskazywano, że w dyskursie medialnym funkcjonuje ukryte założenie, że starość ma być szczególnie aktywna, czyli powinna charakteryzować się jak największą liczbą cech młodości¹⁸⁹.

Istotnym kontekstem starszego wieku pozostaje dezaktywizacja zawodowa. „Przejsie na emeryturę” – jak wykazano wcześniej w oparciu o relację z polskich badań – bywa różnie postrzegane przez jednostki. Gdy w polskim dyskursie prasowym z lat 2011–2012 temat był bardzo żywotny w uwagi na rządowe plany zmiany ustawy emerytalnej¹⁹⁰, wspomniane dyskusje charakteryzowały się ambiwalencją aksjologiczną. Analiza ilościowa treści czasopism (np. „Wprost”, „Polityka”, „Gazeta Wyborcza”, „Gość Niedzielny”) wykazała, że o tym etapie życia pisano przede wszystkim, jako o utracie, rzadko o wartościach bycia w starszym wieku¹⁹¹.

W polskich serialach starość jest w ogóle nieobecna jako temat czy problem społeczny¹⁹², ale pojawiają się w nich wizerunki ludzi starszych, emerytów. Najczęściej ukazuje się postawy wycofania z życia seniorów, ewentualnie role dziadków i babć troszczących się o wnuczęta¹⁹³. Swoiste odzwierciedlenie stanowią także reklamy, w których pojawiają się wizerunki babci (od wersji stereotypowej do przebojowej) oraz starszej gospodyni domowej¹⁹⁴. Są to postaci drugoplanowe, stanowiące „tło” do treści fabularnej reklamy.

Wypada zauważyć, że z sympatią na ekranie telewizyjnym czy kinowym pokazywano sporadyczne śluby seniorów¹⁹⁵. Dane statystyczne wskazują, że liczba małżeństw zawieranych po 60. roku życia utrzymuje się na tym samym poziomie od lat (3% wszystkich małżeństw w Polsce)¹⁹⁶. Natomiast rzadkimi obrazami w filmie polskim pozostają wizerunki aktywnych seniorów i seniorek. Jeśli taki człowiek pojawi się na dużym czy małym ekranie, ukazywany jest w sposób humorystyczny jako ekscentryk, dziwak, troszczący się o swoją kondycję fizyczno-psychiczną.

Okazuje się, że płeć ma duże znaczenie w obrazowaniu starości w mass mediach. Raporty z badań wskazują na dwa stereotypowe wzory obrazowania różnych płci.

188 Były to: „Gazeta Wyborcza”, „Przyjaciółka”, „Twój Styl” (z lat 1990–2001) oraz „Życie na Gorąco” (z lat 2002–2003).

189 Zob. Ł. Krzyżowski, W. Kowalik, K. Suwada, A. Pawlina, *Młodzi emeryci w Polsce...*, s. 45–80.

190 Od 6 września 2011 roku trwały konsultacje społeczne i międzyresortowe nad projektem ustawy dotyczącej zmian w systemie emerytalnym.

191 Zob. Ł. Krzyżowski, W. Kowalik, K. Suwada, A. Pawlina, *Młodzi emeryci w Polsce...*, s. 45–80.

192 Wniosek ten wyprowadzam z analizy socjologicznej B. Łaciak. Starość nie występuje ani jako stary, ani nowy problem w jej monografii: B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach...*

193 Tamże, s. 236.

194 Zob. J. Ginter, *Językowy obraz starości i starzenia się...*

195 Tamże, s. 237.

196 Por. D. Kałuża, *Nowożeńcy w „późnym wieku” w Polsce*, <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/3449/Ka%C5%82u%C5%BCa.pdf?sequence=1> (11.05.2016).

Najogólniej można je sprowadzić do obrazu „starej” aktywności męskiej i bierności żeńskiej¹⁹⁷. Tendencję tą zaobserwować można także w kinematografii, o czym traktuje kolejny rozdział pracy.

W przekazach telewizyjnych młodość i dzieciństwo to kategorie, w przypadku których zachodziła równowaga ilościowa w ukazywaniu płci. Natomiast w mediach wśród osób w wieku dojrzałym i starszym dominują mężczyźni. Ogólnie nadreprezentacja mężczyzn jest charakterystyczna dla telewizyjnych programów informacyjnych, rozrywkowych i publicystycznych.

Temat starości w polskim kinie rzadko ukazywano, ale i na tym polu obraz starości pozostaje męską perspektywą. Okazuje się, że w filmie polskim po 1989 roku trudno dostrzec główne bohaterki w wieku starszym. Dominacja płci męskiej w rolach profesjonalnych kreuje publiczny wizerunek starszego mężczyzny, który uosabia rozum, doświadczenie życiowe¹⁹⁸. Poważne tematy znajdują swoje opracowanie w prasie i telewizji w wydaniu „męskim”. A kobiety w mass mediach nie są gremium opiniotwórczym, rzadko zabierają głos w publicznych dyskusjach. Ich wizerunki funkcjonują w oparciu o seksowne ciało lub role rodzinno-intymne, ale nie zawodowe¹⁹⁹. W takich ramach konstruuje się wizerunek „babci”, która udziela rad życiowo-domowych, czasem poleca środki do prania, zmywania, prowadzenia gospodarstwa domowego. Ekranowe, drugoplanowe typy starszych kobiet są bliskie stereotypom kury domowej, gospodyni, żony, babci. Okazuje się, że starsze kobiety tylko sporadycznie funkcjonują w roli babci w prasie młodzieżowej. Najczęściej zdają się nieobecne jako rzeczywiste postaci²⁰⁰. A inne wizerunki prasowe „starszych pań” to: potwór, jędra lub super babcia z dowcipów.

Z kolei w reklamowych przekazach najpopularniejszy wizerunek starszej osoby stanowi wyretuszowana seniorka, która nie może być sobą. O tym, że kobieta stała się „produktem”, świadczy fakt, że tylko płeć żeńska, w przeciwieństwie do męskiej, jest oceniana pod względem urody i wyglądu²⁰¹. W filmie amerykańskim od początku kobietę przedstawiano jako obiekt pożądania, a przy tym słabą, bezbronną, pozbawioną indywidualności, zaś od lat 40. XX wieku, za sprawą westernu,

197 Jako jeden z przykładów można wskazać, że aktywność sportowa promowana jest w czasopiśmie dla mężczyzn, a zdrowe żywienie – dla kobiet. Więcej zob.: J. Klimczak-Ziółek, *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach – raport z badań*, [w:] *Płeć w zwierciadle mass mediów*, s. 159. Por. Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 123.

198 J. Klimczak-Ziółek, *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach...*, s. 48–58; U. Jarecka, *Starość w mediach...*, s. 523.

199 Por. Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 77.

200 Na temat wizerunków starszych kobiet w mediach zob.: *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, A. Łysak, Wrocław 2005, s. 170–234.

201 Ogólnie kobiety nieco nadreprezentują kategorię reklam w stosunku do mężczyzn, ale prezentują się lub są przedstawiane najczęściej jako młode, delikatne, powabne, wdzięczne, najczęściej seksowne, występujące w charakterze obiektu pożądania, towaru. Por. Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 104–105.

pojawił się wizerunek kobiety-nagrody²⁰². Spojrzenie męskie traktujące kobietę jako przedmiot charakteryzuje całą kulturę. Fotografia reklamowa zmanipulowała wizerunek kobiety poprzez fragmentyzację ciała²⁰³. Tym samym ciało w reklamie nieustannie podlega procesowi „kanibalizmu”. Tresura kobiet odnośnie do tego, czego mają pragnąć, odbywa się poprzez silnie zakorzeniony program męskiej dominacji. W praktyce życia społecznego tożsamość dziewcząt budowana jest przez odniesienia do ich urody, ciała. W późniejszym wieku tendencja ta nie słabnie. Kobiety, które „ładnie lub brzydko się zestarzały”, ocenia się poprzez porównanie do wyglądu z młodości²⁰⁴. Podsumowując, starsi mężczyźni są sobą, a wizerunek starszej kobiety w mediach sprowadza się do bycia zadbaną, ale wyretuszowaną seniorką lub gospodynią, babcią (także zwariowaną).

Przytoczone tu źródła medialne i wnioski z analiz zwracają uwagę, że w telewizji, prasie, kinie i w sieci starość nie jest czymś naturalnym oraz że szczególnie starsze kobiety nie posiadają wzorów osobowych²⁰⁵. Tendencję tą można dostrzec na całym świecie²⁰⁶. Wspomniane tu obserwacje przywodzą na myśl zjawisko, które przewidziane zostało przez Jeana Baudrillarda²⁰⁷. Oto symulakry zastępują rzeczywistość, a znak nie wiąże się z rzeczywistością przedstawianą.

4. Podsumowanie

Powyższy szkic miał na celu nakreślić kilka zasadniczych kwestii związanych z problematyką starości i wprowadzić do analizy wytworów kina. Uniwersalnym doświadczeniem ludzi na całym świecie są zmiany biologiczne, psychologiczne, społeczne związane ze starszym wiekiem. Nie wszystkie ważne społecznie problemy zostały tu zasygnalizowane. W aspekcie globalnym sytuacja w Polsce, w Europie nie różni się diametralnie, o czym świadczą podobne zjawiska: starzenie się społeczeństw, marginalizacja, dyskryminacja, stereotypizacja osób starych w kulturze i społeczeństwie, strach przed starością i samotnością. Są to kwestie istotne dla wszystkich nowoczesnych społeczeństw, co podkreślają demografowie, a także socjologowie starości czy ciała. W ujęciu jednostkowym zasadnicze różnice pomiędzy

202 Cz. Michalski, *Western i jego bohaterowie*, s. 223.

203 T. Ferenc, B. Sułkowski, *Okiem kamery – semiologia obrazów przemocy*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 4, s. 75-96.

204 J. Klimczak-Ziółek, *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach...*, s. 48-58, 162. Por. Ch. Shilling, *Socjologia ciała*, s. 77.

205 Zob. *Patrzac na starość*, s. 244; J. Klimczak-Ziółek, *Obrazy kobiet i mężczyzn w mass mediach...*, s. 48-56.

206 Zob. C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 193-227.

207 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

Europą i Polską oraz Stanami Zjednoczonymi Ameryki Północnej dotyczą bytu seniorów, jakości życia, opieki społecznej i zdrowotnej, o czym informują nas rankingi statystyczne, różnorodne, przywoływane tu wskaźniki. Istotne różnice występują odnośnie do aktywnego życia seniorów. Sposób życia polskich emerytów jest pasywny w porównaniu do seniorów z Europy czy USA. Warto przypomnieć, że sukces osobisty i zawodowy, a więc aktywność i praca, skuteczność i praktyczność uznawane są za podstawowe wartości kulturowe Ameryki. Amerykanów charakteryzuje większa mobilność niż Europejczyków, a ich więzy z rodziną nie są tak silne jak w Polsce. Z tego powodu system amerykański zapewnia znacznie więcej rozwiązań opiekuńczych, mieszkalnych seniorom, niż ma to miejsce w Europie, a w szczególności w Polsce. Historia prawa do emerytury również lokuje kraje europejskie, USA i Polskę na przeciwległych punktach (zapóźnienie polskie w tej sferze). Silne umocowanie w kontekście rodzinnym jawi się jako istotna różnica funkcjonowania starego człowieka w polskiej rodzinie i społeczeństwie²⁰⁸.

Wspólnym trendem światowym pozostaje liczebna przewaga kobiet wśród najstarszych osób, ich gorsza sytuacja materialna niż starszych mężczyzn, na co wpływ mają nierówność wynagrodzeń, nieobecność na rynku pracy z powodu macierzyństwa²⁰⁹. Stratyfikacja płci charakterystyczna jest dla krajów z Europy i dla Ameryki²¹⁰. W społeczeństwach nowoczesnych mężczyźni nadal zajmują pozycje zapewniające wyższe dochody, władzę i prestiż. Odmienna socjalizacja dla płci męskiej i żeńskiej oraz dyskryminacja na rynku pracy stwarzają błędne koło przyczyniające się do utrzymywania tych nierówności. Trzeba podkreślić, że – w przeciwieństwie do Europy – dyskryminacja ludzi starszych w USA wiąże się z jeszcze innymi rodzajami uprzedzeń: o podłożu rasowym, etnicznym i klasowym²¹¹. Na zdrowotność wpływ ma płeć, a w Ameryce rasa i klasa społeczna, co koreluje także z nierównym dostępem do opieki medycznej²¹². Przedstawiciele mniejszości narodowych są biedniejsi i nisko ubezpieczeni.

Na koniec tego rozdziału warto nawiązać do reportażu Magdaleny Grochowskiej o znanych twórcach, szanowanych, starych profesorach płci żeńskiej i męskiej, reprezentujących różne dziedziny nauki²¹³. W reportażu zestawiono sytuacje zagrożenia życia i walki o nie (np. w trakcie wojny), a potem z samobójstwem ze starości,

208 Świadczą o tym także najwyższe średnie wartości odnośnie rodziny w hierarchii kobiet i mężczyzn. Zob. D. Duch-Krzysztozek, *Przemiany rodziny – teoria i rzeczywistość społeczna*, [w:] *Krótkie wykłady z socjologii...*, s. 24.

209 C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 328–329.

210 J. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, s. 139–143 i wskazane tam badania amerykańskie oraz literatura.

211 Por. tamże, s. 52, 128–138; N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, s. 66, 146–164, 177 i wskazana tam literatura.

212 N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, s. 266–268, 273.

213 Np. Maria Janion, Jerzy Szacki, Janusz Maciejewski, Jerzy Jedlicki, Halina Bortnowska, Aleksander Jackowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kotarbiński, Barbara Skarga, Czesław Miłosz, Erwin Axer i wielu innych.

depresją, wycofaniem się, poddaniem się. W materiale korespondują ze sobą: perspektywa młodości i dojrzałości oraz wieku ostatniego, końca. Grochowska pokazuje, w jaki sposób „mędracy”, ludzie wybitni, starzy pisali, mówili o starości, jak ją odczuwają i pojmują. Bohaterowie zestawiają teraźniejszość ze wspomnieniami o sobie i o bliskich starcach. Ponadto, oceniają swoje położenie społeczno-rodzinne, mówią o doświadczaniu utraty zdrowia i sił, o śmierci bliskich²¹⁴, o samotności, ale i próbie ocalenia siebie i czegoś po sobie czy swoich przodkach²¹⁵. Udręką podstawową starości jest samotność – jak mówi Maria Janion, podkreślając poczucie ogołocenia, zaniku siebie oraz utraty innych, gdyż umierają²¹⁶. Receptą staje się „męstwo istnienia”, idea laickiego heroizmu, o którym wspomina uczona. Cierpienie na pewno nie uszlachetnia, a „człowiek to nie jest piękne zwierzę” – za Barbarą Skargą powiedzą między wierszami wszyscy starzy bohaterowie reportażu. Prywatne zwierzenia składają się na kolejne, nieznanne socjologom, ilustracje dyskryminacji starców w publicznej przestrzeni²¹⁷. Reportaż to gatunek wyjątkowy, w którym temat późnego wieku wybrzmiewa doniośle.

Medialne, niejednorodne wizerunki starości można sprowadzić do dwóch przeciwstawnych typów idealnych: tradycyjnego, realistycznego wizerunku starości oraz obrazu odrealnionego. W drugim nurcie uwidacznia się tendencja do traktowania późnego wieku w kontekście ironicznym (śmieszny, zabawny czas, korzystanie z uciech, zanegowanie starości jako takiej) albo upozowania na „trzecią młodość” (estetyzacja starości, pieniądze i używanie życia jako lek na starość) czy wstydliwą chorobę (opóźnianie starości, cudowne środki, leki wspomagające zdrowie i redukujące efekty starości). Analiza poszczególnych kinowych obrazów pozwoli uszczegółowić te tezy i być może odkryć inne konteksty funkcjonowania tematyki w sztuce i popkulturze. Obraz starości w kinie nie jest spójny i jednowymiarowy, ale zarówno we współczesnej, jak i dawnej kinematografii rodzimej i zagranicznej ludzie w podeszłym wieku występują w rolach epizodycznych²¹⁸. Wyłom stanowią filmy biograficzne, ale i tu główni bohaterowie nie funkcjonują poprzez starczą egzystencję, lecz dokonania życiowe. Wiele filmów z udziałem starszych bohaterów pierwszoplanowych opowiada o innych kwestiach niż starość.

214 Szczególnie w pamięć zapadają obrazy wdowieństwa na podstawie świadectw Marii Lipskiej i Anny Szaniawskiej oraz Janusza Maciejewskiego.

215 M. Grochowska, *Lewa strona gobelinu*, s. 293–310.

216 Tamże, s. 303.

217 Okazuje się, że dla starych kobiet nie ma odpowiednich ubrań (Barbara Skarga). Męskie zastrzeżenia w tym aspekcie zob.: *Jan Nowicki o starości*, www.youtube.com/watch?v=8FkMVf-FqBcM (02.06.2016).

Stara kobieta niepotrzebnie zajmuje stolik w restauracji (Maria Janion). Działając w Partii Demokratycznej, Anna Szaniawska nie pokazuje się przed kamerą; nie wchodzi w kadr, bo wie, że muszą się pokazać młodzi. „A przecież ani młodość nie nobilituje, ani starość” – uważa – „tylko uczciwość i kompetencja”. Zob. M. Grochowska, *Lewa strona gobelinu*, s. 306–309.

218 Zob. U. Jarecka, *Starość w mediach...*, s. 508–523.

*Wiesz, jak mija czas?
Tak, że wszystko wydaje się nagle inne,
mimo że obiektywnie się nie zmienia.*

Jan Nowicki

Rozdział III

Kino wobec problemu starości

1. Starość na amerykańskim ekranie

Jednym z bardziej znanych obrazów amerykańskich poświęconych problematyce starzenia się jest obraz *Nad Złotym Stawem* (1981, reż. M. Rydell). Scenariusz filmu powstał na podstawie sztuki¹ Ernesta Thompsona, którą dramaturg sam zaadaptował na potrzeby kina. Główne role zagrały w nim wielkie gwiazdy kina Henry Fonda, Jane Fonda, Katharine Hepburn. Dla tych ikon kina powstał film. Wydaje się, że strategia robienia filmu z intencją udziału wielkich gwiazd charakteryzuje ogólnie kino amerykańskie. Utwór obsypano nagrodami krytyków². Długoletni konflikt Fondów, ojca i córki, silnie wybrzmiał na ekranie. W niektórych scenach wymagających improwizacji nadał dramatyzmu i autentyzmu emocjonalnego. A Henry Fonda zmarł niedługo po premierze filmu³.

Dramat *Nad Złotym Stawem* opowiada o rodzinie Thayerów, która od półwiecza przyjeżdża do swojego letniego domu nad Złotym Stawem. Osiemdziesięcioletni

1 Prapremiera polska sztuki *Nad Złotym Stawem* odbyła się w 2001 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym. W rolach głównych bohaterów wybitne kreacje stworzyli Zbigniew Zapasiewicz i Mirosława Dubrawska.

2 W 1981 roku Oscar za scenariusz oraz dla najlepszych aktorów Henry'ego Fondy i Katharine Hepburn. Złote Globy za najlepszy dramat, a także dla aktora H. Fondy i scenarzysty Ernesta Thompsona; nagroda BAFTA dla najlepszej aktorki K. Hepburn.

3 Aktor w wieku 76 lat otrzymał za tę rolę Oscara od Amerykańskiej Akademii Filmowej.

profesor Norman (Henry Fonda) jest zrzedliwym i zgorzkniałym mężem, w przeciwieństwie do jego żony Ethel (Katharine Hepburn) cieszącej się każdym dniem, przyrodą. Temu kontrastowi odpowiada także zachowanie małżonków w stosunku do córki Chelsea, która odwiedza rodziców z okazji urodzin ojca z nowym narzeczonym i pasierbem Billym. Surowy i wymagający ojciec nie aprobeuje wyborów córki, wypomina jej nawet fakt, że była gruba w dzieciństwie. Chelsea ma żal o zaniedbywanie przez ojca. Matka jest wyrozumiała i pełna miłości dla obojga. W rzeczywistości, o czym świadczą relacje z planu filmowego, relacja Fondów przypominała miejscami tą filmową. Na ekranie starość zderzona z młodością, bo Chelsea pozostawia rodzicom pod opieką nastoletniego Billy'ego. Gdy młoda para opuszcza lotnisko, chłopak czuje się niepotrzebny, przestaje być grzeczny, używa językowych wulgaryzmów. Zbuntowany Billy nawiązuje relację ze starcem, który pomimo utraty pamięci i sił, uparcie chce łowić ryby. Aktywność ta staje się nicią łączącą pokolenia. Norman na rybach z chłopakiem przypomina sobie córkę, z którą wypływał na łowy. Trudno było stworzyć ciepłą relację z własnym dzieckiem, udaje mu się to z obcym chłopcem. Lotnisko staje się miejscem, gdzie dochodzi do pojednania i pogodzenia się ze starością, śmiercią. Stetryczały mężczyzna przestaje mówić o śmierci i próbuje cieszyć się codziennym życiem. W ostatniej scenie filmu Norman słabnie, co spotyka się z przerażeniem Ethel, ale nie jest to jeszcze pora śmierci. Klamrę zamykającą stanowi scena wzajemnego zrozumienia starych małżonków, którzy nadal bardzo się kochają.



Ilustracja 1. Henry Fonda i Katharine Hepburn.
Kadr z filmu *Nad Żółtym Stawem* (1981), reż. M. Rydell

Inny przykład adaptacji lektury stanowi film *Tato* (1989) w reżyserii i wedle scenariusza Gary'ego Davida Goldberga. Utwór nie stanowi wiernej ekranizacji literacką, ale zachowuje klimat powieści Williama Whartona. Obraz filmowy pokazuje losy zwykłej amerykańskiej rodziny, Tremontów, z centralną postacią seniora rodziny. Nagła choroba żony Bette konfrontuje starego Jake'a z trudami codziennego życia, a ich dzieci stawia wobec problemu opieki nad rodzicami. John staje się ojcem swojego ojca, ucząc go prac domowych, posługiwania się przyrządami domowymi, spędzania czasu wolnego wśród sąsiadów (gra w bingo). Powrót Bette

ze szpitala zbiega się w czasie z zachorowaniem na raka męża. Po wybudzeniu ze śpiączki Jake zachowuje się nieobliczalnie. Żona chce powrotu „starego męża”, gdyż ten nosi kolorowe ubrania, chce uprawiać sport, uparczywie zapoznaje się z sąsiadami, organizuje międzynarodowe dni w domu. Urojenia mężczyzny i schizofreniczne stany kończą się, a stan zdrowia pogarsza, co w efekcie prowadzi do zgonu. Śmierć nie jest pokazana na ekranie. Za symboliczną można uznać scenę, gdy syn wynosi na rękach chorego ojca ze szpitala do domu, w przekonaniu, że zajmie się nim lepiej. Ten pogodny film przedstawia dramat rodziny, dlatego zawiera kilka smutnych scen. Dzięki opiece nad dziadkiem syn John i wnuk Billy zbliżają się do siebie. Na ekranie wymownie przedstawiono relację starych małżonków (np. spotkanie w szpitalu), a także trudy radzenia sobie z wzajemną opieką przez starszych ludzi, jak i przez ich dzieci. Dobitnie w filmie ukazano społeczną rolę ojca, poprzez obrazowanie taty starca i w sile wieku. Na sceny retrospektywne składają się wspomnienia staruszka. Tytułowy tato wspomina młodość w pierwszej scenie filmu. W innym miejscu fabuły mężczyzna przywołuje obrazy, gdy był młodym ojcem. Osłabienie stanowią relacje rodzinne, a na koniec „naprawiona” więź między nastolatkiem a ojcem. W tym filmie cała rodzina mierzy się z problemem starości, choroby, śmierci, zwłaszcza trzy pokolenia mężczyzn.

Powyżej zarysowane dwa dramaty rodzin amerykańskich (*Tato* i *Nad Złotym Stawem*) ukazują ostatni wiek jako czas konfrontacji ojców ze swoimi najbliższymi, tuż przed odejściem ze świata.

Dramat to gatunek predystynowany do filmowej opowieści o starości, ale cechą kina amerykańskiego jest konwergencja gatunków, w tym umiłowanie do tematów związanych z przeszłością, fantastyką. W ramach analizowanej tu problematyki jako przykład można wskazać obrazy *science fiction* pt. *Kokon* (1985⁴) w reżyserii Rona Howarda i *Kokon. Powrót* (1988) w reżyserii Daniela Petriego. Filmy okazały się dużym sukcesem kinowym. Widać w nich ślady ówczesnego kontekstu polityczno-społeczno-kulturowego⁵. Historia filmowa dotyczy pensjonariuszy domu starców. Głównymi bohaterami filmu są Ben, Arthur i Joe, którzy wraz z żonami mieszkają w ośrodku dla starszych osób. Pensjonariusze mają dobrze zorganizowany czas wolny (sport, towarzystwo innych, rozrywki). Radość życia czasem przerywa śmierć kogoś ze współmieszkańców, co wywołuje próby ukazania sobie i innym własnych możliwości (skok przez fontannę, taniec *break dance* w klubie, zdrada partnerki). Pewnego dnia po wykąpaniu się w basenie przy sąsiedniej willi, wynajmowanej przez obcych, wszyscy odzyskują siły witalne. Okazuje się, że w wodzie spoczywają kokony kosmitów, które pochodzą z planety Antarea. Eksploatacja

4 *Kokon* (1985) – scenariusz Tome Benedek; *Kokon. Powrót* (1988) scenariusz – Elizabeth Bradley, Stephen McPherson. *Kokon* cz. 1 otrzymał także liczne wyróżnienia i nagrody. Był emitowany wielokrotnie w telewizji polskiej. Internauci są w większości pochlebcomi filmu.

5 Pojawiają się w dialogach odniesienia do rzeczywistości (wyścig mocarstw w zakresie techniki, podbój kosmosu i fascynacja życiem na innej planecie, problem narkotyków, trzęsienie ziemi).

przez seniorów basenowej wody sprawia, że kokony nie mogą przetrwać podróży międzyplanetarnej, dlatego to starsuszkowie otrzymują propozycję udania się na planetę. Tam mają nie zaznać choroby i śmierci. Tylko dziecko jest w stanie uwierzyć dziadkom w międzyplanetarną podróż. Dorośli organizują symboliczny pogrzeb, uznając, że łódka, którą odpłynęli emeryci, zatонуła. W drugiej części opowieści *Kokon* bohaterów poznajemy po pięciu latach pobytu na obcej planecie, gdy powrócili na Ziemię. Uczą się codziennego życia, konfrontują z dawnymi przyjaciółmi, których opuścili. Nieśmiertelność okazuje się nudna, a Ziemia – wraz z życiem na niej i rodziną – okazała się najwspanialszym miejscem w kosmosie. W interpretacji widza filmowa starość funkcjonuje poprzez aktywny czas, w którym można robić wiele, ale bohaterowie najwięcej czerpią z relacji z najmłodszym pokoleniem.

Zupełnie odmienna w formie i treści jest przypowieść filmowa *Prosta historia* (1999) w reżyserii Davida Lyncha⁶. Fabuła opowieści została osnuta na bazie notatki prasowej o prawdziwym zdarzeniu. Film dedykowano pamięci Alвина Straighta. *Prosta historia* rozpoczyna się od momentu, gdy 73-letni Alvin (Richard Farnsworth), który mieszka z córką (Sissy Spacek), nie przychodzi do baru na spotkanie z kolegami. Okazuje, że bohater upada we własnym domu pod nieobecność córki i nie może wstać. Pomagają mu sąsiedzi i kolega z baru. Lekarz stwierdza rozedmę, cukrzycę, problemy z krążeniem i biodrami. Uparty mężczyzna nie godzi się na używanie balkonika. Okłamuje córkę Rose, że dożyje setki. Tymczasem przychodzi informacja, że jego brat Lail, z którym nie rozmawiał od 10 lat, miał udar. Mężczyzna rozumie, że zbliża się nie tylko jego, ale ich koniec. Postanawia wybrać się do brata. W jednej ze scen stary Alvin, ledwo trzymający się na nogach, oparty o dwie laski oświadcza, że rusza w drogę do innego stanu, by się z nim zobaczyć. W tym celu konstruuje pojazd. Buduje ze złomu przyczepę i dołącza kosiarkę⁷. Metafizyczna, samotna podróż jest jakby spowiedzią starca i jego ostatnią drogą. Podczas sześciu tygodni „wędrowki” spotyka wiele dobrych osób w różnym wieku. Milczy, a jeśli już coś opowiada o sobie to lakonicznie. Czasem przyznaje, że był podły. Wspomina o swoim alkoholizmie na skutek wojny, o pomyłkowym strzale do polskiego kolegi. Wysłuchuje nastolatki w ciąży, która uciekła z domu, tragedii kobiety, która przejeżdża ukochane jelenie w drodze do pracy, zwierza się księdzu z prozaicznych powodów kłótni braci. Niektórym w drodze udziela prowizorycznej gościny przy ognisku. Inni Amerykanie pomagają starcowi, zwłaszcza gdy psuje się kosiarkowy pojazd, gdy pogoda przeszkadza w podróży. Mimo oferty podwózki do brata, uparty Alvin odmawia, bo jak mówi, „chciałby to skończyć na swój sposób”. W drodze spotyka ludzi w średnim i starszym wieku. Tym najstarszym opowiada o swoich traumatycznych przeżyciach z wojny. Stary bohater o niebieskich oczach zwierza się: „widzę młode

6 Scenariusz napisali Mary Sweeney i John Roach. Mary Sweeney, żona Davida Lyncha, stworzyła scenariusze do znanych filmów reżysera, m.in. *Zagubiona autostrada*, *Mulholland Drive*, *Twin Peaks*.

7 Koszenie trawnika to ojcowski, męski obowiązek. Chory Alvin nie chce, by córka go w tym wyręczała. Kosiarka jako urządzenie, pojazd jest symbolem mężczyzny Amerykanina.

twarze kolegów, im ja starszy, tym oni młodszy [...] czasem jest to twarz pызatego Niemca”. Inny towarzysz broni, staruszek, usprawiedliwia alkoholizm całego pokolenia Amerykanów: „wielu starało się zapomnieć”. Ameryka, którą przemierza Alvin, pokazano w filmie jako kraj farmerów, w planach totalnych, ogólnych, często z góry, poprzez krajobrazy pól kukurydzy i pszenicy, nieba, pastwisk, małych miasteczek, przydrożnych barów, twarze zwykłych, starszych ludzi. Starości podporządkowano niespieszny rytm akcji. Starsi są przyjaciele Alvina, sąsiedzi. Wielokrotnie wraca w tym filmie obraz gwiaździstego nieba. A bohater przypomina opowieść o Kainie i Ablu. Gdy jest się u kresu ziemskiego życia, nie powód kłótni jest ważny. W końcowej scenie przed starym, biednym domkiem stają dwaj bracia, uparci starcy – jeden z balkonikiem, drugi podparty dwoma laskami. Więzy rodzinne, jak związany pęczek gałązek, o którym opowiadał ciężarnej, zagubionej nastolatce, nie dają się łatwo złamać. Wymowności postaci Alvina nadała poruszająca kreacja aktorska Richarda Farnswortha, który w trakcie prac na planie *Prostej historii*⁸ cierpiał z powodu nowotworu kości.



Ilustracja 2. Alvin (Richard Farnsworth) oraz Lail (Harry Dean Stanton). Kadr z filmu *Prosta historia* (1999), reż. D. Lynch

W amerykańskim współczesnym kinie ukazującym problem starości kilka ról zostało napisanych specjalnie dla Jacka Nicholsona. Takim przykładem jest *Schmidt* (2002) w reżyserii Alexandra Payne’a. Komediodramat⁹, w którym sportretowano starzejącego się mężczyznę, cieszył się ogromnym uznaniem zarówno u widzów, jak i krytyków¹⁰. Tytułowy Schmidt to wiceprezes dużej agencji ubezpieczeniowej,

8 Aktor za tę rolę otrzymał nominację do Oscara za 1999 rok. Osiedziesięcioletni aktor zmarł w 2000 roku na skutek samobójstwa we własnym domu.

9 Jest to ekranizacja powieści Louisa Begleya z 2002 roku wedle scenariusza Alexandra Payne’a i Jima Taylora.

10 Obraz otrzymał Złote Globy dla głównego aktora i scenarzystów, nagrody krytyków filmowych Londynu, Los Angeles i Chicago, a także liczne nominacje do Oscara i BAFTA dla Jacka Nicholsona i nominację do reżyserskiej Złotej Palmy dla Payne’a.

który odchodzi na emeryturę. Po 42 latach małżeństwa umiera mu żona Helen, której zrzędzenia szczerze nie znosił. W obliczu straty zaczyna doceniać nieboszczkę. Wybacza jej odkrytą w listach zdradę sprzed lat. Rozczarowanie przynosi mu córka. Nie dosyć, że nie ma z nią dobrego kontaktu, to wybiera na męża „pacana” i nie chce z ojcem bliższych relacji. Mężczyzna po programie telewizyjnym organizacji Childreach decyduje się na adopcję na odległość, wspierając finansowo 6-letniego chłopca Ndugu. Pisze do niego listy, w których koloryzuje swoje życie, ale pozostaje szczerzy w emocjach. Radzi chłopcu: „naucz się doceniać, to, co masz, póki wciąż to posiadasz”. Pozbawiony żony, rodziny i pracy, rozpoczyna podróż kamperem do miejsc, które kiedyś były dla niego ważne. Doznaje rozczarowania, bo wszystko się zmieniło, a on nie jest nikomu potrzebny. Musi stawić czoła pustce i beznadziei. Efektem przebytej drogi są: gniew, samotność, lęk, rozczarowanie, zrozumienie żony, refleksja nad swoim przeciętnym życiem pełnym błędów. Bohater początkowo chce odwieść córkę od poślubienia sprzedawcy materacy wodnych Randalla, ale poddaje się. Wygłasza przemówienie, by potem obserwować ślub z rezygnacją i niedowierzaniem. Kontrastowi jego emocji towarzyszy sposób montowania ujęć, gdzie patos zestawiano z brzydotą i absurdem codzienności. Schmidt pisze do Ndagu w liście o „chwytaniu każdej minuty”, a spędza czas w sposób bierny, przed telewizorem; potyka się o śmieci, gdyż nie potrafi zająć się domem.



Ilustracja 3. Jack Nicholson. Kadr z filmu *Schmidt* (2002), reż. A. Payne

Błękitne depresyjne kolory definiują przestrzeń Schmidta¹¹. Cisza, brak muzyki podkreślają zrezygnowanie, wewnętrzną pustkę bohatera. Inny typ przedstawia matka Randalla, która czuje się młoda i korzysta z uroków życia, bez refleksji nad nim. Bilans życiowy Schmidta jest ujemny, jednak nic nie można już zrobić. Mądrości, które chce przekazać innym (pracownikom, studentom, córce), nikogo nie interesują. Jediną nadzieją pozostaje chłopiec w Afryce, dla którego może być wsparciem finansowym i mentorem. W utworze *Schmidt* starość pokazano jako

11 Zob. P. Ballantoni, *Jeśli to fiolet, to ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 106.

czas samotności, bezsilności, niezrozumienia wśród bliskich, poczucia braku sensu dalszego istnienia. I co ważne, w ogólnej wymowie film nie jest sentymentalny ani przygnębiający, a 60-letni zwyczajny bohater zachowuje stoicyzm, choć potrafi być cyniczny i melancholijny.

Z kolei *Lepiej późno niż później* (2004) Nancy Meyers¹² to znana komedia romantyczna, której bohaterami są para wolnych, dojrzałych, bogatych nowojorczyków. Najpierw się nie znoszą, a potem zakochują w sobie. Typową schematyczność postaci komedii romantycznych ubarwił wiek bohaterów. Jasnym przekazem filmu pozostaje nadzieja, że w siódmej dekadzie życia i dalej przydarzyć się może coś pozytywnego i zaskakującego – prawdziwa, a nawet jedyna miłość w życiu. Film miał bardzo dobry odbiór wśród publiczności¹³, otrzymał liczne nominacje oraz nagrodę dla najlepszej aktorki komediowej¹⁴. Trudno jednak ocenić, czy gdyby nie gwiazdorska obsada ról, film miałby tak wysoką oglądalność.

Funkcją komedii jest bawić, dodawać otuchy, nadziei, wprawiać w dobry humor i emanować pozytywną energią. Amerykańscy seniorzy w tym obrazie emanują młodością ducha, witalnością, energią, ale starość wyretuszowano. Chorobę, wadę wzroku, problemy ze snem ujawniono gdzieś na marginesie dialogów, w zabawny sposób. Główni bohaterowie to ludzie szczęśliwi, ale oderwani od rzeczywistości, mało wiarygodni. Bohaterka Erica Barry (Diane Keaton) jest autorką sztuk teatralnych, matką dziewczyny, którą uwodzi stary playboy Harry Sunborn (Jack Nicholson¹⁵). Ten stary kawaler, biznesman uznaje za interesujące tylko kobiety przed 30. rokiem życia. Na skutek zawału musi przeżyć rekonwalescencję w domu Eriki, matki swojej młodej wybranki. Rozwódka Erica wiecie samotne życie, ale sprawia wrażenie pogodzonej z własnym losem. Powoli rodzi się uczucie tych dwojga, a potem kryzys, który zostaje zwieńczony szczęśliwym zakończeniem. Młodość i starość skonstrastowano poprzez trzy relacje: Harry'ego z Eriką, Harry'ego z młodymi kobietami oraz zainteresowanie młodego doktora Juliana (Keanu Reeves) starszą Eriką. W komedii pojawia się także motyw powrotu do wspomnień. Sześćdziesięcioletni mężczyzna dokonuje podróży w przeszłość, odwiedzając wszystkie kobiety, z którymi łączyły go uczucia. W efekcie stary podrywacz dzięki rachunkowi sumienia przechodzi przemianę, dorasta do związku z dojrzałą emocjonalnie kobietą. I na starość dla miłości porzuca swoje dotychczasowe przyzwyczajenia. Warto wspomnieć, że reżyserka w wywiadach deklarowała odbicie tej relacji w życiu i fascynację związków osób w różnym wieku¹⁶. A w jej kolejnych

12 Jest ona autorką scenariusza, producentką i reżyserką filmu.

13 Świadczy o tym niemała frekwencja w kinach oraz przychody ze sprzedaży biletów kinowych na świecie (267 mln dolarów zysków w porównaniu do 80 mln dolarów budżetu filmu).

14 Złoty Glob i Złoty Satelita w 2004 roku dla aktorki komediowej Diane Keaton.

15 Siedemdziesięcioletni Jack Nicholson zagrał dekadę młodszego mężczyznę.
www.stopklatka.pl/fil (31.07.2014).

16 www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=16012&sekcja=2 (25.07.2014).

filmach w głównych rolach obsadzano niemłodych aktorów (np. *To skomplikowane*, 2009; *Praktykant*, 2015)¹⁷.

Kreację starszego mężczyzny, który choruje, stworzył Jack Nicholson w filmie *Choć goni nas czas* (2007) w reżyserii Roba Reinerja¹⁸. Aktor przy pracy nad rolą czerpał z własnych doświadczeń zyskanych podczas pobytu w szpitalu. W przeciwieństwie do *Schmidta*, obraz ten nie cieszył się uznaniem w obiegu profesjonalnym¹⁹. Fabuła rozpoczyna się od spotkania dwójki seniorów – Edwarda Cole’a (Jack Nicholson) i Cartera Chambersa (Morgan Freeman) – w szpitalu. Ten drugi bywa odwiedzany przez żonę Virginie, której gadulstwa nie znosi Edward. Edward to typ człowieka pracy, Carter jest oddany swej rodzinie, mądry. Różni ich kolor skóry, pochodzenie, wykształcenie i status materialny. Na dodatek bogaty Edward zarządza wieloma szpitalami i jako prezes, w ramach oszczędności, wprowadził zasadę dwóch łóżek na jednej sali, czego jako chory sam znieść nie może. Mężczyźni przechodzą chemioterapię i lepiej się poznają. Okazuje się, że lekarz daje im od 6 do 12 miesięcy życia. W przypiływie szoku i przeświadczeniu o rychłej śmierci pojawia się lista życzeń, jako nieodrobione zadanie domowe Cartera z filozofii sprzed lat. Mężczyźni postanawiają wspólnie wybrać się w podróż międzykontynentalną, by spędzić resztę życia tak, jak kiedyś marzyli. Mają za zadanie po kolei zrealizować punkty listy, takie jak np. zobaczyć piramidy, doświadczyć czegoś majestatycznego, śmiać się do łez. Motyw śmierci pojawia się dość często w dialogach, ale nie w kadrach. O śmierci Edwarda w wieku 81 lat informuje narrator, zaś Carter umiera przed nim w trakcie operacji. W chińskiej świątyni mężczyźni zastanawiają się, czy wybrać pochówek, czy kremację. W Egipcie Chambers opowiada o postrzeganiu śmierci przez starożytnych i wskazuje dwa ważne pytania bilansujące życie: „czy odnalazłeś radość w życiu” oraz „czy twoje życie uszczęśliwiło innych”. W tej filmowej bajce o późnej przyjaźni w starości w ostatniej ze scen pokazano złożenie prochów mężczyzn pod górą Czomolungmą. Dochodzi także do szczęśliwego rozwiązania konfliktu rodzinnego. Już po śmierci Cartera Edward, winny śmierci swego zięcia, godzi się z córką i poznaje swoją wnuczkę. Dzięki temu udaje mu się zrealizować punkt listy: „pocałować najpiękniejszą dziewczynę na świecie”. Kiczowatość, schematyczność postaci, którą zarzucali filmowi krytycy, nie likwiduje pozytywnego przesłania tego obrazu, społecznej funkcji filmu. Starość (i czas choroby) może być okresem realizacji marzeń.

Wspomniane powyżej trzy filmy poruszające problematykę starości, starzenia się realizowane były z udziałem Jacka Nicholsona. Natomiast warto zwrócić uwagę

17 Obraz *To skomplikowane* (2009), z główną rolą Meryl Streep i Aleca Baldwina, opowiada o parze rozwodników po 60. roku życia, w tym o ich życiu seksualnym. *Praktykant* (2015), z główną rolą Roberta De Niro, to film, który przedstawia starszego mężczyznę jako osobę, która może mieć wielki wkład w pracę nowoczesnej firmy.

18 Scenariusz Justin Zackham napisał z myślą o aktorach. Pomysł na fabułę przypominał inne dzieło – *Pukając do nieba bram*.

19 Wyniki kasowe oraz dobra średnia ocen na portalach imdb.com, filmweb.pl świadczą o lepszej ocenie widzów potocznych.

na sytuację, gdy stary aktor identyfikuje się tak z tematem, że staje przed i za kamerą, co uczynił Clint Eastwood – żywa legenda amerykańskiego i światowego kina. Po 50 latach pracy twórczej Eastwood pożegnał się z kinem, reżyserując *Gran Torino* (2009) i odgrywając w nim główną rolę aktorską²⁰. Kinowa historia opowiada o przyjaźni starego Amerykanina o polskich korzeniach z młodym przedstawicielem ludu Hmong²¹, który to lud za poparcie dla amerykańskiej armii w trakcie wojny w Wietnamie skazany został na zagładę przez władze komunistyczne. Film ten, obsypany wieloma nagrodami²², nie posiada amerykańskiego, komercyjnego, szczęśliwego zakończenia, gdyż kończy się śmiercią bohatera, zabitego przez gang młodocianych Azjatów. Fabuła dzieła rozpoczyna się od pogrzebu żony Walta Kowalskiego, emeryta, dawnego pracownika taśmy montażowej w fabryce Forda w Detroit. Wdowiec posiada psa Daisy, stary domek z werandą i tytułowego Forda Gran Torino z 1972 r., który pozostaje jego dumą. Bohater nie uznaje innych aut niż amerykańskie. Jest rasistą, zgorzkniałym samotnikiem, pogardzającym swoją rodziną zorientowaną na materialne dobra, o czym przekonuje się w trakcie pogrzebu żony i późniejszej stypy, gdy najbliżsi krewni namawiają go na zamieszkanie w domu starców. Wtedy też dostrzega, że nie łączy go nic z synami i wnukami, poza nazwiskiem. W jednej ze scen na przyjęciu u sąsiadów podejmuje refleksję, że obcy ludzie znaczą dla niego więcej niż własna rodzina. To człowiek mrukliwy, gburowaty, ukształtowany przez etos pracy, ale i wojnę w Korei, która zaszczepiła mu nienawiść do „żółtków”, jak sam się o nich wyraża.

Nietrudno dostrzec w tym obrazie krytykę współczesnej Ameryki, realiów życia w multikulturowej społeczności. Kowalski mieszka w dzielnicy imigrantów jako jedyny biały. Jest zadufanym w sobie starym Amerykaninem, broniącym własnego trawnika przed wstępem obcych. Mimo swoich polskich korzeni nie oszczędza w słowach żadnej mniejszości, sprowadzając wszystkich do odmieńców („asfalty”, „czarnuchy”, „makaroniarze”, „żółtki”). Skośnooki młody sąsiad Thao pod presją gangu próbuje ukraść Gran Torino Kowalskiemu. W ramach odkupienia za swój czyn zgadza się pomagać w pracach domowych sąsiadów, których wskazuje mu Walt. Opory chłopaka wobec przestępców kończą się ostrzelaniem domu Thao, pobiciem i gwałtem jego siostry. Kowalski wyrusza pod dom przywódców gangu i zostaje zastrzelony, składając siebie w ofierze. Przedtem spowiada się i pisze

20 Scenarzystami filmu byli: Nick Schenk i Dave Johannson. *Gran Torino* powstał w koprodukcji z Australią. Więcej na temat twórczości C. Eastwooda zob.: D. Sterritt, *The Cinema of Clint Eastwood: Chronicles of America*, London–New York 2014.

21 Mniejszość ta zamieszkuje Laos, Wietnam, Tajlandię oraz inne obszary Azji.

22 Najważniejsze nagrody to m.in.: Cezar 2010 – nagroda za najlepszy film zagraniczny; Stowarzyszenie Krytyków Filmowych z Tokio 2010 – nagroda za najlepszy film zagraniczny; Włoska Akademia Filmowa 2009 – nagroda David di Donatello za najlepszy film zagraniczny i wiele innych. Film okazał się najbardziej dochodowym obrazem reżyserowanym przez Clintę Eastwooda. W rankingach filmowych w sieci film utrzymuje się od lat na dobrej pozycji i jest dobrze oceniany, np. www.imdb.com, www.film.web.pl.

testament. Przepisuje dom na Kościół, a ukochane auto – młodemu przyjacielowi. Stary człowiek odnajduje sens w pomocy chłopcu, ucząc go budownictwa i majsterkowania. Staje się też mścicielem jego siostry Sue. Symbolicznym sensem tego filmu – pełnego realizmu, cynizmu i politycznej niepoprawności – pozostaje przemiana człowieka starego. Warto w tym miejscu nadmienić, że *Gran Torino* to film, który był najbardziej znanym tytułem o starości ze wszystkich filmów wśród studentów, jak i badanych widzów zaproszonych na projekcję *Tulipanów*. *Gran Torino* zarówno w ocenie studentów, jak i badanych widzów uznany został za świetny. W wywiadach szczególnie podkreślano kreację aktorską. Oto opis bohatera wedle relacji młodego technika, który wspominał jako wzór filmu to amerykańskie dzieło Eastwooda:

Często też [filmy o starości – przyp. E.W.-W.] są one, powiedzmy słodko-gorzkie. W tematyce starości świetnym przykładem takiego filmu jest wymieniony wcześniej Gran Torino. Na pierwszy rzut oka główny bohater może nie wzbudzać sympatii widza. Jest on burkliwy, sarkastyczny, antyspołeczny i złośliwy. Jednak z każdą następną minutą coraz bardziej się do niego przekonywałem.



Ilustracja 4. Clint Eastwood jako Walt Kowalski. Kadr z filmu *Gran Torino* (2008), reż. C. Eastwood

Innego rodzaju utworem poruszającym jedynie wątek starości jest wcześniejszy o 17 lat film Clinta Eastwooda *Bez przebaczenia* (1992). Autorka przywołuje go w tym miejscu, gdyż socjogenetyczne aspekty podejmowania w twórczości kwestii starzenia się człowieka wydają jej się istotne²³. Trzeba tu wspomnieć, że Clint Eastwood zarezerwował scenariusz i rolę starego rewolwerowca dla siebie, gdy już

23 Eastwood wyreżyserował także i zagrał główną rolę w melodramacie na podstawie powieści Roberta J. Wallera z 1992 roku pt. *Co się wydarzyło w Madison County* (1995). Partnerowała mu Meryl Streep. Bohaterowie są w średnim wieku i mają za sobą bagaż różnych doświadczeń życiowych, ale rezygnują z miłości, by nie ranić innych.

się podstarzeje. Western w reżyserii Eastwooda²⁴ został zrealizowany, gdy gatunek ten był za „stary” i postrzegany jako nieatrakcyjny dla współczesnego widza²⁵. Tymczasem dzieło zdobyło liczne nagrody, w tym oscarowe²⁶, i docenili je także widzowie w obiegu nieprofesjonalnym²⁷. Krytycy nazwali utwór antywesternem, z uwagi na niejednoznaczność postaci, skomplikowane charaktery oraz to, iż system wartości Dzikiego Zachodu poddano demitologizacji²⁸.

Akcja fabularna toczy się w latach 80. XIX wieku w małym miasteczku Big Whiskey. Szeryf miasteczka Little Bill Daggett (Gene Hackman) nie chce ścigać bandytów, którzy są odpowiedzialni za oszpecenie prostytutki. Dziewczyny z domu publicznego, chcąc sprawiedliwości, wyznaczają własną nagrodę za ujęcie sprawców. W pościg za bandytami ruszają trzej mężczyźni: młody miłośnik opowieści o kowbojach-zabijakach Schofield Kid (Jaimz Woolvett) oraz starzy rewolwerowcy William Munny (Clint Eastwood) i jego dawny przyjaciel Ned (Morgan Freeman). Zanim się spotkają, dwójka starych mężczyzn spędza spokojne życie, pracując na roli. William jest owdowiałym samotnym ojcem dwójki dzieci. Okazuje się, że nadal potrafi zastrzelić człowieka i bez skrupułów robi to w ostatniej scenie, zabijając szeryfa i jego współpracowników z zimną krwią. W ciągu całego filmu widz sympatyzuje z mordercą, a nie z szeryfem. Młody Ned, pozujący na twardziela, nie potrafi precyzyjnie trafić z broni z powodu wady wzroku, a na widok umierającego bandyty wycofuje się z zawodu. Słabość i rozterki moralne charakterystyczne są także dla Neda. Stary Ned, w podróży do miasteczka lub na skutek wieku, przechodzi przemianę i nie potrafi już zabijać. Wycofuje się z akcji, co i tak kończy się dla niego tragicznie. William Munny nie jest okrutny, ale wykonuje swój zawód. W jednej ze scen wyznaje: „piekło to zabić człowieka”. Mówi to jako stary, niewzruszony, samotny kowboj, nawrócony mąż i ojciec, dawny zabójca dzieci i kobiet, który ma już fizyczny problem z obsługiwaniem strzelby. Referując tu krótko fabułę tego filmu, autorka chciała zwrócić uwagę, że wątek starzenia się człowieka nie został wyłożony wprost, ale Eastwooda już dawno interesowała starość zabijaków, twardych mścicieli, szeryfów, dawnych bandytów, w których role w młodości się wcielał. Przeszarały jest westernowy podział na dobrych szeryfów i złych bandytów, jak i cały mit Dzikiego Zachodu, a z nim starzy kowboje, etos zawodu szeryfa. Z perspektywy badań rzeczywistości filmowej i realnej wypada przypomnieć, że bohaterowie westernów (kowboje i bandyci) to wyidealizowane typy niemające wiele wspólnego z autentycznymi postaciami²⁹. W westernie

24 Autorem scenariusza z 1976 roku był David Webb Peoples.

25 Por. Cz. Michalski, *Western i jego bohaterowie*.

26 Oscar za najlepszy film, montaż, za reżyserię i dla najlepszego aktora drugoplanowego.

27 Jest to także film kultowy, bo doczekał się wielu parodii, np. w *Pulp Fiction* czy *Kill Bill* (reż. Q. Tarantino).

28 Kamera pokazuje śmierć jako bolesne, krwawe cierpienie, a nie delikatne osunięcie się na ziemię, jak to bywa w westernach.

29 Biały kowboj w westernie stawał się bliższy realnemu w latach 50. minionego wieku.

zafałszowano także sytuację kobiet na Dzikim Zachodzie i Indian³⁰. A problem winy za eksterminację Indian stanowił przez długi czas tabu. Filmowe kodeksy moralności odzwierciedlały aktualnie panujące stosunki społeczno-polityczne i normy systemu etycznego w Ameryce Północnej³¹.

Zgromadzone tu opisy fabuł składają się z pozoru na różnorodną mozaikę. W istocie to niewielka liczba obrazów, w których analizowany problem wybrzmiewa jako główny temat lub ważny problem w dziele. Komercyjne kino amerykańskie nie jest zainteresowane tym tematem, choć w USA obywatele powyżej 40. roku życia stanowią połowę populacji, a młodzież (poniżej 24 lat) 33%³². Barbara Hollender zauważa, że w ciągu kilku ostatnich lat powstało więcej filmów, w których role powierzano starszym aktorom³³, aktorkom (np. Meryl Streep)³⁴. Przy bliższej analizie okazuje się, że większa część z filmów dotyczy nie tylko innej problematyki, ale że starszy wiek nie jest przedmiotem żadnej refleksji w filmie. Natomiast na podstawie zebranych tu przykładów dzieł można zaryzykować stwierdzenie, że istotnym impulsem robienia filmów o starości w Ameryce pozostaje kult gwiazd. O czym świadczą wspomniane, niezapomniane kreacje Henry'ego Fondy, Katharine Hepburn, Diane Keaton i liczne role Jacka Nicholsona, Morgana Freemana, Clinta Eastwooda.

Spśród przywołanych tu dzieł trzy stanowią adaptacje literatury, dramatu (*Nad Złotym Stawem*, *Tato*, *Schmidt*). Prawdziwe wydarzenie fabularyzuje *Prosta historia*. Natomiast z perspektywy genetycznej na fikcyjny dorobek oryginalnie filmowy składają się dwie części filmu *science fiction* (*Kokon*), dramat *Gran Torino*, autorska komedia romantyczna *Lepiej późno niż później* oraz komediodramat *Choć goni nas czas*³⁵. Przy czym warto zaznaczyć, że dwa ostatnie z wymienionych powyżej dzieł nawiązują do osobistych przeżyć twórców.

Filmowa starość wiąże się z przejściem na emeryturę, a także z degradacją ciała i umysłu, z nieuleczalną chorobą, z myślami o własnej śmierci (*Nad Złotym Stawem*, *Schmidt*, *Kokon*, *Choć goni nas czas*, *Prosta historia*), stratą bliskich (*Schmidt*, *Gran Torino*, *Tato*). Obraz starości, jaki wyłania się z amerykańskich produkcji, nie jest jednak przygnębiający, bo mankamenty wieku starszego przedstawiano nie

30 Western nie przedstawiał żadnego ze sławnych i wielkich wodzów indiańskich jako bohaterów pierwszego planu, a i na drugim był to raczej powierzchowny portret zbiorowy. Cz. Michalski, *Western i jego bohaterowie*, s. 192–195.

31 Tamże, s. 162–163, 222–223.

32 Zob. B. Hollender, *Hollywood zaczyna zauważać starszych widzów*, hwww.rp.pl/artukul/603505-Hollywood-zaczyna-zauwazac-starszych-widzow-.html (12.06.2014).

33 Przykładami są: *Zapach kobiety* (1992) z główną rolą Ala Pacino czy wspomniany już *Co się wydarzyło w Madison County* (1995).

34 A przykład przenikania rzeczywistych wydarzeń do kina stanowi film amerykańsko-brytyjski *Dziewczyny z kalendarza* (2003) w reżyserii Nigela Cole'a. Na podstawie tej tragikomedii o grupie gospodyń domowych powstał londyński musical, a także polskie przedstawienie teatralne, co poszerza społeczny obieg tej historii.

35 Rob Reiner, będący reżyserem *Choć goni nas czas*, sam przeżył walkę z nowotworem.

wprost, raczej ludycznie, żartobliwie i komicznie, często za pomocą tzw. czarnego humoru. Z drugiej strony starość to czas aktywności, drugiej młodości (*Kokon, Lepiej późno niż później*), realizacji marzeń pomimo choroby (*Choć goni nas czas*).

Forma tych filmów pozostaje bliska raczej staremu sposobowi robienia filmów. Nie znajdziemy w nich nowoczesnej narracji, dynamicznego montażu, by porwać widzów. A swoistą powściągliwością charakteryzują się dialogi i muzyka. Uzupełnienie stanowi stonowana kolorystyka, statyczność kadrów³⁶.

Wydaje się istotne, że w każdym wspomnianym tu filmie pojawia się kontrast młodości i starości. Ta klisza filmowa funkcjonuje w ukazaniu na ekranie związków międzypokoleniowych, międzygeneracyjnych. Najczęściej stanowią je relacje rodziców i dzieci, wnuków i dziadków lub nastolatków i staruszków. Symboliczną figurę stanowi dziecko, utożsamiane z sensem życia, radością, niewinnością lub własną przeszłością (*Nad Żłotym Stawem, Schmidt, Kokon, Choć goni nas czas, Prosta historia*). Natomiast w wielu wspomnianych filmach relacje rodzinne na linii rodzice – dzieci ukazano jako zaburzone³⁷, konflikt ten jest ważnym problemem w filmie i nie zawsze kończy się szczęśliwie. Aż w siedmiu obrazach³⁸ pojawia się motyw drogi jako symbolu pogoni za marzeniami, ale też podróży w przeszłość, do znanych kiedyś miejsc i ludzi. Wszystkie kinowe obrazy cechuje pierwszoplanowa rola męskiego bohatera, oglądanie świata z jego perspektywy. A najważniejszą figurą pozostaje rola społeczna ojca, rzadziej dziadka. Pod względem społeczno-demograficznym są to z reguły mężczyźni po 60. roku, w siódmej i ósmej dekadzie życia, dość dobrze wykształceni, mieszkańcy dużych miast³⁹. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że połowa przedstawionych pierwszoplanowych bohaterów to wdowcy, osoby żyjące samotnie. Twardy i nieustępliwy Walt Kowalski nie jest jedynym antybohaterem, który przechodzi przemianę. Po trosze cechy takie wykazują inni sportretowani w omawianych tu filmach amerykańscy mężczyźni, także emanujący czarnym humorem, jak: Norman Thayer, Schmidt, Edward Cole.

Niektórym wspomnianym w tej części pracy obrazom filmowym można zarzucić dydaktyzm i moralizatorstwo. Natomiast wszystkie dzieła niosą jedno przesłanie. Najważniejsze w życiu są związki z przyjaciółmi, z rodziną (małżonkowie, dzieci, wnuki) – zdają się mówić amerykańskie filmy fabularne podnoszące temat starości lub starzenia się. Co i jak w tym temacie mówią filmy europejskie, opisuje kolejna część rozdziału.

36 Zob. Aneks C. Zestawienie III. Por. P. Ballantoni, *Jeśli to fiolet...*

37 Np. *Nad Żłotym Stawem, Schmidt, Choć goni nas czas, Gran Torino, Tato*.

38 Są to: *Schmidt, Kokon i Kokon. Powrót, Choć goni nas czas, Prosta historia, Lepiej późno niż później, Bez przebaczenia*.

39 Jedynym przykładem farmera z prowincji jest Alvin Straight. A robotników reprezentuje Walt Kowalski i Carter Chambers.

2. Europejskie kino o starości

Na temat geniuszu filmowego Ingmara Bergmana napisano już wiele. Ten szwedzki reżyser zapisał się w historii kina jako artysta totalny⁴⁰. Po latach okazało się, że słusznie doszukiwano się psychoanalitycznych odczytań jego dzieł⁴¹.

Film *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) pozostaje jednym z bardziej znanych utworów reżysera na świecie⁴². Na ekranie oglądamy próbę pogodzenia się wiekowego człowieka ze wspomnieniami, błędami z przeszłości i strachem przed śmiercią⁴³. Przemiana starca przypomina nieco tę z *Opowieści wigilijnej*. Fabuła skupia się wokół podróży profesora Borga ze Sztokholmu do sąsiedniego miasta Lund, ale bohater odbywa także podróż wewnętrzną śladami swojego życia, co podkreślają statyczne ujęcia, powolna rytmika montażu. Poznajemy go jako niezbyt sympatycznego, ale szanowanego 80-letniego człowieka skupionego na swoich własnych potrzebach, przeżyciach, emocjach. Jego relacje z rodziną, synem i synową Marianną są chłodne. Psychoanalityczne zwierciadło, jakie stawia Bergman przed widzami, to sny profesora, liczne retrospekcje, wspomnienia. „Miałem dzisiaj dziwny sen” – zapowiada bohater. Sen profesora stanowi nawiązanie do szwedzkiego niemego filmu z 1921 roku *Furman śmierci*⁴⁴ Victora Sjöströma, będącego adaptacją opowiadania szwedzkiej pisarki⁴⁵ i inspiracją dla innych filmowców. Wielki reżyser kina szwedzkiego Victor Sjöström zagrał w filmie postać Isaka Borga. We śnie profesor spaceruje pustą ulicą i dostrzega zegar bez wskazówek, następnie pewną postać, która okazuje się kukłą. Przewrócona lalka zaczyna krwawić, a furman wiozący trumny gubi jedną z nich. Okazuje się, że w karawanie jest ciało identyczne jak profesora. Z kolei, gdy Isak Borg jedzie z Marianną odebrać nagrodę z okazji 50-lecia pracy doktorskiej, postanawia pokazać jej swój dom z dzieciństwa. Tam Marianna decyduje się skorzystać z kąpeli, a Borg zasiada w miejscu ustronnym, gdzie rosły kiedyś poziomki. Zapada w drzemkę. Wspomina swój dom, dzieci, brata, polanę i kuzynkę Sarę, w której się kochał. Obserwuje przeszłość niczym terażniejszość,

40 J. Guze, *Wśród bohaterów kina*, Warszawa 1983; T. Szczepański, *Skandynawowie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011; T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999.

41 W ostatnim wywiadzie reżyser powiedział: „Gdyby nie mój zawód, wylądowałbym w domu wariatów. Ale pracowałem bez przerwy i praca okazała się zbawienna dla mojego zdrowia. Dlatego nie musiałem przechodzić terapii”. Za: <http://film.dziennik.pl/artykuly/219458,bergman-pokonalem-wszystkie-swoje-demony.html> (11.01.2014).

42 Obraz w 1995 roku z okazji stulecia kina został wpisany na tzw. listę watykańską jako zawierający szczególne wartości religijne i moralne.

43 Wymowne w tym temacie było inne dzieło Bergmana: *Siódma pieczęć* (1957).

44 Wedle tej legendy człowiek, który umrze o północy w Sylwestra, będzie ziemskim Charonem na wozie konnym zajmującym się transportem dusz zmarłych.

45 Selma Lagerlöf, *Niewidzialny woźnica* (1912).

podążając za Sarą. Widzi, jako starzec, pocałunek Sary z bratem i przewrócony koszyk poziomek, sytuację w domu. Inwersja czasowa sprawia, że w kadrach filmu pojawia się energiczna, młoda dziewczyna zeskakująca z drzewa. To inna Sara autostopowiczka, choć jest podobna do tej sprzed lat. Podróżuje z dwoma chłopakami. W jednej ze scen wręcza bukiet kwiatów zmieszanemu profesorowi. W wyniku drobnego wypadku samochodowego w aucie Isaka Borga, oprócz Sary i jej amantów pojawiają się kolejni pasażerowie – małżeństwo, które wciąż się kłóci. Isak przypomina sobie swoje „domowe piekło” z nieżyjącą żoną. Jego sny stanowią wspomnienia, ale i odzwierciedlenie psychiki, stanu ducha bohatera. Odrzucenie przez ukochaną w młodości sprawiło cały szereg konsekwencji: zły wybór małżonki, ucieczkę w świat nauki, brak relacji z bliskimi i innymi ludźmi. W trakcie postoju starzec zapada w kolejny sen, który przenosi go na egzamin. Nie wie, jak przetłumaczyć myśl, nie widzi nic pod mikroskopem. Zostaje uznany za winnego i skazany na samotność. Pod wpływem drogi, snów, rozmów z synową dochodzi do przemiany starego człowieka. Rozumie, że kariera, mądrość nie przełożyły się na jego osobiste szczęście czy rodziny. Isak Borg próbuje nawiązać relację z bliskimi. Przed snem rozmawia krótko z synem o jego małżeństwie. Mówi Mariannie, że ją lubi, a ona okazuje mu również sympatię. Wspomina jeszcze młodą Sarę, idzie z nią do krainy dzieciństwa i młodości, ale w przeciwieństwie do niej jest starcem.

Powyższa krótka rekonstrukcja fabuły nie oddaje całej złożoności i symboliki dzieła Bergmana. Jak już wspomniano, film analizowało wielu autorów. Z perspektywy genetycznej istotny pozostaje kontekst początkowy powstania dzieła. Sam autor przyznawał w wywiadach, że psychoanalityczne odczytania krytyków są słuszne. Jest to sytuacja, gdy autor traktuje dzieło jako lustro, w którym przygląda się sobie, swojej rodzinie.



Ilustracja 5. Isak Borg (Victor Sjöström) spotyka Sarę (Bibi Andersson). Kadr z filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), reż. I. Bergman

Nieco odmienna, z perspektywy genetycznej, wydaje się postawa twórcza Michaela Hanekego. *Miłość* (2012) tego austriackiego reżysera traktuje o rzeczach ostatecznych, cierpieniu, chorobie, śmierci i oddaniu dwojga starych małżonków. Haneke to twórca wszechstronnie wykształcony, prowokujący i zaangażowany, utytułowany najważniejszymi nagrodami, zaliczany w poczet wielkich autorów współczesnego kina w Europie. Sam od swojej twórczości wymagał efektu *katharsis*. Pisał, że jego filmy „prowokują i nakłaniają do dyskusji zamiast do bezrefleksyjnej konsumpcji i konformizmu”⁴⁶. Natomiast inspirację do *Miłości* stanowiły doświadczenia w najbliższym otoczeniu reżysera⁴⁷.



Ilustracja 6. Emmanuelle Riva oraz Jean-Louis Trintignant. Kadr z filmu *Miłość* (2012), reż. M. Haneke

Styl tego dzieła można określić jako niezwykle chłodny w obrazowaniu emocji (powściągliwa gra aktorska, oszczędna forma wypowiedzi bohaterów, asceza obrazu, sterylność ścieżki dźwiękowej). Specyficzny zabieg estetyczny polega na cofaniu widza do przeszłości pary, głównie poprzez muzykę. Wypada też wspomnieć, że starzy aktorzy już pożegnali się z kinem, ale dla Hanekego po kilkunastu latach przerwy powrócili do grania. To dla nich zostały napisane role⁴⁸.

W *Miłości* obserwujemy z bardzo bliska życie nauczycielskiej pary 80-latków Anny (Emmanuelle Riva) i Georga (Jean-Louis Trintignant), wielbicieli muzyki

46 Za: <http://liberte.pl/zrozumiec-michaela-haneke/> (28.08.2016). Por. wywiad z M. Haneke: www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8; *Making of Amour*, www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8 (28.08.2016).

47 Reżyser mówił: „Nie robiłem swojego filmu z myślą, że opowiadam o ważnej sprawie, choć ona oczywiście taka jest. Kręcę filmy, bo jakaś sytuacja dotyka mnie w szczególny sposób, zmusza do myślenia, a potem do twórczej refleksji. [...] zadaniem sztuki jest skonfrontować nas z rzeczami, które w przemyśle rozrywkowym zamiata się pod dywan”. Za: wywiad z M. Haneke: <http://gutefilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/Milosc-Haneke-pressbook.pdf> (28.08.2016).

48 Tamże.

koncertowej, właściciele gustownie urządzonego mieszkania w kamienicy⁴⁹. Anna, elegancka pianistka, doznaje udaru, który powoduje paraliż. Sceny retrospekcji ukazują wirtuozerię gry Anny. Małżonek przyrzeka, że nie odda jej do szpitala, gdy stan się pogorszy. Kobieta stopniowo traci kontakt z rzeczywistością, a mąż zajmuje się opieką nad nią. Córka (Isabelle Huppert) czuje się odsuwana, chroniona od powinności względem matki, ale też nie jest w stanie zrozumieć pokolenia swoich rodziców. W jednej ze scen domaga się rozmowy z ojcem o stanie matki. A ten pyta bez złości, czy zabierze mamę do siebie. Szczerść tej rozmowy poraża i ukazuje bezsilność najbliższych wobec choroby, cierpienia, starości. Relacja małżeńska sprawia wrażenie partnerskiej. Na ekranie widzimy przeistoczenie z pięknej starszej osoby w zdeformowaną postać, wreszcie mord męża przez uduszenie chorej, nieświadomej już niczego żony, która pragnęła odejść z godnością. W dziele Hanekego starość na początku jest normalna, codzienna, zwyczajna, a potem smutna, nieestetyczna i przerażająca. W tej dobrze usytuowanej finansowo i wykształconej rodzinie na starość wydarza się eutanazja z miłości lub litości. Utwór można uznać za trudny w odbiorze, choć to określenie jest dość charakterystyczne dla większości obrazów podejmujących analizowane w tej książce tematy. Istota „problemu z tym filmem” polega na celowym, autorskim niedopełnieniu, postawieniu pytania bez odpowiedzi. Kamera rejestruje obrazy w sposób mechaniczny, co w połączeniu z obiektywną narracją przysporzyło reżyserowi krytycznych odbiorców, dla których to Haneke zdaje się być „człowiekiem potwornym”. W tym zabiegu estetycznym można odczytać zawieszenie osądu moralnego przez twórcę, a w istocie świadome transcendowanie ku wartościom etycznym. Dzieło austriackiego reżysera zdobyło w 2013 roku Złotą Palmę na festiwalu w Cannes. Krytycy filmowi byli podzieleni. Część uznała film za arcydzieło, inni polemizowali z moralnym przesłaniem historii, co świadczy o realizacji przez dzieło funkcji komunikacyjnej, poznawczej i ekspresywnej. Haneke jawi się jako artysta, intelektualista, który pozostaje wierny swojemu twórczemu programowi, otwarcie mówiąc o terapii społecznej dla mas⁵⁰.

Inną postacią konsekwentnie podążającą własną ścieżką tematów w sztuce filmowej jest włoski reżyser Paolo Sorrentino, porównywany do Federica Felliniego. *Wielkie piękno* (2013) i *Młodość* (2015) to tylko na pozór dzieła nie o starości. Sorrentino pod maską bogactwa, przesady, piękna i plastyki kadrów obnaża miałość współczesnych treści i relacji międzyludzkich, w tym kultu młodości, ale i kwestii współczesnego świata sztuki. Istotnym problemem pozostaje dla niego także

49 Przestrzeń wzorowano na mieszkaniu rodziców reżysera, a liczne przedmioty scenografii (meble, obrazy, książki) są własnością twórcy.

50 „Mam nadzieję, że każdy mój kolejny obraz pokazuje trochę inną moją stronę. Reakcja publiczności na ten film wynika ze świadomości tego, że wszystkich nas to spotka i będziemy musieli się jakoś z tym zmierzyć. Jestem przekonany, że temat jest tu decydujący, bo nie wydaje mi się, żebym to ja mądrzał bądź uspokajał się z wiekiem”. Za: wywiad z M. Haneke: <http://gutek-film.pl/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/Milosc-Haneke-pressbook.pdf> (28.08.2016).

wyparcie z kultury refleksji o przemijaniu, sztuczność rozmów w obliczu spraw ostatecznych. Wielość metafor i symboli w *Wielkim pięknie* w zestawieniu ze stanowiskiem krytyków, że film nie ma fabuły, wydaje się być oszałamiająco sugestywną aluzją do kondycji współczesnych dzieł i życia elit artystycznych. Włosko-francuski komediodramat⁵¹ opowiada o życiu starzejącego się dziennikarza Jepa Gambardelli, 65-letniego pisarza, bywalca prywatnych salonów we współczesnym Rzymie, który spędza czas na zabawie i korzystaniu z nowych podniet. Mnogość wątków filmowych, kontekstów sprawia, że nie sposób ich tu krótko omówić. Ponadto w kontekście podejmowanej tu problematyki nie wniosą one nowych treści. *Wielkie piękno* to kino artystyczne, w którym Rzym zilustrowano w sposób wyszukany estetycznie. Bohater filmu wygłasza pełne erudycji, ale cyniczne mowy, obraca się w artystycznym i bogatym, ale pustym intelektualnie i moralnie świecie. Kultura i sztuka, którą tworzą ludzie, jawi się jako komercyjna i pozbawiona ducha prawdy. Śmierć dawnej dziewczyny konfrontuje Jepa na chwilę z tym, co kiedyś wydawało się ważne. Wszystko istotne zdarzyło się w młodości, przywoływanej w scenach wspomnień. Ale to perspektywa widoczna dopiero w wieku dojrzałym, wygodnym, bogatym materialnie i pustym, samotnym, choć pełnym obecności ludzi. Można snuć domysły, jaką funkcję pełni cytat z Louisa-Ferdinanda Céline'a, zamieszczony na początku jako motto: „Podróż to wielce pożyteczna rzecz, bo dzięki niej uruchamiamy wyobraźnię. Cała reszta to jedynie rozczarowania i znużenie”.

Jeśli wierzyć staremu libertynowi Jepowi, przez całe swoje życie szukał piękna i go nie znalazł. Być może hedonista Jep odkrywa je w starej, pomarszczonej twarzy świętej zakonnicy, łudząco podobnej do Matki Teresy, która jest wielbicielką jego powieści *Ludzka maszyna*. Różni ich wszystko. Ona je korzonki, bo jak mówi: „korzenie są ważne”. Poświęca się dla innych, żyjąc w prostocie i ascezie. On zabawia się i odbiera świat zmysłami. W zakończeniu prosta prawda życiowa zakonnicy o korzeniach skłania go do podróży do miejsca, z którego pochodzi.

Z kolei *Młodość* można postrzegać niczym przewrotny rewers poprzedniego filmu Sorrentino. Utwór traktuje o starości i stylistycznie nawiązuje do *Wielkiego piękna* poprzez malarskość kadrów, miejscami kiczowatość i patos scen. Reżyser o swoich dwóch utworach mówił w takim kontekście: „Życie jest snem, iluzją. Wszystko zmierza w stronę nieuchronnego, nic tego nie zmieni, my szamoczymy się z rzeczywistością, z emocjami, sami ze sobą, tak jakbyśmy mogli zmienić bieg wydarzeń. Co jest najpiękniejsze w życiu? Samo życie”⁵².

Fabuła *Młodości* oscyluje wokół przyjaźni dwójki 80-letnich przyjaciół, którzy znają się całe życie i doskonale rozumieją, bo „mówią sobie tylko dobre rzeczy”, jak

51 *Wielkie piękno* to film wielokrotnie nagradzany na europejskich festiwalach, także wyróżniony amerykańskim Oscarem dla filmu nieanglojęzycznego w 2013 roku.

52 Za: http://film.dziennik.pl/oscarsy/artykuly/450248,paolo-sorrentino-wciaz-poszukuje-wielkiego-piekna.html?test_login=prod/ (30.07.2016).

słyszemy w jednej ze scen. Starzy bohaterowie Sorrentino nie wyglądają na zniszczonych przez upływ czasu, tak jak np. siwy Bergmanowski profesor Borg – zmęczony, drzemiący. Fred Ballinger (Michael Caine) to wybitny kompozytor, a Mick Boyle (Harvey Keitel) słynny reżyser. Poznajemy ich w luksusowym szwajcarskim kurorcie dla gwiazd, współczesnym sanatorium mannowskim, gdzie w basenie spotykają „ziemskich bogów”: Miss Świata, gwiazdora Hollywood, Diego Maradonę. Sorrentino pokazuje, że na starość człowiek zapomina, ale towarzyszą mu strzępki wspomnień, emocji, uniesień. Fred i Mick razem coś wspominają, ale każdy jest samotny. Starzy przyjaciele o podobnych życiorysach (życie dla sztuki) mają problem z oddawaniem moczu, o czym informują się wzajemnie. Fred ma już dosyć twórczej pracy. Chce wieść życie spokojnego emeryta. Odmawia nawet dyrygowania koncertu przed brytyjską królową, podczas którego wykonywane będą jego *Simple Songs*. Mick oddał się sztuce bezgranicznie, a Fred poświęcił życie najbliższych w jej imię. Otępiła żona Freda, w młodości wielka miłość Micka, spędza życie w zamkniętym zakładzie opieki. Widzimy ją, starą, w przejmującym kadrach. Córka Lena (Rachel Weisz) wypomina Fredowi, że zaniedbywał ją całe życie. W sanatorium Fred, pogodzony ze starością, oddaje się drobnym przyjemnościom, jak lektura gazet, masaże, kąpiele, rozmowa z przyjacielem i udział w swoistym eksperymencie psychologicznym, jakim jest obcowanie z innymi kuracjuszami. Czasem są to banały, truizmy, a niekiedy sprawy ważne, jak te dotyczące śmierci, przemijania, degradacji ciała. Interesuje go już tylko muzyka natury, co obrazuje monumentalna scena, gdy w samotności dyryguje krowami, kozami i otaczającą przyrodą. Jego przeciwieństwo uosabia drugi bohater, Mick, pełen zapału do pracy. Chce zrobić film będący jego testamentem moralnym i artystycznym. Ma wielkie plany, dlatego zatrudnia młodych scenarzystów, którzy pracują nad zakończeniem jego opowieści. Pragnie też zaangażować Brendę Morel (Jane Fonda), wielką, starą gwiazdę, do roli w swym ostatnim filmie. Ta zjawia się w wielkim stylu stwierdzając, że nie zagra w nim, bo otrzymała propozycję z telewizji (serialowa rola babci alkoholiczki). Oświadcza reżyserowi, że jego ostatnie filmy są złe, a on jako artysta „jest już skończony”. Mick odgrywa niepoddającego się, ale z rozpaczy skacze z okna. A męska przyjaźń artystów okazuje się ułudą.

Sorrentino w luksusowym spa u podnóża Alp ukazał studium ludzkich zachowań, w tym także wobec choroby, starości, śmierci, sztuki, piękna, prawdy. Młody zmanierowany aktor przygotowujący się do roli Hitlera wydaje się stary duchem, gdy rozpamiętuje złą decyzję o przyjęciu w przeszłości roli, z którą jest kojarzony. Paradoksalnie nowa rola, do której się przygotowuje, nie zdejmie z niego „złej sławy”.

Kontrast młodości i starości poraża wszechobecnością. Taką symboliczną sceną staje się grupowe leżakowanie dwunastu kuracjuszy w basenowej wodzie. Z przykniętymi oczami leżą żywe ciała, młode i stare, naprzemiennie poukładane, po sześć różnej płci.



Ilustracja 7. Na basenie. Kadr z filmu *Młodość* (2015), reż. P. Sorrentino

Młodość w filmie pojawia się w postaci nagiego, idealnego ciała kobiety. Epizodyczna scena kąpeli starców z „najpiękniejszą kobietą świata” jest jedną z ostatnich pięknych, wspólnych chwil życia Freda i Micka. Na dodatek okazuje się, że „nimfa” posiada nieprzeciętną inteligencję. Nie tylko bogini młodości urzeka pięknem i mądrością. Dzieci mówią szczerze to, czego dorośli się boją (mały skrzypek). Dziewczynka, która uprzykrza życie hollywoodzkiemu aktorowi, powtarza za nim niczym mantrę, że „nigdy nie jesteśmy gotowi”. Młody jest ten, kto nie jest gotów do starości, a może nie jest gotów umrzeć.

W recenzjach krytyków, ale i widzów nie ma zgody co do ogólnego bilansu filmu, interpretacji. Jedni wskazują na dojmujący smutek, pesymizm, obraz pustki starych hedonistów, kres wielkich artystów, dla drugich Sorrentino w swym pozytywnym dziele wielbi młodość i przestrzega przed starością, dla pozostałych to film o niczym, nieudany, będący hołdem dla Felliniego. Dla socjologa najważniejszą interpretację może stanowić odautorski komentarz (socjogenetyzm). Blisko 50-letni Paolo Sorrentino wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że starość to temat, który jest dla niego ważny. W jednym z nich powiedział: „Możliwe, że zrobiłem *Młodość*, by rozbroić pewien dość powszechny lęk przed starzeniem się [...]. To też film o tym, jak myślimy o przeszłości i byciu młodym, nawet jeśli młodzi już nie jesteśmy”⁵³.

Oprócz kina autorów, kina artystycznego w Europie istnieje kilka innych, wartych uwagi obrazów o dojrzałym lub ostatnim wieku. Jednym z nich pozostaje adaptacja filmowa znanego opowiadania z 1952 roku pisarza noblisty Ernesta Hemingwaya⁵⁴.

53 Za: <http://www.miastokultury.pl/rezyser-paolo-sorrentino-o-mlodosci-wywiad/> (30.07.2016). Zainteresowanie starszym wiekiem może mieć psychoanalityczne powody, co też sam reżyser podkreślał. Był późnym dzieckiem swych rodziców, osieroconym w nastoletnim wieku.

54 Za opowiadanie pisarz otrzymał w 1953 roku amerykańską Nagrodę Pulitzera, a rok później odebrał Nagrodę Nobla za całokształt twórczości. *Stary człowiek i morze* to opowiadanie,

Stary człowiek i morze (1990), w reżyserii brytyjskiego reżysera Juda Taylora⁵⁵, to dość wierna ekranizacja pierwowzoru, ukazująca godność człowieka i piętnująca wykluczenie społeczne starców. Stary rybak Santiago (Anthony Quinn⁵⁶) wyrusza na połów, by udowodnić sobie i innym własną użyteczność społeczną. Chłopiec Manolo jest zafascynowany siłą i charyzmą rybaka, ale od 84 dni mężczyzna nie złowił żadnej ryby. Pisarz, który obserwuje relację rybaka z chłopcem i społecznością, pozostaje pod wrażeniem godności i siły starca. Społeczność wioskowa piętnuje pechowego i nieużytecznego starca, a córka rybaka, choć go kocha, traktuje protekcyjnie, nazywając „starym uparciuchem”, który powinien już odpoczywać w mieście na emeryturze. Santiago wypływa w morze, gdzie toczy walkę z rybą, wielkim marlinem. Nie okazuje słabości, jest gotów umrzeć zdeterminowany osiągnięciem celu. Łup zjadają rekiny i mężczyzna po wielu dniach dobija łodzią do brzegu ze szkieletem ryby, której gabaryty budzą podziw społeczności. Ocean i praca to dla tego prostego człowieka źródło życia, trudów i przyjemności. Dzieło pisarza – jak i filmowca – zawiera uniwersalne przesłanie o sile charakteru i wierze we własną wartość jednostki, o przyjaźni, która przekracza ograniczenie, jakim wydaje się być różnica wieku. Kanoniczne opowiadanie Hemingwaya stało się lekturą szkolną, co sprawia, że dramat telewizyjny Juda Taylora funkcjonuje współcześnie za zasadzie homogenizacji uproszczonej. Paradoksalnie z tego powodu ten wytwór słabo funkcjonuje w społeczeństwie. Z jednej strony, film jest poznawany zamiast czytania lektury, a z drugiej, dokonuje się gombrowiczowskie „upupianie” lektury w szkole.

Kolejna, słabo znana, choć nagrodzona⁵⁷ wierna ekranizacja literatury to *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu* (2003)⁵⁸ w reżyserii francuskiego reżysera François Dupeyrona. Akcja rozgrywa się w Paryżu przy Rue Bleue w latach 60. XX wieku, a więc w tym samym czasie, co w Hemingwayowskiej ekranizacji. Również w tym dziele najważniejszy wątek fabuły stanowi relacja przyjacielska starszego mężczyzny i chłopca. Żydowski chłopiec Momo robi zakupy w sklepie starszego muzułmanina Ibrahima (Omar Sharif). W życiu chłopaka religia nie odgrywa wielkiego znaczenia. Momo kradnie produkty, by zaoszczędzić na wizytę u prostytutki. Smutne życie 11-letniego Mojżesza, wychowywanego przez samotnego, zgorzkniałego ojca, nabiera kolorytu, gdy lepiej poznaje starego, wierzącego Ibrahima. Powoli stary muzułmanin staje się mentorem zastępującym ojca, który w pewnym momencie porzucił dziecko, by popełnić samobójstwo. Ibrahim uczy dorastającego chłopaka oszczędzania, zabawy i Koranu, staje się jego adopcyjnym ojcem, na prośbę młodego Mojżesza. Niespodziewana śmierć sklepikarza w wypadku

które przyczyniło się do noblowskiego uznania. Zob. W. Kot, *Poczet pisarzy i poetów świata*, Poznań 2007, s. 108.

55 Film telewizyjny powstał wedle scenariusza Roberta Fuisza.

56 W scenach retrospektywnych młodego Santiago zagrał syn aktora – Lorenzo Quinn.

57 Nagroda Cezara dla najlepszego aktora dla Omara Sharifa.

58 Na podstawie prozy Érica-Emmanuela Schmitta.

kończy wspólne życie. Momo zostaje spadkobiercą majątku i myśli starego Araba. Na ekranie zarówno starość, jak i obcy świat kultury i religii ukazano pozytywnie przez pryzmat mądrości, pracy, „starych zasad” i doświadczenia życiowego.

Inny przykład stanowi czeska komedia *Butelki zwrotne* (2007) autorstwa duetu ojcowsko-synowskiego (scen. Zdeněk Svěrák, reż. Jan Svěrák). To film lekki, ale przemycający także gorzkie prawdy życiowe na temat bycia w starszym wieku. *Butelki zwrotne*, jak przyznają autorzy, czerpią z autobiograficznych przeżyć scenarzysty, który wcielił się w postać 65-letniego Josefa, wypalonego zawodowo nauczyciela literatury, odrzucającego myśl o emeryturze. Postawa bohatera kontrastuje z innymi wycofanymi seniorami. Mężczyzna podejmuje różne próby zmiany zawodu, aby ostatecznie zajmować się skupem butelek zwrotnych w supermarkecie. Josef jest wyrozumiałym ojcem, kochającym dziadkiem. W jednej ze scen, rozmawiając z wnukiem o śmierci, obiecuje, że będzie „proszkiem”, a nie „kościotrupem”. Symbolem i znakiem czasów staje się maszyna do butelek, która w efekcie przyczynia się do utraty przez bohatera posady. Josef z okienka, w którym przyjmuje butelki, obserwuje typy ludzkie, zawiera nowe znajomości. Chce wszystkim pomagać, doradzać, swatać, służyć radą i wiedzą życiową. Jego żona Eliška krytykuje męża za nowe wybory. Czterdziestoletnia relacja małżeńska naznaczona jest wieloma konfliktami. Zręczliwość, zazdrość żony, zainteresowanie mężczyzny piękną i jego erotyczne fantazje o kobietach, które spotyka w przedziale pociągu, stają się osią wielu humorystycznych scen. Seksualne pragnienia mężczyzny równoważą w scenariuszu adorowanie małżonki przez urzędnika stanu cywilnego. W końcowej scenie świętująca rocznicę ślubu para odbywa jubileuszowy, omal nie tragiczny w skutkach lot balonem. Przekonani o rychłej śmierci bohaterowie kłócą się, modlą i jedną. Czeska komedia w powolny i ciepły sposób relacjonuje godzenie się bohatera z odchodzeniem w stan spoczynku w wymiarze zawodowym, rodzinnym, społecznym, uczuciowym, seksualnym.

Do komediowych przykładów filmowania problematyki starości z pewnością dodać można różne obrazy o szalonych staruszkach⁵⁹, które sporadycznie dotyczą istoty analizowanych tu kwestii. Wyjątkowo rzadkimi obrazami w kinie europejskim są filmy o kobietach w starszym wieku. W tym kontekście interesujący przykład stanowi komedia Larsa Büchela *Teraz albo nigdy – czas to pieniądz* (2000)⁶⁰. Producent i aktor filmu Til Schweiger przyznał, że film o starszych ludziach w opinii ludzi z branży filmowej jest nieinteresujący, a zatem nieopłacalny ekonomicznie⁶¹. Niemiecki reżyser stworzył obraz o napadzie na bank przez pełne wigoru i marzeń staruszki. Filmowe bohaterki Carla (84 lata), Lilli (76 lat) i Meta (74 lat)

59 Np. *Stulatak, który wyskoczył przez okno i zniknął* (2013) w reżyserii Felixa Herngrenna to filmowa adaptacja książki duńskiego pisarza.

60 Scenariusz Lars Büchel, Ruth Toma.

61 <http://ndk.pl/ndk.pl/newndk/latozmuzami.htm> (12.06.2016). Na temat różnic w systemie produkcji filmowej Niemiec i Polski zob.: A. Lewicki, *Przemysł filmowy w Polsce i w Niemczech*, www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/63 (11.06.2016).

zostają okradzione z oszczędności życia, które miały przeznaczyć na wymarzony rejs. Dzieło Büchela, pełne czarnego humoru i optymizmu, nie stroni od trudnych kwestii związanych z późnym wiekiem: choroba, bieda, degradacja ciała, śmierć. Wypada wspomnieć, że twórca jest znany z podejmowania tematu śmierci⁶².

Starość i życie starych bohaterów stanowią w kinie europejskim temat równie rzadki, jak w amerykańskim. Oprócz ekranizacji literatury są to filmy artystyczne, kino autorów⁶³. Kino autorskie z Europy może mieć formę komediową, o czym świadczą wskazane przykłady dzieł Büchela czy Svěráków operujące komizmem sytuacyjnym. Charakterystyczną cechą europejskich i amerykańskich produkcji filmowych pozostaje czarny humor. W produkcjach europejskich kult gwiazd jest wyraźnie mniejszy, choć w rolach starszych mężczyzn występują aktorzy znani (np. Anthony Quinn, Omar Sharif), jak i mniej znani w środowisku filmowym (film Larsa Büchela). W europejskim kinie autorskim artysta ma największy wpływ na proces tworzenia filmu. I to dla niego twórcy (np. Victor Sjöström) czy gwiazdy kina decydują się na udział w filmie. Za sprawą gestu Hanekego na dużym ekranie pojawili się aktorzy nieaktywni zawodowo Emmanuelle Riva i Jean-Louis Trintignant. W *Wielkim pięknie* Toni Servillo żegna się ze swoją karierą. A Jane Fonda ironicznie przedstawia siebie, wielką gwiazdę, która obecnie grywa w serialach. Na tej podstawie uprawnomożony będzie wniosek, że autorzy kina europejskiego, tworząc filmy, mają przede wszystkim wzgląd na siebie i dzieło.

We wspomnianych europejskich dziełach dominują mężczyźni bohaterowie. Za wyjątkiem ekranizacji opowiadania E. Hemingwaya, pod względem społeczno-demograficznym są to mieszkańcy dużych miast, reprezentujący inteligencję po 60. roku (w siódmej i w ósmej dekadzie życia). Tylko w niemieckim filmie reżyser opowiada o starszych kobietach. Choć w *Miłości* Hanekego pojawia się małżeństwo, na pierwszym planie dominuje bohater męski – historię poznajemy z jego subiektywnej perspektywy. Perypetie życiowe pary małżonków przedstawia także czeska komedia. Natomiast w pozostałych filmach (w tym w adaptacjach literackich) twórcy portretują ludzi owdowiałych lub osoby żyjące samotnie, indywidualistów. Społeczne role tych bohaterów nie są bardzo zróżnicowane. W literackich ekranizacjach reprezentują zawody rybaka, właściciela sklepu. Uchodzą za autorytety w oczach chłopców. Te figury nawiązują do roli ojca. Natomiast autorzy kina artystycznego osadzają swych bohaterów w rolach zawodowo-prywatnych, profesorów i artystów, czasem też mężów⁶⁴ – jako ludzi wielkich, wyjątkowych, indywidualistów o stałym systemie wartości⁶⁵, w którym najważniejsze pozostają nauka

62 Jego debiut z 1998 roku *4 Geschichten über 5 Tote* (pol. 4 opowieści o 5 zmarłych) traktuje o śmierci, która przygląda się przez teleskop małym i dużym ludziom na ziemi.

63 W tym duet rodzinny ojca i syna, autorów *Butelek zwrotnych*.

64 Profesorowie, mąż i żona, są bohaterami filmów Hanekego, Bergmana, Svěráka; artyści muzycy, filmowcy to charakterystyczni bohaterowie obrazów Sorrentino.

65 Tylko twardy profesor Isak Borg przechodzi przemianę (*Tam gdzie rosną poziomyki*).

i sztuka. Niezbyt istotna okazała się rola społeczna ojca czy matki. W żadnym wskazanym tu obrazie nie ukazano relacji międzygeneracyjnej (dziadek – wnuk). W kinie z Europy formalny zabieg kontrastowania młodości i starości nie stanowi rozwiązania oczywistego, ale bywa elementem znaczącym dla kilku autorów. Powrót do przeszłości, do znanych kiedyś miejsc, ludzi uwidocznią się w motywie drogi i podróży u Bergmana i Sorrentino. Ukazywane kategorie oscylują wokół młodości obcej i osobistej (wspomnienia, miejsca, ludzie) oraz własnej, odczuwanej starości. U Bergmana w fabule nadrzędnym elementem stają się wspomnienia starego profesora o ukochanej, z którą kontrastuje figura młodej autostopowiczki Sary. Druga Bergmanowska oś porównuje pokolenie starych Borgów i młodych dorosłych – syna Isaka Borga i synowej Marianny. Z kolei Sorrentino, z jednej strony, zderza bohaterów z ich własnymi wspomnieniami, światem dawnych miłości, pasji, a z drugiej, konfrontuje postaci starych artystów i gwiazd z młodymi. Także Haneke delikatnie wplata wątek młodego ucznia pianistki, co uwypukla dramat emerytowanej nauczycielki. Natomiast w ekranizacjach literatury oś akcji wyznacza wielka przyjaźń chłopca i starszego mężczyzny. Wspólny dla tych obrazów pozostaje motyw drogi, podróży. Choć inny wymiar alegoryczny posiada samotna wyprawa Santiago i podróż Pana Ibrahima z przysposobionym chłopcem.

Obraz starości, jaki wyłania się z europejskich produkcji, wydaje się mieszany: słodko-gorzko-smutny lub przygnębiający⁶⁶. Film Hanekego poraża realistycznym portretem starego małżeństwa (fizyczne oznaki starzenia i degradacja). Adaptacje literatury pokazują społeczne odrzucenie starszych mężczyzn (*Stary człowiek i morze*), ale i ich autorytet, mądrość (*Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*). W dwóch komediach starszy wiek jawi się jako czas aktywności, drugiej młodości (*Butelki zwrotne*), a nawet realizacji marzeń, pomimo choroby (*Teraz albo nigdy – czas to pieniądz*). Filmowa starość w kinie autorskim nieodłącznie wiąże się z przejściem na emeryturę (*Młodość*), wypaleniem zawodowym (*Wielkie piękno*, *Butelki zwrotne*), nieuleczalną chorobą i cierpieniem, śmiercią, stratą bliskich (*Miłość*). Śmierć nie pojawia się naturalnie, ale na skutek zdarzeń tragicznych (w ekranizacji opowiadania Érica-Emmanuela Schmitta oraz w dziełach autorskich Hanekego, Sorrentino⁶⁷). Wypadek samochodowy, zabójstwo z litości i miłości, samobójstwo – to elementy tych trzech wspomnianych konstrukcji fabularnych. Estetyka filmów Paolo Sorrentino (*Wielkie piękno*, *Młodość*) jest podobna – wyszukana wizualnie, pełna przepychu, strukturalnie piękna, a przy tym reżyser sięga po formułę kiczu i patosu. Sorrentino nastawiony na kreację wizualnej przyjemności jawi się jako przeciwieństwo Hanekego, twórcy estetyki dystansu i chłodu w *Miłości*.

Obrazy europejskie pozostają dalekie od moralizatorstwa, raczej skupione na funkcji estetycznej i *katharsis*, prowokacji, nieustannym dialogu z widzem, rzadziej

66 Szczególnie przekonuje o tym obraz Hanekego.

67 Chodzi o *Młodość*, w *Wielkim pięknie* pojawia się na drugim planie, w wątku o śmierci dawnej dziewczyny Jepa.

na zabawie. W tej nie tak licznej mozaice autorskich i artystycznych obrazów trudno jednak o jedno, wspólne przesłanie na temat starości. Na tle zarysowanej twórczości amerykańskiej i europejskiej warto przyjrzeć się teraz rodzimej kinematografii.

3. Obrazy starości w polskim filmie

W filmach z okresu PRL-u, jak i w polskim filmie współczesnym znajdziemy kilka obrazów poświęconych tematowi starości w całości lub takich, w których temat ten jest dość istotną, ale nie dominującą, nie wprost wyłożoną warstwą treści fabularnej⁶⁸. Wypada podkreślić, że najwięcej obrazów o starszych osobach stworzyli dokumentaliści, którzy pokazywali starość jako problem egzystencjalny jednostki, np. w relacji dziecko – stary człowiek (obrazy Marcela Łozińskiego *Wszystko może się przytrafić* z 1995 roku i *A gdyby tak się stało* z 2007 roku) lub w relacji przyjacielskiej (*Słońce i cień* w reżyserii Jana Holoubka z 2007 roku) czy damsko-męskiej (*Damsko-męskie sprawy* Ewy Borzęckiej z 2001 roku). Czasem temat starości pojawiał się na drugim planie (np. *Byłem żołnierzem* Krzysztofa Kieślowskiego⁶⁹). Wątki starości podejmują filmy małżonków Krzysztofa i Joanny Krauze *Mój Nikifor* (2004), *Papusza* (2013). Ale są to przede wszystkim filmy biograficzne o artystach. Ich wspólny punkt odniesienia stanowią podobne problemy bohaterów: skrajne ubóstwo, choroba, opuszczenie i wykluczenie społeczne, ostracyzm malarza i poetki. Natomiast jeśli prześledzimy rodzimą twórczość fabularną, okazuje się, że temat starości silnie wybrzmiał w kilku filmach. Jednym z nich jest *Prognoza pogody* (1983) Antoniego Krauze na podstawie opowiadania Marka Nowakowskiego pt. *Zdarzenie w miasteczku*⁷⁰.

Akcja wspomnianego utworu rozgrywa się w ówczesnej rzeczywistości, w 1981 roku⁷¹. Bohaterem zbiorowym jest grupa starszych pensjonariuszy. Z jednej strony, w filmie uwzględniono spojrzenie bohaterów na siebie, z drugiej – postrzeganie starców przez innych. Telewizyjna prognoza pogody o srogiej zimie oraz zakup trumien przez kierownika domu rencisty dają asumpt do ucieczki silniejszych mieszkańców z ośrodka. „Chcą nas wykończyć, już trumny przywieźli” – mówi do kobiet starszy mężczyzna. Starość w obiektywie kamery rysuje się w zbliżeniach i półzbliżeniach. Bohaterowie jawią się jako sepleniący, niegustownie i biednie przyodziani,

68 W tym czasie Jan Szczepański wskazywał na naczelnne problemy społeczne w Polsce: pijarstwo, alkoholizm, pasożytnictwo. Zob. J. Szczepański, *Odmiany czasu terażniejszego*.

69 Krzysztof Kieślowski szanował starość, dlatego starzy ludzie występują w jego filmach (*Czerwonon, Dekalog, Przypadek*). Zob. J. Preizner, *Starcy Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Patrząc na starość*, s. 249–255.

70 Opublikowane w zbiorze *Układ zamknięty. Opowiadania* (1972).

71 Zdjęcia na skutek wprowadzenia stanu wojennego przerwano, wznowiono je w marcu 1983 roku.

skonfliktowani. Smutne życie w ośrodku wypełniają wzajemne kłótnie o kubek w kwiatki, podkradanie jedzenia. „Nasze życie smutne i beznadziejne ożywić może książka” – tego rodzaju apel do literatów odczytany przez jednego ze starców nie spotyka się z uznaniem współmieszkańców. „Porządne żarcie by dali zamiast książek”, a „kartki nasze biorą”, „socjalizm”, „kucharki” – pojawiają się oskarżenia o niezaspokojenie podstawowych potrzeb. Zbiorowa wyprawa w świat daje okazję do zażycia wolności i licznych przyjemności, których z racji wieku i sytuacji starszych ludzie pozbawiono. Czas wolny w domu rencisty upływał im na stałych rozrywkach, takich jak: telewizja, szachy, śpiew, seanse spirytualistyczne. Ucieczka staje się radośną przygodą i prawdziwym życiem, symbolicznym buntem starców, którzy czują się niepotrzebni, lub – jak mówi starsza kobieta w filmie – nie chcą przeszkadzać swoim rodzinom. Symboliczny moment w filmie stanowi wyjście starców za mury ośrodka. Natura objawia się kolorowym światem⁷². Staruszkowie przedzierają się przez pola, lasy, tropieni przez psy milicyjne. Poszukuje ich kierownik opuszczonej placówki i prezes spółdzielni wyrabiającej trumny. Starcy są bezradni, tylko ucieczka czyni ich życie godnym. Doświadczają ageizmu, co głównie przejawia się w niesprawiedliwym, lekceważącym stosunku do starszych klientów, np. w scenie w motelu, w restauracji. Po licznych przygodach, a nawet naturalnej śmierci jednego z kompanów, zostają „schwytani” i odwiezieni do domu starców. W scenie przy ognisku zwierają się sobie kobiety odrzucone przez rodziny. W innej sekwencji wszyscy ratują starą samobójczynię. Na wyspie rodzi się solidarność w grupie. Klamrę opowieści buduje zakończenie. Oto przy nocnym ognisku na wyspie pozostaje kierownik ośrodka (Witold Pyrkosz), który już doskonale rozumie swych podopiecznych. Wolność ma różne oblicza dla starszych ludzi. Piją mleko z udoju od krowy spotkanej na polu, ale i alkohol zabrany niegrzecznemu kelnerowi w restauracji, który określa „damy” jako „stare raszple”. W starym młynie spotyka się młodość i starość „na wycieczce”, jak zauważa rybak. Staruszkowie zostają zrównani w tej scenie z młodzieżą odrzuconą (narkomani), ale własna młodość bohaterów wydaje się uprzywilejowana. Młodzi, choć kolorowo przyodziani i grający na instrumentach, charakteryzują się marazmem. Początkowy szok starszych kobiet i nawołania o opamiętanie się do młodej pary narkomanów ustępują akceptacji. „To jest wasze niebo?” – pyta z niedowierzaniem jeden ze starszych mężczyzn, a jego koleżanka żałuje młodych. Niektórzy próbują narkotyków wraz z odrzuconą społecznie młodzieżą. Kontrastowo w filmie przeplatają się pieśni pokoleń. Przedstawiciel narkomanów śpiewa: „ludzie kochajcie życie nie życie w obłudzie, twórzcie raj”. Z kolei „za rok, za pięć, za chwilę, razem nie będzie nas” – to słowa piosenki rozbawionych staruszek, których autobus odwozi do domu starców. „To nie jest ważne, ile mamy dni, bo w tańcu nie liczy się dni” – śpiewa ciepło kobieta do swojego adoratora. Krauze zobrazował nie tylko flirt i potrzebę miłości starych ludzi, ale także potrzeby seksualne (scena radosnego

72 Oprócz kolorów pojawia się też niespokojna muzyka Zbigniewa Preisnera, oddająca nastrój ucieczki i tajemnicy.

baraszkowania w sianie starszej pary). Kontekst początkowy powstania filmu był związany z historią tzw. „karnawału Solidarności”, a następnie z wprowadzeniem stanu wojennego. Współcześnie kontekst pozostaje nieczytelny, a film w potocznym odbiorze postrzega się jako obraz o starszych ludziach⁷³.

Zjawiskiem w polskim kinie jest twórczość Andrzeja Kondratiuka. Reżyser proponował autotematyczne, własne, indywidualne spojrzenie na miłość, życie, w tym przemijanie, a także starość i śmierć. On i jego żona Iga Cembrzyńska odgrywają bohaterów utworów *Wrzeczono czasu* (1995) i *Słoneczny zegar* (1997). Andrzej to filmowiec, reżyser, wielbiciel natury. Marynia (Iga Cembrzyńska) ukazana została jako artystka zawieszona pomiędzy wsią a Warszawą, pracą w teatrze a towarzyszeniem mężowi w codziennym życiu na wsi. Dzieła są kolejnymi częściami po *Czterech porach roku* (1984), pamiętnikami artysty pisanymi kamerą na wsi w Gzowie, gdzie para spędzała lata. Odgłosy natury, zmiany pór roku i najbliższego krajobrazu składają się na niespieszną atmosferę wszystkich filmów. Kino artystyczne Kondratiuka doczekało się filmoznawczych monografii⁷⁴. Obsesja na temat upływu czasu codziennego widoczna była od pierwszej części autotematycznych autoportretów rodziny Kondratiuków. Reżyser filozofuje na temat codzienności, ale i wzajemnej relacji młodości i starości. Tryptyk filmowy hipnotyzuje intymną rozmową autora z widzem o przemijaniu, miłości, śmierci i kinie. W pierwszej części tego dzieła Andrzejowi pojawiają się siwe włosy na brodzie, co wyrzuca mu żona. Żył jeszcze stary, chory ojciec, noszony przez rodzinę w lektyce. W letnim domu wybudowanym dla niego przez synów spędza kres dni, szczęśliwy, wzruszony opieką i miłością rodziny. W kadrach ukazuje się stara matka Andrzeja Kondratiuka, otaczana wielką czułością. Niektóre sceny w kompozycyjnym kadrze układają się niczym pieta, z odwróconymi rolami. Widok „soczystej blondynki”, o której tak marzył senior rodu, sprawia, że chwilowo zdrowieje i zaczyna uczyć się chodzić, by umrzeć jesienią. A jesienią, jak zauważa Marynia, drzewa są najpiękniejsze.

W drugiej części filmowej, pt. *Wrzeczono czasu*, w retrospektywnej scenie wspomnieniowej przywołany zostaje toast rodzinny za zdrowie ojca z pierwszej części. Na ekranie widać znanych bohaterów, starą, zgarbioną matkę i coraz starszego filmowca Andrzeja, który wyrzywa sobie siwe włosy przed lustrem. Marynia wypomina mu narzekanie na starość, pesymizm, depresję. On fascynuje się modelką Matyldą (Katarzyna Figura). Flirt uzmysławia mężczyźnie dojrzałość swego wieku i relacji z żoną. Pięćdziesiąte siódme urodziny stają się okazją do konfrontacji wdzięków żony i Matyldy. Marynia ubrana w podobnie wyzywającym stylu toczy pojedynek na słowa z tymczasową muzą męża: „jak byłam w twoim wieku,

73 Interpretacja solidarnościowa została odrzucona także przez grupę studentów w trakcie prowadzonego seminarium.

74 Szerzej na temat twórczości reżysera zob.: J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999. Por. N. Korczarowska-Różycka, *Ojczyzny prywatne: mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

to pan po pięćdziesiątce, wydawał mi się, godnym szacunku, starcem”. Druga część tryptyku podkreśla towarzyski kontekst starości, wypełnionej samotnością, nie-
możnością cieszenia się obecnością innych, bo jak mówi Iga Cembrzyńska w filmie: „większość przyjaciół spoczywa w ziemi”.

W jednej ze scen *Wrzecziona czasu* synowie prowadzą dyskusje na temat losu, przemijania i genów. „Boję się. Czuję się jak szczur w klatce. Patrzę na ojca i widzę siebie” – tak zaczynają rozmowę dwaj bracia. W przejmujące zimno Andrzej stara się symbolicznie przejść dróżkę, którą między dwoma barierkami pokonywał zniepełniający, zmarły ojciec. „Próbuję, jak to będzie ze mną” – mówi żonie.

W trzeciej części, pt. *Słoneczny zegar*, coraz starsi bohaterowie żyją ciągle razem, choć ich życie trudno nazwać sielskim. Dowiadujemy się od nich istotnej „mądrości”, że „na starość samce stają się samotnikami, samice też”. Andrzej dalej czerpie przyjemność z towarzystwa młodych, przygodnie poznanych dziewcząt. Erotyczne fantazje męża o Matyldzie i przejściowe kryzysy powodują czasowe odejścia żony, ale więź łączącą coraz starszych małżonków cechuje trwałość. Robienie filmu jest oswajaniem lęków o starości i śmierci. Reżyser często przywołuje wspomnienia z dzieciństwa spędzonego na Syberii. Bardzo starzy i zniepełniający, na końcu filmu z 1997 roku, zasypiają w starym łóżku na łonie natury w Gzowie. Kręcą dalej film życia, w którym jest już rok 2016, i jak się okazało, był to w rzeczywistości ostatni ich wspólny rok życia⁷⁵.



Ilustracja 8. Małżonkowie: Andrzej Kondratiuk oraz Iga Cembrzyńska.
Kadr z filmu *Wrzecziona czasu* (1995), reż. A. Kondratiuk

Starych ludzi sportretował także Sławomir Kryński w swoim filmie *Księga wielkich życzeń* z 1997 roku, w którym główne role zagrali Henryk Machalica i Gustaw Holoubek⁷⁶. Reżyser w debiutanckim filmie ukazał historię spotkania dziecka

75 Zmarły w 2016 r. reżyser od kilku lat zmagał się z chorobą uniemożliwiającą normalne funkcjonowanie.

76 W roli drugoplanowej jako pensjonariuszka Anna wystąpiła Danuta Szaflarska.

ze starcami. Ich marzenia są identyczne: obecność, troska i akceptacja drugiego człowieka. Twórcy udało się uniknąć cikliwości. Akcja filmu rozpoczyna się od pożaru domu dziecka. Kilka małych sierot tymczasowo zostaje przygarniętych przez kierownictwo sanatorium dla chorych i przewlekle chorych. Jedna z dziewczynek próbuje zbliżyć się do Adama (Jan Holoubek), ale zaprzyjaźnia z Henrykiem (Henryk Machalica). Ci dwaj kuracjusze przyjmują różne postawy wobec starości, życia i śmierci. Pogodny Henryk zabiera Marysię na karuzelę, która nabiera w filmie symbolicznego odniesienia do całego życia⁷⁷. A gdy niespodziewanie umiera, zamknięty w sobie Adam jeszcze bardziej unika dziecka, które pragnie się z nim zaprzyjaźnić. W zakończeniu sieroty opuszczają dom starców, a stary Adam żałuje swojej zdroworozsądkowej postawy.



Ilustracja 9. Gustaw Holoubek. Kadr z filmu *Księga wielkich życzeń* (1998), reż. S. Kryński.

Dla siedmioletniej Marysi, dzięki Henrykowi, dom starców staje się miejscem magicznym. Dla pensjonariuszy pozostaje instytucją, w której umierają. Zestawienie dwóch światów i perspektyw: niewinności dziecka i doświadczenia osób dojrzałych, oraz odmiennych postaw wobec starości: postawy racjonalnej, chłodnej oraz pogodnej, romantycznej, uwydatnia podstawowy problem egzystencjalny, jakim w filmie jest samotność człowieka wobec śmierci i bezradność w sytuacji choroby, starości. „Wiekowy człowiek”, w kreacji Holoubka, ponosi klęskę. Od racjonalnego Adama mądrzejsze okazuje się dziecko.

Na tym tle wyróżniają się *Tulipany* (2005) Jacka Borcucha, będące ciepłą opowieścią o grupie starych przyjaciół mierzących się z upływem czasu, oraz komediodramat Doroty Kędzierszawskiej *Pora umierać* (2007). Bohaterką filmu Kędzierszawskiej jest staruszka Aniela, która – zanim umrze – załatwia sprawę testamentu, przepisując swój majątek publicznej placówce, jakim jest ognisko wychowawcze „Radość”. Kino tej polskiej reżyserki portretuje jednostki słabsze,

77 W jednej ze scen Henryk tłumaczy Marysi, co to jest karuzela: „Wsiadasz do czegoś takiego, pędzisz na złamanie karku, nie wiadomo po co, nie wiadomo, dokąd, serce ci wali, w głowie ci się kręci, rzygać ci się chce. Potem wysiadasz z obłędem w oczach i okazuje, że kręciłaś się w kółko przez całe 70 lat. [...] Mimo wszystko, jest to cudowne”.

głównie dzieci. Kędzierzawska w jednym z wywiadów powiedziała: „Myślę, że można widzów przekonać do słabych bohaterów”⁷⁸. Jak każda jej filmowa historia, również i ta mocno nawiązuje do rzeczywistych wydarzeń⁷⁹. Premierę filmu należy, z perspektywy socjologiczno-historycznej, uznać za ważne wydarzenie w kinie polskim, gdyż był to pierwszy obraz rodzimej kinematografii portretujący starą kobietę⁸⁰.

Filmowe wizerunki staruszek, wedle Elżbiety Garncarek⁸¹, to babka-Polka, kobieta bluszcz, starsza pani walcząca ze swoim starzejącym się ciałem, zadbana dama, gospodyni na plebanii, wiejska baba. W filmie Kędzierzawskiej dziesięćdziesięciodwuletnia bohaterka jest narratorką opowieści. Danuta Szaflarska, aktorka sędziwa i znana, potraktowana została przez reżyserkę niczym Katharine Hepburn. Dla niej stworzono scenariusz filmowy o starszej pani walczącej o swój rodzinny dom, spadek po przodkach z własnym, zachłannym synem i nowobogackim sąsiadem. Nie udaje jej się ocalić pamięci o przedwojennym pokoleniu, mieć dobrego kontaktu z synem i wnuczką, ale poprzez darowiznę decyduje o zachowaniu architektury starego domu. Na jego renowację przeznacza skarby rodowe, swoją biżuterię. Do końca zachowuje pogodę ducha, nawet, gdy do willi przeprowadzają się opiekunowie i niezwykle głośne dzieci z ogniska. Aniela przywiązuje dużą wagę do domu i przeszłych zwyczajów, ale zachowuje młodego ducha. W scenie, gdy odkrywa zdradę syna, spiskującego przeciw niej z sąsiadem, który chce kupić jej działkę i zburzyć dom, mówi do siebie: „Mój Boże, mój Boże, żeby mnie tak doświadczać, o co Panu Bogu chodziło? O co w tym wszystkim chodzi? Syn rodzony. Taka pierdoła, taki patałach. Wydawałoby się chodząca ciapa i dobroć. Żeby mnie obca kobieta przed synem broniła”.

Przywiązanie do przeszłości widoczne jest na ekranie w gromadzonych przedmiotach, pamiątkach, zabawkach syna, wspomnieniach.

W dialogowej warstwie filmu dominuje cisza, która bywa przerywana monologami wewnętrznymi, zewnętrznymi (najczęściej do psa). Obserwujemy mikro zdarzenia z bardzo bliska – niemodne zwyczaje Anieli, jak np. kanapka z masłem, tradycja picia herbaty z filiżanki. Wiele ujęć to detale, np. zmarszczki na twarzy, białe włosy, pomarszczone dłonie obierające jabłko ze skórki, przygotowujące kanapkę, nakręcające stary zegar, grające na fortepianie. Psychikę, nastroje bohaterki w obrazie podkreśla gra światła i cieni. Formę filmu podporządkowano statycznemu portretowi staruszki. Dzieło jest oszczędne w formie (mało dialogów, czarno-białe barwy).

78 <http://archiwum.stopklatka.pl/news/ze-dorosli-mezczyzni-beda-ryczec-nie-nie-spodziewalam-sie-rozmowa-z-dorota-kedzierzawska,15> (28.11.2014).

79 Dwie zastyszane historie o staruszkach stały się inspiracją do napisania scenariusza przez reżyserkę filmu. Jedna z nich dotyczyła wizyty starej kobiety u lekarza (pierwsza scena), a druga historii starego domu.

80 Zob. S. Nawrocka, *Patrząc na starość w filmie D. Kędzierzawskiej*, [w:] *Patrząc na starość*, s. 231–240.

81 E. Garncarek, *Filmowy portret starszych kobiet*, [w:] *Starsze kobiety w kulturze...*, s. 195–209.



Ilustracja 10. Danuta Szaflarska.
Kadr z filmu *Pora umierać* (2007), reż. D. Kędzierzawska

W *Pora umierać* reżyserka w lekki i zabawny sposób obrazuje godną starość, ukazuje społeczne zachowania ludzi wobec starszych osób. Lekceważenie starszki przejawia się w stosunku lekarza do pacjentki, sąsiada do Anieli, relacji wnuczki znudzonej opowieściami babci, wreszcie relacji syna do matki. Natomiast wewnętrzne poczucie zachowania młodości umysłu przez Anielę koresponduje z obrazami fizycznych słabości, bezsenności, zaników pamięci. Aniela to pierwsza w kinie polskim główna bohaterka, która jest autonomiczna, bo nie funkcjonuje przez problemy innych⁸². Warto w tym miejscu wspomnieć późniejszą o rok kreację aktorską Aliny Janowskiej w filmie *Niezawodny system* (2008), za którą aktorka zdobyła zagraniczną nagrodę⁸³.

W debiucie fabularnym Izabeli Szyłko⁸⁴ oś akcji buduje tajemnica starszej hazardzistki Marii. Kobieta na starość chce odzyskać naszyjnik⁸⁵ подарowany jej przez narzeczonego, a który w młodości utraciła przez swój nałóg. Młody hazardzista Julian zostaje uczniem Marii, od której dowiaduje się, że sukces w tym zajęciu wynika z faktu, że wszystko bywa wyłącznie kwestią woli i trzeba mieć system. Bajka Marii o naszyjniku i księciu opowiadana jest dziewczynce z sąsiedztwa, którą opiekuje się starsza pani. Dziewczynka Lusia, niczym Czerwony Kapturek dopytuje: „dlaczego pani ma takie duże okulary”. Kobieta relacjonuje w niej długie życie z perspektywy lekkomyślnej kradzieży i uwikłania w nałóg, co jest swoistym dziedzictwem rodowym (wielkie przegrane babki i praprababki). W jej emeryckim życiu ma miejsce praca zarobkowa w postaci niani czy korepetytorki języka francuskiego. Ujawnia się adorator Leon (Wojciech Siemion), który pobiera lekcje,

82 S. Nawrocka, *Patrząc na starość...*, s. 247.

83 Janowska uhonorowana została nagrodą dla najlepszej aktorki na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Kobięcych w Zimbabwie oraz na Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Monako. W kraju nominowano jej kreację do Złotej Kaczki w 2008 roku.

84 Inspiracją było opowiadanie Aleksandra Puszkina *Dama pikowa*.

85 Miał przynosić szczęście bohaterce.

by móc porozmawiać z wnuczkami nieznanymi polszczyzny. Starszy, samotny mężczyzna dopiero po spotkaniu z Marią nabiera chęci do życia.



Ilustracja 11. Alina Janowska i Wojciech Siemion. Kadr z filmu *Niezawodny system* (2008), reż. I. Szyłko

W debiucie Izabeli Szyłko na pierwszy plan wybijają się kwestie przemijania i tęsknoty za przeszłością. Starość potraktowana została przez reżyserkę z perspektywy wartości uroczystych, w przeciwieństwie do obrazu Doroty Kędzierzawskiej, gdzie triumfuje codzienność.

Młodość dwóch Polek, Marii i Anieli, pojawia się w wielu wspomnieniach w postaci retrospekcji scen. Bohaterki przeglądają z sentymentem fotografie rodzinne. Wszystko, co ważne, dotyczy istot, które odeszły, i zdarzeń, które minęły – pisał Władysław Tatariewicz w rozprawie filozoficznej *O szczęściu*⁸⁶. Wedle niego zmęczenie życiem w wieku lat 80 staje się silniejsze niż lęk przed śmiercią. Bohaterki filmów *Pora umierać* oraz *Niezawodny system* nie obawiają się kresu swych dni. Wspólnym elementem ich losu pozostaje „życie przeszłością”, a zakończeniem filmowym samotna śmierć, której kamera nie pokazuje. Warto dodać, że wybuch wojny i we wspomnieniach Anieli, i Marii stanowi największy dramat. Charakterystyki tych dwóch bohaterek można uznać za zbliżone, bo są kobietami niepokornymi o dużym podobieństwie fizycznym. Noszą półdługie lśniące białe włosy. Maria upina je z przodu głowy starą spinką. Cechuje ją elegancja, stary szyk, dystynkcja w obyciu. Podobnie jak Aniela, pije herbatę ze starej filiżanki. O dawnym stanie społecznym postaci filmowych poświadczają także ich mieszkania – stylowa, drewniana stara willa w stylu świdermajer i bogato zdobione mieszkanie w warszawskiej kamienicy. Bezdzietna, samotna Maria utrzymuje relacje sąsiedzkie, osamotniona Aniela dochowała się syna i wnuczki⁸⁷, ale jej najbliższy towarzysz to pies. Obie

⁸⁶ W. Tatariewicz, *O szczęściu*, s. 271.

⁸⁷ Aniela nie jest babką-Polką, raczej „babcią od święta”.

żyją w dwóch światach – starym, współczesnym i przedwojennym, w okresie swojej młodości. Zgon z przyczyn naturalnych nadchodzi, gdy bohaterki rozwiązują życiowy problem. Gotowa na śmierć Aniela z *Pora umierać* czyta Sonet 71 Szekspira⁸⁸ i komicznie w tej chwili gaśnie świeca. Dopiero w zakończeniu filmu łagodnie zasypia w oczekiwaniu na herbatę. Kamera pokazuje od tyłu fotel, przy którym siedzi wierna suczka Fila. Z kolei Maria stroi się na śmierć, wkłada suknię ślubną i odzyskany po latach naszyjnik. Przez lustro, ukradkiem, z bocznej perspektywy podglądamy Leona, który z innym mężczyzną znajduje zmarłą.

Śmierć wydarza się na ekranie także w innym polskim filmie pt. *Jeszcze nie wieczór* (2008) Jacka Bławuta. Utwór traktuje o mieszkańcach Domu Artystów Weteranów w Skolimowie⁸⁹. Reżyser chciał zaktywizować starszych aktorów⁹⁰, sprawić, by poczuli się potrzebni. Artyści występujący w filmie to wielkie osobowości i gwiazdy kina, teatru np. Beata Tyszkiewicz, Jan Nowicki, Danuta Szaflarska. Fikcja fabularna miesza się z ich losami. Niektóre z artystek grały w filmie same siebie (Nina Andrycz, Irena Kwiatkowska). Jacek Bławut, jako doświadczony dokumentalista, nie bał się tematu starości. Miał też wzgląd na odbiorcę przy tworzeniu filmu. Chciał, aby widzowie postrzegali wiek starszy lepiej, z sympatią⁹¹, by po obejrzeniu filmu, „zechcieli od razu się zestarzeć”⁹². Tytuł filmu wymyślony przez Jana Nowickiego nawiązuje do tezy, że nie nadszedł koniec dnia, trzeba grać. Aktor w jednym z wywiadów stwierdził, że prosta historia filmowa mówi o tym, że „my jeszcze żyjemy”⁹³. Dom dla artystów sceny filmowej i teatralnej został przedstawiony przez słynnego dokumentalistę jako miejsce ludzi wyjątkowych. Starszych ludzi ukazano poprzez pasję, miłość do sztuki. Dopiero w tle pojawiają się choroby: Parkinsona, Alzheimer, utrata wzroku, słuchu. Obok relacji przyjacielskich egzystują „stare miłości”, co najlepiej uosabia opiekująca się Fredem żona Barbara (Danuta Szaflarska). Mieszkańcy domu pod przewodnictwem „Wielkiego Shu” Jana Nowickiego postanawiają wystawić *Fausta* w zakładzie karnym. W tym celu wspierają się nawzajem. Dla niektórych jest to ostatnia okazja w życiu, by zagrać

88 „Oto już jesień i pora umierać; pożółkłe liście i wiatr strąca i miecie [...], ja jestem zmierzchem dnia, który się skłania ku zachodowi i w ciemności brodzi”.

89 Inspiracją do powstania scenariusza był film telewizyjny zrealizowany dla niemieckiej telewizji w 1996 roku oraz spotkania z emerytowanymi aktorami w Weimarze. Pierwotny scenariusz, jak i zamysł obsadzenia w głównej roli (starej aktorki) kobiety uległ zmianie. Na realizację filmu czekano 11 lat. W tym czasie zmarł Gustaw Holoubek i Leon Niemczyk, którzy mieli grać w filmie.

90 Inny reżyser, który stworzył scenariusz z myślą o starym pokoleniu aktorów kina polskiego: Juliuszu Machulskim, Alinie Janowskiej, Barbarze Kraftównie, Wojciechu Siemionie, Marianie Kociniaku, to Michał Rogalski. Jego debiut, *Ostatnia Akcja* (2009), był komedią o weteranach powstania warszawskiego.

91 „Zrozumiałem, że młody człowiek może być stary – i takie przykłady znam – ale też stary człowiek może być młody” – mówił reżyser filmu. Podobnie sprawę ujmuje Jan Nowicki. Zob. wywiad z J. Bławutem, www.dwutygodnik.com/artukul/136-myslalem-ze-bedzie-lzej.html (12.03.2014).

92 Oficjalna strona filmu: www.jeszczeniewieczor.com (12.03.2014).

93 Zob. Jan Nowicki o starości: www.youtube.com/watch?v=8FkMVfFqBcM (02.09.2016).

w przedstawieniu. Tak się dzieje na poziomie fikcji fabularnej w przypadku starego aktora wypowiadającego kwestie Hamleta, potem Fausta⁹⁴, który umiera w scenie odgrywanego przedstawienia⁹⁵. „Wypełnił się czas” – twierdzi wówczas Mefisto (Jan Nowicki), a przyjaciele, aktorzy, odkrywają, że śmierć naprawdę przyszła.

Jak w wielu filmach o dojrzałym wieku i w tym utworze obecna jest młodość, którą uosabiają postaci studenta, wielbiciela muzyki rap (Antoni Pawlicki) oraz kucharki Małgorzaty (Sonia Bohosiewicz), z którą flirtuje Jerzy (Jan Nowicki). Pojedynek na rapowanie pokazuje, że starszy mężczyzna może być godnym przeciwnikiem. Inny rodzaj walki między pokoleniami ma miejsce na klatce schodowej więzienia, gdy trwa rywalizacja o uwagę starych aktorów wśród osadzonych.



Ilustracja 12. Wiesław Główny w roli Fausta-Hamleta. Kadr z filmu *Jeszcze nie wieczór* (2008), reż. J. Bławut

W filmie Bławuta kilkakrotnie w zbliżeniach pojawia się czerwona róża, symbol życia i miłości. Ten kwiat trzyma chory mąż Fred (Fabian Kiebicz) oraz samotna Róża (Beata Tyszkiewicz) rozpamiętująca chwile sławy w swoim pokoju. Trudne przedstawienie w zakładzie karnym kończy się owacją, a na aktorów spadają płatki róż.

Zgromadzone w tym rozdziale przykłady utworów polskich uprawniają do wniosku, że kino polskie o starości to wyłącznie kino autorskie⁹⁶, reprezentowane przez gatunek dramatu i komedii⁹⁷. Akcja omówionych tu siedmiu filmów rozgrywa się w kraju, w małym miasteczku, miejscowości, wsi (Gzów). Kim byli główni bohaterowie dużego ekranu w przytoczonych tu produkcjach filmowych?

94 Przejmująco brzmią ostatnie słowa doktora Fausta: „O gdybym mógł spotkać tych ludzi, których obdarzyłem szczęściem, wtedy mógłbym powiedzieć słowa: Zatrzymaj się cudowna chwilo, ślad moich dni i mych dokonań”.

95 Stary aktor nagle upada, odgrywając scenę zejścia ze świata, która w efekcie okazuje się jego ostatnią chwilą życia.

96 Na rodzime kino o starości składają się filmy autorów, artystów oraz trzy inspiracje literaturą (*Księga wielkich życzeń*, *Prognoza pogody*, *Niezawodny system*).

97 Zabawne sceny opierają się częściej na humorze sytuacyjnym niż czarnym, jak to miało miejsce w przykładach kina europejskiego.

Na dużym ekranie poznajemy bohaterki indywidualne Kędzierzawskiej i Szyłko, bohatera zbiorowego Borcucha i Bławuta oraz duet damsko-męski w życiu i na planie (Kondratiuk). Są to Polki i Polacy, przedstawiciele środowiska filmowego, artyści (reżyser, aktorki i aktorzy), którzy pełnili bądź jeszcze pełnią role zawodowe związane ze sztuką (*Jeszcze nie wieczór* i filmy Kondratiuka). Ich wiek oscyluje pomiędzy szóstą a dziesiątą dekadą życia. Bohaterowie Borcucha występują w rolach społecznych ojca, przyjaciela, narzeczonego, a u Kędzierzawskiej – babci i matki, wdowy. Staruszki reprezentują dawną warstwę inteligencji (*Pora umierać*, *Niezawodny system*), emeryci – klasę średnią, mieszczańską (*Tulipany*). W dziełach występuje bogactwo odmiennych typów charakterologicznych. Filmy Kędzierzawskiej, jak i Kondratiuka emanują wartościami codziennymi, zwykłością sytuacji i bohaterów. Z perspektywy socjogenetycznej można tu wyróżnić trzy silne tendencje twórcze, takie jak: role pisane dla konkretnych aktorów (*Pora umierać*, *Ostatnia akcja*, *Jeszcze nie wieczór*, *Niezawodny system*), konfrontacja z przemijaniem życia rodziców i swoim (*Tulipany*⁹⁸), filmowy autoportret (twórczość Kondratiuka). Estetyczne zabiegi formalne operują symboliką kolorów czy figurą „jesieni” (pora roku akcji fabularnej). W procesie tworzenia dzieła w omówionych tu przykładach polskiego kina dominuje wzgląd na siebie i dzieło, co bliskie jest twórcom europejskim.

Czy polski film telewizyjny o starości jawi się jako jakiś inny obraz starości? Wydaje się, że produkcje telewizyjne wnoszą inne akcenty w tym temacie. Relacje starych małżonków i problemy starego wieku w ciepły sposób ukazano w krótkometrażowym filmie *Bardzo starzy oboje*⁹⁹ w reżyserii Jana Rybkowskiego z 1967 roku. Balbina i Adolf oczekują na wizytę gościnną dzieci i wnucząt z okazji 50. rocznicy ślubu, co stwarza okazję do snucia wspomnień. Starzy ludzie przeżyli dwie wojny światowe, zachowując optymizm i szacunek do siebie.

Odmienny w wymowie był film telewizyjny Doroty Kędzierzawskiej z 1988 roku *Koniec świata*. Ten czarno-biały obraz przedstawiał codzienne życie w jednym pokoju męża i żony, którzy nie rozmawiają ze sobą. W swoim debiucie reżyserka stawiała widza w sytuacji obserwacji z bliska starej, z pozoru nienawidzącej się pary. W staroświecko i skromnie urządzonej sypialni śledzimy prawie niemy konflikt. Bohaterowie czasem śmieją się z siebie, robią sobie na złość, unoszą się dumą, żyją obok. I nawet wizyta wnuka nie jest w stanie ich pogodzić. Dopiero w zakończeniu filmu, w sytuacji, gdy spotyka ich nieszczęście, rabunek z oszczędności, są zdolni okazać sobie wsparcie. Wydają się niegrzecznymi dziećmi w starych ciałach, którzy zabawiają się psikusami, zajadaniem smakołyków, przekładaniem kartek kalendarza i kolejnymi herbatami.

98 Jacek Borcuch chciał zrobić film o pokoleniu swoich rodziców i tęsknocie za „zakurzonymi wartościami”. Reżyser w wywiadzie mówił: „Postanowiłem zbudować inny, filmowy świat, w którym dominuje dobro i piękno”. *Jacek Borcuch opowiada o swoim najnowszym filmie „Tulipany”*, www.efilm.pl/Film_Polski/archiwum_filmpolski/artykuly/2005_Film_polski/marzec_2005_film_polski/jacek_borcuch_o_tulipanach.htm (5.10.2016).

99 Scenariusz: Kazimierz Brandys i Jerzy Markuszewski.

Innym, mało znanym obrazem telewizyjnym był *Szczęśliwy brzeg* (1983) w reżyserii Andrzeja Konica¹⁰⁰, z Jerzym Bińczyckim w roli Jana, emerytowanego kapitana Żegluga Wielkiej oraz ze Stanisławą Celińską jako jego córką i Wojciechem Pokorą grającym zięcia. Mimo że film odnosi się do rzeczywistości PRL-u, obyczajowość i konflikt są czytelne dla współczesnego odbiorcy. Starość nadchodzi w związku z wymuszoną emeryturą, chorobą. Objawia się przez pryzmat utraty życia i wielkiego rozgoryczenia osobistą sytuacją. Jan choruje na serce, co skłania go do przejścia na emeryturę, ale wie o tym tylko przyjaciel Antoni. Powrót starego żeglarza, wdowca do domu okazuje się nikomu niepotrzebny. Spór międzypokoleniowy budują: materializm Anny i jej męża, a szczególnie bezczelnego wnuka¹⁰¹, oraz stereotyp emeryta, zgodnie w którym Jan nie ma już prawa do aktywności, do miłości. Dodatkowym czynnikiem psychologicznym konfliktu rodzinnego okazuje się życie rodziny w dwóch światach. Przeszłe wygodne życie żony i córki zestawiono z wyobrażeniami mężczyzny o swojej rodzinie. „A w ogóle jak jest?” – pyta Jana o życie na emeryturze w domu Antoni. W ocenie bohatera wszystko nie układa się, bo nie ma żony Zofii. Przyjaciel wygłasza monolog o braku umiejętności życia związanym z ich zawodem: „Tysiące nieważnych dni, w których się czeka, czeka... Ważny jest tylko ten szczęśliwy brzeg na horyzoncie, a tymczasem życie jest po drodze”.

Jan dokonuje bilansu życiowego, który wypada ujemnie. Dostaje najgorzej wyposażony, skromny, mały pokój. Lokum sarkastycznie ocenia przyjaciel kapitana podczas wizyty: „w sam raz za kilkanaście tysięcy dolarów”. W luksusowym domu wybudowanym z pensji kapitana bohater nie zaznaje spokoju. Doskonały przykład stanowi jedna z wielu podobnych scen „rodzinnego piekielka”. Oto, gdy emeryt chce pomóc, robiąc śniadanie dla wszystkich, wybucha awantura o jajecnicę na boczku, bo jajko dużo kosztuje, a boczek śmierdzi w „ich domu”. Relacje i zwyczaje rodzinne nie pozwalają mężczyźnie funkcjonować społecznie, przyjmować gości. Związek uczuciowy Jana ze studentką Polą, zainteresowaną żeglarstwem, nie może się dobrze skończyć. Córka wykrzykuje, że nie pozwoli zamienić mieszkania w miejsce schadzek. Ucieczka Jana z domu nocą nie udaje się. Mężczyzna źle się czuje i w trakcie jazdy autem tarasuje drogę. Jest postrzegany przez obcych jako stary człowiek¹⁰², a przez bliskich – niczym wychowanek¹⁰³. Końcowy kadr, gdy za kratą ogrodzenia bohater zmierza do „dulskiego” domu, można odebrać jako symboliczną ilustrację uwięzionego bohatera. Wypada zauważyć, że film funkcjonuje słabo w obiegu telewizyjnym, ale udostępniono go w sieci. Wedle opinii

100 Scenariusz Andrzeja Konica i dziennikarki Ewy Szumańskiej ujmuje realizmem psychologicznym postaci.

101 „Mowa jest srebrem, a milczenie złotem [...]. Druh druhem, zuch zuchem, a jak się już leży, to za pomoc się należy.” – to słowa wnuka do dziadka.

102 Jeden z kierowców z troską mówi przed oddaleniem się od szyby pojazdu: „A... Panie starszy uważaj pan na siebie”. Są to też słowa kapitana Antoniego.

103 Po powrocie na ulicy zięć powie mu, niczym rozkapryszonemu dziecku: „Jeżeli będziesz grzeczny jajecznica na boczku niewykluczona”.

internautów, film jest dobry, bo pokazano „autentycznych bohaterów” i „życiowe problemy”¹⁰⁴. Pozostaje to specyfiką wszystkich trzech przywołanych tu obrazów telewizyjnych (*Oboje bardzo starzy*, *Szczęśliwy brzeg*, *Koniec świata*).

Natomiast tylko w kinie autorskim, artystycznym nieuchronność przemijania i bycia w wieku ostatnim ujmowano w wymiarze egzystencjalnym, filozoficznym. Ta swoista autodefinicja szczególnie uwidacznia się w twórczości Andrzeja Kondratiuka. Reżyser mówi do kamery o starości, ale i pisze kamerą prywatną opowieść o własnym życiu, subiektywnym postrzeganiu przemijania człowieka i siebie, twórcy coraz starszego, ale oddanego sztuce. Kontrastuje swoją coraz starszą twarz z ojcem, który zmarł. W innym ujęciu sprawdza osobisty czar, flirtując z seksbombą, modelką. Kondratiuk obnaża personalną cielesność (fizyczne oznaki starzenia), zanurza widzów w swój „wewnętrzny świat” emocji, ilustrując go w kadrach poprzez zjawiska świata natury (zmienne pory roku, odgłosy przyrody, wschody i zachody słońca, zmiany aury).

W omówionych w tym rozdziale utworach polskich własną młodość i starość zestawiano we wspomnieniach, w warstwie obrazowej lub dialogowej filmu. Podejście do przeszłości najczęściej było pozytywne¹⁰⁵, a terażniejszość oceniano krytycznie nie tylko z uwagi na niedołężność, samotność, ale także w powodu utraty dobrych obyczajów w relacjach ludzkich (*Pora umierać*, *Szczęśliwy brzeg*). W filmie fabularnym, jak i telewizyjnym starość ilustrowano poprzez historie osób nieczynnych zawodowo, ich wzajemnych stosunków z bliskimi (przyjaciółmi, dziećmi, wnukami, małżonkami). Relacje rodzinne, międzypokoleniowe (*Tulipany*, *Szczęśliwy brzeg*, *Pora umierać*) oraz małżeńskie (*Koniec świata*, *Słoneczny zegar*) naznaczone były jakimś konfliktem, wzajemnym niezrozumieniem. Inny kontekst ekranowej starości stanowiła praca zawodowa (*Jeszcze nie wieczór*). Lekkość bytu emeryta emanowała tylko z jednego dzieła (*Tulipany*). Pozostałe filmy kinowe i telewizyjne akcentowały utratę, a nie zysk związany z zaprzestaniem aktywności zawodowej. Filmowe życie starych par¹⁰⁶ najczęściej nie okazywało się wizją szczęśliwą¹⁰⁷. optymizm kreuje w tym wymiarze ślub emerytów w *Tulipanach*. Co istotne, w tej fabule pojawia się także scena seksu szczęśliwych, spełnionych seniorów, co wydaje się wyjątkowe nie tylko w kinie europejskim.

104 Komentarze podkreślają, że film nie jest arcydziełem, ale perfekcyjnie odegrano role bohaterów. Można dostrzec silną identyfikację z głównym, starym bohaterem. A niektórzy nawet doradzają drastyczne metody wychowawcze wobec wnuczka. Zob. <http://zugaj.blog.pl/id,5468764,title,Szczesliwy-brzeg,index.html?smybtticaid=617d9e>; www.youtube.com/watch?v=aL7-L0YQBaw (25.08.2016).

105 Choć w obrazie telewizyjnym J. Rybickiego młodość nie jest tak sielankowa, jak ostatni wiek (*Oboje bardzo starzy*).

106 Samotność dwojga starych małżonków lub starcze, owdowiałe życie to także wątki, które odnajdziemy w filmie i serialu *Noce i dnie* Jerzego Antczaka, w serialu telewizyjnym *Dom Jana Łomnickiego* i w wielu innych.

107 Pogodne, optymistyczne podejście starych małżonków do siebie i do życia widoczne jest tylko w obrazie Rybkowskiego.

Czytelne dla widza są fizjologiczne objawy starości, widoczne w warstwie dialogowej analizowanych tu filmów (choroba, słabość, złe samopoczucie), jak i obrazowej (siwe włosy, zmarszczki, przygarbienie postaci, powolny chód, choroba). Natomiast filmowe podejście do zmieniającego się na starość ciała charakteryzuje się akceptacją naturalnego stanu rzeczy, choć w *Tulipanach* Jan Nowicki przegląda się w zwierciadle i krzywi, a Andrzej Kondratiuk (*Słoneczny zegar*) przed lustrem wrywa siwe włosy. W obliczu choroby bohaterowie kina polskiego żyją w swoim stylu¹⁰⁸. Śmierć zaledwie czai się na ekranie. Główne postaci z różnych filmów czasem mówią o niej, ale ona wydarza się z przyczyn naturalnych, tylko wtedy, gdy już może mieć miejsce (*Pora umierać*, *Jeszcze nie wieczór*, *Niezawodny system*). Widz jej nie ogląda, co dowodzi swoistego tabu obrazowania śmierci w kinie.

4. Podsumowanie

Celem tej części pracy było przyjrzenie się, czy i jak starość jest przedstawiana w filmach fabularnych. Z uwagi na rzadkość podejmowania tego tematu przez kino przyjętą w pracy metodę można by nazwać „na tropie starości”. Wycinek kinowych produkcji filmowych, który poddano oglądowi, wskazuje, iż z perspektywy strukturalnej temat jest rzadko podejmowany (jedyna, główna konstrukcja fabuły). Trzeba jednak pamiętać, że zajmowano się utworami znanymi lub dostępnymi (w kinach, w sieci, w telewizji, na nośnikach). Nie prowadzono kwerendy w archiwach, nie analizowano pod tym względem encyklopedii poszczególnych narodowych kinematografii w Europie czy w USA ani nie uwzględniono twórczości niezależnej, poza systemem oficjalnej dystrybucji. Z pewnością obraz ten byłby bogatszy, a może inny w porównaniu z dziełami narodowych kinematografii¹⁰⁹.

Najstarszym analizowanym tu filmem było arcydzieło Ingmara Bergmana *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), a najnowszym *Młodość* (2015) Paola Sorrentino. Filmowe utwory poddane oglądowi mówią o licznych kwestiach społecznych związanych z trzecim czy czwartym wiekiem, takich jak: marginalizacja społeczna, nieproduktywność, samotność, utrata zdrowia i sił, choroba i cierpienie, śmierć bliskich. W wielu obrazach pojawia się motyw próby ocalenia siebie (*Choć goni nas czas*, *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Butelki zwrotne*, *Niezawodny system*) i czegoś po sobie (*Gran Torino*, *Schmidt*, *Pora umierać*, *Niezawodny system*, *Nad Złotym Stawem*). Za niekwestionowaną cechę wszystkich dzieł należy uznać aktualność przedstawianych na ekranie problemów ludzkich i społecznych, co czyni je dziełami uniwersalnymi w treści.

108 Np. pomimo przeciwwskazań lekarskich mężczyźni palą nałogowo papierosy (*Tulipany*, *Szczęśliwy brzeg*).

109 O czym świadczy szkicowa perspektywa ujęcia rodzimej produkcji kinowej i telewizyjnej.

Z kolei forma filmów bywa pochodną systemów, wzorów produkcji filmowej w poszczególnych krajach. Na poziomie stosunku amerykańskich ekip filmowych do dzieła można zaobserwować nastawienie na odbiorcę (kult gwiazd aktorstwa, tabu śmierci). Kontrast dla takiej postawy twórczej stanowi stosunek autorów, artystów europejskich¹¹⁰ do własnych prac – gdzie możemy dostrzec wzgląd twórców na dzieło i na idee ogólne (sytuacja artysty zaangażowanego¹¹¹). W twórczości europejskiej widoczne są różne estetyki, eksperymenty formalne, np. estetyka naturalistyczna¹¹² (Haneke), styl wizualnie wyszukany¹¹³ (Sorrentino), estetyka snu na jawie¹¹⁴ (Bergman), estetyka brzydoty¹¹⁵ (Krauze), „natury kinopisanie”¹¹⁶ (Kondratiuk), poetyka codzienności¹¹⁷ (Kędzierzawska). Autorzy z Europy operują poetyką realizmu, naturalizmu, a amerykańscy filmowcy – stylem gatunkowym. W utworach kinematografii amerykańskiej dobitnie znaczącym elementem konstrukcji fabuły jest motyw podróży, drogi. Różne formalne, stare zabiegi stylistyczne, np. przebitki pejzaży, krajobrazów, przyrody, pojawiają się w polskim kinie artystycznym, autorskim, jak i w filmie amerykańskim z lat 80. XX wieku¹¹⁸.

Z perspektywy genetycznej fabularną fikcję tworzą w oparciu o literaturę (ekranizacje), na podstawie prawdziwej historii lub własnych doświadczeń albo

110 W europejskiej twórczości filmowej dostrzec można także, iż na poziomie kształtu wizji artystycznej reżyser pragnie przekazać w warstwie przedmiotów przedstawianych zjawiska natury moralnej. Z kolei na poziomie osobowości twórczej motywy podjęcia pracy nad dziełem mogą mieć charakter etyczny, np. chęć umoralniania ludzi, poczucie posłannictwa (niesienie otuchy), przekonanie, że marnowanie starych talentów jest nieetyczne (*Jeszcze nie wieczór* J. Bławuta).

111 Np. M. Haneke.

112 Składają się na nią następujące elementy: statyka obrazu, perspektywa obserwacji z boku, przewaga planów średnich, półzblżeń i zbliżeń, obecność detali w ujęciach kadrów, ścieżka dźwiękowa wyciszona, kamera „doskonałego chłodu”.

113 Dla tego stylu charakterystyczne są: barokowość i majestatyczność ujęć, wyrazistość kadrów, wizualne operowanie metaforami, kliszami, symbolami, bogata różnorodność muzyki immanentnej i transcendentnej, homogenizacja immanentna.

114 Takie wrażenie estetyczne wywołują: miękki montaż, liczne sceny retrospekcji, narracja nielinearna, metafora marzenia sennego, sen jako ważny zwrot akcji.

115 Film jest czarno-biały do 21. minuty (akcja dzieje się w domu starców). W kadrach podkreślono brzydotę wewnątrz i ubóstwo. W scenach barwnych dominują ciemne kolory; jasne barwy pojawiają się tylko w scenach przestrzennych, zewnętrznych. Kilka ujęć na planie totalnym wzmacnia dramatyzm.

116 Na taki efekt estetyczny wpływają liczne zabiegi: statyka obrazu, obserwacja, , wysokie natężenie barw przyrody, plenery naturalne w planie ogólnym zderzone z ujęciami z bliska, detalami codziennych przedmiotów, stworzeń, zdarzeń, na ścieżce dźwiękowej odgłosy natury, subtelne dźwięki imitatorskie i ilustratorskie.

117 Poetyka codzienności przedmiotem uwagi czyni codzienne rytuały, gesty, życie starszych, symboliczne przedmioty. Efekt taki osiągnięto za pomocą czarno-białych zdjęć, przewagi półzblżeń i zbliżeń, gry światła i cienia, montażu liniowego z nielicznymi retrospekcjami i scenami statycznymi wewnątrz.

118 Ma to miejsce w obrazach Andrzeja Kondratiuka i w filmach *Pogoda na jutro*, *Nad Złotym Stawem*.

jako produkt pracy zbiorowej. Trzecia sytuacja charakterystyczna jest dla przemysłu filmowego w USA. Tylko do pewnego stopnia słuszne okazały się wstępne hipotezy o związkach produkowanych filmów z rzeczywistością społeczną. Akcentowanie skrajnych aspektów względem starości bardziej znamionuje twórców europejskich. Różnice w tym aspekcie można dostrzec także na poziomie cech gatunkowych kina, o czym świadczy dominacja na rynku amerykańskim komedii, w porównaniu do przewagi dramatów w kinie europejskim.

Pierwszoplanowe postaci filmowe przedstawiano w różnych etapach starości, od wieku przedstarczego (utwory Kondratiuka), starości wczesnej (*Schmidt, Wielkie piękno, Lepiej późno niż później, Butelki zwrotne*), pośredniej (*Choć goni nas czas, Prosta historia, Prognoza pogody, Księga wielkich życzeń, Tulipany, Młodość*), do późnej starości, zwanej wiekiem długowiecznym (*Pora umierać, Teraz albo nigdy – czas to pieniądz, Jeszcze nie wieczór*)¹¹⁹. Wiek kalendarzowy bohaterów nie zawsze był znany widzom. Istotniejszy wydawał się na ekranie wiek funkcjonalny obrazowany poprzez codzienne życie seniorów czy wiek psychiczny i autodefinicję postaci. Stary człowiek, w zestawionych tu kinematografiach, nie został ukazany w kontekście władzy¹²⁰, co jest charakterystycznym elementem rzeczywistości społeczno-kulturowej (marginalizacja, wykluczenie). Spośród społecznych kryteriów starości słabo w kinie akcentowano narodziny wnucząt. W szcążkowej postaci kino odwoływało się do kryterium fizjologicznego (trzecioplanowe strzępy rozmów). Najbardziej istotnym dla wszystkich dzieł pozostawał wymiar psychiczno-emocjonalny.

Starszy bohater – zarówno w wyszczególnionych tu dziełach kinematografii rodzimej, europejskiej, jak i amerykańskiej – to przede wszystkim biały mężczyzna. Na tym tle wyróżniały się filmowe portrety starszych kobiet Larsa Büchela, Doroty Kędzierzawskiej, Izabeli Szyłko, choć wartości artystyczne tych obrazów były wielce różnicowane, jak i odbiór krytyków. Elżbieta Oleksy zauważa, że uproszczone wizerunki kobiet dominują w kinie europejskim i amerykańskim¹²¹, ale w polskim uderza brak postaci kobiet historycznych.

Różnicę w ujęciu tematu śmierci w kinematografii rodzimej i amerykańskiej można przedstawić, zestawiając dwie postaci filmowe: polską bohaterkę i Amerykanina o polskich korzeniach. Aniela z *Pora umierać* walczy o dom z najbliższą rodziną oraz sąsiadem i umiera, gdy ta ostatnia ważna sprawa zostaje załatwiona. Walt Kowalski z *Gran Torino* także toczy wojnę i składa siebie w ofierze, rozwiązując problem. Jego śmierć jest spektakularna i typowa dla amerykańskich filmów akcji.

W przeciwieństwie do ujęcia naukowego o starości, naszkicowanego w drugim rozdziale tej książki, temat pomyślnego, aktywnego starzenia się nie znajduje

119 Posługuję się kategoriami wieku starości wedle Światowej Organizacji Zdrowia (WHO).

120 Konteksty starości por.: *Patrząc na starość*.

121 E. Oleksy, *Filmowe wizerunki kobiet Południa USA*, [w:] *Humanistyka i płeć III: Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe*, red. E. Pakszys, W. Heller, Poznań 1999.

odniesienia w sztuce filmowej. W kinie nie ma też miejsca na obraz starości będący ilustracją doświadczenia totalnej utraty i żalu. Dominuje wizerunek „trzeciego” i „czwartego wieku”, jako wyzwania (niepoddawanie się, akceptacja siebie i przyszłości), nawet, jeśli bohaterzy dokonują bilansu życiowego i wypada on negatywnie. Dość często na ekranie ilustruje się starość poprzez konieczność dopasowania (nadzieje i obawy, aktywność). A do rzadkości należy obraz starości jako losu (pogodzenie się i bierność)¹²². Ogólnie postawy filmowych starsuszków płci żeńskiej i męskiej wobec życia można scharakteryzować modelowo, poprzez życie aktywne lub bierne oczekiwanie, na to, co przyniesie los. Drugi wzór bohaterów występuje sporadycznie – co ważne, tylko w kinie polskim. W obrazach z USA taki odosobniony typ bohatera i tak w końcu wyrывa się ze swoistego marazmu i podejmuje działanie, które przewartościowuje jego życie.

W przykładach kina amerykańskiego bohaterowie funkcjonują przede wszystkim w wymiarze rodzinnym lub zawodowym (nieproduktywność). Autorzy europejscy, w tym polscy, obrazują duże zróżnicowanie w tym aspekcie, ukazując starość na ekranie w wymiarze zawodowym, autodefinicyjnym¹²³ czy cielesnym (fizyczne oznaki starzenia i degradacja).

W popularnych opiniach kino amerykańskie pełni funkcje zabawy, rozrywki. Okazuje się, że komercyjne oblicza starości ekranowej w USA nie jawią się tylko pozytywnie, o czym świadczyły melancholijno-ciepły dramat *Nad Złotym Stawem* czy prawdziwa przypowieść *Prosta historia* lub liczne komediowe obrazy słodkogorzkie, nasycone czarnym humorem, nastawione na wywołanie emocji mieszanych (radosnej zabawy i smutnej zadumy). A przykład gorzkiego kina autorskiego¹²⁴ w USA stanowiły dzieła Clinta Eastwooda, które pełniły funkcję fatyczną, swoistego pożegnania ikony filmowej z widzami.

Filmy artystyczne i filmy autorskie są predystynowane do podtrzymywania wrażeń, kontaktu autora z widzem. Z perspektywy genetycznej wypada zauważyć, że dzieła mogą odgrywać rolę poznawczą, fatyczną dla samych twórców. Andrzej Kondratiuk na oczach widza tworzył filozofię starości, w kolejnych trzech odsłonach siebie, w *Czterech porach roku* (1984) i *Wrzecionie czasu* (1995) oraz w *Słonecznym zegarze* (1997), wedle Horacjańskiej zasady *non omnis moriar*. Można odnieść wrażenie, że polski reżyser, podobnie jak Paolo Sorrentino, chciał się nauczyć być starym, na zaś. W ich dziełach ważną kategorią odniesienia pozostaje sztuka, a swoista filozofia miesza się z metafizyką, choć estetyka jest kompletnie odmienna.

122 Takim utworem jest *Księga wielkich życzeń* i początkowa akcja fabularna w domu rencisty w *Prognozie pogody*.

123 Chodzi o subiektywne postrzeganie siebie jako osoby starszej.

124 Z uwagi na mechanizmy pracy zespołowej przy tworzeniu autorskich dzieł filmowych można też powiedzieć, że odpowiednikiem twórczego czeskiego filmowego duetu ojca i syna (*Butelki zwrotne*) na amerykańskim gruncie jest praca filmowa Davida Lyncha z żoną (*Prosta historia*).

Istnieją także filmy ukazujące tylko negatywne aspekty dojrzałego wieku, co ma miejsce w kinie autorów z Europy¹²⁵ (w tym Polski). Patrząc z perspektywy genetycznej pełnią one funkcje terapeutyczne lub *katharsis*. A w aspekcie funkcjonalnym prowokują, podtrzymują dialog autora z widzem. Przez potocznych odbiorców takie filmy postrzegane są jako piękne, refleksyjne, ale przygnębiające lub nudne i smutne¹²⁶, co przekłada się na niską frekwencję kinową. Kilka lat temu o tym problemie tak pisała Barbara Hollender¹²⁷:

Na czele list kasowych przebojów są pozycje młodzieżowe – amerykańskie kino przygody, filmy dla dzieci. Na widownię mogą liczyć rodzime obrazy historyczne, ekranizacje lektur i komedie mniej lub bardziej romantyczne. Tych, którzy wychowali się na filmach Wajdy, Zanussiego, Kawalerowicza, Marczewskiego, Holland czy Kieślowskiego, trudno wyciągnąć z domu. Nie można wprowadzić na ekrany „Rewizyty” Zanussiego, bo tylko garstka widzów kin studyjnych zainteresowana jest dalszymi losami jego dawnych bohaterów. Wzruszające „Tulipany” Jacka Borcucha z Janem Nowickim, Małgorzatą Braunek, Zygmuntem Małanowiczem i Tadeuszem Plucińskim obejrzało niespełna 19 tysięcy osób. Potrzebujemy czasu, by zatęsknić za kinem dla dorosłych. Ale kiedyś ta nostalgia się w nas obudzi. Zwłaszcza, że nowe pokolenie reżyserów coraz częściej wymaga od widza dojrzałości.

O tym, jak zaproszeni na projekcję widzowie oglądali i oceniali *Tulipany* Jacka Borcucha, traktuje kolejna część tej pracy.

125 Potwierdzają to także wybory adaptacji literackich lub inspiracji literaturą, np. odrzucenie społeczne starców i ich ubóstwo materialne (*Prognoza pogody*, *Stary człowiek i morze*).

126 Takie głosy pojawiały się często w wywiadach i analizach, pracach pisemnych studentów i studentek.

127 Za: B. Hollender, *Hollywood zaczyna zauważać starszych widzów*, <http://www.rp.pl/artukul/603505-Hollywood-zaczyna-zauwazac-starszych-widzow-.html> (12.06.2014).

Rozdział IV

Recepcja filmów o starości na przykładzie filmu *Tulipany* Jacka Borcucha

1. Charakterystyka grupy badanej

Zasadniczym celem referowanego tu „eksperymentu socjologicznego” było poznanie reakcji i przeżyć odbiorczych widzów seansu oraz recepcji¹ filmu Jacka Borcucha. Dociekano, w jaki sposób i w jakim kierunku film formułuje postawę odbiorczą². Przeprowadzenie wywiadów swobodnych z respondentami miało dać także podstawy do zweryfikowania postawionych na początku badania hipotez. Pierwsza z nich dotyczyła recepcji filmu. Zakładano, że jest ona inna u widzów młodych i starych, co warunkowane może być: 1) stopniem identyfikacji odbiorców z problemem starości (przeżycie sytuacji, doświadczenia własne czy bliskich); 2) poziomem „obcowania z kulturą” (wiedza o filmie, o kinie, zainteresowania, uczestnictwo w kulturze, gust); c) ogólną wrażliwością na „język filmu” (gatunek, muzyka, styl, narracja, kontekst, kadry itp.). Zebrany materiał nie pozwolił na weryfikację tych hipotez roboczych. Jak już wspomniano we wstępie, wynikało to głównie z małej, na tle badanej grupy, liczby respondentów „starszych”. Natomiast

1 „Recepcja sztuki to element procesu komunikowania obejmujący percepcję bodźców, aktywność umysłową i emocjonalną oraz pamięć o innych doznaniach estetycznych.” Za: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988, s. 35.

2 Dyspozycje do wywiadów składały się z trzech bloków pytań: o ocenę filmu, o odbiór filmu i zainteresowania (w tym filmowe upodobania). Zob. Aneks A. Załącznik 1.

inne badania odbioru sztuki potwierdzają powyżej wskazane zależności³. Wypada szczególnie w tym miejscu podkreślić, że w opisywanym tu „eksperymentcie” badano potocznych widzów, a więc najczęściej recepcję emocjonalną widzów, a nie autoteliczną.

W wywiadzie swobodnym po projekcji filmowej wzięło udział 26 osób, w tym 15 kobiet i 11 mężczyzn. Najstarszy respondent miał 68 lat, a najmłodszy 20 lat, a zatem średni wiek rozmówców kształtował się na poziomie 28,5 lat. Osoby biorące udział w zaplanowanej projekcji filmowej stosunkowo często i regularnie oglądały filmy (tabela 1).

Tabela 1. Praktyki filmowe badanych widzów

Jak często ogląda P. filmy?	kobiety	mężczyźni
codziennie lub kilka razy w tygodniu	9	9
1–3 razy w miesiącu	4	–
rzadko	1	1
zależy, co jest w TV	1	–
brak odpowiedzi	–	1
ogółem odpowiedzi	26	

Źródło: opracowanie własne

Tabela 2. Frekwencja kinowa badanych widzów

Czy i jak często chodzi P. do kina?	kobiety	mężczyźni
raz na rok	2	–
2–4 razy na rok	4	4
raz na 1–2 miesiące	4	4
2–3 razy w miesiącu	2	1
nie chodzę / brak odpowiedzi	2	3
ogółem odpowiedzi	26	

Źródło: opracowanie własne

Praktyki uczęszczania do kina badanych można ocenić jako dość zróżnicowane⁴ (tabela 2).

Wśród rozmówców wyłoniono 3 typy odbiorców: 1) 4 gapiów, czyli widzów przypadkowych; 2) 14 konsumentów; 3) 7 miłośników, koneserów kina. Ta „robocza typologia” nie opierała się na kryterium uczestnictwa w praktykach kinowych. Dało się bowiem w wywiadach zauważyć, iż niektóre osoby rzadko chodziły do kina, ale dobrze orientowały się w obszarze kinematografii, a ich wiedza i „obyście” w temacie wynikała głównie z oglądania filmów w zaciszu domowym (dvd, telewizja, Internet). Do grupy „koneserów” przyporządkowano widzów, którzy w całościowym spojrzeniu wykazywali się wiedzą na temat sztuki filmowej i kinematografii (np. festiwale, nagrody) oraz posiadali sprecyzowane opinie w tym temacie. Były to osoby, których wypowiedzi szczególnie wyróżniały się na tle próby. „Koneserenci” czasem poruszali w rozmowie kwestie techniczne z dziedziny sztuki

3 Zob. J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Poznań 1997 i omówione tam badania socjologiczne.

4 Są to respondenci, którzy przyznali otwarcie, że nie chodzą do kina, ale także ci, którzy „nie byli w kinie od dawna”, „byli w młodości” (emerytki), unikali odpowiedzi, twierdząc, że „nie mają czasu na kino”. Można sądzić, że pięcioro rozmówców nie uczęszczało do kina (brak konkretnej odpowiedzi).

filmowej (np. zdjęcia czy muzykę). Ich wypowiedzi to raczej spłycone kategoryzacje typu: „bardzo dobre”, „fajne”, pozbawione uzasadnień, omówienia. Z kolei kontakt „gapiów” z kinematografią ograniczał się głównie do telewizji, a najpopularniejszą formę oglądanych filmów stanowiły telewizyjne seriale. Większość naszych respondentów zaklasyfikowano do typu „konsumentów kina”. Należy jednak zdawać sobie sprawę, że obraz ten może być mylny. Niejednokrotnie odnoszono wrażenie, że wiedza respondenta i jego wycucie kinematografii są szersze i głębsze, niż pozwalają nam zauważyć jego wypowiedzi w tak krótkiej rozmowie⁵. Za podstawę interpretacji służyły tylko deklaracje rozmówców⁶. Ustalenia dotyczące typów odbiorców nie składały się na główny przedmiot prezentowanego badania. Dość istotną kwestią metodologiczną przy opracowaniu wywiadów okazał się kod językowy, jakim posługiwali się widzowie, bowiem zróżnicowane kompetencje lingwistyczne stanowiły charakterystyczny element klasyfikacji do wskazanych powyżej typologii odbiorczych („konsument”, „gapi”, „koneser”). Kompetencje kulturowe znajdują odbicie w kategoriach językowych, o czym przekonywali przed laty socjologowie języka.

Wbrew początkowym założeniom okazało się, że widzowie po projekcji filmowej odpowiadali krótko, niekiedy, jakby wstydząc się ujawniania swoich przeżyć czy opinii w trakcie swobodnej rozmowy. Być może zaobserwowana tu niechęć do analizowania, ujawniania innym czy nazywania emocji odbiorczych jest cechą charakterystyczną dla większości tego typu sytuacji badawczych, czyli sztucznych eksperymentów, mających na celu poznanie „wewnętrznego świata” odbiorców sztuki, a być może wynika to ze specyficznej potrzeby samotności w sztuce czy zabawie. Socjologowie napotykają realne trudności w badaniach recepcji sztuki⁷. Wydaje się, że istotną sprawą może być problem przekładalności audiowizualności na kod werbalny. Udział w eksperymentach naturalnych tego typu⁸ ośmiela autorkę do podtrzymania tego stanowiska.

W przypadku badań nad odbiorem filmu trzeba jasno podkreślić najważniejsze wady tego typu analiz, jakimi są złożoność natury przedmiotu badań (polifoniczność filmu) oraz niedoskonałość i niewystarczalność metod docierania do sfery recepcji sztuki⁹. Wyodrębniamy to, co przeżywane, i sam proces przeżywania.

5 Wywiady trwały średnio 30 minut, najkrótszy liczył 7 minut, a najdłuższy 45 minut.

6 Por. B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972, s. 37.

7 Zob. J. Grad, *Socjologiczne badania recepcji sztuki. Próba analizy*, [w:] *Epistemologiczne podstawy badań nad kulturą*, red. K. Zamiara, Warszawa–Poznań 1992, s. 114–132; J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze... i omówione tam badania socjologiczne*.

8 Eksperymentem socjologicznym w warunkach naturalnych były badania publiczności w ramach krajowej akcji kina objazdowego „Polska Światłoczuła”. Zob. E. Wejbert-Wąsiewicz, *Polska Światłoczuła. O podróży z kinem polskim*, [w:] *Pogranicza literatury. Sztuka słowa w kontekście innych sztuk*, red. A. Kobrzycka, Łódź 2016.

9 Por. Tamże, s. 116.

Bazując na obserwacji i deklaracjach widzów, nie zajmujemy się kwestią nieświadomości pewnych procesów psychicznych zachodzących podczas odbioru widowiska filmowego przez jednostkę. To pole badawcze jest zarezerwowane dla psychologii odbioru. Strukturę filmu i medium kina porównywano w licznych teoriach do snu czy hipnozy. Edgar Morin pisał o podróży wewnętrznej, o stanie śnienia, marzenia¹⁰. Dwa różne przeżycia sztuki zakładał w swej filozofii życia twórca rosyjskiej kultury Fiodor Stiepun: gdy człowiek przeżywa siebie i świat oraz gdy nie wie nic, nawet, że coś przeżywa (porównanie do śpiącego)¹¹. Stefan Morawski sądził, że istnieją: wpływ bezpośredni, natychmiastowy, który przejawia się w różnych formach naśladownictwa postaci; wpływ kumulatywny, wręcz niedostrzegalny efekt oglądanych filmów, który sumuje się i powoduje zmiany w psychice; wpływ podświadomy – charakteryzujący się tym, iż na początku widz może odrzucać prezentowane treści czy postawy, które jednak pozostają w pamięci odbiorcy i następuje podświadoma ich afirmacja¹². Możliwości zbadania przez socjologów kwestii wpływu kumulatywnego oraz wpływu podświadomego są znikome. W przypadku oddziaływania bezpośredniego filmu na odbiorcę mogą się sprawdzić obserwacja i wywiad socjologiczny. Zawsze jednak głównym przedmiotem analizy będą deklaracje respondentów na temat obejrzanego filmu. Dlatego wydaje się, że należy odróżnić praktyczne uczestnictwo w projekcji filmowej oraz poziom relacji o filmie, interpretacji, stanowiących „pamięć o widowisku”¹³. Nie mówimy zatem o przeżyciu, lecz tylko o jego teoretycznej interpretacji, jak pisał wspomniany powyżej filozof i krytyk filmowy Fiodor Stiepun¹⁴. Przedmiotem wiedzy może być jakaś rzeczywistość psychiczna, ale to nie to samo, co przeżycie. Przeżycie jest obecnością świadomości, która z samej swej istoty nigdy nie może się stać przedmiotem naszego poznania¹⁵. Pisząc o „przeżyciach filmowych” w kolejnym rozdziale, mamy tu na uwadze deklaracje badanych odnośnie do ich własnych odczuwalnych, świadomościowych interpretacji o tym procesie, jakim jest odbiór filmu. Trzeba przyjąć, że pewne aspekty tych interpretacji, czyli przeżyć odbiorców, pozostały całkiem nieznanne, gdyż nie ujawniono ich w rozmowie.

10 Sen jest uczestnictwem uczuciowym w stanie czystym (póki śnimy to, co widzimy, jest to dla nas realne, jednak po przebudzeniu wydaje nam się magicznym urojeniem).

11 Zob. F. Stiepun, *Życie a twórczość*, tłum. W. Sawicki, Warszawa 1999, s. 143–153.

12 S. Morawski, *Kultura filmowa młodzieży*, Warszawa 1977, s. 45–46.

13 Zob. M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Kultura – selekcja – zapominanie*, „Kultura i Społeczeństwo” 1988, nr 1; T. Koprowska, *Odbiór przekazu literackiego i telewizyjnego – zapamiętywanie i zapominanie treści w miarę upływu czasu (wstępne wyniki badania eksperymentalnego)*, „Przekazy i Opinie” 1986, nr 1; M. Golka, *Socjologiczny obraz...*, s. 185–186.

14 F. Stiepun, *Życie a twórczość*, s. 107.

15 Tamże, s. 107–115.

2. Przeżycia filmowe a oceny filmu

Status filmu jako dzieła artystycznego jest inny niż literatury pięknej czy sztuki teatralnej. Film tylko czasem bywa sztuką. Ponadto socjolog sztuki bada nieprofesjonalnych odbiorców, a dla nich nierzadko „intencjonalne dzieło” nie stanowi sztuki *sui generis*.

W badaniach procesu recepcji filmowej socjologowie wykorzystywali Ingardeńską koncepcję filmu. Posługiwali się także pojęciem wartości estetycznej¹⁶ – za Stanisławem Ossowskim, który uważał, że osąd estetyczny dzieła sztuki ma podwójne znaczenie, subiektywno-objektywnie uwarunkowane. Do subiektywnych uwarunkowań zaliczamy przeżycia percepcyjne, a do obiektowych poczucie arcyzmu, realizacji. Dysproporcje kompetencji kulturalnych odbiorców (zależne od pozycji społecznej i klasy) są kwestią, która konfliktuje dwa typy wartości. Wartość estetyczna ma charakter demokratyczny, a wartość artystyczna – wąski zasięg i arystokratyczny wydźwięk. Roman Ingarden, autor fenomenologicznej koncepcji filmu, zawęził film do dzieła sztuki różniącego się od filmów naukowych, edukacyjnych czy reportaży¹⁷. Wedle niego podczas oglądania „filmów artystycznych” znika granica między realnością a tym, co fantazmatyczne. Ingarden podkreślał, że żadna sztuka nie jest w stanie, tak jak film, pokazać losu człowieka, w konkretnym czasie i miejscu¹⁸. Edgar Morin stworzył, na potrzeby wyjaśnienia mechanizmu odbioru dzieła filmowego, pojęcie „projekcja – identyfikacja”. Samą projekcję można określić jako rzutowanie naszych lęków i pragnień na wszystkie istoty i objekty. Morin wymienia trzy rodzaje projekcji: 1) automorfizm (przypisujemy komuś lub czemuś nasze własne cechy i intencje); 2) antropomorfizm (przypisujemy ludzkie cechy i właściwości przedmiotom); 3) rozdwojenie (rzutujemy nasz własny byt w obszar halucynacyjny, gdzie objawiamy się samym sobie w postaci zjawy). Dwa ostatnie typy projekcji uznawane były przez E. Morina za stan alienacji. Ponadto widz może dokonywać: identyfikacji fałszywej (kogoś na ekranie rozpoznajemy jako siebie), identyfikacji z gwiazdą, identyfikacji z ludźmi nic nieznaczącymi lub znieawidzonymi.

Ocena dzieła artystycznego¹⁹ najczęściej wiąże się z pewnym wartościowaniem, np. ze względu na piękno utworu lub ze względu na arcyzm – w takim przypadku odbiorca postrzega techniczne zabiegi twórcy itp. Kino ma charakter hybrydyczny (obraz, dźwięk, tekst, muzyka, propaganda, sztuka), hipnotyzujący, emocjonalny²⁰.

16 Jest to suma przeżyć i procesów emocjonalnych wywołanych odbiorem dzieła. Więcej o przeżyciu estetycznym w teoriach zob.: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja...*, s. 193–195.

17 R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, s. 203.

18 Tamże, s. 218.

19 E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.

20 Por. Z. Kałużyński, *Bankiet w domu powieszonoego*, Warszawa 1993, s. 199–200.

Widzowie o podobnych smakach, tradycji kulturalnej mogą postrzegać film krańcowo różnie. Arcydział kina nie znajdzie poklasku publicznego, a wzruszać, poruszać może film słaby²¹. Zygmunt Kałużyński, dyskredytując prawa odkryte przez filmologów, pisał, że „w kinie nie ma mądrych”, odnosząc te słowa do niemożności ustalenia uniwersalnej zasady wartości filmu.

Dla socjologa wskaźnikami, „pierwszymi” odpowiedziami widzów odnośnie do oceny filmów są kategorie: „podał się” i „nie podobał się”. Nasi rozmówcy, w większości młodzi ludzie, wyrazili pozytywne oraz negatywne opinie o nieznanym im filmie polskim w reżyserii Jacka Borcucha²². Połowa widzów (13 osób) uznała film za przyciągający uwagę, dziewięć osób było przeciwnego zdania, a czterej widzowie ocenili dzieło jako „średnie”. Na poziomie deklaracji można tu zaobserwować, że sądy estetyczne odbiorców kształtowały się poprzez oczekiwania wobec „dobrego filmu”. Chodzi tu o gust „zamknięty” odbiorców. Dwudziestokilkuletni miłośnik kina europejskiego ocenił:

Film mi się podobał, gdyż lubię takie filmy [śmiech]. Fabuła w moim stylu. Problematyczna, a nie, a nie płytka, poruszająca pewnego rodzaju problem i to lubię w filmach.

W podobnym tonie wypowiadały się miłośniczki „dobrego kina”:

Podobał mi się, chociaż, jak to się zwykle w polskich filmach zdarza, były dłuższy. Być może zamierzone, ale jednak trochę irytujące.

[R 24 – kobieta, 41 lat]

Bardzo, taki, fajny klimat, taki, bez zbędnego napięcia, nie z jakąś wartką akcją, ale taki rzeczywiście o czymś. I taki pogodny, ale też mądry, bardzo fajny.

[R 19 – studentka psychologii, UŁ, 23 lata]

Natomiast przykładem negatywnych ocen estetycznych mogą być deklaracje młodych kobiet i mężczyzn ceniących kino rozrywkowe. W tym przypadku gust „zamknięty” i niespełnienie oczekiwań wobec dobrego filmu przyczyniły się do ujawnienia pejoratywnych opinii o filmie:

[...] lekko nudnawy, jak mam być szczerą. Przynajmniej momentami [...].

[R 2 – studentka ratownictwa medycznego, AM, 21 lat]

Yyy... [...] nie zrobił na mnie większego wrażenia. Nic się dla mnie nie dzieje. [...] Było mało akcji [...].

[R 4 – student ochrony środowiska, 23 lata]

21 Por. Zestawienia filmów I – III, Aneksy.

22 Po projekcji filmowej okazało się, że tylko jedna osoba widziała film *Tulipany* wcześniej. W wywiadzie ten 22-letni student przyznał, że jego wrażenia po powtórny obejrzeniu filmu są takie, jak za pierwszym razem – pozytywne.

[...] *Nie. Nie lubię takich filmów. Dla mnie był za nudny, yyy... za mało się w nim działo, yyy... fabuła była rozciągnięta w czasie, tak? Wydał mi się głupi [...].*

[R 10 – studentka informatyki i ekonometrii, UŁ, 20 lat]

[...] *Film był nieciekawym, muzyka, znaczy muzyka była w porządku, ale nie porwała mnie. Yyy... gra aktorska też nie zrobiła na mnie specjalnego wrażenie, powiedziałabym, że taka dosyć przeciętna, yyy... pomyśl na film, hmm... polskich filmów o takiej tematyce raczej nie ma, może w takim aspekcie ukazanego wątku, ale no nie był to jakiś bardzo ciekawy film [...].*

[R 18 – studentka informatyki i ekonometrii oraz psychologii, UŁ, 24 lata]

W mojej opinii ten film, może nie zrozumiałam go w całości, aczkolwiek, yyy... może on nie oddziałuje dobrze na mój przedział wiekowy, ponieważ wydał mi się nieco nudny. [R 17]

[R 17 – studentka edukacji wizualnej, ASP, 23 lata]

Także 68-letnia emerytka, gustująca w serialach telewizyjnych i przyznająca, że ogląda, „to, co akurat leci w telewizji”, nie doceniła tego rodzaju kina.

Yyy... ciężko powiedzieć, gdyż na początku mało było widać, ale nawet trochę mi się podobał, chociaż, hmm... bardziej niż podobał, pasuje tutaj określenie, yyy... film do obejrzenia. Szczerze mówiąc, nie sądzę, że obejrzę ten film jeszcze kiedyś.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

Ankieterka w trakcie rozmowy indagowała ją o jakieś pozytywnie wartościowane elementy filmu. Okazało się, że takowych nie było, poza efektem „gwiazdy” (identyfikacja z gwiazdą):

Nie, raczej nie [...] może tylko podobała mi się rola Jana Nowickiego, ale to wynikałoby z sentymentu, jaki mam do tego aktora.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

Powyższe przykłady wypowiedzi ukazują różne dyspozycje estetyczne odbiorców²³, które kształtują się pod wpływem socjalizacji, akulturacji, edukacji kulturowej. W ujęciu Marii Gołaszewskiej wrażliwość estetyczna to „smak estetyczny”, który posiada każdy człowiek, ale właściwość tę może utracić pod wpływem różnym czynników²⁴. Dla Romana Ingardena przeżycie estetyczne stanowiło wielofazowy proces, któremu można przeciwstawić przeżycie *quasi*-estetyczne (nastawione tylko na czerpanie przyjemności z obcowania z dziełem sztuki). Ten typ przeżycia estetycznego ujawniony został przez wielu rozmówców. Istotnym pytaniem, jakie

23 Dyspozycja estetyczna jest wrażliwością na piękno i jawi się jako umiejętność rozpoznania wytworów artystycznych na podstawie dostrzeżonych przez odbiorcę cech formalnych. Za: Matuchniak-Krasuska, *O dyspozycji estetycznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1987, nr 3, s. 210.

24 M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 287.

można tu postawić, jest: czy proces odbioru filmu był intelektualnie i emocjonalnie pełny²⁵. Wydaje się, że w wielu wspomnianych powyżej przypadkach film nie wywarł pozytywnego wrażenia na respondentach lub spowodował negatywne emocje, dlatego iż odbiór był zaburzony²⁶ bądź niepełny. A świadczy o tym ujawniona w wywiadach powierzchowna recepcja, brak odnalezienia jakichkolwiek wartości artystycznych w filmie, niepełne rozpoznanie sfery poznawczo-ideowej utworu, a nawet fabuły i bohaterów filmowych czy zasygnalizowanych w dziele problemów.

Bolesław Lewicki²⁷, analizując film, wyróżnił pięć warstw dzieła: 1) warstwę pierwszą, powierzchowną (fabuła, akcja głównego wątku); 2) warstwę drugą, głębszą, dotyczącą wartości ideowych utworu (problemy i postawy moralne bohaterów, wartości intelektualne); 3) trzecią warstwę – twórcy dzieła (kompozycja, forma, gra aktorów, konstrukcja); 4) czwartą – stylistyczną; 5) warstwę piątą utworu (problemy warsztatowe twórców, elementy techniczne filmu). Na jakie elementy dzieła zwracali uwagę zaproszeni na projekcję filmową widzowie? W trakcie wywiadów tylko cztery osoby samodzielnie zadeklarowały, że atencją obdarzyły muzykę filmową, montaż i grę aktorską (warstwa trzecia i piąta u Lewickiego). Byli to „miłośnicy kina” lub osoby charakteryzujące się kompetencjami estetycznymi z powodu wykształcenia. W ocenie 23-letniej studentki grafiki na ASP film Jacka Borcucha był „średni” z uwagi na niezadowolającą dla niej formę wizualną (kadry, zdjęcia, brak uzasadnienia fabularnego dla sceny seksu). W tym przypadku płaszczyzna artystyczna, wizualna, techniczna dzieła okazała się ważniejsza niż życiowa. Mamy tu do czynienia z ekspresją bierną w rozumieniu Stanisława Ossowskiego, oznaczającą odtworzenie²⁸ stanu wyrażanego przez artystę (intelektualne i artystyczne skupienie). Respondentka w wywiadzie wykazała się nie tylko kompetencjami teoretycznymi (wyuczonymi), ale także kompetencjami realizacyjnymi²⁹. Przy wskazywaniu elementów, które jej się w dziele podobały, młoda kobieta wartościowała ze względu na artyzm. Odwoływała się do poszczególnych aspektów technicznych scen, zwracając uwagę na fakt, jak to jest zrobione:

[...] cały czas zastanawiałam się, kiedy to było kręcone, same kolory w tym filmie, ta jesień tego klimatu... To było sensownie zrobione. Można to jakoś odnieść do jesieni życia. Jakoś sobie tam, prawda, symbolicznie porównać. To było fajne. I scena, jak pan biegnie przez park – zajebista, w czerwonym dresie [...].

[R 16 – studentka grafiki, ASP, 23 lata]

25 Por. B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy...*, s. 33–34.

26 Obserwacja znudzonych widzów w trakcie seansu wykazała, że spora część z nich zajmowała się lekturą innych treści (telefony komórkowe, laptopy).

27 Por. B. Lewicki, *O analizie dzieła filmowego*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984; B. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Warszawa 1964.

28 Spory pojęciowe pomiędzy „odtworzeniem” (Kłoskowskiej) a interpretacją (Ingardena) omawia: J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze...*, s. 47–50.

29 Por. A. Matuchniak-Krasuska, *O dyspozycji estetycznej; taż, Odbiorca wobec wartości sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1988, nr 2; taż, *Gust i kompetencja...*

Natomiast najczęściej przedmiotem oceny widzów była warstwa powierzchowna utworu. W badanej grupie temat i fabuła („co”, a nie „jak”) stanowiły najważniejsze elementy oceny filmu. Perspektywa życiowa dominowała nad kryteriami artystycznymi. Nastawienie odbiorcze na „fabułę”, opowieść to sytuacja, gdy odbiorca nie czyni przedmiotem refleksji swojego przeżycia estetycznego. Natomiast „eksperyment badawczy” polegał na tym, iż ankieter, stawiając pytania o odbiór filmu, kierował uwagę widza na głębsze warstwy filmu, czasem zmuszał go do podjęcia innych autorefleksji. Oceniając ten eksperymentalny zabieg, wypada zauważyć, że nie zmienił on postawy odbiorczej widzów. Nawet gdy ankieterzy dopytywali o poszczególne elementy filmowego dzieła, respondenci rzadko wykazywali zainteresowanie innymi warstwami, w tym płaszczyzną artystyczną filmu. Przykładem takiej postawy może być wywiad z emerytką. Kobieta zagadnięta o muzykę filmową odpowiedziała: „nie zwróciłam na nią uwagi, tak więc, chyba nie była dobra”.

Ogólnie można stwierdzić, że gdy ankieterzy indagowali odbiorców o „piękno”, czyli poszczególne elementy techniczne dzieła (warstwa piąta według Lewickiego), które najbardziej się widzom podobały, najwięcej osób pozytywnie oceniło muzykę filmową³⁰ (14 osób), a dalej, grę aktorską jako „dobrą”, „przekonującą” (9 osób)³¹. Czasem zaobserwowanym skutkiem filmu był też efekt odprężenia (np. dobry humor, śmiech):

O! Muzyka! Pierwsze, na co zwróciłam uwagę, to była muzyka właśnie, że bardzo mi się podobała. Taka jazzowa, trochę brzmiało, jak... nie wiem, Możdżer, taka nowoczesna, jazzowa, no bardzo mi się podobała [...]. No też, bardzo dobra obsada [śmiech]. W sumie, no... [śmiech], bardzo dobrych, yyy... i znanych aktorów... tak że no na pewno Chyra, zwłaszcza Nowicki i ten jego ojciec [śmiech] aktor o nieznanym nazwisku mi. [śmiech] Bardzo dobra gra [śmiech].

[R 5 – studentka, UŁ, 23 lata]

W tych potocznych relacjach, pozbawionych fachowych odniesień, uwidocznił się najczęściej komponent emocjonalny przeżycia estetycznego:

Bardzo... bardzo zwróciłem uwagę na muzykę. Była to chyba muzyka klasyczna, yyy... Instrumentalna [...]. Natomiast... yyy... zachowanie aktorów w filmie podobało mi się. Przekonali mnie, wierzę w tę postać.

[R 8 – absolwent UŁ, administracja, 25 lat]

30 Daniel Bloom został nominowany do nagrody Orła w kategorii najlepsza muzyka za 2005 rok.

31 Warto dodać, że takie najpowszechniejsze pozytywne opinie o filmie (piękno muzyki, niespieszność akcji, refleksja, udział aktorskich gwiazd) dominują w prasie branżowej i na forach internetowych. Negatywne opinie pozostają w mniejszości, akcentując nudę i brak wyrazistości. Por. sprawozdanie z produkcji *Jaraj, Zygmunt, jaraj! Braunek wychodzi na Nowickiego! Ślubu udziela... Jacek Borcuch! Czyli „Cinema” na planie „TuliPANÓW”*, „Cinema Polska” 2004, nr 2, s. 22–23 oraz recenzje: J. Płażewski, *Tulipany*, „Cinema Polska” 2005, s. 64; M. Maniewski, *Tulipany*, „Kino” 2005, nr 3, s. 58.

Te oceny można traktować, z jednej strony, jako wymuszone na widzach (przez ankieterów), z drugiej – konfrontujące widzów z własnymi przeżyciami odbiorczymi, w efekcie wzmacniające pamięć o widowisku.

Film *Tulipany* Jacka Borcucha powstał w 2004 roku, a premierę kinową w Polsce³² miał 4 marca 2005 roku. Jest dziełem niszowym, choć dopuszczony został do szerokiej dystrybucji krajowej dla widzów powyżej 12. roku życia (DVD, Blu-ray, telewizja publiczna³³). Pełnometrażowe, barwne dzieło Jacka Borcucha trwa 89 minut. Dramat opowiada o oddanych sobie przyjaciółach, seniorach, którzy w obliczu starości załatwiają ważne sprawy życiowe. Refleksja o wieku i przemijaniu u bohaterów rodzi się dopiero pod wpływem nagłego zagrożenia życia. Reżyser w prostej historii 60-letnich mężczyzn pokazał męską konfrontację z przemijaniem, z własnym, nieuniknionym kresem. Styl oszczędny, monochromatyczny podporządkowano treści (kadrowanie, montaż, narracja, kolorystyka, dialogi). Sceny na zewnątrz kręcono jesienią, a wewnątrz w atmosferze półmroku, oświetlanego delikatnym światłem imitującym promienie słońca. Zastosowano klasyczną narrację liniową, bez retrospekcji. Atmosferę powolności, „aury starości” tworzy miękki³⁴ i wewnątrzkadrowy montaż³⁵. Powolny rytm filmu i samoistna muzyka³⁶ jazzowo-swingująca Daniela Blooma i Leszka Możdżera współbrzmia z obrazem, wprowadzają w klimat i wymuszają refleksję widza. Wszyscy aktorzy biorący udział w produkcji to profesjonaliści, gwiazdy filmowe polskiego kina, przedstawiciele średniego i starszego pokolenia aktorskiego. Historię filmową pokazano z perspektywy pięciu bohaterów, ale osiłą akcji jest przyjaźń trzech 60-latków.



Ilustracja 13 Jan Nowicki, Andrzej Chyra, Zdzisław Malanowicz, Tadeusz Pluciński. Kadr z filmu *Tulipany* (2005) w reż. J. Borcucha.

32 Obejrzało go niespełna 18 tys. widzów w kinach.

33 TVP1, TVP Kultura – dane dotyczące oglądalności nieznanne.

34 W filmie mają miejsce łagodne przejścia między ujęciami, stopniowe przenikanie obrazów, ściemnianie obrazu (np. scena powitania „Dzieciaka” i Oli przez „Lola”).

35 Są to z reguły długie inscenizowane ujęcia z małą liczbą cięć, choć zdarza się kilka planów w jednym ujęciu (np. zawody konne na Służewcu).

36 J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1082, s. 339.

Interpretacja pierwotna tytułu, dokonana przez autora, wskazuje na zastosowanie gry słów³⁷ („TuliPANY”) nawiązującej do historii różnych relacji, miłości: ojca i syna, dawnej pary, zagadkowej historii przyjaciela („Lolka”).

Fabula filmu rozpoczyna się od sceny przedstawiającej pędzącą karetkę pogotowia. „Matka” (Jan Nowicki), „Lola” (Tadeusz Pluciński) i „Mały” (Zygmunt Malanowicz) stanowią krąg dobrych znajomych. „Mały”, dawny kierowca rajdowy, doznaje zawału serca, więc trafia do szpitala. Jego syn zwany „Dzieciakiem” (Andrzej Chyra) przyjeżdża do miasteczka z dziewczyną Olą (Ilona Ostrowska), by skonfrontować się z chorobą ojca w szpitalu. W relacji ojcowsko-synowskiej widać napięcie. Młodość i starość w filmie korespondują poprzez niełatwą relację najbliższych, ojca i syna. Nostalgiczna scena przeglądania rzeczy w pokoju „Małego” przez „Dzieciaka” ma wymiar symbolicznego pojednania. Syn, oprócz pamiętek, znajduje erotyczną gazetę. Zdarzenie nie tylko go bawi, ale uświadamia, że ojciec „był mężczyzną”. Marzeniem rekonwalescenta jest wziąć udział ukochanym samochodem, Fordem Capri³⁸ w wyścigu we Francji. Przyjaciele są zdolni do kradzieży, byle tylko spełnić wielkie pragnienie kolegi. Kilkoro widzów płci męskiej deklarowało w rozmowie po seansie, że właśnie te komiczne sceny wywarły na nich największe wrażenie. „Trzeci” i „czwarty wiek” objawia się na ekranie poprzez realizację marzeń sprzed 15 lat lub odkrycie prawdy. Jeden z bohaterów, „Matka” (Jan Nowicki), decyduje się na ślub z Marysią (Małgorzata Braunek), bo „wtedy nie miał czasu, a teraz to jest teraz”.



Ilustracja 14. Małgorzata Braunek i Jan Nowicki.
Kadr z filmu *Tulipany* (2005), reż. J. Borcuch

Obrazy ze ślubu pary i wesela tworzą szczęśliwe zakończenie filmu. W obliczu ożenku dawnej pary stary, piękny „Lola” wyjawia „Matce” tajemnicę życiową o skrywanym homoseksualizmie, obawie przed samotnością.

Natomiast, jedną z najważniejszych scen w filmie wydaje się rozmowa ojca i syna na korytarzu, która w warstwie dialogowej zaczyna się tak:

37 Zob. Jaraj, Zygmunt, *jaraj!...*, „Cinema Polska” 2004, nr 2, s. 22.

38 W filmie auto urasta do symbolu męskości, młodości i marzeń.

– Myślisz, że jestem staruchem, co? Że nic nie łąpię [...]. Wypowiadamy jakieś nieistotne zdanie, „co u ciebie”, „jak się czuję”, „kiedy wpadniesz”.

– Co jest?

– Nic. I tak mnie właśnie widzisz. Uważasz mnie za swojego starego i na tym wszystko się kończy. [...] Chcę ci tylko powiedzieć, że ja też byłem kiedyś taki młody, jak ty. I też tak myślałem o swoim ojcu, z tą różnicą, że ja wiem, że ty tak o mnie myślisz. A mój ojciec nigdy się nad tym nie zastanawiał.

W dalszym szpitalnym monologu „Mały” niepokojąco mówi o strachu przed śmiercią, poczuciu samotności. Ojciec opisuje „ostatni wiek” sugestywnie i wyłącznie negatywnie, z odrazą do wyobrażenia „starucha śmierdzącego moczem”. Syn nie chce słuchać o śmierci, a ojciec deklaruje, że oddałby wszystko, aby mieć 30 lat. Rozwiązanie konfliktu sugeruje ciepła scena przyjęcia w domu „Matki” na cześć rekonwalescenta. „Szkoda że cię nie poznałem, gdy miałeś tyle lat, co ja” – wyznaje „Dzieciak” ojcu podczas tego spotkania.

W *Tulipanach* wszyscy emeryci to pozytywnie nastawieni do życia, bawiący się i wspierający wzajemnie panowie. Forma filmu podbija i uzupełnia optymistyczne przesłanie i treść filmu. Przeważają sceny z dominacją jasnych tonów. Zastosowano perspektywę naturalną, rejestrującą obraz bez zniekształceń z dominacją zbliżeń i półzbliżeń na aktorów.

Papierosy, alkohol (piwo i wódka) dodają bohaterom „męskości” i pojawiają się w licznych scenach łączących przyjaciół oraz różne pokolenia mężczyzn. Przeszłość uwidacznia się w warstwie dialogowej filmu, w niedokończonych zdaniach. Teraźniejszość jest adorowana, a przyszłość wydaje się spokojna.

Z uznaniem widzów, którzy pozytywnie wypowiadali się o aktorstwie w filmie, spotkały się kreacje³⁹ Andrzeja Chyry i Jana Nowickiego. Bardzo rzadko respondenci pamiętali imiona bohaterów. Posługiwali się kategoriami odgrywanych ról społecznych przez aktorów: ojciec, syn, narzeczona itp., a najczęściej dominowała narracja o bohaterach filmowych w odniesieniu do nazwisk aktorów, np. „Chyra był...”, a „Nowicki to...”. Widzowie pamiętali inne znane kreacje aktorów filmowych. I tak np. aktorkę Małgorzatę Braunek nazywano „Oleńką” (*Potop*). Ogólnie dominowała tendencja do postrzegania aktorów przez pryzmat ich osobowości twórczej, a nie w odniesieniu do konkretnego zadania aktorskiego, sytuacji odgrywania nowej roli.

Jak już wspomniano wcześniej, warstwy głębsze utworu stały się przedmiotem refleksji badanych na skutek narzędzia badawczego (szczegółowe pytania o elementy filmu). Przeważał mimetyczny styl odbioru filmu, czyli recepcja „wartości treści pierwotnych”. Treściowy aspekt odbioru filmu (cechy stylistyczne i rzeczywistość przedstawiona) dominował nad formalnym i ekspresyjnym⁴⁰. Najczęściej występowały wypowiedzi, w których jednostka narzuca własne sądy o świecie na

39 Ale to M. Braunek uhonorowano Orłem w 2006 roku za rolę drugoplanową w filmie *Tulipany*.

40 Por. A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja...*, s. 87–142.

obraz filmowy (efekt marzenia sennego), co w ujęciu S. Ossowskiego funkcjonowało jako ekspresja czynna⁴¹.

Na podstawie zabranych materiałów dało się zauważyć, że kobiety dwa razy częściej wskazywały sceny afektywne (16 wskazań) niż widzowie płci męskiej (6 wskazań). Widać, też wyraźnie (tabela 3), że w przeciwieństwie do mężczyzn, emocjogenne dla nich pozostawały elementy fabuły filmowej dotyczące wątku miłosnego (oświadczyzny, ślub, wesele) oraz sceny związane ze sferą uczuć (przeglądanie rzeczy ojca, rozmowa w szpitalu).

Tabela 3. Sceny afektywne w filmie *Tulipany* wedle badanych

Wybrane sekwencje filmowe	kobiety	mężczyźni
rozmowa ojca z synem w szpitalu	4	1
ślub i wesele	4	–
oświadczyzny	2	–
przeglądanie rzeczy ojca	2	–
wątek z samochodem	2	3
odkrycie swojej orientacji homoseksualnej przez jednego z bohaterów	2	2
ogółem odpowiedzi	16	6

Źródło: opracowanie własne

Przeżycia te, mające naturę marzenia, przynosiły krótkotrwałą, ale konkretną radość. Przykładem niech będą poniższe wypowiedzi studentek, układające się w model odtworzenia zorientowanego na rodzinę lub na człowieka i społeczeństwo:

Ta końcowa scena, jak oni się tam wszyscy dobrze się bawią. No może nie, że się wzruszyłam, ale tak od razu poczułam taką radość!

[R 5 – studentka PŁ, 23 lata]

Podobała mi się rozmowa ojca z synem w szpitalu na temat starości, była taka prawdziwa i szczerą..., że na miłość jest czas w każdym wieku i że nawet ludzie starzy mogą przeżyć jeszcze piękną i zwariowaną miłość pełną wzruszeń i rozterek.

[R 6 – studentka WSSM, 24 lata]

Podobał mi się moment na końcu, ta ostatnia scena, ślub i wesele „Matki” z tą kobietą, którą grała Braunek. Że jednak nigdy nie jest za późno na miłość i że w każdym wieku można znaleźć prawdziwą miłość i wyjść za mąż czy ożenić się. Tak że nie musimy tego robić w wieku 20 czy tam 30 lat, jak się często narzuca, tylko można się to zdarzyć w dalekiej przyszłości. Tak pozytywnie nastraja [...].

[R 2 – studentka ratownictwa medycznego, 21 lat]

41 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958.

Dla zilustrowania różnic płciowych w odbiorze poszczególnych wątków, scen filmu poniżej zamieszczono wypowiedź 24-letniego studenta prawa i 23-letniej studentki ekonomii:

[...] *Ogólnie film był pozytywny, no, bo były też tam wątki, z których można było się pośmiać yyy..., jeżeli już te tego typu emocje [...], kiedy jeden z trójki przyjaciół tych starszych panów przyznał się do tego, że chyba jest cytuję: pedziem [śmiech] i również kiedy dowiedziałem się..., no, bo w filmie była taka sytuacja, że yyy... ci koledzy tego pana, który był poszedł do szpitala, myśleli, że ukradziono mu jego ukochany sportowy samochód. A okazało się, i nie wiedzieli o tym, i nie chcieli mu o tym mówić..., bo się bali, że po tym pogorszy się jego stan zdrowia. I po prostu ukradli taki sam samochód w innym kolorze i go już zaczęli podszykować, tak, żeby się nie zorientował... A po czym on im powiedział, że innemu jakiemuś koledze z warsztatu dał kluczyki i powiedział, żeby wziął ten samochód i nikomu nic nie mówił. No to też było takie dosyć zabawne [śmiech]. No, bo oni się tam namęczyli, żeby samochód najpierw ukraść, potem yyy... przerobić tak, żeby wyglądał, jak ten jego stary. Po czym on im mówi, yyy..., że samochód jest w warsztacie kolegi [śmiech].*

[R 23 – student prawa, UŁ, 24 lata]

[...] *Najbardziej w filmie podobał mi się moment, kiedy syn tego starszego pana przeglądał jego rzeczy z młodych lat, kiedy znajduje jego „świerszczyki” [śmiech]. Kiedy tak rozpamiętuje właśnie młodość swojego ojca i... kiedy wydaje mi się, że doszło do niego to, że jego ojciec też był w tym wieku co on. No i ujmujące też było, jak oni prowadzili rozmowę w szpitalu, kiedy jego ojciec wspomniał, że chciałby też być teraz młody.*

Aaaa, ale także moment, kiedy potrafili wszyscy mocno zadziałać, żeby skombinować pieniądze na samochód dla tego pana. To też było fajne. Młode pokolenie i starsze starało się całym sercem coś zdziałać. To były takie momenty zdecydowanie najfajniejsze i zapadające mi w pamięć.

[R 7 – studentka ekonomii, UŁ, 23 lata]

Coming out homoseksualisty po latach został odebrany zabawnie przez dwoje przedstawicieli płci męskiej i żeńskiej. Dwudziestoczteroletni student prawa tak o tym mówił:

Można powiedzieć, że ten film rozbawił mnie w niektórych momentach [...]. Np. kiedy wyszło na jaw, że ten stary samochód nie został skradziony albo rozmowa Nowickiego z jego kolegą na temat jego orientacji seksualnej.

[R 22 – student prawa, UŁ, 24 lata]

W potocznym odbiorze sztuki dominuje „postawa werystyczna” nazywana też „reportażową”, czyli traktowanie treści utworu jakby stanowił on opis rzeczywistości istniejącej. Odbiorcy skupiają się na wychwyceniu wątków fabularnych, akcji, charakterystyce postaci⁴². W procesie interpretacji można wyodrębnić trzy

42 J. Grad, *Socjologiczne badania recepcji sztuki...*, s. 127.

składniki: formalny, semantyczny i emocjonalny, które zwykle występują jednocześnie⁴³. Określona interpretacja może doprowadzić do odkrycia komunikowanych sensów symboliczno-metaforycznych lub wprost przeciwnie. Wśród badanych widzów, którym film nie przypadł do gustu, znajdowały się osoby o różnych gustach filmowych. Jednak wyraźnie w omawianym tu eksperymencie można zaobserwować, że „konsumenci filmowi”, a więc osoby oglądające bardzo dużo filmów, szczególnie miłośnicy kina gatunkowego w hollywoodzkim stylu, np. horrorów, filmów *fantasy*, a także tego typu seriali mieli problem z opowieścią o filmie, o bohaterach⁴⁴. Sytuacja może świadczyć o nieumiejętności lub niechęci tych widzów do ujawniania własnego procesu odbioru, ale też o hedonistycznym nastawieniu na jakości fabularne (akcję). Dla porównania, deklarowani „znawcy kina europejskiego”⁴⁵ bez żadnych trudności snuli intelektualne rozważania, wnikając w strukturę psychiczną poszczególnych bohaterów. Ingardenowskie zjawisko konkretyzacji uwidoczniło się w tych przypadkach. Widzowie ci odznaczeni się lepszymi umiejętnościami lingwistycznymi. Budowali swą wypowiedź w odniesieniu do konstrukcji, struktury dzieła, bohaterów, filozofii. Były to interpretacje natury formalno-semantycznej⁴⁶. Próbką stylu takiej analizy myślowej niech będzie wypowiedź 23-latka:

To było... Od razu nasuwa się starość, tylko problem z tym filmem polega na tym, że starość jest tematem przewodnim, natomiast mamy trzech głównych bohaterów, z których każdy tę swoją starość jakoś inaczej przeżywa jednak. Mamy bohatera, który trafia do szpitala, który kiedyś był znanym kierowcą rajdowym – z tego, co domyślamy się z dalszej części filmu – który tak naprawdę, jako człowiek starszy jest zgorzkniały. Tęskni za młodością, a może nawet nie tyle za młodością, co za... sławą, podejrzewam, jaką miał w trakcie tej młodości. Teraz pokazany był w tym filmie jako ktoś, kto ma dwóch przyjaciół, z nikim innym się prawdopodobnie nie widuje, no może od czasu do czasu z tym takim facetem, co się przewijał, co im samochód pomagał malować. Chyba też jeździł tą taksówką. Tak mi się wydaje. To też mógł być jakiś znajomy. Nie wiadomo, co się stało z jego żoną, czy ją miał, czy nie. Wiemy tylko tyle, że miał kiedyś mnóstwo kobiet. No i najwyraźniej nie ma kontaktu z synem. To jest taki śmiały człowiek, który chce zrobić jeszcze jedną, jakąś istotną, rzecz w swoim życiu.

Drugi bohater to facet, który całe swoje życie przeżył pełnią życia, tylko nie doszedł do takiego poziomu zgorzknienia, jak „Mały”, a dalej żyje, po prostu, tą pełnią życia. Tylko że, podejrzewam, że troszeczkę mądrzej niż kiedyś. Dalej, jak na swój sposób,

43 Zob. T. Pawłowski, *O interpretacji dzieła sztuki*, [w:] tenże, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 275–293.

44 Wyrażali najczęściej sądy ogólnikowe. Niektórym film się nie podobał, bo – jak deklarowali – był nudny. Młodzi „konsumenci filmowi” rzadko odpowiadali na pytania w sposób rozbudowany, dlatego wywiady trwały krótko (8–12 minut). W wywiadach niektórzy przyznawali się do niezrozumienia fabuły, inni wyśmiewali kino polskie.

45 Badani zostali zaklasyfikowani do tej kategorii odbiorczej na podstawie ujawnionych upodobań filmowych, zainteresowań, informacji o ich frekwencji kinowej. Zob. Aneks A. Załącznik 1, pytania 14–18.

46 Por. A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja...*, s. 105–131.

imprezuje, spotyka się z jakąś kobietą, dojrzewa na tyle, że bierze ślub, tak? Można wysnuć wniosek z reakcji na to, jak ogłasza, że będzie się żenił z tą Oleńką – nazwijmy ją tak [śmiech], z Marysią. Ona Marysia miała na imię..., że nigdy wcześniej nie był żonaty. Ja tak wysnułem, dlatego ci przyjaciele się tak wtedy zdziwili. Czyli mamy bohatera, który po prostu starość odbiera jako coś koniecznego, coś, czego nie może ominąć, ale coś, co jak jest, to trzeba to przeżyć.

No i jest jeszcze trzeci bohater, który..., no, który jest, ale nie wiem specjalnie, po co. Cały jego wątek jest dosyć nijaki i niepotrzebny. Można się zastanawiać, o co w nim chodziło. Zwłaszcza z tą deklaracją „o byciu pedalem”. To było dosyć zabawne, natomiast nie wiem, w jaki sposób miało to wpłynąć na fabułę filmu, w jaki sposób się to miało do reszty historii. Jeżeli coś miałbym wywnioskować na podstawie tej postaci, to wydaje mi się, że ewentualnie to, że ten kierowca nawiązuje w końcu kontakt z synem, z powrotem. Ten bohater grany przez Jana Nowickiego żeni się, czyli on też będzie kogoś miał, a tamten przez cały film jest, stoi tak z boku trochę i nie wie, co ze sobą zrobić.

[R 11 – pracownik umysłowy w firmie rodzinnej]

Widzowie tego typu skupiali się na charakterystyce wewnętrznej dzieła. A ich wypowiedzi bywały swoistą analizą, w której świat faktów zewnętrznych miesza się ze światem sztuki, co pozostaje charakterystyczną cechą niewyspecjalizowanego widzenia filmu. Przed laty Bogusław Sułkowski wyróżnił wśród czytelników nastawienia na oglądowe lub na intelektualne jakości bohatera⁴⁷. W referowanym tu badaniu przeważali widzowie pierwszego typu. Natomiast cytowany respondent wyraźnie intelektualizował. Wypada podkreślić, że umiejętność uchwycenia walorów formalnych dzieła i przeżycia reakcji emocjonalnej ze względu na te cechy dzieła jest trudniejsza niż umiejętność odczytywania przez dzieło znaczeń.

Wedle deklaracji badanych tematyka poruszana w filmie na połowie osób wywarła jakieś emocje, refleksje, na drugiej połowie natomiast – żadnych⁴⁸. Jakie to były przeżycia, szczegółowo obrazuje tabela 4. Należy jeszcze raz podkreślić, że sytuacja formalnego wywiadu nie sprzyja zwierzeniom. Można zatem uznać, że ujęte lakonicznie deklaracje badanych odnoszą się tylko w pewnym stopniu do rzeczywistości emocjonalnej. Zwłaszcza, że w toku wywiadu obserwowano różne emocje odnośnie do filmu. Ponadto, gdy pytano o konkretne sceny, rozmówcy chętniej odsłaniali swoje przeżycia, co przedstawia tabela 4. Nie uwzględniono w niej emocji negatywnych, gdyż odbiorcy o nich nie mówili wprost⁴⁹.

47 Zob. B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy...*, s. 52–66.

48 W tym miejscu warto przypomnieć, że jakość projekcji pozostawiała wiele do życzenia, o czym czasami badani mówili w wywiadach.

49 Przede wszystkim nie odstoniono w wywiadach braku zainteresowania, poczucia nudy, znużenia, zmęczenia filmem, choć na początku rozmowy niektórzy z badanych wspominali o takich subiektywnych reakcjach na dzieło. Wypowiedzi te były jednak ogólnikowe i dotyczyły całościowej oceny filmu. Każda z tych osób, zapytana wprost o filmowe sceny, które wywoływały jakieś emocje, odczucia, uznała w trakcie dalszej rozmowy, że takowych nie było.

Natomiast w jednej z prac pisemnych studentka socjologii przyznała, że konieczność wykonania zaliczeniowej analizy zmieniła jej ogłód:

Po obejrzeniu „Tulipanów” byłam nieco rozczarowana, zdegustowana. Prócz świetnej gry Nowickiego i Chyry nie spodobało mi się nic. Fabuła banalna, zwyczajne rozmowy [...], film bez żadnego przesłania. [...] im więcej razy oglądałam istotne dla mnie fragmenty, to na nowo odkrywałam i dostrzegałam liczne wartości. Moje zdanie na temat „Tulipanów” ewoluowało [...]. Warto czasem przełamać opór przed polskim filmem.

Nie ulega wątpliwości, że odczucia i oceny negatywne widzów pozostały słabo ujawnione w prowadzonych po seansie rozmowach.

Tabela 4. Deklaracje widzów odnośnie do emocji filmowych

Jakie emocje, przeżycia towarzyszyły P. w trakcie seansu lub po?			kobiety	mężczyźni		
funkcja emotywna	emocje pozytywne różne	sympatia, zainteresowanie, przyjemność,	5	7	3	5
		poczucie radości	2		–	
		rozbawienie, śmiech	–		2	
funkcja emotywna	silna reakcja	Wzruszenie	2	3	–	0
		Przygnębienie	1		–	
funkcja poznawcza	refleksje psychologiczne związane z tematem filmu	przemyślenia dotyczące starości i życia	1	2	2	4
		ogólna refleksja o filmie	1		2	
ogółem odpowiedzi			12		9	

Źródło: opracowanie własne

Na podstawie relacji badanych dało się wyodrębnić trzy typy przeżyć percepcyjnych, odbiorczych: różne pozytywne emocje, które wystąpiły w trakcie oglądania filmu i po seansie; silne reakcje w trakcie odbioru filmu (wzruszenie) i po projekcji filmowej (przygnębienie) oraz także różne refleksje natury psychologicznej czy egzystencjalnej (tabela 4). Mowa tu o wpływie natychmiastowym, bezpośrednim filmu, do których należą wywołane emocje i przemyślenia związanych z filmem czy ogólnie starszym wiekiem. Przykładem takiej narracji o przeżyciu estetycznym niech będzie wypowiedź 26-letniego technika, który tak mówił o funkcji poznawczej utworu:

Miło dla odmiany spojrzeć na świat osób starszych. Jak już wspominałem wcześniej, film wzbudził we mnie bardziej pozytywne emocje, ale jest tu również ukazana druga strona medalu. I tu właśnie jest drugi wątek filmu, który pokazuje, jak bardzo ludzie boją się samotności i nostalgii w życiu, i tego, co ona niesie ze sobą... W filmie jest scena, która pokazuje, że jeśli ma się prawdziwych przyjaciół, to można na nich liczyć w każdym wieku... Druga scena to rozmowa „Młodego” z „Dzieciakiem”, a raczej

monolog przeprowadzony przez „Młodego”. Na końcu mówi ze smutkiem i wyrzutem w głosie: „Wiem dla Ciebie jestem tylko starym człowiekiem”.

[R 20 – mechanik, 26 lat]

Ogólna interpretacja filmu, refleksja badanych o filmie wiązała się z konkretyzacją głównego tematu lub znaczenia filmu. Kobiety pozostawały bardziej otwarte w rozmowach niż mężczyźni. Najczęściej twierdziły, że film *Tulipany* traktuje o strachu przed samotnością w starszym wieku, ale i o miłości, o przyjaźni. Są to interpretacje semantyczne uogólniające, odtworzenia zorientowane na człowieka:

To znaczy myślałam o tym, że może, yyy... starość, miłość w tym wieku, aczkolwiek tak mi utkwiał ten moment, gdy główny bohater... taak, że on mówił... samotność. Jakby samotność w starości, tego, że bardzo bał się tego, [...] aczkolwiek właśnie pomyślałam o tym, bo ta miłość to też była ucieczka od samotności. Główny bohater bardzo bał się samotności, dlatego pomyślałam, że to może być, że dla mnie... to był jakby główny temat.

[R 10 – studentka informatyki i ekonometrii, UŁ, 20 lat]

No ten jeden żeni się mimo swoich lat, dorósł wreszcie do małżeństwa. Czas na miłość [...]. Bohaterów łączy prawdziwa przyjaźń. Spotykają się często, piją alkohol, grillują nawet [śmiech]. Rozmawiają o kobietach. Ten „Mały”, mimo choroby, ma swoją wielką pasję, rajdy i samochody. No i również szuka miłości, co było widać na koniec u tego lekarza, jak poznaje pielęgniarkę.

[R 2 – studentka ratownictwa medycznego, AM, 21 lat]

Moim zdaniem przewodnim tematem, aspektem była przyjaźń. Była też samotność, choroba, chęć yyy... przeżycia jeszcze czegoś. Mam tutaj na myśli ten wyścig. No i też miłość tych dwóch starszych osób. Może poznanie siebie. Mam na myśli tego „Lolka” pod koniec filmu, jak wyznał, że coś się z nim dzieje, że jest „pedałem” [uśmiech] i boi się samotności, gdy dowiaduje się o ślubie „Matki”. Hmm, co jeszcze [...]. Do miłości można jeszcze przypisać hmm... związek tej dwójki młodych osób. No nie wiem, co jeszcze.

[R 10 – studentka informatyki i ekonometrii, UŁ, 20 lat]

Samotność myślę, że doskwierała temu panu, który okazało się, że jest homoseksualistą. Jak sam później stwierdził, że czuje się samotny w momencie, kiedy jego przyjaciel, okazało się, że się żeni. Także choroba, samotność, no i miłość. Trudno jest mówić o miłości w przypadku starszych ludzi, a tu bach zdarzyło się. Także jest bardzo wiele różnych aspektów. Ale miłość, choroba, samotność dominowały. Aaa, można też powiedzieć, że przyjaźń. Bo to jednak też było dość uderzające, jak ci starsi panowie świetnie się dogadywali w swoim gronie. Spotykali się, popijali, rozmawiali.

[R 7 – urzędnik administracji publicznej, 25 lat]

W tego rodzaju refleksjach u jednej z młodych kobiet pojawiło się także przekonanie o poznawczej i edukacyjnej funkcji filmu:

Takie filmy pokazują nam, na czym ten proces polega. Jakby dają ogólny zarys i uświadamiają nas w tym, co nas czeka. Także uczą i dają do myślenia. Myślę, że przez takie filmy uczymy się tolerancji i zrozumienia dla drugiego człowieka.

[R 6 – studentka europeistyki, UŁ, 24 lata]

Odtworzenie autotematyczne, to znaczy zorientowane na ujęcie artystyczne tematu starości w innych filmach, cechowało tylko jedną osobę. Dwudziestoczteroletni student UŁ na koniec wywiadu stwierdził, że wszystkie filmy o starości, które obejrzał, są podobne. Żywił nadzieję, że ktoś kiedyś ujmie temat bardziej oryginalnie:

Na przykład pokazać, że jest sobie stara osoba, która robi dużo fajnych rzeczy, ma dużo znajomych, spotyka się, żyje pełnią życia, i pokazać, że tak naprawdę jest to nic nie warte, czy głównie warte i skupić się na przykład na tym, że taki zgorzkniały styl życia, jaki prezentują, przynajmniej na początku filmu, bohaterowie filmów, takich jak „Odłot”, „Lepiej być nie może” czy „Tulipany” jest też jakimś wyjściem. Przecież nie robią tego oni bez powodu.

[R 14 – student prawa i filozofii, UŁ, 24 lata]

Młodzi ludzie, niekiedy, obok projektowania, jak będzie wyglądać ich życie w przyszłości, szczególnie w okresie dojrzałym, formułowali także pocieszające przesłanie filmu Jacka Borcucha. Przykładem może być wypowiedź urzędnika administracji publicznej i studentki psychologii, którzy doceniali wartości poznawcze filmu:

[...] Tematyka poruszana w tym filmie wywarła na mnie emocje. Przed wszystkim po tym filmie zadałem sobie pytanie, jak to będzie za parę lat. Mam nadzieję, że będzie mi dane sprawdzić. Natomiast, yyy... Natomiast po takim filmie wydaje mi się, że te odczucia są jak najbardziej pozytywne. Starość to nie tylko samotność i choroby. Natomiast możemy traktować starość jako czas dla siebie, dla rodziny, czy dla pasji.

[R 8 – urzędnik administracji publicznej, 25 lat]

[...] Zwłaszcza ta rozmowa, o której wspominałam pomiędzy ojcem i synem, to na pewno. To jakieś takie było fajne spojrzenie ze strony starszej osoby. I dużo też jakichś pozytywnych odczuć, jednak jakoś pozytywnie ten film nastraja, że, nie wiem, że wraz z upływem lat i większą ilością dekad, że nie jest tak, że im dalej w las tym gorzej, tylko życie w tym wieku też ma jakieś piękne strony i że też może tym ludziom są dostępne rzeczy, które młodym nie są dostępne – inne spojrzenie, jakieś takie wyluzowanie.

[R 26 – studentka psychologii, UŁ, 23 lata]

Wśród respondentów „młodych” (do 26. roku życia), jak deklarowano w rozmowach, film w większości wywołał emocje pozytywne (12 osób) lub nie wzbudził żadnych odczuć (8 osób)⁵⁰. Podkreślano lekkość formuły, zabawne sceny,

50 Tylko trzy osoby z młodszej grupy respondentów przyznały, że wyobrażały sobie swoją przyszłość pod wpływem filmu.

optymistyczne przesłanie, pogodę ducha bohaterów i ich ciekawe, pełne pasji życie. Niestety zgromadzone materiały nie pozwalają na odważne postawienie hipotezy o wpływie zmiennej wieku na recepcję filmu. Można jednak przypuszczać, że wiek, płeć i doświadczenia życiowe mają istotny wpływ na stopień identyfikacji z bohaterami filmowymi i na odbiór filmu. Silna reakcja nie wystąpiła u studentów, ale u widzów bardziej dojrzałych wiekiem. Na podstawie wypowiedzi można przypuszczać, że byli to respondenci, którzy przedkładali realia życiowe nad dziełem.

Najstarsza osoba z badanych widzów, 68-letnia pasywna emerytka, która uznała film za mało interesujący, odtwarzała dosłownie, zakładając, że bohaterem filmu jest młody człowiek grany przez Andrzeja Chyrę:

[...] jest to syn tego człowiek, co leżał w szpitalu, yyy... akurat wyleciało mi jego nazwisko z głowy. Yyy... jednak ciężko go scharakteryzować... spokojny chłopiec... raczej przejmujący się stanem swojego ojca, ale chyba nie byli ze sobą jakoś bardzo blisko.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

W wywiadzie wyczuwało się żal, że „ten główny” bohater sam nie jest stary. Respondentka identyfikowała się z bohaterem w swoim wieku, co było także efektem „gwiazdy filmowej”: „chyba tylko ich pogoda ducha, a szczególnie Jana Nowickiego odpowiada mojemu spojrzeniu na świat”. Posługiwała się ograniczonym kodem językowym, charakteryzował ją także gust zamknięty i ignorancja estetyczna. Emerytce trudno było sformułować rozbudowane sądy i uzasadnić swoje wypowiedzi. Cechowało ją nastawienie werystyczne na realizm treści i formy w kinie:

[...] lubię raczej odpoczywać, oglądać seriale w TV. [...] Lubię filmy oparte na prawdziwych historiach... pokazują życie, a nie jakieś tam wymyślone bajki.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

Co ciekawe, respondentka mówiła, że obraz starości w *Tulipanach* przedstawił no pozytywnie (czas dla siebie, w którym można realizować plany z przeszłości). Jednocześnie ankietarka zanotowała przygnębienie towarzyszące wywiadowi. Brak identyfikacji ze wskazanym przez nią głównym bohaterem („Dzieciak”) uruchomił projekcję na swoje życie poprzez porównanie polskiej rzeczywistości i własnej sytuacji z filmową, „bajkową”. Zdaniem emerytki starość kojarzy się ludziom z samotnością, chorobami, śmiercią i wieloma problemami. Respondentka poprzez negację zarysowała swoją sytuację:

[...] śmierć na pewno jest starszym ludziom bliższa niż młodym, ale ja jeszcze nie mam zamiaru umierać i na pewno nie myślę o tym. Wiem jednak, że wiele starszych osób doświadcza takich problemów i stąd pewnie taki obraz starości. Dla mnie jest to też czas odpoczynku po pracowitym życiu.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

Kobieta wielokrotnie wspominała jako bardzo udane dzieło film *Pora umierać* Doroty Kędzierzawskiej i wielką rolę Danuty Szaflarskiej: „starość pokazana jest negatywnie jako samotność i wiele życiowych problemów”. Można sądzić, że jej identyfikacja z postacią Anieli (*Pora umierać*) była bardzo silna. Świadczą o tym deklaracje o chęci powracania do oglądania tego filmu w telewizji, ale także niejawne odniesienia do światopoglądu Anieli podczas rozmowy.

Zupełnie odmienne przeżycia i opinie prezentowała młodsza o dekadę, ale aktywna emerytka, której film J. Borcucha się podobał. W jej interpretacji metaforycznej tematem filmu było „życie na przekór upływowi czasu”:

Wydaje mi się, że łatwiej było pokazać to na przykładzie mężczyzn, którzy nadal pozostają chłopcami.

[R 9 – emerytka, 59 lat]

Ona również, podobnie jak starsza od niej emerytka, była realistką: „Czytam pamiętniki, biografie, listy znanych ludzi. Interesują mnie ich autentyczne przeżycia i spojrzenie na świat” – mówiła. Za głównego bohatera uznała jednak ojca, którego scharakteryzowała jako 70-letniego kierowcę rajdowego, niepoddającego się słabościom fizycznym, bawiącego się, ceniącego męską przyjaźń, otwartego na nowe związki z kobietami, czerpiącego radość z życia. Wzruszenie wywołały w niej dwie sekwencje filmowe: wyścig pomiędzy ojcem i synem oraz późne oświadczyzny. Ta 59-letnia kobieta żywiła przekonanie, że filmy „poruszające problem starości są interesujące, ale dla ludzi w dojrzałym wieku”. Na koniec rozmowy pojawiła się swoista reminiscencja:

To taką [mam] refleksję z filmu „Tulipany”, bo wydawało mi się, że niedawno oglądałam występujących w nim aktorów jako młodych ludzi: Malanowicza w „Nożu w wodzie”, Nowickiego w „Anatomii miłości” i Braunek w „Polowaniu na muchy”.

[R 9 – emerytka, 59 lat]

Inna z kobiet przyznała w wywiadzie, że film wzbudził w niej przygnębienie spowodowane zbliżającą się starością, a z drugiej strony strach, że tej starości może „nie doczekać”. Była to opinia 41-latk, która ma świadomość, że jej młodość już się skończyła. Wskazane trzy postawy odbiorcze kobiet w wieku średnim i dojrzałym charakteryzowały się brakiem identyfikacji z bohaterami mężczyznami, ale projektowaniem na swoje życie w przyszłości oraz refleksją o minionym czasie.

Z kolei wywiad z mężczyzną w średnim wieku wskazywał na identyfikację z męskimi bohaterami – przyjaciółmi:

No emocje, no na pewno. Ten film nie ogląda się obojętnie, tym bardziej, że ci panowie, którzy tam grali, są w podobnym wieku co ja [śmiech] i fajnie mieć kogoś takiego właśnie, bliskiego. Tak mi się wydaje, że żeby nie zostać, nie tylko sama rodzina, dobrze jest jak jest, prawda? Tutaj widać było, że ta rodzina była skromna, tamci dwaj, tylko

ten jeden miał rodzinę, a tamci chyba nie, przynajmniej, tak wynikało z fabuły. Ale nie byli sami prawda? Mogli na siebie liczyć i to jest fajne. Właśnie to mi się podobało.

[R 3 – pracownik umysłowy, 56 lat]

Percepcja filmu w łotmanowskim ujęciu zakładała trzy różne zestawienia: 1) zestawienie obrazu filmowego z odpowiednim rzeczywistym zjawiskiem lub przedmiotem, 2) zestawienie obrazu filmowego z jakimkolwiek innym typem takiego obrazu oraz 3) zestawienie obrazu filmowego z nim samym, lecz w innym odcinku czasowym⁵¹. Jeśli widz ma doświadczenia filmowe, porównuje film nie tylko z życiem (odbiór życiowy), ale także z szablonami innych obejrzanych obrazów. Czasem w prowadzonych po seansie rozmowach następowało porównanie filmu *Tulipany* z innymi obrazami kina ukazującymi życie osób w dojrzałym wieku. W ocenie najstarszej respondentki film Doroty Kędzierzawskiej był lepszy od filmu Jacka Borcucha. I choć w ocenie respondentki negatywnie obrazował starość, jako czas samotności, to wywarł na niej duże wrażenie; kobieta do niego często powracała. Młoda dziewczyna także konfrontowała bohaterów *Tulipanów* z Anielą z *Pora umierać*. Zaś bohaterkę Kędzierzawskiej („rezolutna starsza pani”) zestawiała ze staruszką z filmu *Billy Eliot* („starsza osoba, o którą trzeba się troszczyć”). Wydaje się, że ogromne znaczenia posiadał w tych przypadkach mechanizm identyfikacji z żeńskimi bohaterkami. Dla młodego respondenta, z zawodu mechanika ceniącego kino europejskie, punkt odniesienia dla *Tulipanów* stanowił polski film *Jeszcze nie wieczór*, który podobał mu się bardziej od filmu J. Borcucha, bo „patrzy na starość bardziej realnie, wnikliwiej”. Drugim porównywanym przez niego obrazem był „słodko-gorzki” i lepszy w ocenie badanego *Gran Torino*:

[...] jest wypełniony świetnymi dialogami, które budzą uśmiech na ustach widza i posiada wzruszające zakończenie, czego uważam, że właśnie zabrakło „Tulipanom”, w których zakończenie jest zbyt błahe, proste.

[R 20 – technik mechanik, 26 lat]

Przywołując amerykańską komedię *Lepiej późno niż później*, młoda respondentka wskazała na pozytywne przesłanie obu filmów, ale zestawiała fabułę filmową z rzeczywistością, która w jej opinii znacząco odbiega od wizji reżyserów obu tych produkcji. Oprócz porównań treści i formy *Tulipanów* z innymi filmowymi obrazami polskimi lub amerykańskimi eksponowano pozytywną energię utworu J. Borcucha. W przytoczonych przykładach rozrachunków widzów z kinem o starości widoczne jest odczucie realizmu rzeczy (poszukiwanie kopii świata w kinie) i nastawienie na realizm idei⁵².

51 J. Łotman, *Semiotyka filmu*, s. 100–101.

52 Por. B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy...*, s. 144–158.

3. Filmowy obraz starości w relacjach widzów

Kinowa starość wedle widzów nie jawi się jednowymiarowo. Siedmioro odbiorców⁵³ jednoznacznie oceniło, że filmowcy przedstawiają starość pozytywnie, gdyż jest to „czas zajęcia się samym sobą”, „odnawiania relacji międzyludzkich i nawiązywania nowych kontaktów”, „możliwości realizowania się i swoich zainteresowań”. Przeciwny pogląd wyraziło pięć osób⁵⁴, upatrując tendencji epatowania negatywnymi aspektami starszego wieku przez twórców filmowych (fizyczne dolegliwości, niedość, samotność i trudy codzienności starszych osób). Cztery badani⁵⁵ dostrzegły mieszane, pozytywno-negatywne obrazy starości w kinie, wskazując także, że odbiór takich filmów zależy od nastawienia odbiorcy. Warto tu wspomnieć, że syntetyczne ujęcie kinowych dzieł o starości charakteryzowało dwójkę „znawców kina”⁵⁶, którzy stali na stanowisku, że temat jest marginalizowany przez filmowców: „Starość jest wątkiem, który często się przewija w filmach o czymś innym”.

Film *Tulipany* Jacka Borcucha emanuje pozytywną energią, a badani rozmówcy w większości uznali „ostatni wiek” za temat przewodni utworu (ogółem 15 kobiet i 10 mężczyzn):

Starość i zderzenie się pokoleń, ale dominowała starość, starsze pokolenie. Taka jesień życia.

[R 26 – studentka psychologii, UŁ, 23 lata]

Niektórzy widzowie na żywo konkretyzowali postrzeżenie filmowego obrazu:

Przemijanie... [długa pauza] Można powiedzieć, że tulipany jednego dnia są piękne, a drugiego dnia już liście opadają. Tak? Chodzi o przemijanie, kwestię czasu. Tego, że dzisiaj coś mamy, a jutro możemy tego nie mieć. Zauważyłem też problem starości albo nie. Starzenia się. [...] Moim zdaniem nie było głównego bohatera. Chyba że moglibyśmy głównego bohatera sprowadzić do jakiejś ogólnej kwestii. [pauza] Do starości, do kwestii przemijania, dlatego że film nie był skoncentrowany na jednej postaci.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Mówiąc o filmowym obrazie starości, widzowie podkreślali trzy aspekty: dojrzały wiek bohaterów, przemijanie życia, relacje międzypokoleniowe. Część z respondentów (6 kobiet i 5 mężczyzn) za temat przewodni filmu, obok starości, uznawała więzy rodzinne pomiędzy ojcem i synem:

53 Wśród osób odpowiadających w ten sposób było pięć kobiet w wieku 23–24 lata, jedna 41-letnia kobieta oraz 25-latek.

54 Trzy studentki w wieku 20–24 lata oraz 26-letni student, a także 68-letnia emerytka.

55 Takich odpowiedzi udzieliło czterech mężczyzn w wieku 23–26 lat (studenci i pracownik) oraz 59-letnia emerytka.

56 23-letnia studentka ASP (specjalizacja grafika) oraz 23-letni pracownik umysłowy w firmie rodzinnej.

Więzy rodzinne i starość, i przyjaźń oczywiście.

[R 24 – kobieta, 41 lat]

Wydaje mi się, że tematem przewodnim były relacje ojca, już w podeszłym wieku, do syna.

[R 13 – student ekonomii, 26 lat]

Pokazywał więź między synem a ojcem oraz przyjaciół ojca. Wszyscy byli w podeszłym wieku. Był to bardzo pozytywny film.

[R 1 – studentka ekonomii, 23 lata]

Hmm... na początku wydawało mi się, że będzie to film o problemach osób starszych, ale wydaje mi się, że starość była tematem pobocznym. Hmm... Chodziło moim zdaniem o relację między pokoleniem młodszym a starszym, i ogólnie o życie osób w dojrzałym wieku.

[R 15 – emerytka, 68 lat]

Z kolei, dla pięciu osób najważniejszym tematem filmu pozostawała przyjaźń i związane z tym męskie pasje:

Według mnie tematem przewodnim filmu była przyjaźń trójki głównych bohaterów, a także ukazany kontrast pomiędzy pokoleniami.

[R 20 – miłośnik kina, technik mechanik, 26 lat]

No... przemijanie, przyjaźń. Przyjaźń, taka męska przyjaźń.

[R 3 – koneser kina, pracownik umysłowy, 56 lat]

Myślę, że męska przyjaźń. I to, że mężczyźni... i to, że mężczyźni nie dorastają, znaczący... ehh... późno dorastają. Zachowują w sobie dziecko.

[R 2 – studentka ratownictwa medycznego, AM, 21 lat]

Temat przewodni... yyy... to życie na przekór upływowi czasu. Wydaje mi się, że yyy... łatwiej było pokazać to na przykładzie mężczyzn, którzy nadal pozostają chłopcami.

[R 9 – emerytka, 59 lat]

Ponadto dwie młode kobiety sądziły, że był to także film o miłości damsko-męskiej:

Na pewno wątek miłosny był. [...] Ale przede wszystkim przyjaźń między facetami.

[R 2 – studentka ratownictwa medycznego, AM, 21 lat]

Wydaje mi się, [śmiech] tytułowe tulipany. Myślę, że w tym motywie przewodnim chodziło o młodość, tulipan yyy... bardzo szybko się rozwija, ale też szybko więdnie. Myślę więc, że o to chodziło w tym filmie, ponieważ był duży kontrast między młodym pokoleniem i starszym pokoleniem, ale w obu kwestiach chodziło o to, aby być szczęśliwym, i o to, aby [pauza] doznać prawdziwej miłości.

[R 17 – studentka edukacji wizualnej, ASP, 23 lata]

Widzowie, którzy uznali starość za główny temat filmu, różnie opowiadali o dziele. Część z nich odwoływała się do poszczególnych symbolicznych dla nich scen filmowych. Najczęściej twierdzili, że twórca filmu przedstawił życie osób starszych, które zmagają się z chorobą, samotnością, rozliczeniem własnego życia, ale „żyją na przekór czasowi” (10 kobiet, 5 mężczyzn). Pomimo wyliczenia różnorodnych problemów (zdrowotnych i egzystencjalnych: choroby, lęk przed samotnością, porzuceniem, nostalgia), z jakimi fikcyjni bohaterowie się mierzą, obraz starości w filmie dla większości rozmówców był pozytywny lub pozytywno-negatywny. Oto wypowiedź młodego „znawcy kina”, z zawodu urzędnika administracji publicznej:

[...] Z jednej strony, yyy... to nasze pierwsze skojarzenie, że starość, czyli samotność i dalej śmierć, a z drugiej strony, ten pozytywny motyw starości: czas na zrealizowanie rzeczy, na które wcześniej nie było czasu. Wydaje mi się, że nie można jednoznacznie powiedzieć, czy jest przedstawiana pozytywnie, czy też negatywnie. W pozytywny sposób film opowiada... o przemijaniu. Mimo tego, że życie przemija można..., yyy... można funkcjonować, można znaleźć dla siebie coś dobrego.

[R 8 – urzędnik administracji publicznej, 25 lat]

Młodzi rozmówcy dostrzegli w filmowym obrazie przede wszystkim dobre aspekty starości, takie jak: różne rodzaje dojrzałej miłości (miłość ojcowsko-synowską, miłość przyjaciół, miłość między kobietą i mężczyzną), dużo wolnego czasu i związaną z tym możliwość samorealizacji w tym okresie, życiową mądrość i doświadczenie bohaterów, brak pogoni za dobrami materialnymi. O wszystkich tych aspektach wspomniała w swojej wypowiedzi 23-letnia studentka psychologii:

[...] Myślę, że na pewno dystans, ale taki zdrowy dystans, brak pośpiechu, brak gonienia za pewnymi rzeczami – rzeczami, które może wcale nie przyniosą nam szczęścia. Yyy... [...] Myślę, że też z czasem inna perspektywa, i to jeśli odsunięcie się gdzieś, to nie na margines, tylko odsunięcie się, spojrzenie tak troszeczkę z boku na to, co dzieje się dookoła i być może też związana z tym jakaś mądrość życiowa. Jeszcze jakieś...? Yyy... a, to na pewno miłość się tutaj pojawia gdzieś. Ta miłość w jesieni życia, która, no nie wiem... Może jest trochę inna, może jest podobna. Bo tak, jak ta para – troszkę, jak z młodymi ludźmi... teraz „no może razem zamieszkamy, może nie, a może to za wcześnie, może to bez sensu”. No to też jest takie fajne [uśmiech]. I taka pasja. To jest taki aspekt życia, takie hobby, jak w przypadku tego pana – fana motoryzacji, dla którego jest gotowy, nie wiem, bić się z ordynatorem i w ogóle tam zapominać o swoim zdrowiu, bo to jest też takie ważne. No i co jeszcze – taki aspekt zdrowie, na pewno z nim problemy. To właśnie, tak, trochę przybijało bohaterów, tego bohatera, że jednak tak nie do końca można sobie robić to, na co ma się ochotę... [...] No i też ten taki, może nie konflikt międzypokoleniowy, ale jakieś takie niezrozumienie. No na końcu jednak to porozumienie zostało, znajdują jakiś wspólny punkt zaczepienia.

[R 19 – studentka psychologii, 23 lata]

Natomiast ci, którzy ocenili, że starość została ukazana negatywnie w filmie Jacka Borcucha, mieli „jakieś oczekiwania, co do dzieła”. Sytuację dobrze oddaje fragment rozmowy ze studentem PŁ, który przyznał w wywiadzie, że był znudzony i zmęczony filmem. Można przypuszczać, że oczekiwał akcji, zagadki, tajemnicy, gdyż takie utwory lubi. Film mu się nie podobał, ale nastąpiło ukrycie negatywnych emocji w trakcie rozmowy. Nie pamiętał żadnych scen, wydarzeń z filmu. Natomiast uznał, że obraz starości jest negatywny, gdyż „bohaterowie cały czas chodzą niezadowoleni z tego powodu, że obawiają się samotności i spraw związanych ze starością”. Nastąpiła też dezawuacja postawy fikcyjnych bohaterów względem ludzi przeżywających ten okres w rzeczywistości:

[...] różni ludzie w różny sposób przeżywają swoją starość, tak? Tak że niektórzy się cieszą, a niektórzy zachowują się tak, jak bohaterowie tego filmu, tak.

[R 5 – student informatyki, PŁ, 25 lat]

Socjologowie przekonują, że wyobrażenia i pamięć kształtują się pod wpływem „treningu kulturowego”⁵⁷. W tym przypadku wydaje się, że „gust zamknięty”, oczekiwania odbiorcy, „słaby trening kulturowy” miały wpływ na sytuację odbiorczą. Potwierdzenie tej tezy mogą stanowić też inne wywiady z wielbicielami kina rozrywkowego czy konsumentami filmowymi nastawionymi na łatwą przyjemność, zabawę. W opozycji do nich rysuje się rozmowa ze studentem filozofii, koneserem filmowym, oczekującym od kina – jak i w ogóle od sztuki – „pewnej życiowej prawdy”⁵⁸. Młody mężczyzna przyznał, że wiele filmów, które obejrzał o dojrzałym wieku „wzbudziło w nim nadzieję na dobre kino, które ujmie i nieschematycznie pokaże ten problem” (smutny polski film, wesoły amerykański).

4. Odbiór filmu – między identyfikacją a projekcją

Badania recepcji sztuki wskazują, że zabiegiem stosowanym przez widzów potocznych jest porównywanie rzeczywistości, prawdy ekranu z życiem. W naszym badaniu respondentów pytano otwarcie o te sprawy. W ocenie większości badanych widzów starość w rzeczywistości wygląda odmiennie niż w polskim filmie *Tulipany (7 kobiet i 5 mężczyzn)*⁵⁹. Takie przekonanie żywiły także kobiety, gdy

57 Zob. J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze...*, s. 130.

58 Dwudziestoczteroletni mężczyzna preferujący lekturę i kino „nierozrywkowe”: „Lubię czytać książki, oglądam filmy i rozmawiam z matką na temat mojej przyszłości [śmiejch] [...]. Lubię oglądać reportaże, filmy dokumentalne i obyczajowe, które przedstawiają ludzi, które ukazują ludzkie życie i ich namiętności, ich codzienne problemy”. [R 14]

59 Natomiast 7 osób (3 kobiety i 4 mężczyzn) było przeciwnego zdania. Twierdzili oni, że obraz jest bliski prawdziwej życiowej. Siedmiu innym widzom trudno było odpowiedzieć na to

osobiście pytano o ogólną tendencję kinową do ujmowania problematyki starości⁶⁰. Wypada zauważyć, że młodych ludzi postawiono w sytuacji, która ich bezpośrednio nie dotyczy:

Jestem młodą osobą, więc tak naprawdę nie mogę wiedzieć, jak starość wygląda w rzeczywistości. Mogę mieć o niej jedynie jako takie wyobrażenie, przebywając ze starszymi osobami, rozmawiając z nimi. A film zawsze pozostanie filmem. Tak naprawdę nie kojarzę takiego naprawdę prawdziwego filmu o zwykłej starszej szarej osobie, który opisałby jej codzienne problemy.

[R 20 – technik mechanik, 26 lat]

Niektórzy zwracali uwagę na „starość ducha”, specyficzny charakter polskich seniorów:

Ach... [...] ciężko mi powiedzieć na temat doświadczenia, bo mam dopiero 25 lat, ale z tego, co zauważyłam, to bywa różnie i dużo tu zależy od osoby i od jej charakteru. Znam starszych ludzi, którzy, podobnie jak w filmie, pomimo swojego wieku są bardzo pozytywnie nastawieni do życia. Próbuje pojęcie starości przewartościować, dostrzegając urok w sprawach najprostszych, a zarazem, jak się okazuje, najważniejszych, takich jak przyjaźń, miłość. I znam także osoby, które są ich zupełnym przeciwieństwem, które najchętniej położyłyby się do grobu i czekały na śmierć jeszcze za życia, przy tym ciągle stękając i narzekając.

[R 6 – studentka europeistyki, UŁ, 24 lata]

Wyobrażenia i postrzeganie starszego wieku różnicuje wiek badanych. Młodzi, zapytani, o to, z czym kojarzy im się starość, odpowiadali problemowo, wymieniając takie kwestie, jak: zniedołężnienie, brak planów na przyszłość, brak radości z życia, choroba, śmierć, samotność, cierpienie, opuszczenie przez bliskich i wiele innych. Wśród młodych kobiet i mężczyzn dominowało przekonanie, że wiek dojrzały jest okresem przygnębiającym i smutnym. Natomiast starsi wiekiem widzowie (emerytki) oraz „znawcy kina” akcentowali pozytywne aspekty dojrzałego wieku: długi czas wolny, możliwość realizacji swoich niespełnionych planów, dystans wobec codziennego pośpiechu i kultu młodości. Gdy zapytano rozmówców o podobieństwo bohaterów filmu *Tulipany* do osób z najbliższego otoczenia⁶¹, co trzeci respondent projektował charakter filmowych postaci na znajomych mężczyzn, nieustępliwych, trudnych w odbiorze społecznym, zawziętych, żywotnych, żyjących aktywnie, najczęściej sąsiadów, znajomych rodziny, wujków:

pytanie. Wynikało to raczej z nieznamomości problemów osób w dojrzałym wieku, ale też z braku zainteresowania innymi ludźmi.

60 Spośród 26 wywiadów, tylko w 2 przypadkach nie uzyskano odpowiedzi na pytanie, czy starość w filmie jest przedstawiona tak, jak wygląda w rzeczywistości, czy raczej nie. Odpowiedzi można sklasyfikować jako dychotomiczne: „tak” lub „nie”.

61 Odpowiedzi na to pytanie nie były zróżnicowane ze względu na płeć czy wiek odpowiadających.

Przypomina mi mojego wujka, tak, też jest taki zamknięty w sobie i taki nieprzystępny.
[R 4 – student ochrony środowiska, Pł., 24 lata]

Widzowie często wygłaszali różnego rodzaju pejoratywne sądy odnośnie do znajomych seniorów, podkreślając ich negatywnie nastawienie do życia, narzekanie i niezadowolenie:

Chciałabym powiedzieć, że tak, ale nie mogę się doszukać podobieństw do osób z mojego otoczenia. Nie znam zbyt wielu optymistycznych starszych ludzi...
[R 24 – kobieta, 41 lat]

Film bardziej skupia się na jasnych stronach starości. Natomiast starsze osoby z otoczenia, przeważnie, nie myślą już o spełnianiu marzeń, miłości, nie oczekują już od życia niczego więcej. Chcą tylko spokojnie dożyć kresu swych dni.
[R 2 – Studentka ratownictwa medycznego, AM, 21 lat]

Przewaga takich opinii mogła wynikać z młodego wieku badanych, ale przede wszystkim ze znanego im wzoru życia czy stereotypu emeryta polskiego:

Nie oddaje [życia osób starszych]! Wydaje mi się, że nie każdego stać na podróż do Francji. Na zakup Forda Capri. Natomiast wydaje mi się, że nie o Forda Capri tutaj chodzi. Ludzie w tym wieku chyba wolą spędzać czas przed telewizorem...
[R 8 – urzędnik administracji publicznej, 25 lat]

No jest pozytywny [obraz bohaterów]. No bo mimo swoich problemów, wątpliwości jakichś, zgorzknień, o których mówiłem wcześniej, chyba myślę, że... zwłaszcza w porównaniu do osób, które ja znam i kojarzę, żyją ci ludzie... żyją po prostu, nie spędzają wolnego czasu na oglądaniu telewizji, ale starają się żyć tak, jak może żyli wcześniej. Kierowca ciągle chce się ścigać, przebywają ciągle po knajpach, jeżdżą sobie po mieście, robią różne rzeczy i żyją normalnie. Niewiele mówią o zjawisku, w którym wsiadają do tramwaju i muszą jechać do gazowni, żeby zapłacić i zaoszczędzić dwa pięćdziesiąt na przekazie pocztowym.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Większość badanych (12 respondentów z 26) było zdania, że ogólnie filmy nie odzwierciedlają życia osób starszych⁶². Krytycznie odnoszono się do braku prawdy na ekranie.

Niektórzy z widzów podkreślali, że pewne aspekty starości w filmach są przerysowane, to znaczy pokazane zbyt pozytywnie (nadmierne szczęście, swoboda, luz) bądź też negatywnie (ogromne zgorzknienie, samotność, choroba), zaś na ekranie nie wybrzmiewają wartości pośrednie. W badanej grupie dało się zauważyć, że to

62 Mniejsza część rozmówców (siedmiu badanych) wyrażała zdecydowane przekonanie, że kino doskonale odzwierciedla egzystencję ludzi w wieku dojrzałym, a siedmiu osobom trudno było zdecydować.

kobiety w większości uznały, iż filmy nie oddają realiów życia ludzi starszych⁶³. Natomiast mężczyźni w tej kwestii pozostali dość zróżnicowani.

Wspólnym rysem wielu wypowiedzi pozostawało przekonanie, że najważniejszą cechą wyboru filmu przez innych jest rozrywka, zabawa i oderwanie od rzeczywistości. Najczęściej rozmówcy nie projektowali na siebie, odwoływali się do indywidualnych preferencji widzów:

Przed wszystkim ludzie szukają dobrej, płytkiej rozrywki, na którą mogą pójść ze znajomymi i potem pogadać o tym filmie przy piwie czy kawie.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Podobnie sprawę ujmował młody technik:

Uważam, że dla wielu ludzi film ma być 90-minutową odskocznią od rzeczywistości, od problemów. Dlatego taką popularnością cieszą się zarówno typowe amerykańskie filmy akcji, komedie i fantastyka.

[R 20 – mechanik, 26 lat]

Charakterystyczne, że tylko 4 kobiety⁶⁴ (3 studentki i emerytka) preferowały realizm filmowy nad fantastyką. Młoda kobieta stwierdziła, że „filmy wiernie oddające rzeczywistość pozwalają lepiej utożsamiać się z bohaterami, co jest źródłem ich popularności”. Rozmówczyni należąca do starszej generacji zaznaczyła własne upodobanie do tego typu produkcji i rozszerzyła na całe swoje pokolenie. Jednocześnie oceniła, że młodsze pokolenie woli już innego rodzaju filmy („gdzie jest dużo strzelania”). Realizm można pojmować wąsko jako kierunek w sztuce i szeroko jako swoisty związek sztuki z czasem. Realizm XIX-wieczny postulował moralizatorską i ideową zawartość dzieła, a nie kształt wizualny⁶⁵. Wydaje się, że widzowie koncentrowali się na odtwarzaniu rzeczywistości w sztuce poprzez zafascynowanie powszednią egzystencją, zbliżeniem sztuki z życiem⁶⁶:

[...] ludzie lubią filmy w miarę realistyczne, takie, do których mogą się odnieść, mieć w miarę klarownie przedstawionych bohaterów, ale też dobrze, kiedy ten bohater jednak czasem czymś zaskoczy, chociaż nie z bardzo.

[R 16 – studentka grafiki, ASP, 23 lata]

Fajne pytanie. Myślę, że ludzie lubią yyy... lubią myśleć, że film oddaje prawdziwą rzeczywistość, ale w ogóle im nie przeszkadza to, gdy jest ona podkolorowana. To znaczy

63 Widzowie płci męskiej odpowiadali konkretnie („tak” lub „nie”), podczas gdy kobiety dłużej się zastanawiały, były niepewne co do jednoznacznej odpowiedzi i często przedstawiały różne argumentacje, np.: „starość u różnych osób i w różnych krajach wygląda inaczej”.

64 Żaden z mężczyzn nie wyraził takiego stanowiska.

65 B. Kowalska, *Realizm z kilku perspektyw*, [w:] *taż, Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 46–52.

66 Tamże, s. 176–178.

woleliby, by to podkolorowanie było bardzo subtelne, ale gdy jest go już troszeczkę za dużo, to wywołuje to w nich przynajmniej negatywne, nie, wywołuje to w nich mniejsze emocje niż te filmy, które mają predyspozycje do tego, by powiedzieć, że oddają rzeczywistość w pełni.

[R 14 – student prawa i filozofii, UŁ, 24 lata]

Odniesienia do szeroko pojętego realizmu idei można odnaleźć w relacji 23-latka:

[...] Wydaje mi się, że dobry film powinien przedstawiać dobrze rzeczywistość, ale to nie jest cecha filmu. Chyba że dokumentalnego. [pauza] Taki normalny nie musi przedstawiać rzeczywistości, ale wartości, zachowania, żeby przybliżyć sobie jakieś postępowanie.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Pytanie projektujące uruchamiało w niektórych rozmówcach zwierzenia na temat własnych upodobań, oczekiwań co do kina. Pewna młoda kobieta stwierdziła: „Ludzie lubią wierzyć w miłość, która ich nie spotka. Ludzie lubią wierzyć w sytuacje, które nigdy się nie wydarzą” [R 17]. Inna, miłośniczka kina indyjskiego wyznała: „Filmy hollywoodzkie to pokazują, że przecież tam też nie chcą ludzie oglądać własnej, strasznej rzeczywistości i biedy, tylko wszystko musi być ładne, kolorowe, na bogato” [R 25]. Pięćdziesięciosześcioletni mężczyzna wyodrębnił widownię „gustującą w filmach gatunkowych (horror, thriller itp.)” oraz tych, którzy z oddaniem oglądają dzieła „oddające rzeczywistość oczami artysty”. Młody pracownik podkreślał, że ludzie „chcą się dobrze bawić i cenią filmy dalekie od rzeczywistości, jak np. *Avatar*, jak i jej dosyć wierne, czyli np. film biograficzny *Jak zostać królem?* Tak też postrzegał problem 24-letni student prawa, twierdząc, że „ludzie nie lubią się nad filmami zastanawiać, ale po prostu wybierają takie, na których będą się dobrze bawić”. Inny student prawa ocenił, że dzieło musi oddawać rzeczywistość, ale „ludzie lubią, gdy jest ona lekko podkolorowana”. W wielu tego typu relacjach dało się zauważyć, jak bardzo dla odbiorców ważna pozostaje motywacja kompensacyjna, przejawiająca się w fikcyjnej realizacji marzeń widzów, w przeżywaniu rzeczywistości w kinie, która na co dzień wydaje im się nieosiągalna. Jeden ze studentów podsumował to: „Ludzie, głosząc nogami, zdecydowanie wybierają filmy nierealistyczne, czyli polskie komedie”.

W wywiadach pytaliśmy, czy filmy poruszające temat starości są dla ludzi interesujące⁶⁷, czy raczej nie. Tylko kilkoro respondentów uniknęło jednoznacznej odpowiedzi⁶⁸. Zdaniem połowy respondentów efektywność filmu zależy zarówno

67 B. Sułkowski charakteryzuje atrakcyjność poprzez różne przejawy: przyjemność odbiorczą, zainteresowania oraz upodobania gatunkowe. B. Sułkowski, *Psychologia złego smaku (na ekranie)*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 1, s. 78.

68 Ogólnie były to osoby, które nie projektowały pytania na siebie. Podkreślały, że trudno jest to stwierdzić, bo „nie przykładały do tego uwagi”, że „tematyka starości nie jest kryterium przy wyborze filmu, który ludzie oglądają”. Jedna z badanych zauważyła, że jest to ogólnie

od treści, jak i od formy dzieła: „sposób przedstawienia starości”, „jak historia jest opowiedziana”, „jaka jest fabuła”, „jakie jest przesłanie w filmie”. Niektórzy dostrzegli marginalizację seniorów na ekranie:

I to już jest wystarczający powód, dla którego te filmy powinny wzbudzać ciekawość. Poruszają zupełnie inne problemy, mają swój specyficzny klimat i urok. Często też dzięki nim możemy zobaczyć aktorów, którzy już dawno skończyli swoją karierę aktorską, jak chociażby miało to miejsce w „Jeszcze nie wieczór”.

[R 20 – mechanik, 26 lat]

Ogólnie, siedmiu badanych zdecydowanie zadeklarowało, że uważa filmy o starości za ciekawe. Podawano różne uzasadnienia takiej opinii, ale zawsze w tych przypadkach odwoływano się do motywacji poznawczej i dydaktycznej: „takie filmy są ciekawe i pouczające”; „interesujące, ponieważ pozwalają na patrzenie w przyszłość z optymizmem”; „dzięki nim można wyobrazić sobie pozytywny obraz starości”; „skłaniają do refleksji”; „dają ogólny zarys problemu i uświadamiają w tym, co każdego z nas czeka”; „uczą i dają do myślenia”; „uczą tolerancji i zrozumienia dla drugiego człowieka”; „każdy z takich filmów pokazuje nam, co jest wartościowego w życiu”; „dzięki powstawaniu filmów o starości można walczyć ze stereotypami wiążącymi się z starymi ludźmi”. Atrakcyjność realizmu w kinie postrzegano poprzez nadawanie filmowi wartości w kategoriach funkcji poznawczych, edukacyjnych. Rzadziej dostrzegano w dziełach artystyczne walory czy funkcje zabawowe („zdarzają się takie filmy, które pokazują z humorem, realistycznie starość”). Sześcioro widzów negatywnie oceniało efektywność tego rodzaju kina. Respondentka w wieku emerytalnym twierdziła, że starość jest nudna:

Film nie może bezpośrednio odzwierciedlać rzeczywistości starości... Ona jest nudna, yyy... tak, jak powolna degradacja człowieka... Żeby był ciekawy, musi skupić się na wybranym problemie i udratyzować go.

[R 9 – emerytka, 59 lat]

Widzowie zwracali uwagę na pewne tabu w tym temacie:

Starość nie kojarzy się nam zbyt pozytywnie. Boimy się jej, więc niekoniecznie chcemy, by przypomniano nam o niej w filmach.

[R 24 – kobieta, 41 lat]

Wśród krytyków utworów o starości znajdowali się zarówno „konsumenci filmowi”⁶⁹, jak i „znawcy kina”:

„trudny temat i ciężko jest zrealizować taki film”. Kolejny z respondentów zaznaczył, że nie jest zwolennikiem uogólniania. Inna osoba stwierdziła, że „powinno się robić filmy o wszystkim [...] każdy temat ma potencjał na to, żeby być ciekawym”.

69 Trzej „konsumenci”, przy odpowiedzi na to pytanie, wypowiedzieli się również w sposób negatywny o filmie oglądanym podczas projekcji.

Dla szerokiego grona? W ogóle nie są interesujące. Widać w kinach. Po projekcji nawet teraz. [pauza] Większość się nudziła, bo nie ma wartkiej akcji i śmiesznych dialogów. Film o niczym.

[R 14 – student prawa i filozofii, UŁ, 24 lata].

Filmy o starości, zdaniem tych respondentów, nie są urokliwe z powodu samego tematu, jednostronnego, nierealnego obrazu (zbyt negatywny albo zbyt pozytywny). Ponadto dostrzeżono problem dystrybucji, obiegu filmu: „często zdarza się tak, że takie obrazy nie odbijają się szerokim echem, nawet w kraju, gdzie zostały zrealizowane”. Co ciekawe, w opiniach młodych i dojrzałych widzów wiek miał zasadnicze znaczenie dla odbioru film⁷⁰. Wywiady z osobami w wieku 41–68 lat, jakby potwierdziły tę relację, bowiem wszyscy uznali, że takie filmy przyciągają ich uwagę, choć rozumieją powszechną niechęć do ich oglądania.

Z kolei, analizując wypowiedzi widzów w sensie ilościowym, pod kątem płci, można zauważyć, że prawie połowa młodych mężczyzn biorących udział w badaniu uznała filmy o starości za nieatrakcyjne. Kobiety zdecydowanie częściej wypowiadały się pozytywnie o takich dziełach⁷¹. A 41-letnia kobieta krytykowała gust kinowy Polaków:

Na pewno są tacy ludzie [ceniący dobre kino społeczne], ale niestety sądząc po repertuarze kin, znacznie lepiej sprzedają się idiotyczne komedie.

[R 24 – kobieta, 41 lat]

Pamięć filmowa jest ulotna i selektywna. Interesującym przedsięwzięciem badawczym byłoby powrót do tych samych respondentów po jakimś czasie. Zaprojektowane badanie panelowe mogłoby ujawnić m.in., „co widzowie robią z filmami”. W trakcie naszych wywiadów rozmówcy deklarowali, że oglądali inne filmy z wątkiem starości, ale ich nie pamiętali. Nawet kinomani potrzebowali czasu i pomocy ankietera, aby wskazać więcej niż jeden obraz filmowy. Oto przykładowy fragment takiej rozmowy:

R: *Mianowicie... [pauza] widziałem. Dużo. Była starość, tak jak tutaj. Ale ona nie była głównym problemem... Nie pamiętam. Mogą one kojarzyć się ze starością. Nie mogę sobie przypomnieć tytułu. [pauza] Z Nicholsonem taki [pauza]. Nie pamiętam. Dobra! Będę myślał [pauza]...*

A: *A przypominasz sobie filmy z tych zdjęć?*

R: *No mówiłem, z Nicholsonem!*

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

70 Kilku badanych z tej grupy podkreślało, że szczególnie jest to zależne od wieku odbiorców. Pojawiały się opinie, że dla młodszych widzów są to filmy nieinteresujące (mało dynamiki i ciekawej akcji), a dla starszych już tak.

71 Zaobserwowano również różnicę w długości odpowiedzi na to pytanie. Większość mężczyzn wypowiedziało się bardzo zwięźle na ten temat. Z kolei kobiety liczniej przytaczały argumenty i uzasadniały swoją opinię.

Znaczna część widzów po przedstawieniu kart z ilustracjami i tytułami filmów⁷² przypominała sobie fabularne historie lub aktorów amerykańskich (takich jak Clint Eastwood, Jack Nicholson), sporadycznie wskazywano nazwiska aktorów polskich (Danuta Szaflarska, Jan Nowicki). Tytuły dzieł o „ostatnim wieku”, które widzowie wskazali dzięki pomocy ankierów⁷³ (karty z ilustracjami) prezentuje tabela 5.

Tabela 5. Wykaz filmów o starości, które widzowie znali

tytuł filmu	kobiety	mężczyźni	razem
Lepiej późno niż później	10	4	14
Pora umierać	6	5	11
Gran Torino	2	7	9
Choć goni nas czas	1	4	5
Odlot	3	2	5
Ciekawy przypadek Benjamina Buttona	4	0	4
Dwaj zgryźliwi tetrycy	1	2	3
Jeszcze nie wieczór	1	1	2

Źródło: opracowanie własne

Najpopularniejsze, znane widzom⁷⁴ filmy obrazujące wiek dojrzały lub problemy starości to: *Lepiej późno niż później* (widziało go 14 osób, większość kobiet), *Pora umierać* (11 osób, w tym 6 kobiet i 5 mężczyzn), *Gran Torino* (9 osób, większość mężczyzn), *Choć goni nas czas* oraz animowany obraz *Odlot* (po 5 osób). Wśród najczęściej wymienianych tytułów znalazło się 7 filmów amerykańskich i tylko 1 polski (*Pora umierać*). Widać też wyraźnie, że w pamięci badanych kobiet utkwił szczególnie film polski, a dla mężczyzn ważne odniesienie stanowił film amerykański.

Podczas uruchomienia pytań projektujących wszyscy respondenci byli zgodni, że odbiorcy najbardziej cenią filmy amerykańskie, rozrywkowe: „popularne”, „z dużym budżetem”, „rozreklamowane”, „z dobrą obsadą gwiazd aktorskich”, „filmy akcji”. W ich narracji można wyodrębnić dwa typy myślenia. Widzowie

72 Ankietujący studenci mieli za zadanie, w sytuacji niemożności przypomnienia tytułów obrazów filmowych o starości, pokazać rozmówcom karty do wywiadu. Zob. Aneks A. Załącznik 1, pytanie 11.

73 Pojedyncze osoby wskazały, oprócz filmów przedstawionych w tabeli, następujące tytuły: *Stary człowiek i morze*, *80 dni*, *Królowa chmur*, *Bez przebaczenia*, *Księga wielkich życzeń*, *Lepiej być nie może*, *Rocky 6*, *Prawdziwa historia*, *Kokon*, *Gwiezdny pył*, *Bar pod Młynkiem*, *Kobiety z kalendarza*, *Nikifor*, *Choć goni nas czas*, *Ostatnia akcja*, *Woźąc Panią Daisy*. Wybór takich tytułów najczęściej uzasadniano faktem, że pojawiał się w nich ważny wątek starości, a główne role grają starzy aktorzy.

74 Tylko jedna kobieta nie widziała żadnego obrazu o starości.

o hedonistycznych nastawieniach nie ujawniali krytycznych opinii o amerykańskich produkcjach. „Znawcy kina” w pejoratywnym kontekście przedstawiali upodobania masowe (podążanie odbiorców za nazwiskami gwiazd, dużym budżetem filmu i nastawienie na akcję oraz efekty specjalne), choć dostrzegali kompensacyjne walory filmów hollywoodzkich dla widza. Przykładem może być wypowiedź 24-letniego fana gier komputerowych i muzyki rockowej, filmów Krzysztofa Kieślowskiego, Davida Lyncha, Darrena Aronofskiego, ceniącego lekturę książek (Jerzy Pilch, Stephen King), podróże, przyznającego, że ogląda jeden film dziennie i uczęszcza przynajmniej raz na miesiąc do kina:

Wraz z postępem technologicznym ewoluowało również kino, tylko może nie do końca w dobrą stronę. Coraz częściej jest tak, że aktor jest tylko ozdobą filmu, znanym nazwiskiem przyciągającym do obejrzenia. Większość filmów jest obecnie nastawiona na jak najlepsze efekty specjalne i sceny akcji. Ludzie zmęczeni codziennym życiem i problemami oglądają je jako odskocznię od rzeczywistości, przy której nie trzeba wysilać szarych komórek, wystarczy bezmyślnie wpatrywać się w ekran. Wystarczy spojrzeć, jaką oglądalnością cieszył się „Avatar”, który okrojony z efektów specjalnych i 3D praktycznie nic sobą nie reprezentuje.

[R 14 – student prawa i filozofii, UŁ, 24 lata]

Młodzi znawcy filmów sami jednak odcinali się od modelu widza, który tylko bawi się w kinie:

Po to chodzisz do kina, żeby złapać inną rzeczywistość. Najczęściej lepszą. W przypadku filmu amerykańskiego jest dobrze. Krótka historia z dobrym zakończeniem. To dobrze się ogląda. Nie daje do myślenia. Wolę, jak wychodzimy z kina z jakimś pytaniem, przeżyciem.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Kinomani formułowali zdecydowane sądy na temat różnic w ukazywaniu starości na ekranie przez amerykańskich i europejskich twórców oraz producentów. Ich zdaniem polskie (europejskie) filmy ukazują starość w negatywny sposób, poprzez smutne obrazy końca życia, samotności, chorób, niedołężności. Natomiast w kinie hollywoodzkim ten temat odwzorowano pozytywnie, jako radosną ilustrację czasu podróżowania, spełniania swoich marzeń, realizacji siebie samego:

Amerykańskie filmy ukazują starość często w pozytywny sposób, wiesz, taki „wesoły staruszek”, a w kinie europejskim jest to pokazane raczej w sposób smutny i przygnębiający.

[R 20 – mechanik, 26 lat]

Oczywiście... To jest bardzo proste! W polskim kinie jest negatywnie. W polskim kinie film jest zlepkim. Musi być smutek i rozpacz. Kino zachodnie, głównie amerykańskie:

no właśnie, starość to odnajdywanie szczęścia, starej miłości itd. [pauza]. Chociaż bym tego nie wrzucił do jednego worka. Chodzi mi o kino amerykańskie. Takie duże tematy... to chwytliwe. Zachodnich europejskich nie pamiętam. Przypominają polskie pewnie. Takie smutne.

[R 11 – pracownik umysłowy, 23 lata]

Z perspektywy realizacji funkcji poznawczej sztuki można stwierdzić: dobrze, że widzowie zaproszeni na seans, mogli obejrzeć polski film niesmutny.

5. Podsumowanie

Kino polskie znane jest ze swych związków z literaturą narodową, a przede wszystkim z historią i rzeczywistością społeczno-kulturową. Do rzadkości w naszej kinematografii należą obrazy fantastyczne, futurologiczne. Statystyki wskazują, że liczba widzów kupujących bilety na polskie filmy w ciągu dekady wzrosła, ale prym frekwencyjny wiedzie kino hollywoodzkie.

Kwestia sukcesu to problem złożony. Robert Escarpit dowodził, że w literaturze, w sztuce 1% stworzonych dzieł po 20 latach funkcjonuje w obiegu społecznym, a pozostałe ulegają eliminacji⁷⁵. Oglądany przez widzów film *Tulipany* pozostawał niszowym, a przez to nieznanym. W czołówce najpopularniejszych filmów polskich⁷⁶ w kinach w okresie 2010–2011 znajdowały się komedie, takie jak: *Ciacho*, *Śluby panięskie*, *Randka w ciemno*, *Śniadanie do łóżka* z 2010 roku oraz komedie: *Listy do M.*, *Och, Karol 2*, *Wyjazd integracyjny*, *Weekend* z 2011 roku, film historyczny: *Bitwa Warszawska. 1920*, dramat: *Sala samobójców*. Z kolei można uznać, że dwie dekady 1990–2010, z uwagi na liczbę widzów i wpływy kin, były okresem największej popularności ekranizacji literackich, lektur szkolnych (*Ogniem i mieczem*, *Tan Tadeusz*, *Quo vadis*). Tymczasem w naszych wywiadach ani razu nie pojawiła się pozytywna opinia na temat kina polskiego, ale negatywne sądy ujawniano, mimo że nie pytaliśmy o rodzimą kinematografię⁷⁷. Frustracja młodych wynikała z niespełniania oczekiwań widzów⁷⁸. Inne badania młodzieży akademickiej

75 Zob. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, t. 3, s. 176.

76 Polski film *Ciacho* zajął 6., a *Śluby panięskie* 8. miejsce w rankingu najpopularniejszych obrazów kinowych wedle Box Office za 2010 rok. Zob. www.pisf.pl/files/wydawnictwa/2011/pf_2011.pdf (11.02.2014).

77 Takie wypowiedzi odnośnie do słabej jakości dźwięku w polskich filmach, głupoty komedii, martyrologii i przesytu historii polskiej w rodzimej kinematografii pojawiały się na kartach wielu wywiadów. Np. w trakcie wywiadu przy dyspozycji 20 (zob. Aneks A. Załącznik 1) kilkakrotnie w odpowiedziach badanych pojawiła się negatywna opinia o komediach polskich.

78 W chwili pisania tegoż rozdziału filmy polskie cieszą się większą frekwencją.

realizowane przez autorkę w tym czasie wskazują na ucieczkę⁷⁹ od rodzimej kinematografii (niewiedza przy jednoczesnej krytyce kina polskiego)⁸⁰. Wedle Witolda Adamczyka, który na początku XXI wieku zajmował się psychologicznym modelem widza kinowego, na przyczyny preferencji amerykańskich filmów wpływ mają wartości proponowane przez główną postać oraz cechy psychofizyczne postaci. Popularność tych obrazów wynika z faktu, że treść filmów amerykańskich reprezentuje „moc bohaterów”, czasem super bohaterów⁸¹. Adamczyk funkcji amerykańskiego kina upatrywał w dostarczaniu ludziom poczucia wolności oraz aktualizowania własnych pragnień⁸². Co ciekawe, wedle badanych idealny bohater powinien być białym mężczyzną (tyko!) o atletycznej budowie ciała i kierować się wartościami duchowymi, uniwersalnymi. A przy tym preferowanymi wartościami oczekiwanymi w obrazie filmowym przez badanych widzów okazują się walka i konflikt⁸³. Czy to znaczy, że w polskich filmach odbiorcom nie zapewniono tych przeżyć? Z satysfakcją można odnotować fakt, że obecnie polskie filmy w kinach cieszą się coraz większą przychylnością polskich widzów. Wydaje się, że odpowiedź na postawione pytanie jest bardziej złożona i związana z mega trendami popkulturowymi, siłą amerykańskiego przemysłu filmowego nastawionego na kreowanie i wywoływanie przyjemności. Wiesław Godzic uważa, że ogólnie odwrót od kina w Europie Środkowej wynikał z faktu, że społeczeństwa te poznały ideologię konsumpcjonistyczną stosunkowo niedawno, są zadowolone z jej owoców, a kino nie potrafiło wypełnić pragnień, trwało zaś w starych paradygmatach⁸⁴.

Zabawa od lat pozostaje najpowszechniejszym nastawieniem związanym z oglądaniem filmów. Na ten fakt zwracali uwagę różni autorzy zajmujący się

79 Znana od lat jest m.in. teza o śmierci kina, czyli zaniku pewnego modelu komunikowania masowego, a przesunięciu widza w odbiorcę komunikowania audiowizualnego. Wiesław Godzic, analizując fenomen telewizji, stwierdził, że nie zabrała ona kinom widzów, gdyż status widzów telewizyjnych i kinowych jest odmienny. O konflikcie i koegzystencji kina oraz telewizji w latach 70. XX wieku szerzej zob.: J. Łużyńska-Dorobowa, *Spółczesność, kultura, film*, Warszawa 1980, s. 223–225.

80 W badaniach własnych ankietowych z okresu 2009–2014 skierowanych do łódzkich studentów kierunków humanistycznych (socjologia, europeistyka, dziennikarstwo i komunikacja społeczna) ujawniła się ogromna ignorancja polskiej kultury filmowej. Por. E. Konieczna, *Kto ogląda polskie filmy? Pytania o funkcje polskiego filmu fabularnego w życiu młodzieży akademickiej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. M. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 174.

81 Autor zrealizował badania na próbie celowej w rejonie Podbeskidzia, wśród młodzieży ze szkół podstawowych i gimnazjalnych oraz wśród młodych dorosłych (grupa od 12 do 25 lat).

82 W. Adamczyk, *Psychologiczny model widza kinowego. Przyczyny preferencji filmów produkcji amerykańskiej oraz ich skutki wychowawcze wśród młodzieży szkolnej i akademickiej*, Bielsko-Biała 2005, s. 310.

83 Tamże, s. 290–291. W „polu oczekiwań widza” znajdowały się także antywartości (zabijając, gwałcić, pić alkohol, bić itp.). Wybierała je jedna piąta badanej grupy. Por. B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź 2006.

84 W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności...*

badaniami w ciągu półwiecza⁸⁵. Wprawdzie zebrane materiały z badań własnych nie pozwalają na formułowanie jakichkolwiek wniosków uogólniających, a zatem wyjaśnienie posiada charakter idiograficzny, warto jednak przypomnieć, że w pytaniu projektującym większość rozmówców zdecydowanie odrzuciła upodobanie do realizmu filmowego (treści i formy) wśród Polaków, odwołując się do motywacji hedonistycznych i kompensacyjnych. Kino ma pełnić funkcję rozrywki, pozwalać widzom zapomnieć o „szarej”, trudnej rzeczywistości. Sądy badanych na ten temat należy łączyć z ich upodobaniami, gustami i – jak się okazało – płcią. Kobiety częściej afirmowały funkcje poznawcze filmów, a mężczyźni rozrywkowe. W badaniach Zbigniewa Korsaka na temat świadomości filmowej młodzieży sprzed 25 lat również te funkcje filmu eksponowano na pierwszym planie⁸⁶. Nie znaczy to, iż inne wartości filmu nie działają, ale pozostają one nieuświadomiane.

Ernst Cassirer uważał, że zabawa i sztuka z punktu widzenia psychologii – jako bezinteresowne, nieużyteczne działania naznaczone wyobraźnią ludyczną i artystyczną – są do siebie podobne. Ale efektem zabawy jest złudzenie, a efektem sztuki prawda⁸⁷. Film *Tulipany* Jacka Borcucha w obiegu krytycznym uchodzi za dzieło bliższe sztuce niż zabawie. Przez badanych widzów odebrany został jako obraz starości, afirmujący przyjaźń i miłość w dojrzałym wieku, raczej „piękne złudzenie” aniżeli prawda. Poszczególne sceny wzbudziły u odbiorców różne emocje: pozytywne i negatywne, które, jak można sądzić na podstawie zebranych danych, warunkowane były m.in. przez płeć, wiek i doświadczenia życiowe oraz kompetencje kulturowe. Interpretacje filmu częściej dotyczyły warstwy semantycznej filmu niż formalnej i ekspresyjnej. Uwidocznili się tu związek pomiędzy modelem interpretacji a typem widzów (konsument, gap, kinoman). Z kolei relacje o przeżyciu estetycznym potwierdzają, iż potoczny widz ocenia dzieło powierzchownie, głównie w odniesieniu do życia. Okazuje się, że taki ogląd uwidacznia się także w obiegu krytycznym (recenzje profesjonalne). Istotnym problemem badań odbioru i recepcji filmu pozostaje przekładalność doświadczeń

85 Por. J. Rudzki, *Zafascynowani telewizją...*; A. Kulik, *Po wyjściu z kina...*; T. Osiński, *Film fabularny w świadomości młodych odbiorców*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, t. 4: *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1985; W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności...* W tym miejscu warto wskazać projekt realizowany na reprezentatywnej grupie Polaków przez Obserwatorium Żywej Kultury, w którym to projekcie ujęte są także praktyki Polaków dotyczące oglądania filmów. Zob. R. Drozdowki, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń 2014, s. 18–189, http://ozkultura.pl/sites/default/files/stronaarchiwum/PRAKTYKI_KULTURALNE_POLAK%C3%93W.pdf (11.08.2015). Źródłem ilościowych danych o praktykach polskich odbiorców filmowych pozostają także opracowania GUS-u i sondaże realizowane przez OBOP.

86 Zob. Z. Korsak, *Świadomość filmowa młodzieży*, „Studia Pedagogiczne” 1990, z. 16, <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/2687/Korsak%20Swiadomosc%20filmowa%20mlodziezy.pdf?sequence=1> (02.08.2016).

87 E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 269.

odbioru, percepcji na kod werbalny oraz selektywna pamięć o widoku. Indagowanie o piękno poszczególnych elementów filmu nie przyniosło spektakularnych rezultatów.

Magia projekcji kinowej, wedle Morina, wyraża się w tym, iż ludzie rzutują swoje lęki i pragnienia na wszystkie istoty i obiekty. Spośród trzech rodzajów projekcji, które uczony analizował, w relacjach naszych badanych można było odczytać tendencję do automorfizmu i rozdwojenia. Ich ocena filmu zależna była od uruchomienia mechanizmu projekcji-identyfikacji. Jeśli następowała projekcja lub widzowie identyfikowali się z bohaterami czy z tuzami filmowymi, film wartościowano pozytywnie. W przeciwnym razie dzieło nie podobało się. Sytuacja obserwacji i wywiadu po projekcji filmowej stwarzała możliwość zanotowania spostrzeżeń odnośnie do bezpośredniego, emocjonalnego wpływu filmu. Wystąpiły przede wszystkim różnorodne subiektywne emocje, tj. przygnębienie, odprężenie, radość oraz refleksje natury życiowej, filozoficznej, psychologicznej i społecznej. I choć w wywiadach ujawniło się najwięcej (18 osób) widzów nastawionych hedonistycznie do kina, skupiających się na oglądowych jakościach bohaterów i ludycznych wartościach, to w relacjach respondentów stały się widoczne różnorodne wątpliwości, rozważania, co stanowi bezpośredni, choć wywołany, efekt rozmowy po projekcji filmowej.

Część III

Aborcja jako temat filmowy

Rozdział V

Aborcja jako problem społeczny

1. Prawne i etyczne dylematy jednostki

Aborcja oznacza poronienie, które zostało wywołane celowo. Najczęściej nazywana jest przerywaniem, usuwaniem ciąży, poronieniem sztucznym, terminacją, interrupcją¹. Problem ograniczania dzietności ma zasięg globalny (obecny w różnych czasach i w przestrzeni społeczno-kulturowej). Z uwagi na naturę zjawiska, czyli „trwania problemu” niechcianych ciąż (od pierwszych cywilizacji), liczebność dotkniętych nimi populacji kobiet czy miejsce problemu na skali ocen moralnych („mniejsze zło”, „większe zło”), możemy mówić o problemie społecznym starym jak kultura ludzka, powszechnym i skomplikowanym aksjologicznie, etycznie. W kulturach pierwotnych sposobem kontroli urodzeń było dzieciobójstwo bądź porzucenie noworodka². W czasach starożytnych cywilizacji stosowano poronienia przez podanie ciężarnej różnorodnych środków. W okresie popularności *Młota na czarownice* nieudane porody kobiet i akuszerki dawały okazję do oskarżeń o kontakty

1 W Polsce od 1994 roku obowiązuje definicja przyjęta przez Światową Organizację Zdrowia – poronienie odnosi się do straty jaja, zarodka do 22. tygodnia ciąży. Wyróżnia się kilka typów poronień w zależności od przyczyn: poronienia zagrażające, poronienia samoistne, poronienia zupełne, poronienia niezupełne, poronienia zatrzymane lub chybione (obumarcie zarodka), poronienia septyczne, poronienia nawykowe, poronienia sztuczne. Zob. G.C.L. Lachelin, *Poronienia*, tłum. A. Kurczuk-Powolny, Warszawa 1998, s. 8–10, 43–44, *Medycyna. Fakty*.

2 W.G. Sumer, *Spędzanie płodu, dzieciobójstwo, zabijanie starców*, [w:] tenże, *Naturalne sposoby postępowania w gromadzie*, tłum. M. Kempny, K. Romaniszyn, Warszawa 1995, s. 277–295.

z szatanem. Śmierci noworodka winny był „obcy”, czyli czarownica lub Żyd³. Posądzanie niewiast o aborcje lub dzieciobójstwa doskonale wpisywało się w stereotyp czarownicy. Spędzanie płodu zamiast stosowania metod zapobiegania ciąży stanowiło przez długi czas doświadczenie kobiet z różnych krajów świata. W erze nowoczesnej antykoncepcji, rozwiniętej medycyny, lepszej opieki lekarskiej przerwanie ciąży traktuje się jako ostateczność. Wedle szacunkowych relacji Światowej Organizacji Zdrowia (WHO) roczna skala zjawiska na świecie to ponad 50 mln aborcji. Kwestia „sztucznych poronień” jest zatem problemem społecznym, jednostkowym, życiowym, zdrowotnym, prawnym, państwowym, moralnym, etycznym, religijnym itp. Każda z tych perspektyw została uwikłana w spór pomiędzy prawem płodu do życia a prawem kobiety do samostanowienia o sobie i swojej rodzinie.

Z punktu widzenia historii prawa rozróżnia się trzy epoki legislacyjne zjawiska aborcji. Okres pierwszy charakteryzował się przedmiotowym podejściem do płodu ludzkiego. Sama kobieta, ciąża, płód i dziecko traktowane były jako część majątku rodzinnego mężczyzny. Druga era rozpoczęła się od czasów Biblii i trwała aż po XVIII wiek. Charakteryzowała się oddziaływaniem chrześcijaństwa na etykę i prawo świeckie. Wówczas dokonano się regulatywna ocena spędzania płodu. Z kolei ostatnia epoka – liberalizacji ocen – pojawiła się pod wpływami oświecenia i trwa do dzisiaj. Aborcja traktowana jest jako przestępstwo pokrewne zabójstwu, ale karane łagodniej lub dopuszczalne w szczególnych przypadkach.

Regulacje prawne aborcji można sprowadzić do trzech typów zapisów normatywnych: model aborcji na żądanie kobiety, model zakazywania aborcji prawem, model wskazań aborcji. Obecnie na przerwanie ciąży w pierwszym trymestrze ciąży zezwala prawo większości krajów Azji, Ameryki Północnej, Europy. Zróżnicowanie co do przepisów aborcyjnych ma miejsce w zależności od regionu, np. w Australii, w Meksyku. Model rozmaitych regulacji prawnych wskazań aborcji⁴ jest charakterystyczny dla państw Ameryki Południowej, Afryki, Bliskiego Wschodu (Egipt, Syria, Iran), a także dla krajów Azji Południowo-Wschodniej (Filipiny, Indonezja). Natomiast całkowity zakaz aborcji obowiązuje w Panamie i Chile, ale także w małych państewkach europejskich (np. San Marino, Andora, Lichtenstein). Współcześnie w Europie prawo do aborcji różnorodnie się ujmuje, zapisuje. Każdy kraj wypracował własny model opieki zdrowotnej i przepisów regulujących ten społeczny problem. W wielu państwach Europy Zachodniej przez lata obowiązywał model prawodawstwa odmienny niż w Europie Środkowo-Wschodniej. Działania zmierzające do legalizacji przerywania ciąży w niektórych przypadkach przyniosły w krajach europejskich w drugiej połowie XX wieku zmianę przepisów prawnych: w latach 70. (np. NRD, Austria, Finlandia, Francja,

3 Historyczne ujęcie dzieciobójstwa, poronienia, śmierci okołoporodowej zob.: D. Łukasiewicz, *Dzieciobójczynie jako kozioł ofiarny*, [w:] *Humanistyka i płeć III: Publiczna przestrzeń kobiet...*, s. 39–51.

4 Wskazania do zabiegu to najczęściej zagrożenie życia lub zdrowia matki, rzadziej gwałt i wady płodu.

Włochy, Dania, Norwegia, Szwecja), w latach 80. (Portugalia, Rumunia, Czechy), w latach 90. (Belgia). Również w USA do lat 70. XX wieku aborcja i niektóre formy antykoncepcji były nielegalne. Sytuacja zmieniła się na skutek sprawy rozpatrywanej w Sądzie Najwyższym *Roe versus Wade* w 1973 roku⁵. Wówczas uznano, że decyzja o posiadaniu potomstwa stanowi prawo konstytucyjne. Poszczególne stany stosowały różne zasady ograniczające, zniechęcające do przerywania ciąży (niemożność finansowania zabiegów z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych, obowiązek konsultacji psychologicznych, przekazanie informacji o alternatywnych rozwiązaniach itp.).

W XXI wieku kwestia aborcji na poziomie prawnym dla wielu państw stanowi aktualny problem. Kilka lat temu zliberalizowano prawo w Hiszpanii (2010), w Irlandii⁶ (2014). Wciąż żywotne są referenda i powracające debaty, nowe propozycje partyjne w sprawie przepisów regulujących kwestię przerywania ciąży (np. w Portugalii, w Polsce, na Węgrzech).

W kulturze zachodniej ogromną rolę odegrała chrześcijańska doktryna seksualna, która dominowała do połowy XX wieku. W drugiej połowie ubiegłego wieku nastąpił szereg czynników, które spowodowały ewolucję postaw wobec seksualności człowieka⁷, a w konsekwencji rozłam kościołów chrześcijańskich w kwestii pojmowania koncepcji małżeństwa, sytuacji kobiet, kontroli urodzeń.

Na gruncie socjologii problem „sztucznych poronień” rozpatrywany jest zarówno z punktu widzenia jednostki, jak i społeczeństwa. Socjologowie badają kwestię przerywania ciąży poprzez analizę społecznych reguł, procesów i struktur, które łączą i dzielą ludzi lub tworzą więzi między ludźmi. Zajmują się także procesem zmian w postrzeganiu problemu aborcji. Z tej perspektywy bada się zarówno jednostki, osoby tworzące grupy społeczne, jak i międzyludzkie relacje. Maria Ossowska, twórczyni polskiej socjologii moralności, publikując *Normy moralne* (1970) za istotny punkt rozważań przyjęła normy moralne w obronie biologicznego istnienia⁸. Aborcja – obok wojny, eutanazji, kary śmierci, samobójstwa, zabójstwa w obronie koniecznej – stanowi wyjątek od normy „nie zabijaj”. Analizy Ossowskiej dowiodły, że sytuacje „zła” z perspektywy moralnej mogą mieć różną gradację. Wypada wspomnieć, że – obok socjologii – perspektywę społeczną i jednostkową wobec kwestii przerywania ciąży przyjmują inne nauki. Dla środowiska medycznego najważniejszą kwestią dotyczącą zjawiska „sztucznych poronień” pozostaje zdrowie kobiet⁹.

5 Szerzej zob.: C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 250–252.

6 Możliwość legalnej aborcji, gdy zachodzi „realne i istotne zagrożenie dla życia kobiety”.

7 Były to m.in.: rozwój psychoanalizy, postęp w dziedzinie seksuologii, publikacja raportu Kinseya, upowszechnienie metod i środków antykoncepcyjnych, emancypacja kobiet i ruchy feministyczne, „rewolucja seksualna” lat 60. XX wieku, koncepcje praw człowieka wiążące się z pojęciem zdrowia reprodukcyjnego i seksualnego.

8 Por. M. Ossowska, *Normy moralne. Próba systematyzacji*, Warszawa 1970; K. Kiciński, *Maria Ossowska – człowiek i badacz moralności*, „Etyka” 2005, nr 38.

9 W literaturze nauk medycznych najczęściej opisywane są konsekwencje fizyczne i psychiczne u kobiet po „wywołanych poronieniach”. Choć metody przerywania ciąży udoskonalono,

Prawnicy dokonują analiz historyczno-legislacyjnych i porównawczych modeli prawnej regulacji zjawiska, jakie obowiązują na świecie¹⁰. Konsekwencje przerywania ciąży dla kobiety i rodziny to z kolei aspekt, którym zajmują się psychologia i psychiatria. Demografowie opracowują analizy wpływu zabiegów „sztucznych poronień” na strukturę ludności, poziom dzietności oraz na inne zmienne działające na liczbę ludności¹¹. Zaś etycy i moralisci badają postawy społeczne i uzasadnienia etyczne opinii o aborcji z punktu widzenia różnych teorii etycznych, takich jak: deontologia, utylitaryzm, biocentryzm, konsekwencjonalizm, etyka feministyczna, etyka umowy społecznej, etyka troski, bioetyka i wiele innych¹². Każda z nauk zajmuje się innym aspektem przerywania ciąży. Jednak wartościowanie prawa do aborcji przenosi się na płaszczyznę naukową. Powstaje podział *pro-life* i *pro-choice* – znany w dyskursie oficjalnym. Nauka nie tylko nie odkrywa prawdy, ale służy celom propagandowym. Publikowane badania rzadko szerzej prezentują i wyjaśniają metodologię badań. A miarodajne ich wyniki dotyczące wpływu interupcji na zdrowie kobiet są utrudnione poprzez: brak reprezentatywności tych badań lub małe grupy badawcze, niechęć kobiet do ujawniania przeszłości aborcyjnej, pomimo legalizacji zabiegów, niemożliwość wyizolowania innych czynników, które mogą mieć wpływ na odczucia osób po

wielu lekarzy podkreśla, że zabieg aborcji – nawet legalny, w sterylnych warunkach – niesie zawsze pewne ryzyko dla zdrowia kobiety.

- 10 Charakterystycznym elementem jest to, że problematyka normatywnych aspektów związanych z aborcją ukazywana jest przez autorów w powiązaniu z innymi perspektywami – moralną (etyczną), filozoficzną, medyczną i społeczną. Por. M. Graber, *Rethinking Abortion: Equal Choice, the Constitution, and Reproductive Politics*, Princeton 1999; E. Zielińska, *Oceny prawnokarne przerywania ciąży. Studium porównawcze*, Warszawa 1986; też, *Przerywanie ciąży. Warunki legalności w Polsce i na świecie*, Warszawa 1990; też, *Oceny prawnokarne przerywania ciąży w USA*, Warszawa 1990; M. Zubik, *Problem aborcji w dokumentach i orzecznictwie sądowym*, Warszawa 1997; J. Mazurkiewicz, *Ochrona dziecka poczętego w świetle kodeksu rodzinnego i opiekuńczego*, Wrocław 1985; M. Tarnawski, *Zabójstwo uprzywilejowane w ujęciu polskiego prawa karnego*, Poznań 1981; R. Tokarczyk, *Prawa narodzin, życia i śmierci*, Kraków 2000; W. Lang, *Prawne problemy ludzkiej prokreacji*, Toruń 2000; O. Nawrot, *Nienarodzony na ławie oskarżonych*, Toruń 2007; K. Wiak, *Ochrona dziecka poczętego w polskim prawie karnym*, Lublin 2001; T. Pietrzykowski, *Spór o aborcję*, Katowice 2007; J. Potulski, *Dziecko jako przedmiot czynu zabronionego*, Gdańsk 2007 i inne.
- R. Tokarczyk, *Prawa narodzin...*, s. 196.
- 11 Por. M. Okólski, *Reprodukcja ludności a modernizacja społeczeństwa. Polski syndrom*, Warszawa 1988; Z. Smoliński, M. Kuciarska-Ciesielska, *Prokreacja w rodzinie*, Warszawa 1989, *Statystyka Polski. Studia i prace*, t. 18; W. Wróblewska, *Nastoletnie matki w Polsce. Studium demograficzne na podstawie badania „Ankieta Młodych Matek” z 1998*, Warszawa 1991, *Monografie i Opracowania*, SGH, nr 340/22; P. Szukalski, *Demograficzne uwarunkowania przepływow międzypokoleniowych*, Łódź 2002; E. Frątczak, *Demograficzny wymiar aborcji*, Międzynarodowa Konferencja „Aborcja – przyczyny, następstwa, terapia”, Warszawa 20–22.06.2004.
- 12 Por. J. Hołowska, *Etyka w działaniu*, Warszawa 2001; *Ethics and Biotechnology*, ed. A. Dyson, J. Harris, London–New York 1994; D.B. Ingram, J.A. Parks, *Etyka dla żóttodziobów*, tłum. R. Bartołd, Poznań 2003; J. Teichman, *Etyka społeczna*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2002.

przerwaniu ciąży. Kluczową kwestią dla wielu innych nauk (w tym socjologii), które zajmują się tym problemem społecznym, stanowi dotarcie do reprezentatywnej próby. Nawet w krajach, gdzie obowiązuje liberalne prawo aborcyjne, niestety nie można wskazać takich opracowań naukowych, które by uwzględniały całkowity przekrój populacji kobiet, które przerwały ciążę¹³.

2. Zjawisko aborcji w Polsce: stare i nowe problemy

Obecna legislacja aborcyjna w Polsce nazywana jest w potocznym języku prawem „restrykcyjnym”. Od ponad 20 lat w naszym kraju funkcjonuje ustawa z dnia 7 stycznia 1993 roku zwana powszechnie „ustawą antyaborcyjną”. W myśl przepisów legalne przerwanie ciąży możliwe jest w trzech przypadkach:

- 1) jeśli ciąża stanowi zagrożenie dla życia lub zdrowia kobiety;
- 2) jeśli badania medyczne wskazują na duże prawdopodobieństwo ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu albo nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu; przerwanie ciąży jest w takiej sytuacji legalne, jeśli płód nie osiągnął zdolności do samodzielnego życia poza organizmem matki;
- 3) jeśli ciąża powstała w wyniku czynu zabronionego (gwałt); przerwanie ciąży jest w takiej sytuacji dopuszczalne, jeśli od początku ciąży upłynęło nie więcej niż 12 tygodni.

Zmiana w polskim prawodawstwie zaszła w 1996 roku, kiedy prezydent Aleksander Kwaśniewski podpisał ustawę liberalizującą aborcję. Wówczas Sejm złagodził przepisy, zezwalając na aborcję z przyczyn społecznych. Jednak rok później, w 1997 roku, na skutek decyzji Trybunału Konstytucyjnego, Sejm ponownie zastrzył ustawę, wycofując dopuszczalność przerywania ciąży z przyczyn społecznych. Temat aborcji powracał jeszcze kilka razy na arenę polityczną, zazwyczaj w kampaniach przedwyborczych, jednakże żadnej ze stron konfliktu polityczno-ideologicznego nie udało się uzyskać wystarczającego poparcia dla swoich projektów nowelizacyjnych¹⁴.

13 Rejestry zagranicznych klinik aborcyjnych (pomijając względy etyczne wykorzystania dla potrzeb badania danych byłych pacjentek) nie zawsze są rzetelne, gdyż np. kobiety opłacające zabieg terminacji z własnych środków niejednokrotnie nie są w ogóle rejestrowane. Nie ma także możliwości dotarcia do osób, dla których aborcja jest wydarzeniem sprzed lat, o którym nie myślą i które nie stanowi dla nich żadnego problemu.

14 W chwili pisania tego tekstu (wrzesień–październik 2016 roku) rozgorzała na nowo debata publiczna w Polsce za sprawą sejmowego głosowania w sprawie projektu „Ordo Iuris”, w praktyce delegalizującego całkowicie przerywanie ciąży, także terapeutyczne, ratujące zdrowie czy życie ciężarnej.

Przerwanie ciąży w Polsce stanowiło ważny problem społeczny dla kilku socjologów, którzy poświęcili tej kwestii prace zbiorowe lub indywidualne. Nie było to jednak zjawisko dostatecznie zbadane, opisane w okresie legislacji „liberalnej” i „restrykcyjnej”. Pierwsze polskie badania psychospołeczne zorientowane na doświadczenia jednostki podjęła Hanna Malewska w pracy pt. *Kulturowe i psychospołeczne determinanty życia seksualnego*¹⁵. Socjologiczne badania nad aborcją ukazujące wieloaspektowy charakter zjawiska podjęły Jacqueline Heinen i Anna Matuchniak-Krasuska w pracy pt. *Aborcja w Polsce. Kwadratura koła* (1995). Oprócz analizy socjolingwistycznej, zaprezentowały wyniki 30 wywiadów z ekspertami prezentującymi odmienne stanowiska w dyskusji o aborcji¹⁶, a także 68 wywiadów z kobietami i mężczyznami. Autorki wskazały na olbrzymi rozdźwięk między retoryką o aborcji a praktyką. Badania własne z lat 2004–2008 poświęcone zostały zjawisku społecznego postrzegania aborcji, a także doświadczeniom aborcyjnym Polek. Kilka lat później perspektywę oszacowania zabiegów przerywania ciąży Polek, poprzez odwołanie się do ich życiowych doświadczeń, podjął się CBOS – w 2013 roku¹⁷.

Wysyp prac socjologicznych na temat przerywania ciąży nastąpił w latach 90. Społeczne zainteresowanie problemem „sztucznych poronień” w naszym kraju wiązało się z polityczną debatą na temat warunków przerywania ciąży, społecznym postrzeganiem atmosfery wokół zmian prawa dotyczącego aborcji. W tej sytuacji uwaga badaczy koncentrowała się głównie na stosunku społeczeństwa polskiego do regulacji prawnych oraz na deklaracji postaw względem zjawiska terminacji ciąży¹⁸. Ten nurt badań jest kontynuowany do dziś w badaniach sondażowych. Z lat 90. pochodzi szereg prac¹⁹ rejestrujących ówczesną sytuację prawną, polityczną i społeczną w Polsce, również w perspektywie państwo – Kościół.

15 Autorka, badając w 1959 roku kobiety z dziesięciu klinik ginekologicznych różnych miast wojewódzkich w Polsce, pytała również o przerywanie ciąży, które było wówczas zabiegiem legalnym.

16 Na ten temat zob.: B. Hałaczek, K. Ostrowska, F. Höpflinger, *Dlaczego aborcja? Polsko-szwajcarsko-niemieckie badania nad uwarunkowaniami postaw pro- i antyaborcyjnych*, Lublin 1994.

17 N. Hipsz, *Doświadczenia aborcyjne Polek*, CBOS, www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_060_13.PDF (20.05.2015).

18 Patrz raporty: TNS OBOP, *Opinie o zmianie ustawy o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży*, 1996; OBOP, *Opinie o zakazie przerywania ciąży ze względów społecznych*, 1999; CBOS, *Młodzież i dorośli o aborcji*, 1999; OBOP, *Problem aborcji i problem ustawy antyaborcyjnej*, 2002; TNS OBOP, *Problem aborcji i problem ustawy antyaborcyjnej*, 2002; TNS OBOP, *Polacy o aborcji i o ustawie antyaborcyjnej*, 2003; CBOS, *Opinie o prawnej regulacji przerywania ciąży*, 2003; CBOS, *Aborcja, edukacja seksualna, zapłodnienie pozaustrojowe*, 2005; CBOS, *Postawy wobec aborcji*, 2006 i wiele innych.

19 *Polityka i aborcja*, red. M. Chałubiński, Warszawa 1994; *Cudze problemy – o ważności tego co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Warszawa 1991; D. Duch, badanie „Postawy społeczeństwa polskiego wobec planowania rodziny”, Zakład Socjologii Zdrowia i Medycyny IFiS PAN, 1989; A. Titkow, D. Duch,

Wedle wspomnianych badań CBOS z 2013 roku liczba dorosłych Polek, które co najmniej raz usunęły ciążę, to od 4,1 do 5,8 mln kobiet²⁰. A zatem co czwarta dorosła kobieta przerwała choć raz ciążę. Ustawa antyaborcyjna przyczyniła się do funkcjonowania podziemia aborcyjnego, w którym realizuje się także zabiegi prawnie dopuszczalne, choć najczęściej ich powodem są problemy socjalno-bytowe i życiowe. W raportach rządowych oficjalna liczba legalnych aborcji na przestrzeni trzech ostatnich lat wynosiła odpowiednio: 711 w 2013, 977 w 2014 i 1812 w 2015 roku. Liczby te okazują się całkowicie niewiarygodne w odniesieniu do skali problemu. Po pierwsze, polskie „podziemie aborcyjne” funkcjonuje bez przeszkód w postaci prywatnych klinik i gabinetów lekarskich. I tam również przeprowadza się zabiegi ze wskazań medycznych (wady płodu) czy kryminogennych (gwałt, kazirodztwo). Po drugie, istnieje również zjawisko „turystyki aborcyjnej” (najczęściej wyjazdy do Czech, Wielkiej Brytanii, Austrii, Niemiec). Nielegalne aborcje są w naszym kraju źródłem dobrze prosperujących prywatnych interesów, co wielokrotnie udowodniono w reportażach i w pracach naukowych. Od kilku lat coraz bardziej upowszechnia się aborcja farmakologiczna, metoda polegająca na zażyciu środków poronnych w domu, najczęściej zakupionych za pośrednictwem sieci lub lekarza²¹. Mimo dobrych warunków klinicznych nie zmienia się lęk kobiet o własne życie i zdrowie fizyczne, w tym zdrowie reprodukcyjne (strach przed bezpłodnością). Brak rzetelnej informacji na temat wczesnych i późnych konsekwencji medycznych, zachowań organizmu kobiety po zabiegu jest być może jedną z przyczyn wzajemnego poszukiwania się osób po aborcji w Internecie. Z uwagi na brak grup wsparcia w realnej przestrzeni społecznej, takie organizacje można znaleźć w sieci²².

Od początku debaty publicznej na temat zjawiska przerywania ciąży za moralne i prawne warunki dopuszczalności aborcji uważa się zagrożenie życia i zdrowia kobiety oraz kryminalne okoliczności poczęcia. Większość Polaków, tak jak i obywatele innych katolickich krajów, uważa spędzanie płodu za zło, ale nie chce, aby zabiegi przerywania ciąży były zdelegalizowane²³. Odwołując się do koncepcji

A. Dukaczewska-Nałęcz, badanie „Społeczna i kulturowa tożsamość polskich kobiet”, Pracownia Badań nad Kobietami i Rodziną IFiS PAN, 1998, za: D. Duch, *O aborcji i wartościach na podstawie wyników badań*, [w:] *Ustawa antyaborcyjna w Polsce*, Federacja na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, 2000.

20 Na reprezentatywnej próbie zastosowano po raz pierwszy w badaniach sondażowych na ten temat nowe podejście pomiarowe (niebezpośrednie). Zob. www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_060_13.PDF (20.05.2015).

21 Obecnie najczęściej stosowanym sposobem przerywania ciąży jest zażycie środków farmakologicznych przez kobietę. Odbywa się to pod kontrolą lekarzy ginekologów prowadzących prywatną praktykę.

22 Zob. E. Wejbert-Wąsiewicz, *Enklawy i eksklawy aborcyjne – dynamika i źródło zmian*, „Opuscula Sociologica” 2014, nr 2, s. 31–42.

23 CBOS, *Opinie na temat dopuszczalności aborcji*, Warszawa 2010; CBOS, *Opinie o prawnej dopuszczalności i regulacji aborcji*, Warszawa 2011; CBOS, *Dopuszczalność aborcji w różnych*

konfliktów niewspółmiernych skal wartości Stanisława Ossowskiego²⁴, można stwierdzić, że z perspektywy blisko 25 lat działania ustawy antyaborcyjnej w Polsce społeczeństwo polskie aprobuje ustawę antyaborcyjną jako wartość uznawaną, ale nie na poziomie wartości realizowanych. Sądy „teoretyczne” o aborcji są bardziej restrykcyjne, ale własne decyzje życiowe – bardziej permissywne²⁵. Własne doświadczenia aborcji mają wpływ na stosunek do legislacji. Prawie wszystkie osoby, które przerwały ciążę, były zwolennikami legalizacji zabiegów. Natomiast osoby o poglądach bardzo konserwatywnych pod wpływem własnych przeżyć zmieniały poglądy na umiarkowane.

W czasach PRL-u pośrednią przyczynę dużej liczby zabiegów stanowił brak dostępu do antykoncepcji i brak skutecznych działań pomocowych państwa dla kobiet myślących o przerwaniu ciąży. Współcześnie rynek antykoncepcji odpłatnej wydaje się szeroki. Niemniej jednak i w minionej epoce, i aktualnie nie istnieje rzetelna edukacja seksualna w szkole i można także sądzić, że nie ma ona miejsca w domu rodzinnym²⁶. Państwo nie ułatwiło procedur adopcyjnych ani nie stworzyło żadnych innych rozwiązań dla kobiet w niechcianej czy problematycznej ciąży. W polskim dyskursie publicznym na ten temat wciąż widoczny jest „rytualny chaos”²⁷. A strony sporu (*pro-choice* i *pro-life*) nie są zdolne do przyjęcia postawy pragmatycznej, do wspólnego działania na rzecz zwalczania ubóstwa, zaferowania kobietom i ich dzieciom opieki medycznej, psychologicznej, pomocy dla samotnych matek. Choć trzeba przyznać, że strona *pro-life* związana z Kościołem katolickim w Polsce prowadzi różnorodne działania wspierające kobiety w ciąży²⁸.

Sondaże²⁹ opinii publicznej (CBOS-u, OBOP-u i Demoskopu) z ostatniej dekady wskazują, że największą grupę stanowią osoby o umiarkowanych poglądach

sytuacjach, Warszawa 2016; CBOS, *Polacy o prawach kobiet, „czarnych protestach” i prawach aborcyjnych*, Warszawa 2016.

24 S. Ossowski, *Konflikty niewspółmiernych skal wartości*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1967.

25 Zob. E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem...*, s. 173–180.

26 Badania własne wykazały, że wiedza o antykoncepcji nie jest powszechna, a praktyki dotyczące zapobiegania ciąży są tematem tabu w grupie dość dobrze wykształconych młodych ludzi.

27 Niestety dawni i obecni aktorzy sceny politycznej zainteresowani są bardziej przeforsowywaniem swojego ideologicznego stanowiska.

28 Chodzi o domy samotnych matek, ośrodki adopcyjne, terapie, pomoc psychologów katolickich. Na podstawie badań własnych warto dodać, że hasło propagowane przez inicjatorów antyaborcyjnych ruchów: „Adopcja zamiast aborcji” nie uzyskało aprobaty ani jednej badanej kobiety z doświadczeniem przerwania ciąży.

29 Por. *Opinie na temat aborcji*, CBOS, komunikat z badań, X 2007; *O wychowaniu seksualnym młodzieży*, CBOS, komunikat z badań, VIII 2007; TNS OBOP, kwiecień 2007 – „Gazeta Wyborcza”, 1.05.2007; *Polka 2007. Polki o aborcji w badaniu PBS DGA dla Gazety*, luty 2007 – „Gazeta Wyborcza”, 3.04.2007; *Sondaż GfK Polonia dla Rzeczypospolitej*, 2007 – „Rzeczpospolita”, 24.03.2007; *Sondaż GfK Polonia dla Rzeczypospolitej*, 2007 – „Rzeczpospolita”, 21.03.2007; *Raport „Zdrowie kobiet w wieku prokreacyjnym 15–49 lat”*, UNDP, Ministerstwo Zdrowia, 2006; *Stosunek Polaków do aborcji wg Polskiej Grupy Badawczej*, luty 2007; *Podstawowe informacje o rozwoju demograficznym Polski do 2006 roku*, GUS, Departament Statystyki Społecznej,

w kwestii aborcji, tzn. zezwalają na zabiegi tylko w ograniczonych przypadkach lub są za zakazem, ale w pewnych wyjątkowych sytuacjach ją tolerują. Można też zauważyć, że jest to sytuacja charakterystyczna dla moralności refleksyjnej, w której nie sam czyn, ale jego przyczyny i skutki podlegają ocenie. Liczba osób o takich poglądach stopniowo rosła począwszy od lat 90. minionego wieku. Autorzy sondaży zauważają, że ogólne deklaracje obywateli w sprawie terminacji ciąży podlegają wyraźnemu wpływowi atmosfery społecznej i politycznej i nie zawsze odzwierciedlają poglądy³⁰ jednostek na dopuszczalność interupcji w danej sytuacji zdrowotnej czy społecznej kobiety. Ponadto, istotne jest, że często poglądy ludzi na ten temat nie są stałe. Postawy wobec zjawiska są zróżnicowane dychotomicznie *pro-life* i *pro-choice*, ale także w każdej z nich występuje wewnętrzna niejednorodność.

Badani uruchamiają różne typy myślenia – raz myśląc o aborcji w kategoriach moralnych, a innym razem w kategoriach praw kobiety, czasem przyjmują tylko jeden punkt widzenia³¹. Spędzanie płodu jest złem, ale dla jednych absolutnym, dla drugich – względnym. Na tę specyfikę badań postaw wobec aborcji zwracają uwagę autorzy różnych badań i sondaży społecznych.

W kontekście problematyki przerywania ciąży nie sposób pominąć kwestii edukacji seksualnej i antykoncepcji. Ludzkość w dziedzinie kontroli urodzeń przeszła swoistą ewolucję: od dzieciobójstwa i sztucznych poronień do zapobiegania ciąży i dowolnych sterylizacji. Kościół katolicki zaakceptował tylko „naturalne metody planowania rodziny”, nadal jednak moralnie sprzeciwia się stosowaniu innych środków zapobiegania ciąży oraz sterylizacji. Natomiast jeśli ujmować Kościół jako wspólnotę wiernych, to sfera chrześcijańskiej etyki seksualnej zawsze stanowiła dla wiernych bardziej obszar wartości uznawanych niż odczuwanych, a więc raczej dyskurs niż praktykę życiową. Wypada podkreślić, że w toczących się w Polsce oficjalnych debatach na temat przerywania ciąży nie uwzględnia się kwestii antykoncepcji, a przecież są to sprawy społecznie ważne oraz logicznie powiązane.

2007; *Stan zdrowia ludności w 2004 r.*, GUS, 2006; *Postawy wobec aborcji*, CBOS, komunikat z badań, 2006; CBOS, *Opinie na temat aborcji*, 2007; *Polityka wobec aborcji: opinie ludności w 18 krajach świata. Komunikat z badań*, CBOS, Warszawa, VI 2008. Por. B. Rogulska, *Oczekiwane zmiany w nauczaniu Kościoła*, CBOS, www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2015/K_032_15.PDF (25.01.2010).

30 Wyrażane przez respondentów opinie na temat warunków dopuszczalności aborcji w dużej mierze zależą od sposobu konstrukcji i zadawania pytań przez ankieterów. Badania własne na grupie studentów łódzkich wykazały, że opinie ludzi bywają niespójne, a osoby niemające silnie ukształtowanych poglądów mogą je modyfikować w zależności od tego, jaki wydźwięk ma treść zadanego pytania.

31 Charakterystyczne w badaniach własnych wśród studentów łódzkich było to, że zwolennicy prawa kobiet do aborcji częściej wykorzystywali argumenty związane z wartościami codziennymi lub odczuwanymi (życiowe), a ich przeciwnicy w dyskusji zazwyczaj posługiwali się kategoriami wartości uznawanych (religijne).

W potocznym dyskursie antykoncepcja uchodzi za sprawę kobiet, tymczasem brytyjscy i amerykańscy badacze wskazują, że w okresie międzywojennym antykoncepcja była męską powinnością. Od kobiet oczekiwano „niewinności” i „niewiedzy” seksualnej³².

W katolickiej Polsce po 1989 roku widać zmiany, jakie zaszły w poglądach oraz w praktykach antykoncepcyjnych (większą popularność nowoczesnych środków zapobiegania ciąży), co należy wiązać przede wszystkim z legalną dostępnością antykoncepcji na rynku. Jednocześnie w PRL-u i w III Rzeczypospolitej nie istniały instytucje państwowe zajmujące się stosownym poradnictwem i zbieraniem danych o zwyczajach obywateli w tej kwestii. A polskie środowisko naukowe nie wypracowało gremium, które podjęłoby się ogólnokrajowych, długofalowych i kompleksowych badań dotyczących kwestii doświadczeń seksualnych, praktyk zdrowotnych oraz wpływu wychowania seksualnego na jednostki. Minęło ponad 60 lat od momentu, gdy o takiej potrzebie pisały Hanna Malewska i Magdalena Sokołowska³³.

W XXI wieku podstawowa profilaktyka prozdrowotna i antykoncepcja w najprostszej postaci nadal stanowi duże wyzwanie dla milionów ludzi, o czym przekonują naukowcy z Instytutu Kinseya na łamach czasopisma „Sexual Health”³⁴. W Polsce sprawa ta może mieć wymiar religijno-materialny. Na ten fakt zwróciły już uwagę autorki pracy *Aborcja w Polsce. Kwadratura koła*. W świetle religii katolickiej antykoncepcja jest czynkiem grzesznym, nierzadko zrównywanym z aborcją. Zapobieganie ciąży stanowiło sprawę uciążliwą i kosztowną, podczas gdy zabieg można było mieć raz na jakiś czas. Badane łódzkie robotnice uważały, że skoro antykoncepcja jest grzechem takim jak aborcja, a może nawet cięższym, bo popełnianym codziennie, to lepiej jej nie stosować. Natomiast badania własne autorki przeprowadzone wśród kobiet, które przerwały ciążę wykazały, że zarówno przed zabiegiem, jak i po – nie stosowano nowoczesnych metod zapobiegania ciąży. Wypada podkreślić, że antykoncepcja (wbrew temu, co głosi Kościół) nie okazała się powodem przerwania ciąży. Stosowano natomiast metody naturalne lub w ogóle nie zabezpieczano się przed kolejną niechcianą ciążą³⁵. Ten paradoks trudno racjonalnie wytłumaczyć bez odwołań do religii i zasobności portfela. W tej sytuacji nie ma wątpliwości, że szkolna edukacja seksualna jest potrzebna. Tym bardziej że literatura i film przestały pełnić funkcje wychowawcze i poznawcze.

32 W pierwszych amerykańskich klinikach kontroli urodzeń poradę antykoncepcyjną mogły uzyskać tylko mężatki. Zob. S. Kuźma-Markowska, *Zdrowe matki, chciane dzieci. Ruch kontroli urodzeń w stanie Illinois (1923–1941)*, Warszawa 2005, s. 206–209.

33 H. Malewska, M. Sokołowska, *Recenzja książki A. Majdy „Wychowanie seksualne dzieci i młodzieży”*, „Studia Socjologiczne” 1962, nr 3.

34 Za: E. Nieckula, *Trudna sztuka antykoncepcji*, <http://zwierciadlo.pl/2012/zdrowie/porady/trudna-sztuka-antykoncepcji> (23.11.2012).

35 E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem...*, s. 134–148, 160.

Modne w ubiegłym stuleciu filmy edukacyjne jawią się dziś jako przeżytek z minionej epoki. A w polskiej literaturze XIX, XX i XXI wieku problem antykoncepcji wydaje się tabu większym niż niechciana ciąża czy aborcja. Jedyną polską grą internetową, mającą na celu edukację seksualną, szerzenie informacji o antykoncepcji i świadomym rodzicielstwie, powstała z inicjatywy kobiecej grupy artystycznej³⁶. Wychowanie do życia w rodzinie to w wielu polskich szkołach przedmiot fikcyjny (bo nieobowiązkowy) lub ideologiczny, realizowany przez osoby nieposiadające odpowiednich kwalifikacji. Od zmiany ustroju w Polsce programy szkolne przekazują treści katolickie akcentujące wstrzemięźliwość płciową i krytykujące nowoczesną antykoncepcję. W praktyce wiele zależy od światopoglądu nauczycieli³⁷. Badania własne dotyczące wiedzy o ludzkiej seksualności i zachowań seksualnych wśród łódzkich studentów, gimnazjalistów, a także wśród kobiet mających za sobą doświadczenie aborcji wskazywały na paradoksy współczesnych postaw młodych ludzi względem seksualności. Dla wielu osób seks nie stanowi tabu, ale zapobieganie ciąży – tak. Oprócz niewiedzy i wstydu dominuje myślenie na zasadach: „jakoś to będzie”, „mi się wpadka nie zdarzy” (podejmując ryzyko) lub „to nie mój problem” (nie planują kontaktów seksualnych)³⁸. Na niechęć względem antykoncepcji ma wpływ Kościół katolicki wspierający się autorytetem nauki (dowody na szkodliwość antykoncepcji, wzrost liczby rozwodów). Katolicki wzór czystości seksualnej przed ślubem nie jest przestrzegany, sfera ta nigdy jednak nie stanowiła „priorytetu religijności”. Natomiast niepokoi fakt ignorowania odpowiedzialności seksualnej. Inną sprawą jest, iż niepełnoletni kochankowie w Polsce pozbawieni są możliwości zasięgnięcia bezpłatnej porady u ginekologa. W szkołach rozwija się zatem podziemie antykoncepcyjne, oferujące tabletki hormonalne³⁹.

3. Aborcja w dyskursie publicznym

Aborcyjny dyskurs jest bardzo złożony i rozbudowany, ma swoją historię. W świecie zachodniej kultury publiczne i polityczne dyskusje na ten temat odbyły się w społeczeństwie drugiej połowy XX wieku. Na ich podstawie poszczególne państwa opracowały odrębne przepisy prawne i zasady legalnej aborcji. Jak już wspomniano na początku rozdziału, w niektórych krajach spory te nadal trwają. Jest

36 Tamże.

37 O czym mówi raport o edukacji seksualnej w polskich szkołach z 2009 roku, opublikowany przez Grupę Edukatorów Seksualnych Ponton na podstawie blisko 700 listów od młodzieży.

38 Z. Izdebski, T. Niemiec, K. Wąż, *(Zbyt) młodzi rodzice*, Warszawa 2011, s. 51.

39 Szerzej: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Antykoncepcja jako tabu społeczno-kulturowe. O ważności tego, co nieważne*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2015, t. 18, nr 4, s. 67–81.

to spowodowane silnym oddziaływaniem ruchów sprzeciwiających się legalizacji aborcji, co jest związane z przewagą wiernych katolickich oraz rolą i współczesną nauką Kościoła katolickiego, który z pozycji autorytetu papieskiego w XX wieku zradykalizował swoje stanowisko poprzez bezwzględny zakaz przerwania ciąży (odrzucenie i wykluczenie z dyskursu o aborcji „etyki złotego środka”) oraz rozszerzenie kary ekskomuniki na osoby trzecie (lekarze i inni winni)⁴⁰.

Od starożytności istniał dyskurs wielkich świętych, budowniczych chrześcijańskiej doktryny na temat spędzania płodu. Ten problem był sprawą ważną i skomplikowaną moralnie dla największych myślicieli chrześcijańskich⁴¹, którzy za podstawę swych dociekań uznali *Biblię*. Przedmiotem analiz stały się również inne źródła chrześcijańskie, a w późniejszych wiekach historia Kościoła⁴². Współcześnie nadal jest to poważny problem etyczno-religijny dla wielu znanych filozofów, etyków i teologów chrześcijańskich. Religia chrześcijańska wobec tematu kontroli urodzeń zachowuje różne interpretacje. Kościoły prawosławne, protestanckie wykazują się większym liberalizmem niż katolicki⁴³.

W kwestii przerywania ciąży w sytuacji zagrożenia życia, zdrowia kobiety katolicki dyskurs teologiczny (teologowie) i dyskurs Kościoła instancyjnego (papież) cechuje rozbieżność. Dyskurs katolicki o aborcji wiąże się z dyskursem seksualno-cieleśnym w Kościele, a więc z tradycją i przewagą pesymizmu seksualnego, negatywnym ujęciem cielesności ludzkiej, erotyki i rozrodczości, a także z zakazem antykoncepcji⁴⁴. W takich ramach ideologiczno-kulturowych funkcjonuje katolicki

40 W pierwszych wiekach chrześcijaństwa spędzanie płodu traktowano jak grzech natury seksualnej i to wyłącznie grzech kobiet, gdyż tylko one podlegały ekskomunice. Współcześnie każde przerwanie ciąży traktowane jest jako zabójstwo.

41 Kościół podtrzymywał w prawie kanonicznym dotyczącym prawa do aborcji kryterium uduchowienia płodu przez 19 stuleci. Kościół dopuszczał zatem przerywanie ciąży w trudnych przypadkach. Dopiero od 1930 roku papież Pius XII zanegował wątpliwości dotyczące aborcji terapeutycznych i potępił każde przerwanie ciąży.

42 Wyraźną granicę w poglądach różnych teologów stanowi interpretacja aborcji jako zabójstwa. Jedni, powołując się na zapisy biblijne, wskazywali na ucłowieczenie nienarodzonego, drudzy twierdzili, że w żadnym miejscu świętych tekstów nie ma wzmianki o aborcji.

43 Prawostawie potępia aborcję, ale dopuszcza ją w sytuacji zagrożenia życia matki. Zezwala małżonkom na wszelkie metody zapobiegania ciąży, oprócz wczesnoporonnych. W protestantyzmie wierni sami decydują o sterowaniu płodnością i formach współżycia seksualnego. Nie są jednak obojętne motywy, jakimi kierują się małżonkowie stosujący antykoncepcję. Zapobieganie ciąży jest słuszne, jeżeli wymaga tego stan zdrowia kobiety lub warunki materialne. Również Kościół anglikański od 1930 roku dopuszcza możliwość stosowania antykoncepcji, nie widząc moralnej różnicy między metodą wstrzemięźliwości propagowaną przez katolicyzm a innymi metodami zapobiegania ciąży.

44 Bezwzględny zakaz aborcji i antykoncepcji podtrzymał Paweł VI w encyklice *Humanae vitae* (1968), a Jan Paweł II w dokumencie *Familiaris consortio* (1981). Stanowisko tak skrajnie rygorystyczne spotkało się z krytycznymi wystąpieniami szeregu intelektualistów i moralistów polskich oraz zachodnich domagających się odstąpienia od zakazu stosowania antykoncepcji. Za czasów papieństwa Jana Pawła II spektakularnym przykładem takich

dyskurs o aborcji, najbardziej rygorystyczny nie tylko z dyskursów chrześcijańskich, ale ogólnie z dyskursów religijnych.

Kościół katolicki w Polsce skoncentrował się na „obronie życia poczętego” za sprawą Jana Pawła II, papieża bezwzględnie krytykującego przerywanie ciąży⁴⁵, a także antykoncepcję (nawet ograniczającą zakażenia wirusem HIV). Krytyków tego podejścia wykluczano z dyskursu oficjalnego (ekskomunika, zakaz publikacji)⁴⁶. Kwestia antykoncepcji i aborcji wydaje się sprawą „omylną” dla papieża. Świadczy o tym choćby historia prawa kanonicznego, zmiana podejścia do małżeństwa (prokreacja nie jest najważniejsza), ustępstwo Stolicy Apostolskiej w kwestii zapobiegania ciąży (metody naturalne).

W polskim współczesnym dyskursie ideologicznym – z jednej strony religijnym, a z drugiej feministycznym – postawy wobec aborcji są silnie spolaryzowane: odrzucenie *versus* dopuszczalność. Strony koncentrują się na obronie „życia poczętego” lub na obronie „praw kobiet”. W przestrzeni politycznej albo się jest za prawem do aborcji, albo przeciw. Ta swoista sytuacja sprawia, że nie ma miejsca dla stanowiska umiarkowanego⁴⁷. Media powielają spektakle o aborcji, przedstawiając jedynie antagonistów sporu, co umacnia „rytualny chaos”⁴⁸. Mechanizm wykluczenia postaw umiarkowanych z dyskursu o aborcji polega na prostym zabiegu retorycznym, jakim jest stereotypizacja i klasyfikacja. I tak, jednostki, które są za prawem do aborcji (ogólnie lub w szczególnych przypadkach), stają się „zwolennikami aborcji / wrogami życia” i odwrotnie – sprzeciwiający się legalizacji są „wrogami aborcji / obrońcami życia”. Ogólnie w dyskursie publicznym o aborcji widać męską dominację. W dyskursie chrześcijańskim wiąże się to bardziej z tradycją Kościołów („milcząca obecność kobiet”) niż z czynnikami innej natury.

wystąpień była Deklaracja kolońska podpisana przez 163 katolickich moralistów, nawołujących papieża do zmiany stanowiska w kwestii etyki seksualnej i małżeńskiej. Również Polacy, choć cenili papieża i uważali za wielki autorytet, nie wszystkie nauki „ojca świętego” traktowali tak samo skrupulatnie. Wytyczone normy dotyczące przedmałżeńskiego i małżeńskiego życia seksualnego niekiedy komentowano jako „nieżyciowe” i zbyt trudne do powszechnego zastosowania. Zob. W.B. Skrzydlewski, *Etyka seksualna. Przemiany i perspektywy*, Kraków 1999, s. 46–48, 72; T. Jaeschke, *Nierządnicę. O moim kapłaństwie i moim Kościele*, Katowice 2006; S. Obirek, *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*, Warszawa 2011.

45 W trakcie wojny w Jugosławii papież w 1993 roku wystosował do arcybiskupa Sarajewa Vinko Puljicia list, który w świecie został odebrany jako apel do zgwałconych kobiet hercegowińskich, aby nie poddawały się aborcji. Paweł VI prosił o pomoc przy pracach nad encykliką *Humanae vitae* Karola Wojtyły, ten zaś radził się Wandy Póltawskiej. Na ten temat por.: A. Klich, *Brat Karol, siostra Wanda*, Warszawa 2009; W. Póltawska, *Beskidzkie rekolekcje. Dzieje przyjaźni księdza Karola Wojtyły z rodziną Póltawskich*, Częstochowa 2008.

46 Np. Uta Ranke-Heinemann, Hubertus Mynarek, Horst Herrmann, Hans Küng, Eugen Drewermann, Gustavo Gutiérrez.

47 O enklawach i eksklawach aborcyjnych w sieci zob.: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Enklawy i eksklawy aborcyjne...*, s. 31-42.

48 *Cudze problemy...*

Warto nadmienić, że oficjalny dyskurs ideologiczny *pro-choice* został w największym stopniu ukształtowany przez kobiety. Są to zatem ujęcia opozycyjne, ukonstytuowane wedle kategorii typów idealnych „tylko męskie” – „tylko kobiece”.

W USA na przestrzeni ostatnich trzech dekad liczba klinik wykonujących aborcje zmniejszyła się⁴⁹. Personel medyczny doświadcza pogroźek i ataków (od 1991 roku 2,5 tys. podpaień i zabójstw) ze strony działaczy antyaborcyjnych⁵⁰.

W Polsce obecna sytuacja polityczna i prawna, dyskurs publiczny osadzony wedle kategorii „języka *pro-life*” mają wpływ na to, że „poczucie winy” ujawniają jednostki, które przerwały ciążę w innych realiach społeczno-polityczno-prawnych.

Ponadto warto dodać, że od trzech dekad oś sporu ruchów *pro-life* i *pro-choice* stanowi kwestia istnienia syndromu postaborcyjnego. Uwidaczniają się dwa podejścia: akcentowanie zagrożeń i niebezpiecznych skutków przerywania ciąży dla zdrowia fizycznego i psychicznego lub ich minimalizowanie (wskazywanie na inne niż zabieg zmienne towarzyszące problemom psychicznym nasilającym się po przerwaniu ciąży). Warto nadmienić, że w rzeczywistości w Polsce nie istnieją żadne instytucje formalne ani nieformalne, które mają na celu zrzeszanie osób z doświadczeniem aborcji. Natomiast takie miejsca można znaleźć w sieci. Najczęściej funkcjonują jako otwarte enklawy pro- i antyaborcyjne.

Niektórzy badacze nazywają psychiczne następstwa po interrupcji zespołem utraty ciąży (szersze ujęcie). Podstawę stanowi rozróżnienie dwóch grup objawów dokonane przez Amerykańskie Stowarzyszenie Psychiatrów w 1987 roku. Wyodrębniono wtedy dwa zespoły: PAD (*post abortion distress*) oraz PAS (*post abortion syndrom*), należą one do tzw. zaburzeń posttraumatycznych⁵¹, a więc takich, które dopiero po pewnym czasie mogą się uaktywnić⁵². Z kolei zwolennicy

49 Zob. C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 254.

50 Tamże i wskazana literatura.

51 W polskiej literaturze naukowej można znaleźć analizę skutków zabiegu przerywania ciąży w sferze somatycznej, jak i dotyczącej psychicznych konsekwencji aborcji. Por. W. Fijałkowski, *Następstwa przerywania ciąży w ustroju matki*, Ogólnopolska Sesja Naukowa Lekarzy i Teologów, 8–9 II 1975, Kraków, s. 41–53; K. Bożkova, M. Troszyński, T. Kukla, *Zdrowotne i społeczne aspekty przerywania ciąży*, [w:] *Zdrowie rodziny*, red. K. Bożkova, A. Sito, Warszawa 1983, s. 151–162; D. Kornas-Biela, *Psychologiczne uwarunkowania i konsekwencje przerywania ciąży*, „Przegląd Psychologiczny” 1988, nr 31, s. 467–485; E. Kaczmar, *Psychologiczna analiza zaburzeń występujących po przerywaniu ciąży*, „Studia nad Rodziną” 1998, nr 2, s. 141–150; K. Ostrowska, *Aborcja – niektóre problemy psychologiczne*, „Nowiny Psychologiczne” 1994, nr 1, s. 29–44; R. Sikorski, C. Lepecka-Klusek, H. Tereszkiewicz, *Planowane rodzicielstwo w opinii kobiet poddających się zabiegom przerywania ciąży*, „Problemy Rodziny” 1987, nr 5, s. 31–35.

52 Niektórzy psychologowie podkreślają konsekwencje psychiczne aborcji nie tylko dla kobiet, ale także dla mężczyzn. Zob. K. Coyle, *Man and Abortion. A Review of Empirical Reports Concerning the Impact of Abortion on Men*, „The Internet Journal of Mental Health” 2007, vol. 3, no. 2 i wskazana tam literatura. Konsekwencje natury psychologicznej czy psychosomatycznej może również ponosić personel medyczny asystujący bądź wykonujący zabiegi. Zob. H.E. King, L.G. Calhoun, *Psychological Responses to Terminated Pregnancy*, [w:] *Psychology*

prawa do aborcji wskazują na najczęściej popełniane błędy w metodologii badań, takie jak: brak grupy kontrolnej, wnioski wyciągane na przykładzie małej liczby przypadków, niejasno zdefiniowane symptomy i przyczyny aborcji, krótkie okresy badawcze. Wokół kwestii psychicznych konsekwencji aborcji trwa zacięty spór przeciwników i zwolenników legalizacji przerywania ciąży. Hipoteza o specyficznej naturze kobiety, powodującej wspomniane wyżej zespoły, pozostaje w opozycji do innego twierdzenia, a mianowicie o roli opresyjnej kultury, która kształtuje u jednostek poczucie winy i grzechu⁵³. Zdaniem „zwolenników wyboru” na psychikę kobiety wpływ ma raczej urodzenie „dziecka niechcianego”⁵⁴. Nagłośniony przez środowiska *pro-life* zespół „ocalenia od aborcji” konfrontowany jest w tym przypadku z badaniami dokumentującymi negatywny wpływ urodzenia niechcianego dziecka przez kobiety (na skutek odmowy aborcji) na zaburzenia emocjonalne i psychiczne tychże dzieci⁵⁵. Grupa specjalistów z WHO już w 1970 roku przyznała, że nie sam zabieg, ale okoliczności zabiegu mają wpływ na psychiczne skutki dla kobiety (legalność, stadium ciąży, metoda, stanowisko rodziny wobec decyzji, stosunek lekarza i personelu medycznego do kobiety)⁵⁶. Do takich wniosków uprawniają brytyjskie i duńskie szerokie badania porównujące doświadczenia czterech populacji kobiet (6151 kobiet, które nie domagały się aborcji, 6410 kobiet, które przerwały ciążę, 379 kobiet, którym odmówiono zabiegu, oraz 371 kobiet, które najpierw zdecydowały się na aborcję, ale potem zmieniły zdanie). Znaczący rozstrój psychiczny po interrupcji wystąpił najczęściej u kobiet, które były psychicznie chore przed interrupcją, które przerwały ciążę w wyniku nacisków zewnętrznych albo w niesprzyjających okolicznościach, np. kiedy zostały opuszczone przez partnera⁵⁷.

and Human Reproduction, ed. J.W. Selby, L.G., Calhoun, A.V. Vogel, H.E. King, New York 1980, s. 55–83.

- 53 Środowiska podważające wiarygodność danych o zespole PAD i PAS wskazują na okoliczności lansowania strategii syndromu w USA. Celem propagatorów tezy o nieodwracalnych skutkach w psychice kobiety miało być wzbudzenie powszechnego strachu i poczucia winy. Taka polityka miała na celu zmniejszenie liczby zabiegów w USA. Zob. W. Nowicka, *Syndrom, który nie istnieje*, „Przegląd” 2006, nr 43; też, *O słynnym syndromie, który nie istnieje*, www.federa.org.pl/?page=article&catid=781&lang=1 (12.05.2007).
- 54 Zob. A. Solik, *Aborcja a zdrowie kobiet*, „Biuletyn Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny” 1997, nr 8 i wskazana tam literatura; *Report of the APA Task Force on Mental Health and Abortion*, www.federa.org.pl/Download/abortion-report.pdf (8.13.2008).
- 55 Wykazano także, że znacznie częściej psychoza zdarzała się po porodzie, a nie po przerwaniu ciąży. Zob. H. David, *Born Unwanted, 35 Years Later: The Prague Study*, „Reproductive Health Matters” 2006, vol. 14, no. 27, s. 181–190.
- 56 *Spontaneous and induced abortion: report of a WHO Scientific Group*, WHO Technical Reports Series, Geneva 1970.
- 57 N. Stotland, *The Myth of the Abortion Trauma Syndrome*, „Journal of American Medical Association” 1992, vol. 268, no. 15; H. David, *The Myth of Post-Abortion Trauma*, *Abortion Matters*, 27–29 March 1997, The Netherlands, za: A. Solik, *Aborcja a zdrowie kobiet*.

Podział *pro-life* i *pro-choice* utrzymuje się w całym dyskursie publicznym, również w polityce, w mediach, w literaturze pięknej. Popularną praktyką wśród uczestników sporu jest powoływanie się na badania naukowe. Wydaje się jednak, że to nie nauka lecz sztuka ujmuje w sposób najbardziej wszechstronny i bezstronny problematykę przerywania ciąży⁵⁸.

W polskich mediach nie przedstawia się niechcianego rodzicielstwa czy przerywania ciąży jako zjawiska społecznego, codziennego, życiowego problemu kobiet i ich rodzin. Beata Łaciak, analizując różnorodne przekazy środków masowej komunikacji (prasa, seriale, filmy fabularne)⁵⁹, stwierdza, że aborcja nie funkcjonuje w dyskursie medialnym jako temat⁶⁰. Świadome rodzicielstwo ujmowano w prasie jako ważną decyzję (porady), ale w filmach ta perspektywa jest nieobecna. Bardzo rzadko na małym i dużym ekranie pojawiają się wzmianki o nowoczesnej antykoncepcji. Jeśli już jest ona obecna, to trzszczą się o nią tylko kobiety (wartościowana negatywnie⁶¹ lub jako nieskuteczna). Natomiast ma miejsce propagowanie metod naturalnych⁶². Ponadto, gdy w fabułach filmowych pojawia się niechciana ciąża, to rodzi się dziecko. A w przypadku rzadkich decyzji o zabiegu kobieta doznaje nieodwracalnych powikłań (bezpłodność) albo zmaga się z depresją, myślami samobójczymi. Serialowy, prasowy i filmowy wizerunek macierzyństwa jest idealistyczny (cudowne doświadczenie, szczęście). Na ekranie niezwykle sporadycznie padają deklaracje, że któraś z bohaterek nie chce, nie może być matką. Jawi się to bowiem za najważniejsze zadanie życiowe i kryterium oceniania kobiety⁶³. A heroiczno-idealistyczne postawy matek generowane są we wszystkich przekazach⁶⁴.

W naszym kraju kwestię aborcji w publicznym dyskursie (media, polityka) prezentuje się przede wszystkim w ramach wartości uznawanych i uroczystych, głównie religijno-moralno-etycznych. Jest to spowodowane najsilniejszym oddziaływaniem pola dyskursu ideologicznego na inne pola dyskursu. Osoby z doświadczeniem terminacji ciąży rzadko angażują się w „ideologiczno-polityczną wojnę”. Trzeba też dodać, że pod zgeneralizowanym terminem „aborcja” (w języku *pro-life*: „morderstwo”) kryją się zabiegi medyczne ratujące życie kobiet, np. z powodu ciąży pozamacicznej, obumarcia płodu i wielu innych anomalii ciąży (zaśniedział, guz trofoblastu, rak kosmówczak⁶⁵). „Etyka złotego środka”,

58 Na temat dyskursu artystycznego: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja w dyskursie publicznym...*

59 Tytuły prasowe to: „Gazeta Wyborcza”, „Przyjaciółka”, „Twój Styl” w okresie 1990–2001, „Życie na Gorąco” w okresie 2002–2003, filmy fabularne (z lat 1998–2003) i wybrane polskie seriale telewizyjne (z lat 1997–2003). Zob. B. Łaciak, *Obyczajowość polska...*

60 Tamże, s. 84–86.

61 Ośmieszana jest także prezerwatywa, z której niechętnie korzysta chłopak.

62 B. Łaciak, *Obyczajowość polska...*, s. 84.

63 Tamże, s. 79.

64 Tamże, s. 81.

65 To tylko niektóre przykłady biologicznego istnienia, z którego nie jest możliwe wykształcenie się człowieka.

bliska większości Polkom i Polakom, to podejście, które w oficjalnym dyskursie nie istnieje. Warto dodać, że również Amerykanie prezentują w tej kwestii poglądy bliskie Polakom⁶⁶. Antagonizm w dyskursie polskim, także w języku, podtrzymywany przez polityczne oddziaływanie Kościoła na społeczeństwo polskie powoduje utrzymywanie się od lat 90. „rytualnego chaosu”⁶⁷. Kościelna retoryka odznacza się dużą siłą oddziaływania. W USA od lat 90. XX wieku można zaobserwować wzmożone akty przemocy fundamentalistów chrześcijańskich wobec personelu medycznego dokonującego zabiegów przerywania ciąży.

Uległość elit symbolicznych i politycznych (intelektualistów, naukowców, polityków) wobec ideologii przyczynia się do osłabienia roli państwa jako instytucji demokracji, np. z powodu tzw. klauzuli sumienia lekarzy, w podziemiu aborcyjnym realizowane są także zabiegi legalne (wady płodu, gwałty). Brakuje systemowej pomocy dla kobiet będących w trudnej, problematycznej ciąży. Zlikwidowano program powszechnego wychowania seksualnego młodzieży⁶⁸.

Wydaje się, że złożone i krzyżujące się pola dyskursu publicznego będą funkcjonować jako tak samo ważne społecznie, gdy oprócz dyskursu Kościoła, przedstawicieli grup *pro-life* i *pro-choice* pojawi się w dyskursie „głos ludzi”, którzy mierzą się z rzeczywistymi problemami, „głos kobiet” i ich rodzin zmagających się z sytuacją wskazań do przerwania ciąży (np. z powodów medycznych). Taka sytuacja będzie mogła mieć miejsce wówczas, gdy media przestaną powielać „spektakle o aborcji”, gdy przyczynią się do wzmocnienia społecznej funkcji sztuki i literatury podejmującej te kwestie, wreszcie, gdy polskie kobiety i ich emocje, doświadczenia będą reprezentowane przez elity symboliczne i polityczne.

4. Podsumowanie

Opisywany dyskurs religijny ograniczony został do informacji o chrześcijańskiej doktrynie, w tym o katolicyzmie. Wszystkie religie monoteistyczne uważają przerwanie ciąży za grzech i zło, ale przyjmują określone warunki dopuszczalności tych zabiegów na wczesnym etapie. Katolicka retoryka o „zabójstwie aborcyjnym” w każdym przypadku oraz o seksualności (w tym o antykoncepcji) antagonizuje i polaryzuje społecznie. Poświęcenie jej uwagi wynika z dominującej roli religii oraz z jej oddziaływania na wszystkie pola dyskursowe (w tym nauki). Problem

66 Zob. C. Renzetti, D. Curran, *Kobiety, mężczyźni...*, s. 255.

67 *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, red. M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski, Warszawa 2010.

68 W PRL-u takie zajęcia obligatoryjne w szkole podstawowej i ponadpodstawowej odbywały się.

społeczny, jakim jest aborcja, logicznie wiąże się z edukacją, wychowaniem do życia seksualnego. W Polsce, pomimo iż rodzice obdarzani są największym zaufaniem przez młodych ludzi, nie podejmują się oni tego zadania, najprawdopodobniej z uwagi na wyrosłe z wielowiekowej tradycji tabu kulturowe. Z sondaży społecznych i różnych badań wynika, że szkolnego wychowania seksualnego domaga się większość Polaków, rodziców i najbardziej zainteresowana grupa – młodzież. W rodzinach brakuje rozmów o seksualności, w szczególności o antykoncepcji. Reprodukacja postaw względem tych spraw dotyczy zarówno dziadków, jak i rodziców⁶⁹.

Czy w polskim dyskursie publicznym faza „rytualnego chaosu” może przejść w inną? W tym miejscu wypada naświetlić polski kontekst społeczno-polityczny z okresu redagowania tej części publikacji. Sytuacja świadczy o coraz większej antagonizacji zaangażowanych środowisk.

Na skutek przewagi środowisk antyaborcyjnych na polu polityki i ich żądań bezwzględnego zakazu przerywania ciąży dnia 3 października 2016 roku masowo zbuntowały się Polki. Z apelem do kobiet wystąpiła aktorka Krystyna Janda, która stwierdziła, że gdyby wiele lat temu obowiązywało nowe prawo antyaborcyjne, już by nie żyła⁷⁰. Na ogromną skalę odbył się tzw. czarny protest, czyli ogólnopolski strajk kobiet – wzorowany na „czarnym poniedziałku” sprzed 40 lat w Islandii – przeciwko, zgłoszonemu przez organizację prawniczą Instytut Ordo Iuris, projektowi obywatelskiemu „Stop Aborcji”, mającemu na celu zaostreżenie przepisów odnośnie do badań prenatalnych i tzw. wskazań aborcyjnych⁷¹. Stosunek Polaków i Polek względem czarnych protestów cechowała zbieżność z politycznymi poglądami (przeciwnicy *versus* zwolennicy obecnego rządu)⁷². W licznych miastach polskich odbyły się demonstracje. W opozycji do tego faktu wzburzony episkopat organizował „białe msze”. A w publicznych wypowiedziach hierarchowie używali języka potępień i oskarżeń wobec uczestników wydarzenia (arcybiskupi Henryk

69 Potwierdzają to badania wskazujące, że rodzicom brak merytorycznej wiedzy, wstydzą się lub nie mają czasu na takie rozmowy. Szokujący jest fakt, że „młodociani dziadkowie”, którym nastoletnie rodzicielstwo skomplikowało młodość, ubolewają nad brakiem edukacji seksualnej, ale większość z nich powieliła te same błędy wychowawcze. Por. R. Pawłowska, E. Jundziłł, *Miłość i seks w percepcji uczniów*, Koszalin 1999, s. 190; Z. Izdebski, T. Niemieć, K. Wąż, *(Zbyt) Młodzi rodzice*, Warszawa 2011.

70 Chodziło o ciążę pozamaciczną, która została przerwana. Por. www.newsweek.pl/polska/ratujmy-kobiety-krystyna-janda-przeciwko-ustawie-antyaborcyjnej,artykuly,397809,1.html; www.newsweek.pl/polska/tomasz-terlikowski-atakuje-krystyne-jande-za-wpis-o-poroniach-i-wspieranie-czarnego-protestu,artykuly,397913,1.html (30.09.2016).

71 Równoległe zgłoszony projekt obywatelski „Ratujmy kobiety” został odrzucony przez Sejm. Projekt podobny do „Ordo Iuris” złożył w Sejmie we wrześniu 2016 roku także Zarząd Polskiej Federacji Ruchów Obrony Życia (PFROŻ). Autorzy domagali się ograniczeń w przerywaniu ciąży oraz w dostępie do badań prenatalnych.

72 CBOS, *Polacy o prawach kobiet, „czarnych protestach” i prawach aborcyjnych*, Warszawa 2016.

Hoser i Marek Jędraszewski)⁷³. W niektórych mediach zamiast polityków⁷⁴ i ekspertów duchownych wypowiadali się inni eksperci (np. lekarz), a nawet przedstawicielki płci żeńskiej. Trzy tygodnie później w prasie pojawił się wywiad piosenkarki Natalii Przybysz, która postanowiła opowiedzieć o swoim nowym utworze (*Przez sen*), bazującym na własnych doświadczeniach (turystyka aborcyjna na Słowacji)⁷⁵. Za to wyznanie spotkała ją fala agresji słownej, wyzwisk, komentarzy w sieci, w telewizji i w prasie, listy protestacyjne żądające odwołania jej koncertów, donos do prokuratury. W obronie piosenkarki wystąpili znani artyści, muzycy, dziennikarze, a także historyk sztuki Krystyna Duniec, która także przyznała się do przerwania ciąży (w PRL-u)⁷⁶. W sieci pojawiły się nowe miejsca dla kobiet, gdzie mogły ujawniać swoje prywatne historie⁷⁷. Trudno ocenić, czy te „intymne wyznania” przemieniają sferę publiczną w Polsce, ale były one wyrazem obywatelskiego sprzeciwu Polek. Rok po czarnym proteście do prac sejmowych mają trafić: rygorystyczny w sprawie przerwania ciąży projekt ustawy *Ordo Iuris* i liberalny komitetu „Ratujmy kobiety”. Kościół polski angażuje się w zbiórkę podpisów i wspiera pomysłodawców zaostżenia przepisów.

73 Zob. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114871,20785020,episkopat-oburzony-strajkiem-kobiet-abp-jedraszewski-o-czarnej.html>; <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,20783402,arcybiskup-jedraszewski-o-czarnym-protescie-wyslannicy-smierci.html> (03.10.2016).

74 Całkowite lekceważenie wyraził minister spraw zagranicznych W. Waszczykowski (PiS), który nazwał protest „kpiną” i stwierdził: „Niech się kobiety bawiają”. Zob. <http://wyborcza.pl/1,75398,20780654,w-calym-kraju-strajk-kobiet-waszczykowski-a-niech-sie-bawia.html> (03.10.2016).

75 www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,20861449,natalia-przyszysz-aborcja-moj-protest-song.html (22.10.2016).

76 <http://wyborcza.pl/7,75398,20894887,prof-krystyna-duniec-mialam-aborcje-to-moje-cialo-i-moje.html> (26.10.2016).

77 Zob. www.mialamaborcje.pl/; <http://codziennikfeministyczny.pl/aborcja-fakt-zycia-moze-sie-wydarzyc-lub-nie/> (26.10.2016). W ciągu pierwszego dnia i funkcjonowania miejsca powstało 72 opowieści (w tym jednego mężczyzny z doświadczeniem decyzji o przerwaniu ciąży wspólnie z partnerką). Osiemdziesiąt pięć historii (stan na 04.09.2017), które zostały ujawnione, dotyczą różnych okoliczności i systemów polityczno-prawnych.

Rozdział VI

Kino wobec kwestii aborcji

1. Niechciana ciąża – uniwersalny temat filmowy

W tej części pracy w sposób przeglądowy zostaną omówione utwory filmowe powstałe w różnym okresie i kręgach kulturowych. Na główne ramy odniesienia składają się: ujęcie tematu oraz kontekst społeczno-kulturowy (kraj, czas, rzeczywistość społeczna). Kategoriami ważnymi dla tej socjologicznej analizy okazały się: zawiązanie i rozwiązanie problemu niechcianej ciąży, wartościowanie problematyki na ekranie, elementy ideologii, a także obrazy i historie aborcji (ich powody, okoliczności, następstwa, emocje kobiet i mężczyzn). Znalazły się tu zatem utwory, w których problem ukazano realistycznie i drobiazgowo, a także dzieła, jedynie nawiązujące do tematu (np. poprzez decyzję bohaterki, która to decyzja z czasem uległa zmianie). Wypada zauważyć, że kino zazwyczaj obrazuje ciążę jako problem, gdy kobieta znajduje się w trudnych warunkach życiowych, społecznych. A zatem mowa o przerwaniu ciąży z takich powodów.

W drodze selekcji zrezygnowano z analiz porównawczych pomiędzy literaturą piękną i jej ekranizacjami, ograniczając się do wskazania kanonicznych adaptacji. Temat zasługuje na odrębne omówienie¹. Zarysowany tu szkic jest niewystarczający dla pełnego, szczegółowego zobrazowania badanych kwestii. Rozpatrywano dzieła znane i funkcjonujące w obiegu² światowym (amerykańskim, europejskim,

1 Perspektywę takich badań kreśli np.: J. Kuźnicka, *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie*, Piotrków Trybunalski 2003.

2 Filmy stare i najstarsze można dziś zobaczyć za pośrednictwem sieci, np. w serwisie YouTube czy różnych *vod*, nośników (vhs, dvd). Liczne przykłady filmowe wskazane w tym rozdziale

polskim), co z perspektywy komunikacyjnej funkcji kina znajduje uzasadnienie. Natomiast nie uwzględniono przykładów dzieł kina radzieckiego i postradzieckiego, a także wytworów kinematografii innych państw z bloku wschodniego.

Wstępna analiza źródeł wykazała, że nieplanowana ciąża jest elementem stosunkowo często pojawiającym się w scenariuszach filmowych, rzadko jednak bywa osią akcji kinowej. Aborcja lub myśl o niej staje się jednym z wielu elementów fabuły. Natomiast jeśli już reżyserzy czynią z tego problemu pewien ważny element fabuły, najczęściej trywializują temat. Wówczas powstaje materiał komediiowy lub ckliwe, komercyjne obrazki, które można sprowadzić do banału: „i żyli długo i szczęśliwie”. Poważnych, autorskich filmów o nieplanowanej ciąży robi się niewiele. W USA mówi się o zasadzie „niezrażania publiczności”³. Wydaje się jednak, że to nie odbiorcy żywią obawy wobec poważnej tematyki przedstawień, lecz twórcy lękają się brać na warsztat tak kontrowersyjny i złożony problem. Przedsięwzięcia filmowe zależą od systemu normatywnego, kulturowego i politycznego. Ostrożność w podejmowaniu kontrowersyjnej tematyki może wynikać z tego, że filmowcy wolą trzymać dystans wobec spraw zaangażowanych ideologicznie. Tymczasem możemy zauważyć, że obrazy autorskie w Europie poruszające temat niechcianej ciąży są realizowane przez cenioną kadrę zawodową. Dobry odbiór filmów przez publiczność kinową oznacza zainteresowanie społeczne, a nagrody na najważniejszych festiwalach filmowych potwierdzają uznanie w profesjonalnym obiegu krytycznym.

W kinie światowym utwory z wątkiem aborcji realizowano we wszystkich gatunkach filmowych, o czym świadczą poniższe układy:

- horrory, thrillery, filmy grozy – np.: *Kruk* (1943), reż. Henri-Georges Clouzot; *Niania* (1965), reż. Seth Holt; *Obłąd i krew* (1970), reż. Robert Vincent O’Neill; *Czarne święta* (1974), reż. Bob Clark; *Nawiedzony dom* (1999), reż. Mitch Marcus; *Pro-Life* (2006), reż. John Carpenter; *Przesilenie* (2007), reż. J. Brandon Johnson;
- komedie – np.: *Na zawsze?* (1988), reż. John G. Avildsen; *Złe i gorsze*, (1996), reż. Alexander Payne; *3 minutes* (2003), reż. Maurice A. Dwyer; *Wpadka* (2007) reż. Judd Apatow; *Juno* (2007), reż. Jason Reitman; *Kelnerka* (2007), reż. Adrienne Shelly; *Wszyscy święci* (2004), reż. Brian Dannelly; *Skagerrak* (2007), reż. Søren Kragh-Jacobsen;
- dramaty – np.: *Smak miodu* (1961), reż. Tony Richardson; *Bella* (2006), reż. Alejandro Gomez Monteverde; *Maria łaski pełna* (2004), reż. Joshua Marston; *Jedwabna opowieść* (2004), Éléonore Faucher; *Narkomani* (1971), reż. Jerry Schatzberg; *Gdyby ściany mogły mówić* (1996), reż. Cher i Nancy Savoca;

prezentowano na antenie TVP Kultura, Ale Kino+ (stare polskie kino i filmy z Europy).

3 „To jeden z tematów, który zniechęciłby część widzów [...]” – mówi o awersji Hollywood do pokazywania rzeczywistości Sarah Brown z zarządu Kampanii Zapobiegania Ciężom wśród nastolatki. Zob. *Hollywood milczy o aborcji*, <http://film.onet.pl/F,13642,1420970,1,600,artykul.html> (11.02.2007).

Sprawa kobiet (1988), reż. Claude Chabrol; *Na pierwszy rzut oka* (2000), reż. Rodrigo García; *21 gramów* (2003), reż. Alejandro González Iñárritu; *Vera Drake* (2004), reż. Mike Leigh;

- musicale – np. *Dirty Dancing* (1987), reż. Emile Ardolino.

Istnieje specyficzna formuła ukazania tematyki „nielegalnych poronień” w kinie komercyjnym i niekomercyjnym (autorskim, niezależnym). W pierwszym przypadku filmy pełnią funkcję rozrywki. Do tej kategorii filmowej należą popularne komedie o nieplanowanej ciąży. W drugim przypadku mamy zazwyczaj do czynienia z kinem społeczno-obyczajowym, realizowanym w konwencji dramatu. W kinie niekomercyjnym możemy dostrzec także nurt prowokacyjny. W ten obszar wpisują się utwory twórców eksperymentujących z formą bądź zrywających z utartą „aborcyjną konwencją filmową”. W kinie gatunków nagminnie występuje filmowe negatywne wartościowanie decyzji o zabiegu.

Z uwagi na stopień nasilenia toposu aborcji w filmie możemy wyróżnić utwory w całości poświęcone tematowi niechcianego rodzicielstwa, opowiadające dramat decyzji o przerwaniu ciąży oraz utwory, w których dylemat ten stanowi tylko jeden z istotnych elementów fabuły wpływających na dramatyzm akcji. Podziałów w kinie można wskazać jeszcze wiele, jednak istotnym celem niniejszej analizy ma być rekonstrukcja mitów, klisz filmowych. Bardziej zasadna z tej perspektywy okazuje się próba odpowiedzi na pytanie o genetyczne uwarunkowania fabuły. W tym aspekcie możemy wyróżnić:

- fabułę fikcyjną (większość wymienionych wcześniej thrillerów, dramatów i komedii);
- fabułę opartą na faktach, np.: *Kruk* (1943) reż. Henri-Georges Clouzot; *Street Corner* (1948), reż. Albert H. Kelley; *Narkomani* (1971), reż. Jerry Schatzberg; *Gdyby ściany mogły mówić* (1996), reż. Cher i Nancy Savoca; *Sprawa kobiet* (1988), reż. Claude Chabrol; *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2008), reż. Cristian Mungiu;
- filmy autorskie, zawierające wątki autobiograficzne, np.: *Jedwabna opowieść* (2004) reż. Éléonore Faucher; *Jedna śpiewa druga nie* (1977), reż. Agnès Varda; *20 palców* (2004), reż. Mania Akbari;
- ekranizacje literackie, znane i mniej znane, np.: film Hansa Tintera *Cyankali* (1930) jako adaptacja dzieła Friedricha Wolfa; kanon kultury duńskiej *Soldaten og Jenny* (1947) w reżyserii Johana Jacobsona na podstawie powieści Carla Erika Soya; adaptacja literatury Margaret Atwood *Opowieść Podręcznej* dokonana przez Volkera Schlöndorffa (1990); film *Wbrew regułom* (1999) Lasse Hallströma będący ekranizacją literatury Johna Irvinga; *Kazus Kukot-skiego* (2005) w reżyserii Yuria Grymova na kanwie prozy Ludmiły Ulickiej.

W kinie europejskim dominują ekranizacje literackie i filmy autorskie, Amerykanie rzadko sięgają po te konwencje. Ogólnie temat aborcji w filmie hollywoodzkim nie jest ważnym dyskursem. Osobne opracowanie dotyczy rodzimej kinematografii.

2. Amerykańskie kino o niechcianej ciąży

Analizując współczesne amerykańskie produkcje fabularne, można stwierdzić, że rozwiązanie problemu niechcianej ciąży układa się według konwencji gatunkowej dzieł. Aborcja w filmach grozy jest elementem potęgującym nastrój niepokoju i przerażenia, przyczyną lub skutkiem najgorszego zła, wreszcie samym złem. Utwory takie, jak np.: *Nawiedzony dom*, *Przesilenie*, *Pro-Life*, *Czarne święta*, opowiadają o strasznych historiach będących następstwem tego czynu. Już sama decyzja bohaterki o przerwaniu ciąży staje się doskonałym motywem sensacyjnym thrillerów. Przykładem może być film *False Prophets* (2006) w reżyserii Roberta Kevina Townsenda. Bohaterkę poznajemy w chwili, gdy dowiaduje się o własnej ciąży z nadprzyrodzonego poczęcia. Grupa fundamentalistów chrześcijańskich interweniuje w sprawie aborcji. Akcja filmu na chwilę zwalnia, bo dziewczyna zgadza się urodzić dziecko i oddać do adopcji. Wkrótce jednak napięcie gwałtownie wzrasta, w atmosferze niczym w *Procesie* Kafki, rozpoczyna się samotna walka bohaterki z tajemniczymi napastnikami. Decyzja o przerwaniu ciąży to w tym przypadku jedynie efektowny początek sensacyjnej fabuły. Nastrój grozy i tajemniczości ma źródło w innym motywie. Wszystko to sprawia, iż dzieło nie nadaje się do analizy w tej pracy.

Okazuje się, że na filmowym polu amerykańskim trudno wskazać dzieła, których fabułę całkowicie podporządkowano badanemu tu tematowi. Toteż niniejsza część pracy w sposób relacyjny zdaje sprawę z poczynionych, wieloletnich poszukiwań i analiz.

Ogólnie w analizowanych komediach akcję filmową podporządkowuje się perypetiom bohaterek, ale ich charakterystyczną cechą pozostaje fakt, że tylko przez krótką chwilę myślą o zabiegu, a nieplanowana ciąża kończy się urodzeniem dziecka bądź adopcją, np. w filmach: *Juno*, *Wszyscy święci*, *Kelnerka*, *Skagerrak*, *Na zawsze?*, *Wpadka*, *3 minutes*. Są to nierzadko utwory, które poprzez zderzenie tematu i formy balansują na granicy dwóch gatunków: komedii i dramatu⁴. Zdarzają się produkcje wyjątkowe, jeśli są autorskie, np. komediodramat *Złe i gorsze* (1996) bazujący na konflikcie stereotypów i ideologii uwikłanych w spór o prawo do legalizacji przerywania ciąży w USA. Reżyser i scenarzysta Alexander Payne przewrotnie ukazał dwa środowiska: *pro-life* i *pro-choice*. Jego bohaterka Ruth – aresztowana bezdomna narkomanka – spodziewa się piątego dziecka. Sędzia (zwolennik aborcji w tym przypadku) proponuje w tajemnicy ugodę zagrożonej długim wyrokiem kobiecie. Jeśli pozbędzie się ciąży, orzeczenie sądu będzie łagodniejsze. Ruth rozważa jego ofertę, ale do jej celi trafiają cztery uczestniczki manifestacji antyaborcyjnej. Po wyjściu na wolność narkomanka, mimo iż nie ma nic

4 W przypadkach spornych klasyfikacji gatunkowej dokonywano, biorąc pod uwagę większy stopień nagromadzenia elementów komediowych bądź dramatycznych.

przeciwko przerywaniu ciąży, przeradza się w symbol ich walki. Elementy komiczne w tym filmie to zderzenie deklarowanego systemu wartości z rzeczywistością. Reżyser ośmiesza obydwa środowiska i bezwzględną chęć wygrania. Zwycięstwo jednej ze stron okazuje się kuriozalnym przykładem hipokryzji. A Ruth staje się jedynie środkiem do osiągnięcia celu.

Inaczej temat niechcianej ciąży i kontroli urodzeń⁵ ujmowało stare kino. Mija 100 lat, odkąd na ekranach ukazał się film Lois Weber, pionierki kina autorskiego, jednej z pierwszych kobiet reżyserów, odnoszącej sukcesy w przemyśle filmowym. Szokujący wówczas obraz reżyserka zrealizowała w duecie z mężem Phillipsem Smalleyem w okresie ruchów emancypacyjnych. Ówczesna cenzura uznała go za film odpowiedni jedynie dla widzów dorosłych. Utwór został objęty zakazem rozpowszechniania w większej części USA, gdyż zagrażał czystości moralnej społeczeństwa. Cenzura wobec filmu korespondowała z ówczesnym prawem⁶. *Where Are My Children?* (1916) to pierwszy w historii kina film poruszający kwestię nielegalnego przerywania ciąży. Inspiracją dla Weber była głośna sprawa Margaret Sanger, osądzonej za próbę kontrolowania urodzin dzieci⁷.



Ilustracja 15 Mąż (Tyrone Power) i żona (Helen Riaume).
Kadr z filmu *Where Are My Children?* (1916) w reż. L. Weber.

- 5 Pierwsze centrum kontroli urodzeń założone zostało w 1890 roku przez Aletkę Jacob w Amsterdamie. W wielu krajach propaganda antykoncepcyjna była zakazana pod groźbą kary więzienia niekiedy nawet do lat 30. XX wieku.
- 6 W ulotkach NBCL (Krajowa Liga Kontroli Urodzeń) w USA z 1915 roku wskazywano na surowe przepisy prawne, które traktowały kontrolę urodzeń w systemie demokratycznym jako przestępstwo. S. Kuźma-Markowska, *Zdrowe matki, chciane dzieci...*, s. 98.
- 7 Sprawa M. Sanger i retoryka ruchu kontroli urodzeń zob.: Tamże, s. 97–100.

Dzieło ukazuje problem w kilku płaszczyznach, w wymiarze jednostkowym i społecznym, ponadto w dwóch perspektywach męskich: władzy sędziego ferującego wyroki za szerzenie idei kontroli urodzeń oraz losu męża, którego żona potajemnie przerywa ciążę. Tytułowe pytanie o dzieci dręczy bohatera do starości. Ofiarą, śmiertelnego w skutkach, pokątnego zabiegu staje się młoda córka służącej sędziego, uwiedziona przez brata pani domu. Ubóstwo, tragedia, patologia przedludnionych slumsów kontrastuje z bogactwem i wygodnictwem żony sędziego oraz jej koleżanek, które także korzystają z zabiegów. W warstwie wizualnej dramatu pojawia się silne pole religii – „aniołkowo” (chrześcijańska estetyka krzyży) – które w optyce fabularnej równoważą komponent społeczny – oskarżenie władzy i bogatych klas o hipokryzję i krzywdę klas niższych.

W roku powstania filmu Lois Weber, w październiku, M. Sanger otworzyła pierwszą amerykańską klinikę na nowojorskim Brooklynie⁸. Od tego czasu powstawały kolejne przychodnie antykoncepcyjne⁹, szerzące informacje o zapobieganiu ciąży¹⁰. Wśród pacjentek normą była wiedza o przerywaniu ciąży (oraz nielegalne praktyki), a brak świadomości antykoncepcji¹¹. W latach 30. XX wieku w USA, w okresie światowego kryzysu gospodarczego, sytuacja uległa zmianie. Krajowa Liga Kontroli Urodzeń (IBCL) zachęcała młode małżeństwa do posiadania dzieci¹². Ilustracją tych nastrojów i ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej może być film *Modern Motherhood* w reżyserii Dwaina Espera z 1934 roku.

W tym starym filmie fabuła przedstawia historię młodego małżeństwa Molly i Teda Wayne'ów, przeciwników posiadania dzieci. Para w obliczu ciąży wspólnie decyduje o aborcji, jednak kobieta pod wpływem znajomych zmienia zdanie. Mężczyzna nie akceptuje jej decyzji, wyprowadza się z domu, pije w przydrożnych knajpach. Ten filmowy wątek szeroko rozbudowano, reżyser większość czasu filmowego przeznacza na ukazanie przeżyć i uczuć Teda. W zakończeniu pogodzony z losem bohater powraca na łono rodziny, by wieść życie przykładowego ojca¹³.

W USA film był postrzegany przez ruchy planowania rodziny jako cenna forma propagandy wśród personelu medycznego, źródło i narzędzie edukacji mas. Edukacyjny film z 1939 roku o znamienym tytule *Why Let Them Die?* wyświetlany w przychodniach prowadzonych przez Krajową Ligę Kontroli Urodzeń podkreślał zło i niebezpieczeństwo „sztucznych poronień”¹⁴. Kino hollywoodzkie reagowało

8 Rok później zrealizowała we współpracy z przyjaciółmi F. Blossomem i J. Lopezem propagandowy film *Birth Control* (1917), który został zakazany przez cenzurę.

9 W pierwszych amerykańskich klinikach kontroli urodzeń poradę antykoncepcyjną mogły uzyskać tylko mężatki, a w niektórych stanach kontrola urodzeń miała realizować wyłącznie cele eugeniczne. Zob. S. Kuźma-Markowska, *Zdrowe matki, chciane dzieci...*, s. 206–209.

10 Tamże, s. 198.

11 Tamże, s. 202–210.

12 Tamże, s. 258–259.

13 Dekadę po tej produkcji filmowej otwarto w USA pierwszą klinikę leczenia niepłodności.

14 W obrazie zestawiono losy rodzin, które nie planowały urodzeń, i tych, które kontrolowały płodność. Za: S. Kuźma-Markowska, *Zdrowe matki, chciane dzieci...*, s. 222.

na ten problem. Przywołajmy w tym miejscu jeszcze jeden ze starszych amerykańskich obrazów ukazujących następstwa przerwania ciąży.

Film *Street Corner* (1948) Alberta H. Kelleya z założenia miał pełnić przede wszystkim funkcje edukacyjno-społeczne. Reżyser opowiada w nim historię uczennicy szkoły średniej, która zachodzi w ciążę. Jej chłopak wkrótce ginie w wypadku samochodowym, a zdesperowana nastolatka ukrywa przed rodzicami prawdę i decyduje się na przerwanie ciąży na osławionym „rogu ulicy”. Dziewczyna po nielegalnym zabiegu dostaje krwotoku, który omal nie doprowadza jej do śmierci. W finale zeznaje przed sądem przeciw lekarce przeprowadzającej zabieg przerwania ciąży. Winą za tragedię reżyser obarcza rodziców, którzy nie potrafią rozmawiać z dziećmi na tematy seksualne. Kluczową postacią w filmie A. Kelleya jest przyjaciel rodziny, lekarz, który pojawia się w filmie jako propagator społecznego uświadamiania seksualnego. Doktor przeprowadza cykl wykładów na temat higieny, edukacji seksualnej oraz chorób wenerycznych, ratuje również życie nastolatki, a na koniec doprowadza do pojednania dziewczyny z urażonymi rodzicami. „Szczęśliwe zakończenie”, jakie pokazuje reżyser, nie powinno uspić czujności widza. Aborcja jawi się jako zło, któremu można zapobiec, wystarczy tylko porzucić hipokryzję i zerwać z podwójną moralnością. Mimo blisko 70 lat, które upłynęły od wyprodukowania tego filmu, problemy rodzicielskiego wychowania do odpowiedzialnego życia seksualnego, jak i profilaktyka zapobiegania ciąży pozostają aktualne¹⁵.

Bezwzględne zło aborcji ukazuje film pt. *Narkomani* (*The Panic in Needle Park*) z 1971 roku w reżyserii Jerry'ego Schatzberga, będący adaptacją książki Jamesa Millsa. Choć dzieło dotyczy uzależnienia narkotykowego środowiska posthipisowskiego, konstrukcja fabuły nie pozostawia wątpliwości, że utwór przedstawia także tragiczną w konsekwencjach decyzję dziewczyny będącej w niechcianej ciąży. Historia filmowej bohaterki rozpoczyna się właśnie od aborcji, która staje się przyczyną jej moralnego upadku. Helen to dziewczyna z prowincji szukająca szczęścia w wielkiej aglomeracji. Nastolatka wiąże się z jednym z poznanych w mieście chłopaków. Jest skromną, miłą dziewczyną. Za namową swojego chłopaka młoda dziewczyna przerywa ciążę, a kiedy po zabiegu samotnie wraca do mieszkania, nie otrzymuje żadnego wsparcia od partnera. Zainteresowanie okazuje jej handlarz narkotyków Bobby (Al Pacino) i on jako jedyny odwiedza ją, gdy trafia do szpitala w wyniku krwotoku będącego następstwem nielegalnego przerwania ciąży. Od tej pory są razem, a życie Helen koncentruje się wokół stopniowego uzależnienia narkotykowego. Film pełni funkcję przestrogi przed nałogiem, ale i przed aborcją, bowiem oglądając na ekranie kolejne kadry, widz nie ma wątpliwości, że zażywając środki narkotyczne, dziewczyna szuka przede wszystkim zapomnienia i zrozumienia. O zabiegu nie mówi się w filmowych dialogach. Niezwykle czytelna jest

15 Dane WHO oraz Instytutu Kinseya na temat praktyk odnośnie do życia seksualnego przytacza: E. Nieckula, *Trudna sztuka antykoncepcji*.

degradacja bohaterki¹⁶, widziana z perspektywy policjanta tropiącego narkotykowych dilerów. Funkcjonariusz ma okazję oglądać przeistoczenie się Helen z miłej niewinnej dziewczyny w obojętną narkomankę, pozbawioną własnej wartości, opinii. Chora Helen nie może liczyć już na żadną pomoc – tak kończy się historia dziewczyny, która „karierę w mieście” rozpoczęła od przerwania ciąży.

Przykład amerykańskiego autorskiego dramatu, w którym w fabule pojawia się natrętna myśl o przerwaniu ciąży, stanowi film *Maria łaski pełna* (2004) Joshuy Marstona¹⁷. Sama zmiana decyzji bohaterki o aborcji nie funkcjonuje jako motyw przewodni dzieła, ale utwór jest wart uwagi z powodu kontekstu, w jakim powstał. Reżyser zdecydował się na podjęcie tego tematu z uwagi na coraz powszechniejszy, rzeczywisty problem wielodzietnych emigrantów kolumbijskich. Warto dodać, że wzrost populacji amerykańskiej został spowodowany przez napływ imigrantów i wysokie wskaźniki urodzeń wśród nich. Powoduje to szereg napięć społecznych¹⁸. Film Marstona opowiada o ubogiej 17-latkę z małego miasteczka. Gdy okazuje się, że dziewczyna jest w ciąży, jej chłopak proponuje małżeństwo. Ona jednak odrzuca tę propozycję. Nie posiadając oparcia w rodzinie ani środków finansowych na godziwe życie, decyduje się na przemyt narkotyków, przewożąc je w zołądku. Dobro i zło mają przewrotne oblicze. Oto Maria o rysach twarzy niewinnego dziecka pracuje przy hodowli róż. Ten maryjny symbol działa jednak toksycznie na wszystkie robotnice, a u ciężarnej wywołuje szczególnie złe samopoczucie. Heroina, którą przełknąć ma bohaterka, wybierając się do Nowego Jorku, przypomina hostię. Członkowie mafii mordujący dziewczyny, tak samo jak Maria, modlą się i całują krzyżyk na piersi. A trujący narkotyk sąsiaduje w brzuchu z płodem. To, co jest symbolem dobra, ukazuje się pod perwersyjną postacią. Tytułową łaskę bohaterki można odnieść do jej błogosławionego stanu. Dzięki ciąży Maria nie zostaje aresztowana przez policję. Nastolatka zmienia swoje nastawienie i przygotowuje się do roli matki. W Stanach Zjednoczonych będzie nielegalną emigrantką, niewykształconą, samotną, młodą dziewczyną, ale decyzja o urodzeniu dziecka niweluje wszelkie złe czyny, jest wartością absolutną. Macierzyństwo czyni z niej świętą. Nieprzypadkowo bohaterka nosi imię matki Jezusa, a w jednej ze scen pochyla głowę i rozkłada ramiona niczym ukrzyżowana. Otwarte zakończenie napawa widza nadzieją, że uda jej się normalnie żyć.

16 Innymi znanymi adaptacjami, w których pojawia się taki wątek, są dramat obyczajowy *Dym* z 1995 roku, w reżyserii Wayne'a Wanga, zrealizowany we współpracy z pisarzem Paulem Austerem, czy obraz *Syn Jezusa* (1999) w reżyserii Alison Maclean, do którego scenariusz powstał w oparciu o krótkie nowele Denisa Johnsona wydane w 1992 roku. W obydwu filmach połączono narkotyczne opętanie kobiety z niechcianą ciążą i aborcją. Sprawę aborcji w tym filmie można także interpretować jako nieodłączny element życia narkomanów, życia bez celu i przyszłości.

17 Jest to koprodukcja amerykańsko-kolumbijsko-ekwadorska (scenariusz i reżyseria Joshua Marston).

18 Pisze o tym: J. Turner, *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, s. 186–187.



Ilustracja 16. Catalina Sandino Moreno jako tytułowa Maria.
Kadr z filmu *Maria łaski pełna* (2004), reż. J. Marston

W większości współczesnych dramatów, w których pobocznie odmalowano wątek niechcianej ciąży i bohaterka zdecyduje się na jej przerwaniu, czyn ten przedstawia się jako zło, za które kobieta bezwzględnie ponosi karę. Winowajczyni nigdy już nie będzie szczęśliwa, pójdzie do więzienia, stanie się prostytutką, wykrwawi na śmierć, zostanie zabita, ulegnie wypadkowi, popełni samobójstwo, nie będzie mogła mieć nigdy dzieci, popadnie w nałóg. Możliwości autodestrukcji czy „kary bożej” za grzech aborcji w filmie amerykańskim występuje wiele. Co istotne, konsekwencje czynu dotyczą tylko kobietę. Męska perspektywa tego problemu, w opozycji do dawnych obrazów hollywoodzkich, raczej nie pojawia się we współczesnych dziełach filmowych. Dylematy rodzicielskie roztrząsane są w pespektywie kulturowego wzoru matki.

Najbardziej znanym, choć nie kinowym¹⁹, amerykańskim dramatem o „nielegalnych poronieniach” jest film pt. *Gdyby ściany mogły mówić* (1996) w reżyserii duetu Nancy Savoci i Cher. Opowiada trzy prawdziwe historie amerykańskich kobiet, które rozgrywają się w jednym miejscu, wśród ścian pewnego domu. Każda z kobiet żyje w innym okresie, odgrywając odmienne role zawodowe i społeczne. Historie z lat 50., 70. i 90. XX wieku dotyczą w zasadzie jednej i tej samej opowieści o niechcianym macierzyństwie. Zabieg niezależnie od obowiązującego ustawodawstwa, sytuacji rodzinnej, życiowej okazuje się zawsze niezwykle trudną decyzją. Pierwsza bohaterka, Claire, jest młodziutką wdową po oficerze poległym na wojnie amerykańsko-wietnamskiej. Zrozpaczona i samotna wdaje się w romans z bratem zmarłego męża. Jej ciąża gorszy każdego, komu bohaterka o niej mówi, dlatego decyduje się ją przerwać. Z uwagi na prawny zakaz aborcji decyduje się skorzystać z usług podziemia aborcyjnego. Umiera, wykrwawiając się na kuchennym stole, by „to”, o czym nikt miał się nie dowiedzieć, mogło stać się lokalną sensacją. W filmie obserwujemy nie tylko psychiczne rozterki dziewczyny

19 Utwór wyemitowała telewizja HBO w 1996 roku, następnie na całym świecie był dostępny poprzez video, w 2000 roku wydany na dvd.

i drastyczne domowe próby przerwania ciąży, ale także „upragniony zabieg” przeprowadzony bez spełnienia jakichkolwiek standardów sanitarno-higienicznych. Idea ruchu antyaborcyjnego została już szeroko w społeczeństwie rozpowszechniona, dlatego o wstydlivym sekrecie nie można nawet wspomnieć w rozmowie z przyjaciółką. Od strachu i piętna „abortera” nie jest wolny lekarz w szpitalu oraz członkowie personelu medycznego. Natomiast podziemie aborcyjne prosperuje niczym siatka złoczyńców, nieponoszących żadnych konsekwencji za swe zbrodnie i okaleczenia.

Drużba bohaterka to mężatka i matka czwórki kilkunastoletków. Właśnie miała powrócić na przerwane studia, kiedy dowiaduje się o ciąży. Wspiera ją partner, a dorastająca córka doradza legalny zabieg w klinice. Jednak decyzja należy tylko do kobiety, gdyż to ona będzie musiała się poświęcić wychowaniu kolejnego dziecka, odkładając swoje niespełnione od lat plany. Wzorowa żona i matka, pod wpływem nieplanowanej ciąży, buntuje się przeciw tradycji małżeńsko-rodzicielskiej, w której wartości kobiety-matki spychane są na dalszy plan. Ku niezadowoleniu nastoletniej córki podejmuje jednak decyzję o urodzeniu kolejnego dziecka.

Trzecią bohaterką jest młoda Irlandka, studentka architektury. Christina pochodząca z głęboko wierzącej, katolickiej rodziny zachodzi w ciążę z żonatym profesorem. Starszy mężczyzna wręcza jej pieniądze na zabieg i zrywa związek. Wokół szpitala trwają manifestacje „obrońców życia”. Kobiety zdecydowane na przerwaniu ciąży dla bezpieczeństwa odprowadzane są do kliniki przez pracowników ochrony. Lekarka, która przeprowadza zabiegi, żyje w poczuciu zagrożenia, nosi kamizelkę kuloodporną, jeździ specjalnym samochodem, bo odbiera pogroźki telefoniczne. Zabieg wykonany u Christiny okazuje się jej ostatnim. W chwilę po nim do sali wbiega oszalała „obrońca życia” i strzela do lekarki z rewolweru. Ona sama tuż przed śmiercią mówi pacjentce, że zabiegi wykonuje dlatego, iż pamięta sytuację, kiedy były one zakazane.

Reżyserki i scenarzystki filmu, opierając się na autentycznych historiach i dokumentach, przedstawiły różne strony zjawiska aborcji w USA. W opisanych trzech nowelach filmowych pod wspólnym tytułem *Gdyby ściany mogły mówić* zawarły dramat nielegalnego, wczesnego, późnego, a przede wszystkim niepożądanego – „stanu błogosławionego”. W dwóch obrazach dochodzi do przerwania ciąży, ale występują różne powody, okoliczności i następstwa decyzji. Historie z różnych lat opowiadają o relacjach i związkach damsko-męskich, ale łatwo dostrzec, że mężczyźni są jakby nieobecni. Sami wycofują się w niebyt, wybierając najłatwiejszy sposób rozwiązania problemu (historia Christiny), zachowują się nieodpowiedzialnie lub nie chcą uczestniczyć w rozwiązaniu problemu (historia Claire), powierzają problem kobietom, wiedząc, że to i tak ona będzie musiała się poświęcić wychowaniu kolejnego dziecka (historia matki nastolatków). Konsekwencje niechcianej ciąży czy aborcji dotyczą tylko kobiet: jedna bohaterka umiera, inna rezygnuje ze swoich marzeń – studiów, kolejna doświadcza dodatkowej traumy stając się osobą przyczyniającą się do śmierci lekarki.

Z kolei w autorskim kinie amerykańskim można dostrzec obrazy-szoki, jak na przykład filmy Todda Solondza. Jego prowokacyjne *Palindromy* (2004) wymykają się różnym interpretacjom. Bohaterką *Palindromów* jest dziewczynka o imieniu Aviva²⁰. Słowo to nawiązuje do jednej z tez postawionych w filmie, tezy o niezmienności człowieka, dobitnie wyrażonej w wypowiedzi Marka Wienera, jednego z drugoplanowych bohaterów, zamieszczonej na końcu dzieła. Szokująca w tym filmie jest determinacja małej bohaterki, wielbicielki dzieci. Na początku filmu z ust 6-letniej Avivy, słyszymy: „Mamusiu, chcę mieć dużo dzieci, żeby zawsze mieć kogo kochać”. Aviva, mając 12 lat, w pełni świadomie zachodzi w ciążę z kolegą. Rodzice, nie mogąc pogodzić się z takim stanem rzeczy, zmuszają dziewczynkę do aborcji, po której ta ucieka z domu i wyrusza w podróż po Ameryce. Kolejny szok, jaki przygotował dla widza reżyser, to współżycie dziecka z pedofilem (kierowcą ciężarówky) i obraz fanatycznie chrześcijańskiej rodziny, której pro rodzinne poglądy prowadzą do mordowania osób dokonujących aborcji. W rolę Avivy w kolejnych scenach filmu wciela się osiem aktorek i aktorów w różnym wieku i różnych ras. Reżyser prowadząc do chaosu odbiorczego wytrąca widza z mechanizmu „projekcji-identyfikacji”, kierując uwagę na uniwersalność tematu. Z drugiej strony, jakby dystansuje widza od niedoli Avivy, bowiem nie pozwala przyzwyczaić się odbiorcom do postaci dziewczynki. W ten sposób ogranicza też możliwość wydawania sądów moralnych. Zabiegi te sprawiają, że film jest trudny w odbiorze, a miejscami irytujący.



Ilustracja 17. Hannah Freiman. Kadr z filmu *Palindromy* (2004), reż. T. Solondz

20 Imię Aviva to tytułowy palindrom. Pojęcie, które bez względu na sposób czytania, od przodu czy tyłu, zachowuje swoje brzmienie i znaczenie.

Opowieść o Avivie może здаwać się uproszczona, utrzymana w poetyce artykułu z brukowej gazety. Kino Todda Solondza nie oferuje jednak tylko skandalizujących opowieści, reżyser wnikliwie analizuje współczesną Amerykę. Jego kraj ma za sobą rewolucję seksualno-obyczajową, legalizację „sztucznych poronień”. Autor pozwala nam oglądać ten świat oczami dzieci, osób, które nie poznały innej, wcześniejszej, „konserwatywnej” rzeczywistości. Aviva stanowi idealne wcielenie liberalnych ideałów, o które walczyli jej rodzice: pielęgnuje indywidualizm, realizuje pragnienia, a przy tym pozostaje uczuciową osobą, otwartą na innych. Postawa bohaterki wzbudza w dorosłych lęk. Głosząc pełne tolerancji hasła, nie są oni w stanie zaakceptować Avivy. Ostatecznie zwycięża „kołtuństwo” rodziców. Metafora palindromu okazuje się trafna, jesteśmy wciąż tacy sami, ludzkość nie zmieni się. Todd Solondz nie moralizuje na temat aborcji. W czasach wszechobecnego upraszczania każdej myśli takie podejście do kina zasługuje na docenienie, choć trudno zinterpretować zamierzenia twórcy. Film ośmieszający dwie strony „sporu aborcyjnego” podzielił amerykańską opinię publiczną i krytyków, którzy z jednej strony wychwalają Solondza za jego osobliwość i odrzucanie sentymentalnej hollywoodzkiej pobożności, ale z drugiej strony – nazywają reżysera „szokującym mizantropem”. Coś, co w intencji artysty miało być krytyką społeczeństwa, w odbiorze widzów może być apologią postaw antyspołecznych²¹. Todd Solondz w jednym z wywiadów przyznał, że to jego najśmielszy film, lecz nie spodziewał się tak gwałtownych reakcji²². Reżyser o swoich osobistych przekonaniach wołał nie rozmawiać²³. Trudno oprzeć się wrażeniu, że był to zabieg marketingowy, zwłaszcza jeśli w jednym z wywiadów czytamy, że autor chciałby, aby *Palindromy* stały się filmem znanym, ale przyznanie racji którejś „stronie sporu aborcyjnego” pozbawiłoby autora „połowy publiczności”.

Na koniec rozważań nad filmem amerykańskim przywołajmy krótkometrażowy dramat młodej reżyserki Jane Clark. Jej film *Carrie's Choice* (2005) to obraz niszowy²⁴ nie tylko z uwagi na słaby obieg społeczny utworu, ale z uwagi na sposób ujęcia tematu. Film ukazuje szczęśliwą, dorosłą mężatkę Carrie w dziewiątym miesiącu ciąży, która powraca myślami do swej pierwszej ciąży. Lekkomyślność w podejmowaniu współżycia seksualnego, niedoświadczenie dwojga młodych zakochanych ludzi, brak wiedzy o metodach zapobiegania ciąży doprowadzają młodziutką Carrie do trudnej i samotnej decyzji. Bohaterka zastanawia się nad oddaniem dziecka do adopcji lub zabiegiem aborcji – decyduje się na drugie rozwiązanie. Kamera powraca do brzemiennej, dorosłej Carrie. Widzimy, że doświadczenie sprzed lat pozostaje żywe w pamięci, być może bolesne, ale widz nie ma wątpliwości, iż kobieta

21 Przykłady takich filmów omawia: B. Sułkowski, *Psychologia złego smaku...*, s. 72.

22 „Dla mnie to nie jest film o aborcji. Nie chciałem zrobić filmu popierającego jakikolwiek wybór. Ta debata jest męcząca i poniżająca. To tylko wiele sloganów”. Za: *Spotkanie z Toddem Solondzem*, www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=20223&sekcja=5 (12.01.2008).

23 Tamże.

24 Dostępny za pośrednictwem: www.intermedia-inc.com/title.asp?sku=CA02 (25.11.2010).

jest szczęśliwa. Carrie zdobyła wykształcenie, pracuje jako architekt, tworzy z mężem szczęśliwą rodzinę. Jane Clark inaczej niż w znanych przykładach filmowych opowiada o wstydlwym problemie. Reżyserka ustawia kadry w taki sposób, byśmy uznali fakt, że każda decyzja młodziutkiej Carrie pociąga za sobą znaczne skutki i niesie ze sobą rozterki moralne. Konsekwencje dotyczą z reguły tylko kobiety, dlatego to powinien być jej wybór. Poczucie winy czy grzechu nie przesądza o całym życiu, można być szczęśliwą pomimo aborcji. *Happy end* zdarza się tylko w tym filmie amerykańskim (nieznanym, niszowym, niezależnym).

3. Obrazy aborcji w europejskim filmie

W kinie europejskim znacznie częściej niż w amerykańskim wykorzystuje się literaturę piękną. Jedną z pierwszych, najważniejszych ekranizacji sztuki *Cyankali* Friedricha Wolfa był film Hansa Tintnera z 1930 roku. Wywołał on szeroką intelektualną debatę na temat praw reprodukcyjnych kobiet w Republice Weimarskiej. Wolf, filozof i lekarz z wykształcenia, w swej sztuce z 1928 roku wystąpił przeciwko tzw. „aborcyjnemu paragrafowi” (§ 218)²⁵. Został aresztowany w 1931 roku i oskarżony o wykonywanie zabiegów, zaś film Tintnera zakazano wyświetlać w kinach. Adaptacja była dość wierna pierwowzorowi. Akcja filmowa opowiada o młodej kobiecie, która zachodzi w ciążę w czasie kryzysu ekonomicznego. Kiedy jej partner traci pracę, dziewczyna podejmuje decyzję o zabiegu, obawiając się głodu. Jednak ginekolog, do którego udaje się kobieta, odmawia wykonania aborcji, powołując się na obowiązujące prawo (§ 218). Zrozpaczona panna, nie widząc innej alternatywy, korzysta z usług podziemia aborcyjnego. Otrzymuje do zażycia w domu miksturę z cyjankiem potasu – trucizna omal nie doprowadza jej do śmierci. Film w moralnej wymowie potępiał istniejący stan prawny, który zmuszał kobiety do nielegalnych procedurów, narażając je na śmierć. Negatywny stosunek do restrykcyjnego ówczesnego prawa aborcyjnego wyrażali też inni znani filmowcy – z Danii, Szwecji, Niemiec.

Mistrz kina Ingmar Bergman w ekranizacji noweli *Hamnstad* Olle Länssberga (1948) ukazał losy Berit, dziewczyny z miasta portowego. Autorzy dzieła nie ukrywali, że krytykują ówczesne restrykcyjne prawo szwedzkie. Poruszający wątek filmu stanowiła tragiczna historia przyjaciółki Berit, która umarła z powodu pokątnie dokonanej aborcji. Innym filmem Bergmana dotyczącym tej problematyki była adaptacja prozy *U progu życia* (1958)²⁶. Akcja utworu rozgrywała się w sali

25 Dwudziestolecie międzywojenne to czasy, gdy idee kontroli urodzeń dotarły do krajów rozwijających się.

26 Film zrealizowany na podstawie opowiadań *Grzeczne, godne* oraz *Niezlomne* Ulli Isaksson.

szpitala ginekologicznego, w którym przebywały trzy ciężarne w różnym wieku i sytuacji życiowej. Najmłodsza z nich, panna, która myślała o nielegalnym zabiegu, pod wpływem przeżyć i tragedii towarzyszek, decyduje się urodzić.

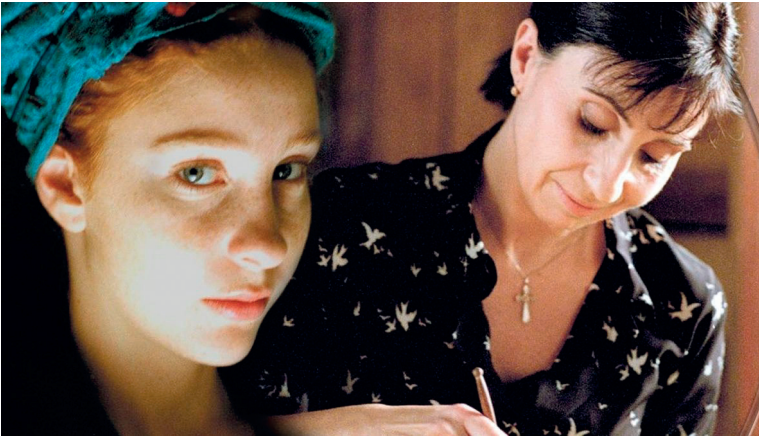
Reżyserem, który dawał silny wyraz swoim poglądom na temat prawa do aborcji, był niemiecki twórca Volker Schlöndorff. Zrealizował on film na motywach powieści Margaret Atwood *Opowieść Podręcznej* (1990). Fabuła pozostała wierna pierwowzorowi, choć reżyser nadał imię bezimiennnej bohaterce literackiej. Na ekranie odmalował orwellowskie piekło kobiet w czasach władzy chrześcijańskich fundamentalistów. Akcja thriller-dramatu rozgrywa się w republice Gileadu, gdzieś w USA, w XX lub XXI wieku po świętej wojnie, która zlikwidowała pracę zawodową kobiet, rozwody, aborcję, homoseksualizm, pornografię, jakąkolwiek odmienność. Płodne dni, ciąża, płód, dziecko sprowadzają rolę kobiet do użyczenia macic nowemu reżimowi, który od „Podręcznych” wymaga posłuszeństwa i rodzenia dzieci. Krytycy utworu z gatunku *political fiction* interpretowali dzieło w duchu rozliczenia się reżysera z reżimem faszystowskim.

Również film *Wbrew regułom* (1999) wyreżyserowany przez Szweda Lasse Hallströma w dużej mierze pozostał wierny powieści Johna Irvinga pt. *Regulamin tłoczni win* (scenarzystą był sam pisarz). Fabuła filmowa jest jednak znacznie uboższa od pierwowzoru, ale przesłanie dwóch utworów pozostaje niezmiennie: jeśli kobieta nie chce dziecka, nie można jej zmuszać, by je urodziła.

W kinie autorskim możemy wyróżnić utwory, w których aborcja ma miejsce, bądź stanowi jedno z możliwych rozwiązań problemu niechcianej ciąży. W pierwszym przypadku ukazywano losy osób z doświadczeniem przerwania ciąży, a w drugim niepokoje ciężarnej bohaterki, która – choć myśli o zabiegu – wybiera w końcu urodzenie dziecka. Wydarzające się na ekranie aborcje są zjawiskiem niezwykle rzadkim, dlatego bywają odbierane jako akty prowokacji, skandalu, ale i wielkiej odwagi twórców kina. Francuski reżyser Benoît Mariage pokazał, że nawet ciąża zaplanowana może stać się problemem. W filmie *L'Autre* (2003) autor przedstawił kobietę, która w obliczu ciąży bliźniaczej decyduje się na redukcję ciąży. Do tego zdarzenia jednak nie dochodzi. Większość filmów europejskich z wątkiem aborcyjnym osiłą swjej akcji czyni proces decyzyjny kobiety w niechcianej ciąży. Ta klisza występuje w starszych i nowszych przedsięwzięciach filmowych w Europie. W sensie ilościowym (produkcji obrazów) kino wynosi na piedestał wartości macierzyństwa. Twórcy wspomnianych filmów zrywają z mitem naturalnego i wrodzonego instynktu macierzyńskiego, ich bohaterki długo nie akceptują swojego stanu. Ale – podobnie jak w kinie amerykańskim – decydują się urodzić dziecko. Dobrym przykładem może być *Jedwabna opowieść* (2004) Éléonore Faucher.

Francuska reżyserka główną bohaterką czyni młodzianką Claire, która w wyniku swego pierwszego doświadczenia seksualnego zachodzi w ciążę z zonatym kolegą z pracy. Siedemnastoletnia bohaterka ukrywa swój stan przed wszystkimi. Jej relacje rodzinne są chłodne i sporadyczne, dziewczyna nie mieszka już w domu rodzinnym. Przez długi okres trwania ciąży Claire stara się dystansować

do swojego stanu, nie angażować emocjonalnie. Rozważa najpierw przerwanie ciąży, potem oddanie dziecka do adopcji zaraz po urodzeniu. Sytuacja zmienia się, gdy dziewczyna zaprzyjaźnia się z panią Melikian, opłakującą śmierć swojego syna. Ratując życie samobójczyni i opiekując się zrozpaczoną kobietą, dziewczyna zapomina o swoim własnym „problemie”. Nic porozumienia, jaka tworzy się między znakomitą hafciarką i jej uczennicą, przybiera ostateczne rozmiary, gdy ukończona zostaje piękna haftowana suknia zamówiona przez znanego kreatora mody. Praca nad tym projektem daje możliwość bohaterce odbycia „podróży w głąb siebie”, a w efekcie pogodzenie się z ciążą.



Ilustracja 18. Tkające Claire (Lola Naymark) i pani Melikian (Ariane Ascaride). Kadr z filmu *Jedwabna opowieść* (2004), reż. É. Faucher

Małoletnia, biedna, wiejska, niewykształcona, choć uzdolniona dziewczyna decyduje się zostać matką. Od tej pory wszystko układa się pomyślnie. Przeżywa nawet pierwsze uczucie odwzajemnionej fascynacji miłosnej. Wybór Claire zostaje wartościowany pozytywnie przez autorkę filmu, ale jej losy, tak jak i większości bohaterek, które postanowiły urodzić dziecko, kończą się jeszcze przed porodem²⁷. Francuska reżyserka otwarcie przyznaje, że *Jedwabna opowieść* zawiera wątki autobiograficzne²⁸.

Filmy głęboko osadzone we własnych przeżyciach, doświadczeniach, wspomnieniach realizował mistrz kina szwedzkiego, przywoływany już Ingmar Bergman²⁹. Ekran był dla Bergmana zwierciadłem, w którym sam się przeglądał. W sztuce obrazował naturę, psychikę ludzką. Reżyser otworzył przed widzom zakamarki swojej

27 Podobnie jest w przypadku Marii, tytułowej bohaterki filmu reżysera Joshuy Marstona, i bohaterek licznych komedii.

28 W jednym z wywiadów opowiada ideę swojego obrazu filmowego. Zob. wywiad z Éléonore Faucher: <http://film.onet.pl/F,10847,1225252,1,artykul.html> (11.02.2006).

29 Za materiał do wielu dzieł posłużyły mu dzienniki, listy własne i rodzinne.

pamięci, przeżyć. Dość często poruszał w dziełach temat małżeńskiego konfliktu³⁰. Niezmiernie zagadkowym dziełem szwedzkiego reżysera jest *Persona* (1966), utwór uznany za arcydzieło kina. O „Ulissiesie sztuki filmowej”, najbardziej enigmatycznym i hermetycznym utworze w historii XX-wiecznej sztuki, sam reżyser powiedział, że to film niezwykle subiektywny³¹. Istnieje wiele interpretacji filmoznawczych *Persony*, a sam Bergman nigdy nie ujawnił swoich motywacji i zamierzeń artystycznych. Zaprezentowaną poniżej próbę odczytania Bergmanowskiego utworu, w oparciu o wątek niechcianego rodzicielstwa, należy potraktować jako socjologiczną, nieprawomocną i niepełną próbę innego odczytania tej pracy.

W *Personie* autor opowiada nam historię relacji dwóch kobiet. Alma jest pielęgniarką opiekującą się znaną aktorką Elisabeth Vogler, która podczas przedstawienia *Elektry* nagle przestaje mówić, by zamilknąć już na zawsze. Z punktu widzenia medycyny jest to przypadek trudny do wyjaśnienia. Milczenie aktorki objaśnia w jednej ze scen psychiatra: „Doskonale panią rozumiem. To beznadziejne marzenie o tym, aby być. Nie stwarzać pozorów, ale być”. Prawdą okazuje się tylko milczenie, brak gestów, nicość. W ramach terapii kobiety wyjeżdżają do domku nad morzem. Alma, opowiadając o swoim życiu, podejmuje trud nawiązania kontaktu z pacjentką. W ten sposób poznajemy sekret pielęgniarki, która w młodości przerwała ciążę będącą wynikiem wakacyjnej przygody miłosnej z nieznanym. Bergman nie przedstawia kolejnej, tragicznej historii nielegalnej aborcji³². Jego bohaterka to naiwna, sympatyczna dziewczyna, która po przerwaniu niechcianej ciąży zdobywa wykształcenie, pracę, uznanie personelu medycznego. Nie spotyka jej za ten czyn żadna kara, choć „wstydlivy sekret” w momencie ujawnienia budzi zgorzelenie. „Będę miała męża i jeszcze wiele chcianych dzieci” – mówi Alma do Elisabeth. Zabieg jest dla Almy bolesnym wspomnieniem, które powraca i z którym bohaterka próbuje się uporać. Od momentu wyjawienia tajemnicy sprzed lat mamy okazję obserwować różne zabiegi filmowe: nakładanie się w kadrze dwóch twarzy kobiet, subtelne sceny Elisabeth i Almy w odbiciu luster, nocne obrazy przenikających się wzajemnie ciał i postaci. Wszystko to tworzy nastrój tajemnicy i grozy, trudno ocenić, czy to sen, czy jawa, czy może wyobrażenie. W miarę rozwoju akcji odwracają się pierwotnie przypisane role – Alma mówi, bo cierpi, a Elisabeth słucha, milcząc, odgrywa rolę pielęgniarki, terapeutki. Z przypadkowo przeczytanego listu do psychiatry Alma dowiaduje się, co naprawdę myśli o niej „milcząca aktorka”. Wywołuje w niej to gniew i agresję, ale nawet wtedy Elisabeth zachowuje obojętność.

Krytycy oceniają film jako dzieło psychologiczne nawiązujące do jungowskiej teorii jaźni³³. W teatrze starożytnym słowo *persona* oznaczało maskę noszoną przez

30 Jego filmy – takie jak: *Pragnienia*, *Sceny z życia małżeńskiego*, *Z życia marionetek*, *Dobre chęci* – opowiadają o odwiecznym „piekle ptci”, które było zarówno udziałem jego rodziców, jak i samego artysty, wielokrotnie żonatego, rozwiedzionego.

31 I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Łanowski, Warszawa 1987, s. 277–279.

32 Legalizacja aborcji w Szwecji nastąpiła w 1975 roku.

33 Zob. C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

autorów³⁴. Zrzucenie maski przez aktywną zawodowo aktorkę mogło się dokonać poprzez „całkowite zamknięcie na świat”, a u Almy, przyzwyczajonej do słuchania pacjentów, wiązało się z procesem wyjawienia wstydlivej prawdy.

Poznajmy teraz historię aktorki. Posiada ona rodzinę, lecz jej nie znosi – zarówno mąż, jak i syn pałają wielką miłością do wiecznie nieobecnej w domu artystki. Ona sama odczuwa odrazę do bliskich. Przywdziewanie masek życiowych przez Elisabeth kończy się z chwilą wystawienia teatralnego dramatu *Elektry*. Rola tej sztuki w filmie jest niezwykle zagadkowa³⁵. Przedstawienie *Elektry* wywołało w pani Vogler gwałtowną reakcję³⁶. Mąż „ślepiec”, pełen uwielbienia i poważania dla małżonki, nie dostrzega jej życiowego niezadowolenia. Małżeństwo i rodzicielstwo nie przyniosło spełnienia pani Vogler, a praca zawodowa okazała się taką samą grą jak życie codzienne.



Ilustracja 19. Chłopiec. Kadr z filmu *Persona* (1966), reż. I. Bergman

Niewidomy małżonek to postać symboliczna. Odwiedzając kobiety w nadmorskim domku, wita i całuje Almę, z nią też rozmawia. Żona Elisabeth stoi obok, milczy i obserwuje sytuację nieporuszona. Tak zbudowana scena sugeruje, że w zamysle reżysera te dwie postaci mogły być jedną „personą”. W filmie w sposób przewrotny ukazano charakter dwóch postaci, bowiem pielęgniarka posiada wszelkie atrybuty opiekuńczej matki, a Elisabeth jest zimna i obojętna. Spójrzmy teraz na bohaterki Bergmana, jak na osoby, które muszą podjąć decyzje życiowe o losie ciąży. Reżyser przedstawił konsekwencje dwóch wyborów. Alma przerywa ciążę. Elisabeth wybiera inaczej, ale jej życie pełne jest złudnego szczęścia. Żadna

34 Według Junga *persona* jest najbardziej zewnętrzną warstwą psychiki, odpowiedzialną za adaptację jednostki do systemu kulturowego. Jest to kombinacja etykiet i masek, jakie nosimy w społeczeństwie, warstwa, którą na co dzień dostrzegają inni.

35 Tragedia napisana przez Eurypidesa, oparta na micie greckim, opowiadała o zemście i matkobójstwie, ale paradoksalnie sztuka traktuje o miłości i gniewie budującym mur nie do przebicia dla innych.

36 Nie wiadomo, czy bliższa jej była postać zabójczyni, czy ofiary.

z nich nie jest szczęśliwa. Zwróćmy uwagę na komentarz autorski, który wyjaśnia psychologiczne zainteresowania reżysera. Twórca w prologu do filmu, oprócz symbolicznych obrazów nawiązujących do jego wcześniejszych dzieł, przedstawia chłopca leżącego w kostnicy³⁷, który po chwili wstaje, by tęsknie wodzić ręką po ekranie w poszukiwaniu obrazu matki. Pojawia się kinowy ekran i odbicie matki – to twarz Almy i Elisabeth.

Nagle dziecko zmienia się w postać starej kobiety (matkę Bergmana) i wreszcie w postać samego reżysera³⁸. Ten autorski sobowtór otwiera nam drzwi do „świata bezsłownych tajemnic, które jedynie kino potrafi unieść”, jak mawiał artysta³⁹. Macierzyńska miłość pozostała dla Bergmana niezbadaną tajemnicą. Z perspektywy psychoanalitycznej, genetycznej można uznać, że odrzucenie przez matkę stanowiło podstawowy temat *Persony*, wątek autobiograficzny⁴⁰. Bergman, jako najmłodszy z trójki rodzeństwa, żył w przeświadczeniu, że był dzieckiem niechcianym. Wielokrotnie zarzucał ojcu nadmierny rygorizm i surowość, a matce brak odruchów rodzicielskiej miłości, czułości⁴¹. Karin Bergman jako matka pięciorga dzieci, niespełniona artystka, a z zawodu dyplomowana pielęgniarka, mogła być zatem prototypem Almy i pani Vogler. „Świat kobiet jest moim uniwersum” – wyznał Bergman już w 1950 roku⁴².

Odmienne studium przypadku stanowią filmy Márty Mészáros. Jej utwory nazywano obrazami feministycznymi, ale reżyserka nie aprobeuje ideologicznych interpretacji dzieł. W autorskim kinie upomina się o prawa człowieka, o prawa kobiet, lecz jej heroiny w obliczu niechcianej ciąży rodzą dziecko lub oddają do adopcji. Wątek macierzyński był fascynującym tematem dla węgierskiej reżyserki. Jej *Adopcja* (1975) ukazuje historię 40-letniej, bezdzietnej wdowy Katy, która w końcowej scenie adoptuje upragnione dziecko. Kobieta nie może spełnić marzeń o własnym potomstwie, bo jej kochanek nie zgadza się na „ciążowy skandal”. Film *Dziewięć miesięcy* (1976) obwołano jednym z ważniejszych filmów „kina kobiet”. Został brutalnie skrytykowany na Węgrzech z powodu sceny przedstawiającej autentyczny poród. Bohaterką filmu jest młoda, samotna matka Juli, która zmuszona sytuacją ekonomiczną podejmuje pracę w fabryce. Pomiędzy nią a przełożonym

37 To autentyczne przeżycie spotkało reżysera w wieku 10 lat, opisuje je w *Laterna magica*. Zob. I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Łanowski, Warszawa 1987.

38 Chłopiec-Bergman i chłopiec-matka Bergmana symbolizują jedność ciał, pokoleń.

39 Cyt. I. Bergman, za: T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, s. 46.

40 Matka reżysera wzrastała w domu pozbawionym ciepłych relacji, niestety sama również taki dom stworzyła własnym dzieciom.

41 Po latach artysta wspominał: „Moje czteroletnie serce rozdierała psia miłość. [...] Odprawiła mnie często chłodnym, ironicznym tonem. Płakałem w wściekłości i zawodu [...]. Zacząłem więc bardzo wcześnie zachowywać się w sposób, który miał się jej podobać i wzbudzać jej zainteresowanie. Ktoś chory budził natychmiast jej współczucie”. Za: I. Bergman, *Laterna magica*, s. 79.

42 Za: T. Szczepański, *Skandynawowie*, s. 663.

rodzi się uczucie. Kiedy dziewczyna zachodzi w ciążę, mężczyzna proponuje ślub, ale Juli zrywa z nim związek. Okazuje się, że narzeczony wstydzi się przed swoją rodziną panny z 5-letnim dzieckiem. Nie zważając na opinię środowiska, Juli decyduje się urodzić drugie dziecko i prowadzić niezależny tryb życia. Autorka opowiada historię dziewczyny, która stojąc przed wyborem pomiędzy „bezpieczeństwem ekonomicznym” a prawdziwą niezależnością, nie waha się wybrać tego drugiego. Márta Mészáros do tematu niechcianego macierzyństwa powraca jeszcze po latach w innym wybitnym filmie pt. *Embrion* (1993). Oto Anna, matka dwojga dzieci, odkrywa zaskoczona, że jest po raz trzeci w ciąży. Kolejne dziecko wydaje się dla niej życiową katastrofą. Rzecz ma miejsce w czasie, gdy wraz z mężem realizują budowę domu, a on traci pracę. W takiej sytuacji Anna bez wahania przyjmuje propozycję swojej szefowej, bogatej i bezdzietnej *businesswoman*, która chce kupić od niej niemowlę. Obie kobiety zawierają sekretne porozumienie. Anna ma rzekomo wyjechać służbowo do USA i wrócić do domu po szczęśliwym rozwiązaniu. W ciągu kilku miesięcy ciąży Anna zaczyna dogłębniej rozważać swą decyzję. *Embrion* nie jest już tylko embrionem, ale staje się dzieckiem.

Zupełnie inaczej do tej kwestii podchodzi Agnès Varda, prekursorka tzw. „nowej fali” w kinie. Dzieła Agnès Vardy, podobnie jak obrazy Márty Mészáros, cenione są przez środowisko feministyczne. Francuska reżyserka w utworze *Jedna śpiewa, druga nie* (1977) przedstawia historię życia dwóch przyjaciółek w ciągu kolejnych 14 lat życia. Akcja filmowa rozgrywa się w okresie 1962–1976. Obraz zrealizowano w konwencji paradokumentu. Pauline, zwana Pomme, ma 17 lat, mieszka w Paryżu wraz ze swoją rodziną. Jest ładna, pewna siebie, marzy o karierze piosenkarki. W jej rodzinie istnieje konserwatywny podział ról. Matka spędza czas, zajmując się domem, ojciec pracuje zarobkowo. Reżyserka wnikliwie obrazuje chłodne relacje uczuciowe pomiędzy członkami rodziny. Z kolei 22-letnia Suzanne pochodzi ze wsi. Jako matka dwójki dzieci żyje w nieformalnym związku z fotografem Jérôme’em. Suzanne od dawna cierpi na depresję. Poznajemy ją, gdy odkrywa, że jest w kolejnej ciąży. Skonfliktowana z rodziną z powodu „nielegalnej miłości”, nie może liczyć na jej pomoc, a partner nie jest w stanie utrzymać rodziny. W tej sytuacji Pomme namawia Suzanne na nielegalną aborcję. Rodzice wyrzucają Pomme z domu, więc zbuntowana dziewczyna rzuca szkołę i rozpoczyna karierę w chórkach kapeli rockowej Gabriela. Suzanne również postanawia zerwać z dotychczasowym życiem, opuszcza partnera i wyjeżdża do rodziców. Przyjaciółki spotykają się dopiero po 10 latach na wiecu w Bobigny w 1972 roku⁴³. Odbywa się tam proces sądowy nad czterema kobietami, które ułatwiły zabieg aborcji 16-letniej Marie-Claire⁴⁴.

43 Pomme wraz z zespołem śpiewa swoją pierwszą piosenkę o prawie kobiet do aborcji. Tłum skanduje: „My też miałyśmy skrobankę, sądzicie nas!”.

44 Filmowe wydarzenia miały miejsce w rzeczywistości. W filmie pojawiała się również sławna adwokatka kobiet Gisèle Halami. Wynikiem procesu było uniewinnienie wszystkich kobiet.

Agnès Varda zrywa z filmową kliszą, jaką stanowi „kara za aborcję”. Jej bohaterka jest szczęśliwa, pomimo poddania się zabiegowi. A może właśnie dzięki niemu wyrwa się z dotychczasowej beznadziei i wychodzi za mąż za ukochanego mężczyznę. Z kolei Pomme żyje w wolnym związku z Irańczykiem, człowiekiem liberalnym, obrońcą praw kobiet, który jednak w swoim kraju zmienia oblicze i staje się ortodoksyjnym przeciwnikiem partnerskiego układu ról rodzinnych. W epilogu filmowym A. Varda pokazuje spotkanie przyjaciółek z dziećmi. Oto 17-letnia Marie, córka Pomme, wkracza w dorosłe życie. W ten sposób historia zatacza koło. Kolejne pokolenie będzie się borykać z podobnymi życiowymi problemami, ale być może dzięki doświadczeniu swych matek młodzi będą bardziej dojrzałi. Reżyserka pozytywnie wartościuje wybory życiowe dwóch kobiet. Jedna z nich przerwała ciążę, a druga działa na rzecz liberalizacji prawa do aborcji. Obydwie są spełnione i szczęśliwe. Warto też zauważyć, jakie wzorce męskości ukazuje Agnès Varda. Apodyktyczni ojcowie Suzanne i Pomme nie znoszą sprzeciwu, tyranizują swoje rodziny. Inni mężczyźni także nie wzbudzają sympatii. Natomiast kobiety, niezależnie od statusu społecznego i sytuacji życiowej, wykazują zdolność do poświęceń i solidarności. Na ich barki spada cały ciężar odpowiedzialności za dzieci. W tym filmie aborcja łączy kobiety, nie pozostaje sprawą wstydliwą. Film *Jedna śpiewa, druga nie* wyrasta z tradycji feministycznej. Estetyka obrazu skupia się na konstrukcji całego „żeńskiego doświadczenia”. Reżyserka ukazała cierpienie kobiet. Ich trudną sytuację moralną ocenę pozostawiła odbiorcom. Amatorska gra, operowanie czarno-białymi zdjęciami, nawiązywanie do rzeczywistych wydarzeń i udział autentycznych postaci w filmie składają się na realizm formy i treści utworu Agnès Vardy. Sama reżyserka nie ukrywała nigdy swych poglądów odnośnie do praw reprodukcyjnych kobiet. W czasach obowiązywania restrykcyjnej ustawy we Francji użyczała swego mieszkania do przeprowadzania nielegalnych zabiegów. O jej zaangażowaniu może również świadczyć fakt, iż w filmie zagrały jej dzieci. Światopogląd Agnès Vardy ujawnia się nie tylko w dziełach, ale i w wywiadach artystki. Reżyserka wielokrotnie podkreślała, że „feminizm musi w końcu zwyciężyć”. „Praca u podstaw” nastawiona na zmianę mentalności społecznej miała stać się kluczem do „nowego porządku świata”⁴⁵. Krytycy zarzucali jej idealizm i naiwność oraz zbyt schematyczne wzorce osobowości bohaterów. Wedle nich feminizm został sprowadzony do prawa aborcyjnego oraz swobodnego wyboru zawodu (piosenkarki).

Innym znanym twórcą kina autorskiego pozostaje brytyjski reżyser Mike Leigh. Jego film *Vera Drake* (2004), nawiązujący do formy paradokumentalnej, to jeden z ważniejszych filmów o aborcji, wolny od grzechu ogólnikowej publicystyki. Akcja utworu rozgrywa się w latach 50. XX wieku. Istnieje przypuszczenie, iż reżyser celowo przedstawia przeszłość, by uniknąć zarzutu robienia kina czysto interwencyjnego. Tytułowa bohaterka jest sympatyczną sprzątaczką, gospodynią domową, matką dwójki dorastających dzieci, wierną żoną i oddaną przyjaciółką. Prowadzi

45 Zob. Agnès Varda. *Kinopisarka*, red. T. Lubelski, Kraków 2006, s. 83–90.

jednak drugie życie. Pomaga kobietom w dokonywaniu aborcji popularną w tamtych latach metodą domową (woda z mydłem i płynem odkażającym). Rodzina nie wie o nielegalnym procederze. W wyniku stosowania środków wywołujących poronienie jedna z jej „pacjentek” ociera się o śmierć. Bohaterka zostaje aresztowana przez policję. Jej bezsporna wina nie buduje jednak osi dramatu, ponieważ Vera Drake, dokonując zabiegów za darmo, jest przekonana, że niesie pomoc. Odwiedzając wszystkie kobiety w domach, widzi przede wszystkim ich ciężką sytuację materialno-życiową. Jednocześnie bohaterka ma pełną świadomość, że przynajmniej w obliczu prawa popełnia przestępstwo. Mike Leigh pozwala widzowi na własną ocenę działalności Very. Odślania jednak dramat klas, bo zakaz aborcji dotyka najuboższe kobiety. Te z zamożnych domów, zazwyczaj świadome swoich praw, wyedukowane, mogą bez problemu przerwać ciążę w komfortowych warunkach za jedyne 150 funtów. Potrafią wykorzystać obowiązujące prawodawstwo i przy pomocy ustawionej ekspertyzy psychiatrycznej zalegalizować zabieg.



Ilustracja 20. Lesley Sharp, Liz White, Imelda Staunton.
Kadr z filmu *Vera Drake* (2004), reż. M. Leigh

Kobiety ubogie nie posiadając wystarczającej wiedzy ani publicznej odwagi w dochodzeniu swoich praw, korzystając z usług za kilka funtów. Reżyser szydzi z hipokryzji, powszechnie panującego zakłamania w kwestii „sztucznych poronień”. Podwójną moralność okazuje m.in. syn Very, który poznawszy tajemnicę matki, nie chce jej znać. Nie przeszkadza mu to uwodzić dziewczyn na zabawach tanecznych bez kłopotania się o konsekwencje swych seksualnych podbojów.

W filmie pojawia się też dramat porzuconych dzieci i sierot (do nich należą mąż Very i jego brat), a także problem traumy kobiet, które zaszły w ciążę w wyniku gwałtu. Reżyser, odpowiadając na pytanie o wątki autentyczne stwierdził, że „film jest uniwersalny”. Mike Leigh, mistrz kina społecznego, nie roztrząsał moralnych aspektów „prowokowanych poronień”, argumentacji różnych środowisk opiniotwórczych

lecz ukazał świat kobiet i stanął po ich stronie. W wywiadach z niezwykłą pokorą odniósł się do tego tematu, akcentując niedostatki w polu edukacji i polityki:

Mój film mówi o tym, co może być przedmiotem moralnej rozterki każdego człowieka. Czy istnieją okoliczności, w których odbieranie życia, nawet nienarodzonego, może być usprawiedliwione? Vera Drake jest dobra, kocha życie i ludzi. Zabiegi aborcji, które przeprowadza, są aktem pomocy. Nie czerpie ze swej zakazanej działalności zysków. [...] Kobieta w ciąży ma w państwie zawsze określony status prawny. W wielu krajach władze dużo uwagi poświęcają systemowi kar za aborcję. Szkoda, że sprawa uświadamiania kobietom, czym jest ciąża i jak jej zapobiegać, często spychana jest na dalszy plan⁴⁶.

W kinie europejskim istnieją utwory opowiadające historie, które wydarzyły się w rzeczywistości. Jako znany przykład można wskazać wybitne dzieło *Kruk* (1943) Henriego-Georges'a Clouzota, które przysporzyło autorowi wielu kłopotów⁴⁷. Akcja filmu rozgrywa się w konwencji kryminału, thriller. Oto jakiś psychopata wysłał do mieszkańców miasteczka anonimy z nienawistnymi komentarzami i groźbami. Narasta atmosfera podejrzeń i wzajemnych oskarżeń, a jedna z pomówionych w liście osób popełnia samobójstwo. W miasteczku mieszka tajemniczy doktor Germain. Odnosi się on z wielkim zrozumieniem do kobiet w niechcianej ciąży i oferuje zabiegi przerwania ciąży, wówczas nielegalne we Francji. Anonimowe listy sieją strach wśród ludzi, również doktor otrzymuje informacje o swoich haniebnych uczynkach. Widz ma okazję poznać motywy postępowania doktora Germaina. Okazuje się, że na jego poglądy wpływ miała tragedia, jaką przeżył. Na skutek odmówienia dokonania zabiegu zmarła jego ukochana żona. Lekarz nie mógł się z tym pogodzić – zdecydował się pomagać innym kobietom. Wydawałoby się, że reżyser prezentuje nam obraz bohaterskiego doktora narażającego się na sankcje dla dobra kobiet, ale Clouzot przygotował w filmie przewrotną niespodziankę. Otóż Germain wdaje się w romans z pewną kobietą, z którą jest gotów się ożenić, gdy ta zachodzi w ciążę. Nie kocha jej, tak jak kiedyś kochał żonę, więc w tym wypadku nie chciałby usunąć ciąży. Warto na ten element zwrócić baczną uwagę, gdyż ten stary film wnosi bardzo wiele do filmowego dyskursu. Taka przewrotna konstrukcja fabuły aborcyjnej, oryginalne ujęcie tematu jest praktycznie

46 Wywiad z Mikiem Leigh: www.efilm.pl/Filmy/V/vera_drake/wywiad_z_mikeem_leigh_vera_drake.htm (15.04.2006).

47 Fabuła bazowała na historii donosów w społeczności w małym miasteczku Tulle w 1922 roku. Henri-Georges Clouzot zrealizował obraz podczas okupacji Francji w wytwórni powiązanej z hitlerowcami (Continental Films), a ponieważ przedstawiał niekorzystnie społeczeństwo francuskie, Niemcy potraktowali go jak materiał propagandowy przeciwko Francuzom. Po wojnie wśród artystów przeprowadzono rozliczenia za kolaborację z okupantem. Clouzota oskarżono o działanie na szkodę państwa i wspieranie III Rzeszy. Początkowo wydano mu nawet dożywotni zakaz produkcji filmów, ograniczony potem do dwóch lat. W Niemczech film uznano za niemoralny.

nieobecne w kinie światowym. Gdy doktor Germain kochał żonę, bez wahania gotów był przedłożyć jej życie nad życie swojego dziecka, gdy zaś nie kochał swej przyjaciółki, ważniejsze dla niego okazało się życie jego dziecka. Ten sam mechanizm pokazał nam John Galsworthy w *Sadze rodu Forsyteów*⁴⁸.

Inny przykład „kina autentycznego” stanowi *Sprawa kobiet* (1988) Claude’a Chabrola, obraz zrealizowany w konwencji paradokumentu. To opowieść o kobiecie skazanej na śmierć za nielegalne przeprowadzanie zabiegów przerywania ciąży, 30-letniej Marie Latour, straconej w lipcu 1943 roku. Był to jeden z ostatnich wyroków śmierci wydany na kobietę we Francji. Na Marię Latour doniósł jej małżonek, który wiedział o działalności żony i obficie czerpał z niej profity, jednak niewierność kobiety, zazdrość i zraniona duma skłoniły go do zemsty. Reżyser przedstawił podwójną moralność społeczeństwa, najbliższych osób bohaterki, wreszcie kolaboranckich władz, które potępiają aborcję, a jednocześnie zgadzają się na wywózki tysięcy Żydów do obozów.

Współczesną historię z 1987 roku, opartą na faktach, ukazał Cristian Mungiu. Rumuński dramat *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007) to historia dwóch studentek z Europy Wschodniej, z kraju pod rządami dyktatora Nicolae Ceaușescu, który całkowicie zakazał nie tylko przerywania ciąży, ale i stosowania antykoncepcji. Skrajna podejrzliwość, totalne zakłamanie, nieustająca kontrola – film przypomina, na czym naprawdę zasadzał się totalitarny system. Obnaża też jego patriarchalne korzenie. Ciężarna Gabita decyduje się na zabieg w „podziemiu”. Pomaga jej współlokatorka Otilia. Cztery miesiące, trzy tygodnie i dwa dni – tyle trwała ciąża i dramat bohaterki. Cały utwór jest drobiazgowym zapisem dnia nielegalnego zabiegu. Rumuński reżyser z chłodnym dystansem odtwarza starania dziewczyn o pokój w hotelu, o pieniądze, o lekarza, wreszcie o samą transakcję, której zaskakujące warunki mężczyzna przedstawia w ostatniej chwili. Szczegółowo informuje on dziewczyny o przebiegu aborcji, o konsekwencjach prawnych i zdrowotnych, o sposobach pozbycia się płodu. Na koniec składa im „seksualne ultimatum”, mimo że jednej z nich „problem” nie dotyczy. Odrażające, seksualne wykorzystanie sytuacji i młodych dziewczyn koresponduje z wszechobecnym na ekranie strachem. Otilia pomaga Gabicie, gdyż wie, że w sytuacji niechcianej ciąży będzie mogła liczyć tylko na swoją koleżankę. Mężczyźni są wyłącznie beneficjentami „erotycznych przygód”. Ewentualne konsekwencje tych przyjemności spadają na barki kobiet. Wolno współżyć seksualnie z chłopakiem, ale o tych „święństwach” nie można z nikim rozmawiać – zauważa Otilia w rozmowie z ukochanym. Ten z kolei wydaje się bardzo zaskoczony obawami dziewczyny, bo przecież w razie

48 Soames Forsyte zbyt zaborczo kochał swoją żonę Irenę i w końcu został przez nią porzucony. Gdy jego druga żona rodziła dziecko, stanął przed wyborem: ratowanie dziecka czy ratowanie matki. Bohater przyznał wtedy w duchu, że gdyby chodziło o kochaną Irenę, nie wahałby się nawet chwili, by za wszelką cenę ratować jej życie. Drugiej żony nie kochał, więc wybrał życie dziecka, narażając kobietę na śmierć.

„wpadki” w ostateczności się z nią ożeni. Jej ambicje, plany, studia, potrzeby, marzenia zupełnie się nie liczą. Świadomość tego faktu dociera do bohaterki dopiero w obliczu aborcji Gabity. W ostatnich, niezwykle mocnych scenach przerażona Otilia zdaje sobie sprawę, że choć „problem” jej nie dotyczył, już nie uwolni się od ciężaru tego straszego dnia. Na niej właściwie spoczywa odpowiedzialność jeszcze większa niż na Gabcie. Płód nie został pochowany, ale zrzucony do zsypu jednego z bloków na przedmieściach. Przyjaciółki postanawiają już nigdy więcej o tym nie rozmawiać. W ostatniej scenie siedzą przy stole w hotelowej restauracji, w której trwa wesele, milcząc.



Ilustracja 21. Gabita (Laura Vasiliu) i Otilia (Anamaria Marinca).
Kadr z filmu *4 miesiące 3 tygodnie i 2 dni* (2007), reż. C. Mungiu

Obraz rumuńskiego twórcy nie opowiada o ideologiczno-etyczno-religijnym sporze na temat prawa do spędzania płodu, lecz o rzeczywistości. Mungiu nie epatuje pochwałą zabiegu. Nielegalne terminacje ciąży są powszechnie stosowane, dlatego reżyser pokazuje naturalistycznie cały proceder. Zdjęcia kręcone „z ręki” w naturalnych plenerach bez sztucznego oświetlenia stwarzają przygnębiającą atmosferę, brzydota filmowanych wnętrz potęguje te doznania. Reżyser w wywiadach twierdził, że jest to film o totalitarnym systemie, a sprawa aborcji stanowiła tylko pretekst do ukazania mechanizmu reżimu⁴⁹. Trudno jednak zgodzić się z tym twierdzeniem, bo to jedyne dzieło sztuki filmowej, które w całości traktuje o analizowanym tu problemie – aborcji. Akcja filmu toczy się tylko wokół tego tematu, przedstawiono wszelkie szczegóły zabiegu. W żadnym obrazie nigdy dotąd reżyser nie zilustrował tak dokładnie samego zabiegu i jego skutków. Nielegalny proceder ukazano niczym w filmie dokumentalnym, niektóre sceny są niemal nie

49 Fragmenty wywiadów z reżyserem: www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=4842;
<http://gutefilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/03/4-miesiace-3-tygpdnie-2-dni-pressbook.pdf> (23.06.2016).

do wytrzymania dla widza. Obraz nie pozostawia wątpliwości interpretacyjnych, ale wydaje się, że obawa przed „niezrażaniem publiczności” ma wpływ na oficjalne deklaracje odnośnie intencji autorskich.

W filmach kinowych bazujących na autentycznych wydarzeniach przedstawiano historie kobiet w niechcianej ciąży lub tych, które pomagają innym. Do rzadkości należy film obrazujący perspektywę lekarza (*Kruk*). W tym kontekście warto wspomnieć film telewizyjny pt. *Abgetrieben* Norberta Kückelmanna z 1992 roku. Reżyser oparł sensacyjną fabułę o sprawę ginekologa z Memmingen⁵⁰, oskarżonego o przeprowadzanie osiemdziesięciu zabiegów u kobiet, którym odmawiano legalnej aborcji. Film pozostaje daleki od argumentacji proaborcyjnej czy antyaborcyjnej. Pokazuje upokarzający proces lekarza i zeznania kobiet w ciężkiej sytuacji osobistej, którym system odmówił prawa do legalnego przerwania niechcianej ciąży. Szczególną rolę reżyser przywiązał do ukazania oblicza męskiego sądu. Wyrok sądu wywołał falę protestów w całych Niemczech. Sprawa ciągnęła się przez ponad 10 lat, a nałożony początkowo na Theissena zakaz wykonywania zawodu został ostatecznie cofnięty. Afera pokazała, że o społeczne przyzwolenie na zaostrzenie prawa aborcyjnego byłoby niezwykle trudno. W europejskim kinie autorzy wyraźnie piętnują restrykcyjne prawo aborcyjne.

4. Dramat niechcianej ciąży w kinie polskim

Kino polskie znane jest przede wszystkim ze ścisłych powiązań z literaturą narodową. Pisarze polscy na początku XX wieku dostarczali licznych wątków patriotyczno-społecznych. W ten sposób odpowiadano na potrzeby pozbawionego własnego państwa narodu, ale także powstającej wówczas narodowej kinematografii. Rodzime powieści dały asumpt do podjęcia na ekranie wątku niechcianego rodzicielstwa. Pierwszym takim przedsięwzięciem kinowym były *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego⁵¹. Powieści przyprawiano aurę skandalu literackiego epoki. Filmowcy zainteresowali się nią już w roku 1911. Za przyzwoleniem pisarza niemieckiej ekranizacji dokonał wówczas Antoni Bednarczyk i była to pierwsza w Polsce filmowa adaptacja literackiego utworu. W roku 1933 wersję dźwiękową zrealizował Henryk Szaro. Nie zachowała się jednak żadna kopia tych filmów. W 1975 roku Walerian Borowczyk dokonał trzeciej adaptacji powieści. Ekranizacja bardzo wiernie przedstawiała losy Ewy Pobratyńskiej, bohaterki powieści Żeromskiego, która po

50 W 1989 roku sąd bawarski skazał Horsta Theissena na półtora roku więzienia w zawieszaniu i pozbawił go prawa wykonywania zawodu.

51 Drukowane na łamach warszawskiej „Nowej Gazety” od września 1906 do lutego 1908 roku.

zabójstwie swego dziecka wkroczyła na drogę zbrodni i prostytucji, by w końcowej scenie swoje grzeszne życie odkupić własnym życiem.

Kolejną polską realizacją na podstawie literatury pięknej z wątkiem niechcianej ciąży był obraz *Dziewczęta z Nowolipek* (1937) w reżyserii Józefa Lejtesa. Drugą wersję adaptacji powieści Poli Gojawiczyńskiej stanowiły dzieła Barbary Sass-Zdort: *Dziewczęta z Nowolipek* (1985) i *Rajska jabłoń* (1985). Na ekranie ukazano Nowolipki, dzielnicę czterech biednych dziewcząt: Bronki, Franki, Kwiryny, Amelki. Każda z nich marzyła o innym życiu i żadnej nie udało się spełnić do końca tego pragnienia. Dramaty filmowe pod względem konstrukcji fabuły niekiedy odbiegały od pierwowzoru literackiego, ale wymowa utworów pozostała niezmienna. Biedne, naiwne dziewczęta wychowywano w kulcie romantycznej miłości. A w życiu spotykało je wiele rozczarowań, m.in. niechciana ciąża, aborcja.



Ilustracja 22. Izabela Drobotowicz-Orkisz, Ewa Kasprzyk, Marta Klubowicz, Maria Ciunelis. Kadr z filmu *Dziewczęta z Nowolipek* (1985), reż. B. Sass-Zdort

Inną ekranizacją powieści, w której romans, „stan błogosławiony” i „sztuczne poronienie” stały się przyczynami dramatu, okazała się *Granica* Zofii Nałkowskiej. Po raz pierwszy adaptacji dokonano w 1938 roku, a pisarka uczestniczyła w pracach nad scenariuszem do filmu reżyserowanego przez Józefa Lejtesa. Druga próba sfilmowania powieści miała miejsce w 1977 roku. Wówczas reżyserii podjął się Jan Rybkowski. Obydwa obrazy uznano za znacznie gorsze od oryginału. „Kulturalny melodramat” z lat 30. czy schematyczny „klasowy romans”⁵² z lat 70., jak mawiali

⁵² *Słownik adaptacji filmowych*, red. K.J. Zarębski, A. Kołodyński, Bielsko-Biała 2005, s. 72.

ówcześni krytycy, ukazywał znaną historię życia Justyny, Elżbiety i Zenona, historię tragiczną dla każdej postaci.

W latach 30. podjęto również próbę sfilmowania dramatu Marii Ukniewskiej *Strachy* (1938). Za reżyserię odpowiadali Eugeniusz Cękański i Karol Szołowski. Pod tym samym tytułem w 1979 roku powstał czteroodcinkowy serial telewizyjny, a kilka lat później musical pt. *Szkoda twoich łez* (1983) w reżyserii Stanisława Lenartowicza. Zarówno wydaniu autobiograficznej powieści Marii Ukniewskiej, jak i pierwszej ekranizacji tego utworu towarzyszyła atmosfera sensacji i skandalu. Życie Teresy Sikorzanki i innych dziewcząt z rewiewego teatrzyku nie było łatwe. Krytyka z 1938 roku skupiła się na amoralności i wyrachowaniu bohaterki. W tamtych czasach nowość stanowił szczery portret bohaterki, która nie chciała lub nie mogła zdecydować się na urodzenie dziecka.



Ilustracja 23. Hanna Karwowska jako Teresa Sikorzanka.
Kadr z filmu *Strachy* (1938), reż. E. Cękański

W okresie przedwojennym popularnością cieszyły się ekranizacje powieści. Polskie filmy autorskie, w których osiã akcji byłoby niepożądane rodzicielstwo, praktycznie nie istniały. Jedyne znane i zachowane przykãdã stanowi dramat Juliusza Gardana *Wyrok życia* (1933), poruszający problem dzieciobójstwa. Reżyser przedstawił los wiejskiej, biednej panny, która przybyła do miasta w poszukiwaniu pracy. Dzięki posadzie w fabryce dziewczyna rozpoczyna nowe życie, ale wkrótce spotyka przystojnego mężczyznę, któremu naiwnie i lekkomyślnie ulega. Ciężarna nie potrafi odnaleźć amanta. Decyduje się urodzić dziecko, ale na samã wieść o ciąży właściciele wyrzucają ją z pracy. Po porodzie zrozpaczona dziewczyna chce się utopić razem z dzieckiem, lecz tylko ono, potracone, wpada do wody i tonie. Za czyn dzieciobójstwa dziewczyna odpowiada przed sądem, ale obrończyni Krystynie udaje się doprowadzić do jej uniewinnienia. Zaginionym kochankiem okazuje się mąż pani adwokat. W epilogu dziewczyna odchodzi w nieznanne rewiry miasta. Moralitety kina przedwojennego kierowano głównie do naiwnych dziewcząt

tlumnie przybywających ze wsi do miast. Historie takie pisało życie⁵³. Brukowe gazety w kronikach i raportach dosyć często omawiały przypadki „mezaliansowych” dramatów uwiedzionych służących, pracowników, dziewcząt z warstw uboższych. Literatura i kino tamtego okresu również nie pozostawały obojętne wobec wstydlivych historii „nielegalnych ciąży”.

W latach powojennych w kinematografii polskiej podejmowano tematy historyczne, z reguły w sposób propagandowy, zaangażowany politycznie. Dopiero klimat społeczno-polityczny w latach 80., osłabiona pozycja cenzury stworzyły dogodne warunki do rozwoju kina autorskiego. Warto zaznaczyć, że w PRL-u prawo dopuszczało możliwość legalnej interupcji z powodów życiowych. Taka legislacja była liberalna w porównaniu do innych krajów Europy Zachodniej czy Wschodniej (np. Rumunii)⁵⁴.

W latach 80. powstały w rodzimej kinematografii trzy utwory, w których temat silnie wybrzmiał (dwa filmy pojawiły się na dużym ekranie i jeden na małym). Reżyser Laco Adamik w debiucie *Mężczyzna niepotrzebny* (1982) ukazał historię dwóch trójkątów miłosnych. W tym filmie psychologicznym kwestia przerywania ciąży jawi się jako doświadczenie wielu kobiet. Paweł to lekarz psychiatra, uwodziciel i bawidamek. Znudzony życiem szuka coraz to nowych podbojów miłosnych. Małgosia, studentka medycyny, spodziewa się z nim dziecka. Do przerywania ciąży nakłania ją starsza siostra Ewa, dawna narzeczona Pawła, która na skutek aborcji jest bezpłodna. Zameżna Ewa nadal kocha Pawła, utrzymuje z nim kontakty seksualne w nadziei, że mężczyzna kiedyś powróci do niej na stałe. Po „nielegalnym poronieniu” są już także dwie koleżanki Małgosi. One również rozwiązania problemu dziewczyny upatrują w zabiegu. Studentka, wbrew radom wszystkich, postanawia urodzić dziecko. Jednak, kiedy odkrywa miejsce schadzek Pawła i Ewy, decyduje się na przerywanie ciąży. Aborcja Małgosi, dosyć późna, bo już po trzecim miesiącu ciąży, zostaje przeprowadzona przez kolegów ze studiów. W trakcie zabiegu za rękę trzyma ją zakochany w niej przyszły lekarz, który na wieść o ciąży gotów jest ożenić się z Ewą. Zabieg ukazano w sposób drobiazgowy, chłodny, realistyczny. Nieruchoma kamera śledzi akcję z pozycji oddalonego kąta gabinetu lekarskiego, nieme go świadka. W ten sposób zaciera się granica między odbiorcą ekranu a obserwatorem aborcji. Widz ma wrażenie, że ogląda dokument filmowy. W filmie ukazano różne sumienia i etyki lekarskie. Na „skrobankę” w szpitalu jest już za późno, ale za odpowiednią kwotę można bez problemu przerywać ciążę w tej samej klinice. Kolega ze studiów korzysta z narzędzi i gabinetu lekarskiego swojego ojca. Aborcję traktuje jako sprawdzian swych umiejętności. Zabieg kończy

53 W 1930 roku T. Boy-Żeleński opublikował *Piekło kobiet*.

54 Obowiązywała Ustawa z dnia 27 kwietnia 1956 r. o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży, legalizująca zabiegi przerywania ciąży, gdy ciąża była wynikiem przestępstwa, z powodu wad płodu lub wskazań zdrowotnych dla kobiety ciężarnej oraz z uwagi na trudne warunki życiowe kobiety.

zdaniem: „Zobacz jaki wielki, ale smok” (o płodzie). Mimo legalizacji zabiegów, istnieje także podziemie aborcyjne⁵⁵ – to z takich usług skorzystała kiedyś Ewa. Z kolei doktor Grzegorzewski, mąż Ewy, domyślając się odmiennego stanu szwagierki, odwołuje ją od aborcji, przypominając bezdzietność swojej żony. Proponuje ciężarnej pomoc materialną. Z uwagi na realizm psychologiczny w filmie warto zwrócić uwagę na przyczyny i następstwa aborcji wśród uczestników trójkąta miłosnego. Siostry wychowane bez ojca, który porzucił matkę dla innej kobiety, żyły w postanowieniu, że ojciec ich dziecka będzie człowiekiem odpowiedzialnym i kochanym. Dlaczego Ewa przerywa ciążę bez wiedzy Pawła? Na jej wybór wpływ miała obawa porzucenia przez nieodpowiedzialnego partnera, piętno samotnego macierzyństwa oraz niepewność uczuć wybranka. Paweł nigdy nie miał w zwyczaju mówić o miłości. Ożenek mężczyzny z dziewczyną w ciąży mógł się skończyć, tak jak małżeństwo rodziców Ewy. W jednej ze scen Ewa mówi, że przerywała ciążę, gdyż nie chciała Pawłowi komplikować życia. Studentka decyduje się na aborcję wbrew samej sobie, czuje się zdradzona przez kochane osoby, ulega presji środowiskowej, nie ma wystarczających środków do zapewnienia przyszłości swemu dziecku. W tym obrazie kwestia braku środków do życia nie pozostaje tylko zajmującym elementem dramaturgii fabuły. Wydarzenia rozgrywają się w okresie powszechnego niedostatku towaru w sklepach, w czasach politycznego niepokoju i poczucia zagrożenia wojną. Film przedstawia także psychiczne cierpienie po zabiegu. Oto Ewa płacze nocami, żarliwie się modli, żałuje swego wyboru sprzed lat. Bezdzietność pojmuje jako karę za grzech. Małgosia po zabiegu jest zdruzgotana i załamana. Postanawia popełnić samobójstwo. Od śmierci ratują ją koleżanki. Jej wiedza medyczna i wiara katolicka wpływają na postrzeganie aborcji jako morderstwa. Dramatyzmu akcji dodają inne wydarzenia rodzinne: przerwanie ciąży u Ewy zbiega się w czasie ze śmiercią i pogrzebem „wyrodnego” ojca, u Małgosi ze śmiercią ukochanej babci. Reakcja Pawła wygląda odmiennie. Mężczyzna rzuca się w wir przelotnych znajomości. Otacza go grono stałych i tymczasowych kochanek. Jest cyniczny, twardy. Nigdy nie okazuje słabości, niczym „prawdziwy mężczyzna”. Taki mężczyzna wydaje się jednak niepotrzebny. Klucz do takiej interpretacji tytułu może stanowić scena odwiedzin Pawła u Haliny – żony brata, z którą łączył go romans.

Wujek stara się wytłumaczyć kilkuletniemu Piotrusiowi, że nie powinien płakać po kłótni ze starszym bratem:

- Jesteś mężczyzną czy babą w końcu?
- Babą! [płacz dziecka].
- Cha... Jesteś mężczyzną i musisz się odpowiednio zachowywać... no więcej godności, proszę cię.
- Ja nie chcę mieć godności, nie chcę być mężczyzną! [płacz i krzyk dziecka].

55 Lekarze wykonywali zabiegi także prywatnie, w spółdzielniach, w szpitalu po godzinach pracy.



Ilustracja 24 Wujek (Jerzy Kryszak) i dzieci (Tomasz Brzeziński i Adam Probosz). Kadr z filmu *Mężczyzna niepotrzebny* (1982) w reż. L. Adamica.

W tej scenie zawiera się męski przekaz pokoleniowy, mit kulturowy, zgodnie z którym starał się postępować psychiatra. Halina to kolejna kobieta w życiu Pawła, kochana przez niego przez wiele lat. Porzucona przez brata Pawła, matka dwójki synów ma poczucie swej gorszej sytuacji w świecie. Nie przyjmuje propozycji wspólnego życia z Pawłem. Lekarz zostaje odtrącony, bo jak tłumaczy bohaterka, związek z jakimkolwiek mężczyzną łączyłby się z posiadaniem potomstwa. Tymczasem Halina już nigdy więcej nie chce mieć dzieci. Beznadziejną sytuację potęguje silnie zakorzenione przekonanie, że jako partnerka starsza od Pawła na pewno w przyszłości zostałaby porzucona. Z tego kolejnego trójkąta miłosnego Paweł wychodzi zraniony. Dociera do niego, że powinien w końcu ożenić się i zostać ojcem. Jednak jest już za późno, bowiem Małgosia dokonała aborcji. W finale, na pogrzebie babci, Małgosia i Paweł wyznają sobie wreszcie miłość i decydują się na pozostanie razem. Paweł przestaje być „prawdziwym mężczyzną”, klęka i płacze. Wcześniej musiał jednak odurzyć się alkoholem.

W filmie Laco Adamika pijaństwo Polaków ukazano jako sposób radzenia sobie obywateli z okropną rzeczywistością. Sceny realizowano w obskurnych, szarych pomieszczeniach, kamera rejestrowała obrazki z życia alkoholików niczym w filmowym dokumencie. Wszyscy bohaterowie są szanowanymi przez społeczność lekarzami, ordynatorami, dyrektorami oddziałów szpitalnych, ale ich postępowanie nie stanowi wzoru moralnego. Podział na pacjentów i lekarzy wydaje się pozorny. Oto pijani psychiatrzy leczą uzależnionych (Halina, Paweł). Na koniec zauważmy, że seks w filmie wiąże się z rodzeniem dzieci lub aborcją. Tylko bezpłodna Ewa może nie martwić się o konsekwencje swoich zdrad małżeńskich. Metody zapobiegania ciąży pozostają obcą praktyką w grupie wykształconych ludzi⁵⁶.

56 Pigułka antykoncepcyjna wprowadzona do sprzedaży w latach 60. XX wieku w Ameryce Północnej i Europie Zachodniej nie dotarła do krajów z bloku socjalistycznego.

Autorzy filmu wskazują na źródła dramatów ludzkich. Za zło odpowiada system społeczno-kulturowy, stereotypy płciowe, które zaślaniają prawdziwe odczucia. Typ „prawdziwego mężczyzny” okazuje się zbyteczny, potrzebny jest partner, mąż, ojciec. Reżyser Laco Adamik i autorka scenariusza Agnieszka Holland⁵⁷ zrywają także z mitem nieodzownego rozstania partnerów⁵⁸ po aborcji. Pokazują, że zabieg może być dramatem, który nie dzieli, lecz zbliża, pozwala przewartościować swoje życie i zmienić je na lepsze.

Odmienny przykład polskiego kina autorskiego stanowi *Paradygmat, czyli potęga zła* (1985) Krzysztofa Zanussiiego. Obraz jest intelektualnym wywodem dotyczącym fundamentalnej kwestii etycznej: miejsca i roli zła w życiu człowieka. Wywodzący się z języka greckiego termin „paradygmat” oznacza wzór, przykład w celu udowodnienia jakiejś tezy. Dla podkreślenia filozoficznej i teologicznej tematyki obrazu Zanussi celowo umiejscowił fabułę w nieokreślonej czasoprzestrzeni. Informuje jedynie widza, że rzecz dzieje się w jakimś państwie europejskim na początku XX wieku. Na uwagę zasługuje też ciekawa kolorystyka zdjęć oraz gra światła i cienia, chwilami sugerująca etyczną identyfikację postępków bohaterów. Pierwszoplanową postacią filmu jest Hubert, 20-letni student teologii, na pozór mężczyzna szlachetny i naiwny, w rzeczywistości pyszny hipokryta. Przełomowym zdarzeniem w życiu Huberta staje się spotkanie z Sylwią, starszą od niego nieszczęśliwą kobietą. W konsekwencji wspólnie spędzonej nocy kobieta zachodzi w ciążę. Zakochany Hubert decyduje się rzucić studia i iść do pracy. Ale starsza od niego kochanka, pragmatycznie nastawiona do życia, decyduje się na zabieg. Usunięcie ciąży jest złem, ale w opinii bohaterki mniejszym niż „zmarowane życie” Huberta. Winą za moralne upadki ludzi reżyser obarcza wpisane w ich naturę instynkty oraz patologiczne mechanizmy społeczne. Zanussi w tym filmowym traktacie przedstawia człowieka, istotę ułomną, pełną słabości i łatwo ulegającą pokusom. Aborcja jawi się jako ucieśnienie zła.

Z kolei mistrz tzw. kina moralnego niepokoju Krzysztof Kieślowski wiele swoich obrazów umiejscawiał w szarym, bezosobowym, socjalistycznym blokowisku. Nieprzypadkowo była to jego ulubiona sceneria. W telewizyjnym *Dekalogu II* ukazuje kwestię aborcji z lekarskiego punktu widzenia⁵⁹. Ordynator szpitala, starszy, samotny człowiek, wieździe ustabilizowane życie, wypełnione wspomnieniami

57 Warto w tym miejscu wspomnieć, że dla Agnieszki Holland rodzina stała się tematem filmu już w 1976 roku. Jej *Niedzielne dzieci* opowiadają historię bezdzietnego małżeństwa, które decyduje się udawać ciążę, by potem „kupić” dziecko od wiejskiej małodziejki dziewczyny. Reżyserka zderza ze sobą dwa światy: świat dorosłych Polaków i naiwnych dziewcząt. Obnaża w swym filmie źródła kryzysu rodziny. Krytykuje społeczeństwo i kulturę, które narzucając kobiecie rolę matki, nie potrafią zorganizować właściwego systemu opieki nad nią i dziećmi (sytuacja domów dziecka, hańba rodzinna ciężarnej panny na wsi). Bezdzienna para traktuje przedmiotowo dziecko – zapewniając sobie poważanie rodziny i społeczeństwa, jest tak samo nieprzygotowana do rodzicielstwa jak nastolatka.

58 Zob. *Aborcja. Przyczyny, następstwa, terapia*, red. B. Chazan, W. Simon, Warszawa 2009.

59 Sytuację powstania i odbioru cyklu *Dekalog* opisuje: Z. Kałużyński, *Bankiet w domu powieszono*, s. 210–214.

z młodości. Zwierza się z nich sprzątacze, która opiekuje się jego mieszkaniem. Spokojna egzystencja lekarza zostaje zakłócona, gdy w jego rękach spocznie los ciąży Doroty, młodej skrzypaczki. Jej mąż to pacjent ordynatora, który choruje na raka. Dorota jest w ciąży z innym mężczyzną. Postanawia, że jeśli jej mąż przeżyje, usunie ciążę, natomiast jeśli umrze, urodzi dziecko i zwiąże się z jego ojcem. Do podjęcia decyzji potrzebuje tylko jednoznacznej diagnozy lekarskiej, której domaga się od ordynatora. Kieślowski unaoczniał na ekranie pragmatyzm Doroty i jej zdolność do chłodnej kalkulacji w najbardziej nawet dramatycznych okolicznościach. Kobieta, szantażując lekarza odpowiedzialnością za aborcję, uzyskuje w końcu odpowiedź. Ordynator, aby nie dopuścić do zabiegu, nie waha się skłamać i złożyć przysięgę, powołując się na Boga.



Ilustracja 25. Aleksander Bardini i Krystyna Janda. Kadry z filmu *Dekalog II* (1990), reż. K. Kieślowski

W tej konkretnej sytuacji aborcja okazuje się większym złem niż złamanie religijnego przykazania. Sumienie lekarza pozostaje czyste, zwłaszcza że ma on, jak sam mówi, swojego „prywatnego, osobistego Boga”. Oto jak kłamstwo może obrócić się w dobro. Wiedza i praktyka medyczna nie pozostawiała lekarzowi złudzeń co do losu męża Doroty. A jednak śmiertelnie chory pacjent wyzdrowiał, by zostać ojcem dziecka. W końcowej scenie lekarz opowiada ostatnią część swoich wspomnień znajomej sprzątacze. Z urwanych wypowiedzi wyłania się obraz człowieka, który w jednej chwili stracił żonę i dzieci podczas trzęsienia ziemi. Cuda i tragedie nie dają się racjonalnie wytłumaczyć. Brak odniesień do wiedzy i praktyki lekarskiej wydaje się zrozumiałe.

Opisane trzy filmy polskie powstałe w okresie 1982–1990: *Mężczyzna niepotrzebny*, *Paradygmat, czyli potęga zła*, *Dekalog II* ukazują relatywizm norm moralnych i religijnych. Kwestia nieplanowanego rodzicielstwa i aborcji została przedstawiona z nieco innej perspektywy niż w kinie Europy w tym czasie. Reżyserzy Laco Adamik, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski zadbali o przekaz emocji mężczyźn. Tymczasem twórcy kina światowego odmalowali historie kobiet.

Na przełomie XX i XXI wieku w Polsce powstały cieszące się uznaniem dzieła: *Nic* (1998) Doroty Kędzierzawskiej, *Bellissima* (2000) Artura Urbańskiego i *Ono*

(2004) Małgorzaty Szumowskiej. Obrazy odważnie podejmują temat niechcianego rodzicielstwa. Zostały zrealizowane w czasach funkcjonowania nowego prawa, tzw. ustawy antyaborcyjnej.

Dorota Kędzierzawska jako pierwsza podjęła się realizacji tego tematu w postkomunistycznej Polsce. Obraz wyróżnia brzydota wewnątrz połączona z urodą kadrów i tragiczną, realną historią. Film zrealizowano w konwencji „ascezy słowa”. Zdjęcia przykuwają uwagę widza, a słowo pełni rolę drugoplanową. Wszystko to podkreśla tragizm najgłębszej samotności bohaterki. Na ekranie oglądamy wstrząsającą historię opartą na wydarzeniu opisanym w reportażu prasowym. Główna bohaterka to żona i matka trojga dzieci, która zabiła noworodka, by utrzymać przy sobie męża, który nie życzył sobie kolejnego dziecka. Dorota Kędzierzawska przedstawiła relacje małżeńskie i rodzinne przysłowiowej „kury domowej” usługującej mężowi. Jej świat codzienny wypełniają obowiązki, pieluchy, dzieci, pranie, przemoc domowa. Pozornie rodzina nie jest patologiczna. Okruchy szczęścia się zdarzają. Czasem widzimy Helę pogrążoną w zadumie, pełną troskliwości wobec swoich dzieci, zachwyconą naturą. Hela próbuje pozbyć się ciąży, ale nie ma na to pieniędzy, zaś domowe sposoby mające na celu wywołanie poronienia nie skutkują. Zwraca się do kilku lekarzy, prosząc, by przerwali ciążę⁶⁰, ale żaden nie wyraża zgody. Jej decyzja o aborcji spotyka się z potępieniem lekarki, która sugeruje, że kobieta powinna mieć tyle dzieci, ile jest w stanie urodzić. Hela chce porozmawiać z księdzem, ale ten nie ma dla niej czasu. Kobieta w końcu decyduje się na ukrywanie ciąży przed mężem, pozorując chorobę (zmianę figury tłumacząc obecnością rozrastającego się guza). Kędzierzawska pokazała, w jaki sposób kobieta – doświadczona, ale niezamożna matka-Polka – jest lekceważona przez otoczenie, lekarzy, sąsiadów, księdza. Końcowy proces potwierdza jej bezsporną winę. Czy ma coś na swoje usprawiedliwienie? Tytułowe „nie” to odpowiedź owej matki, zbrodniarki. Ci, którzy nie udzielili jej pomocy, gdy tego potrzebowała, nie siedzą na ławie oskarżonych jak ona, lecz – podobnie jak w poemacie Oriany Fallaci⁶¹ – występują w roli świadków. Szokująca, autentyczna⁶² historia kobiety usiłującej pozbyć się ciąży, wchodzącej do kotła z wrzątkiem, czy skaczącej ze schodów, obraz porzuconych dzieci, próba samobójstwa i wreszcie noworodek

60 Od dnia 7 stycznia 1993 roku obowiązywała Ustawa o planowaniu rodziny, ochronie płodu ludzkiego i warunkach dopuszczalności przerywania ciąży, którą w 1996 roku zliberalizował prezydent Aleksander Kwaśniewski. Sejm złagodził przepisy, zezwalając na aborcję z przyczyn społecznych. W kolejnym roku, 1997, Trybunał Konstytucyjny uznał przepis za niezgodny z konstytucją. Powrócono do przepisów z 1993 roku.

61 O. Fallaci, *List do nienarodzonego dziecka*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2013.

62 W tym czasie (w latach 1992–1998) doszło też do ujawnienia zbrodni na noworodkach w Czerniejowie w województwie lubelskim. Trzydziestokilkuletnia matka czworga dzieci pod wpływem nieakceptacji kolejnych ciąż przez męża, fizycznego i psychicznego znęcania się zabiła pięcioro nowo narodzonych dzieci i ukryła je w beczkach po kapuście. Psychologowie podkreślają, że najczęściej sprawcami dzieciobójstw w Polsce są kobiety o niskim statusie społecznym, słabo wykształcone, wywodzące się z katolickich rodzin, w których ma miejsce bieda, przemoc psychiczna i fizyczna.

zamordowany przez rodzicielkę – wszystko to sugeruje, że autorka oskarża i piętnuje obowiązujący system prawny⁶³, jednakże w wywiadach reżyserka unika jednoznacznej odpowiedzi⁶⁴. Ogłoszone przez nią stanowisko w tej sprawie mogłoby przyczynić się do uznania jej obrazu za feministyczną wypowiedź artystyczną, a to z kolei zostanie odebrane negatywnie przez społeczeństwo. W filmie *Nic* uderza obojętność społeczna, sąsiedzka, lekarska, brak służb społecznych, „obrońców życia” pomagających matkom w trudnej sytuacji materialnej. Siła tego obrazu wynika nie tylko z ukazania prawdziwej, tragicznej historii, ale z oskarżenia, jakie autorka rzuca społeczeństwu, lekarzom, księżom, którzy nie pomagają bohaterce w narodzeniu dziecka bez lęku.

Dorota Kędzierzawska od lat realizuje swoje autorskie kino, na gruncie polskim oryginalne pod względem tematu i estetyki obrazu. Jej wcześniejsze *Wrony* (1994), a później zrealizowany obraz *Jestem* (2005) również nawiązują do niechcianego rodzicielstwa. *Wrony* opowiadają o niekochanej przez samotną matkę 10-latkę. W *Jestem* reżyserka przedstawia los niechcianego przez matkę chłopca. Niepotrzebne nikomu dzieci, winne kobiety – to główne i z pewnością nieprzypadkowe motywy fabuły filmów reżyserki.

Kobiece lęki, poświęcenie, konsekwencje samotnego macierzyństwa poruszył u progu XXI wieku debiutant Artur Urbański. W filmie *Bellissima* (2000), realizowanym w ramach cyklu telewizyjnego „Pokolenie 2000”, ukazał losy Elżbiety, która wszelkie swoje wysiłki skupia na wypromowaniu pięknej córki na „gwiazdę”. Marysia odnosi wspaniały sukces jako modelka. Ale świat mody i show-biznesu, który poznaje młoda dziewczyna, jest wypaczony i zdegenerowany. Tymczasem jej matka, dowiedziawszy się o swojej ciąży, zostaje porzucona z tego powodu przez partnera.



Ilustracja 26. Ewa Kasprzyk i Łukasz Garlicki.
Kadr z filmu *Bellissima* (2000), reż. A. Urbański

63 Bohaterka filmu miała prawo do legalnej aborcji w Polsce w 1996 roku, ale i tak jej odmówiono.

64 Sama reżyserka w jednym z wywiadów mówi o filmie: „Świat jest wrogiem, a nie sprzymierzeńcem, ludzie obcy, a nie bliscy. Kto winien tego, co się stało... Przed prawem odpowiada tylko ona”. Za: wywiad z Dorotą Kędzierzawską, www.stopklatka.pl (28.01.2005).

Kobieta podejmuje decyzję o zabiegu. Podziemie aborcyjne funkcjonuje bez przeszkód. Elżbieta zmienia swą decyzję w ostatniej chwili. Już kiedyś jako młoda dziewczyna stała przed podobnym dylematem. Decyzja sprzed lat złamała jej karierę modelki i na zawsze uczyniła z niej „samotną matkę”. Tym razem ceną za urodzenie dziecka (i karą za pomysł aborcji) jest śmierć. Marysia staje się matką dla swojej młodszej siostry. Paradoksalnie narodziny siostry i śmierć matki przy porodzie pozwalają jej wyrwać się z degrengolady i z „imprezowego towarzystwa”. Jednak dziewczyna, wychowana przez samotną i niedojrzałą emocjonalnie matkę, może podzielić jej los. Obraz Urbańskiego przedstawia konsekwencje niedojrzałego macierzyństwa, obsesję matki na punkcie niespełnionych własnych planów życiowych i marzeń, trudne relacje matki i córki. Z drugiej strony ideał kobiety to ideał matki. Ona jest tytułową „Bellissimą” („Najpiękniejszą”).

Z kolei Małgorzata Szumowska w filmie *Ono* (2004)⁶⁵ wykorzystała znany z literatury motyw dialogu-monologu matki z dzieckiem. Jej dzieło, pełne symbolicznych obrazów, opowiada o 22-letniej dziewczynie, która zachodzi w nieplanowaną ciążę. Przypadek sprawia, że pieniądze na zabieg zostają jej skradzione. Wkrótce potem porzuca jednak myśl o aborcji, dowiedziawszy się, że płód w brzuchu matki ma zdolność słyszenia. Odtąd zaczyna wyobrażać sobie, że również jej dziecko ją słyszy, dlatego też próbuje za pomocą dźwięków i słów opowiedzieć mu, jak wygląda świat. Sama jeszcze niedojrzała i samotna, dzięki swoim opowieściom zaczyna patrzeć na życie z nowej perspektywy. Zagubiona i samotna, pozbawiona wsparcia ojca dziecka mierzy się z określeniem „bachor” rzuconym przez środowisko. Polskich lekarzy ukazano poprzez kontrast dwóch typów. Jeden z nich zasłania się klauzulą sumienia w szpitalu, ale wykonuje zabiegi przerywania ciąży w prywatnym gabinecie. Poznajemy też dobrą lekarzkę, która z ogromnym żalem informuje dziewczynę o zagrożeniu życia dziecka. Ewa postanawia nie dopuszczać do siebie złych myśli. Chce przekazać nienarodzonemu wszystko, co wie o życiu. Świat wydaje się piękny i dobry, a nawet jeśli to kłamstwo, trzeba w nie wierzyć dla dobra dziecka. Dopiero na koniec, gdy już dziecko się urodzi bohaterka wyznaje: „świat jest zły, smutny, bez miłości, ciągle pada deszcz...”. Środowisko społeczne nie sprzyja powzięciu decyzji o urodzeniu dziecka. Nikt dziewczynie nie pomaga, nie uczy, jak radzić sobie ze sprzecznymi odczuciami. Z jednej strony Ewa cieszy się z dziecka, z drugiej – boi się odpowiedzialności („Mam 22 lata, a już mam dziecko, muszę być dorosła...”). O wkraczaniu w rolę matki bohaterka mówi: „Czuję, że coś ważnego się ze mną dzieje, radość tak wielka, że jeszcze chwila i musiałabym umrzeć”. Miłość macierzyńską

65 Pod tym samym tytułem ukazała się w 2003 roku książka pisarki Doroty Terakowskiej (matki reżyserki). Porządek powstania utworu filmowego i literackiego był jednak odwrócony, bowiem inspiracją powieści był scenariusz filmowy. Książka D. Terakowskiej opowiada również o Ewie będącej w ciąży, ale inne są koleje losu bohaterki i zakończenie historii. Ewa jest w ciąży w wyniku gwałtu, ucieka od ginekologa i matki namawiającej ją do aborcji. Rusza w podróż po Polsce. Elementem łączącym fabułę filmu i książki jest monolog dziewczyny z nienarodzonym dzieckiem i przemiana, jaka dokonuje się w dziewczynie podczas ciąży.

odkrywa powoli. Heroiczna bohaterka jako jedyna spośród uczestników wesela koleżanki decyduje się wejść do rzeki, by ratować topiącego się, z rozpaczy po zdradzie, pana młodego. Film jest swego rodzaju pamfletem na cześć życia. Stylistyka i konwencja realizacji filmu doskonale wpisuje się w ideę *pro-life*. Ewa, ukochana córka ojca, dowiaduje się od niego, że „śmierć to wielki skok w nieskończoną miłość”.

Dorota Terakowska, matka reżyserki, wykorzystwała pomysł córki do swojej powieści. Z socjologiczną pasją opisała moralny rozpad rodziny, degradację społeczno-kulturową małych miasteczek, zagrożenia kultury masowej, niedostatek materialny. Ten ostatni uznała za przyczynę budzenia się najniższych instynktów ludzkich. Zaburzone relacje dzieci i rodziców, domy, w których zamiast prowadzenia rozmów ogląda się programy telewizyjne – to kolejny wspólny znaczący element dzieł matki i córki. Małgorzata Szumowska i Dorota Terakowska odmalowały ciężarną dziewczynę niczym świętą. Jej stan zdaje się usprawiedliwiać różne zachowania. Mimo podobieństw fabuły i sądów autorek (matki i córki), warto zwrócić uwagę na istotne różnice w ujęciu niektórych problemów. W filmie ciąża stanowi wynik niefrasobliwego podejścia do seksu młodej dziewczyny, a w książce – efekt gwałtu. W literackiej odsłonie, w przeciwieństwie do wersji filmowej, dziewczyna w okresie ciąży spotyka kilka osób, z którymi się zaprzyjaźnia. Ewa z powieści jest bardziej rozważna, a jej zachowanie patetyczne, nierealne, tak jak cała podróż w poszukiwaniu ojca dziecka czy poród w mazurskiej wodzie. Woda (symbol życia, czystości, prawdy) towarzyszy bohaterce na początku, gdy dowiaduje się o ciąży, i w końcowej scenie, gdy bohaterka zatapia się w niej. Symbolika wody i Mazur, miejsca, w którym rodzina czuła się szczęśliwa, pojawia się zarówno w filmie, jak i w powieści. Obydwa obrazy nie odwołują się wprost do wartości absolutnych. Dopiero zakończenia – choć inne – pozwalają zrekonstruować przekonania autorskie. W książce „Ono” odmieniło życie dziewczyny, a jego przyjście na świat daje nadzieję na odbudowę więzi w rodzinie. Córka pisarki rezygnuje ze szczęśliwego zakończenia. Prezentuje w swym dziele osobistą definicję życia i śmierci. Definicja życia: „Ono słyszy, kiedy słyszy to jest” i śmierci: „Tata już nie słyszy”, „Tata wyszedł”. Historia filmowa nie kończy się szczęśliwie: odchodzi Ewa i jej ojciec, a na świat przychodzi za wcześniej dziecko. Dziewczyna, która w końcu akceptuje ciążę, musi umrzeć⁶⁶.

Nic (1998), *Bellissima* (2000) i *Ono* (2004) to filmy nagrodzone wielokrotnie w kraju i zagranicą⁶⁷. Opisanie trzy utwory polskie prezentują różne modele

66 Bohaterka ostatnimi słowami skierowanymi do „Ono” odpowiada: „Co by to było, gdybyś miało tego nie zobaczyć, każda chwila w życiu jest najważniejsza. Kocham cię”.

67 Film *Ono* został nagrodzony kilkoma nagrodami za kreacje aktorskie i nominacjami do nagród polskich i europejskich; obraz *Nic* otrzymał w 1998 roku 22 nagrody, w tym na FPFF w Gdyni nagrodę specjalną, nagrodę dziennikarzy, za zdjęcia, kostiumy, nagrodzony także na festiwalu w Toronto. Artur Urbański za *Bellissimę* otrzymał nagrody w kraju i zagranicą za reżyserię, dla filmu telewizyjnego, nagrodę na festiwalu w Wenecji otrzymała Ewa Kasprzyk. Indeks nagród zob.: www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=127119; www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1211806; <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=128571> (25.11.2011).

kobiety-matki. Hela (*Nic*), troskliwa matka kilkorga dzieci, jest potworem zdolnym do najokrutniejszej zbrodni i ofiarą patriarchalnego systemu, który czyni z niej istotę upośledzoną społecznie. Elżbieta (*Bellissima*) i Ewa (*Ono*) to niemal święte, mimo wahań decydują się na urodzenie dziecka. Nawet Marysię otacza błogosławiona aura, gdy postanawia wychowywać przyrodną siostrę. Trzy współczesne obrazy pokazują, że nieplanowana ciąża może zdarzyć się każdej kobiecie, niezależnie od wieku, statusu społecznego, wykształcenia.

We wspomnianych utworach z trzech dekad zabieg aborcji nie pojawił się na ekranie. Wydaje się, że na taką decyzję o losie ciąży (niezalenie od przyczyn) nie ma przyzwolenia w polskich filmach i serialach. O tym, jak wielką nikczemnością jest przerwanie ciąży, wiedzą nawet filmowi polscy bandyci. Gangster grany przez Bogusława Lindę w filmie *Sara* (1997) Macieja Ślesickiego wkracza do gabinetu, ratując swoją ukochaną przed „okropnym aborterem”. Toczy prawdziwą i krwawą wojnę o dziecko i swoją „nastoletnią kobietę”. W filmie *Edi* (2006) Piotra Trzaskalskiego bracia przestępcy bez skrępowań prowadzą „ciemne interesy”. W obliczu niespodziewanej ciąży młodszej siostry z „wrogiem” decydują, że „Księżniczka” musi urodzić, by zaraz po porodzie oddać dziecko jego domniemanemu ojcu (Ediemu). Nieplanowana ciąża zmienia życie ludzi z marginesu społecznego, a nawet ludzi uzależnionych. Film *Kto nigdy nie żył...* (2006) Andrzeja Seweryna opowiada o losach księdza Jana, nosiciela wirusa HIV. W jednym z wątków poznajemy historię pary narkomanów, których kapłan odwiódł od aborcji. Młodzi ludzie przezwyciężają swój nałóg i stają się wzorową, katolicką rodziną. W komediach obyczajowych, romantycznych niechciana ciąża małych lub młodych kobiet kończy się szczęśliwym urodzeniem dziecka, zaręczynami lub ślubem: *Galimatias, czyli Kogel Mogel II* (1989), *U Pana Boga za piecem* (1998), *Tylko mnie kochaj* (2006) lub oddaniem dziecka do adopcji: *Dziecko szczęścia* (1991). Płód staje się wartością absolutną nawet w sytuacji ciąży nieletniej i opóźnionej umyślowo dziewczyny, ciąży na skutek gwałtu i najprawdopodobniej kazirodztwa: *Żurek* (2003). Serialowe nieplanowane ciąży kończą się zazwyczaj szczęśliwie. Te bohaterki, które rozważają możliwość usunięcia ciąży lub porzucenia dziecka, i tak w końcu zostają troskliwymi matkami⁶⁸. Nawet jeśli kobieta nie uchodzi za ulubienicę widzów, jej odmienny stan rehabilituje postać. W serialach, tak jak w prawdziwym życiu, kobiety, które się nie troszczą o dzieci stanowią margines społeczny. Inaczej rzecz się ma w przypadku mężczyzn. Czyn ten jest tolerowany. Przyglądając się tym produkcjom filmowym, można dostrzec, że jeśli problem terminacji ciąży pojawia się w polskich serialach, to ukazuje się go w kontekście ciężkiego grzechu, za który kobieta ponosi karę. Nielegalna aborcja kończy się krwotokiem, a w końcu bezpłodnością (*Klan*), zabieg (zgodny z prawem zagranicą) przeprowadzony za namową partnera prowadzi do poważnej depresji bohaterki, a u dziewczyny zmuszonej do

68 Na podstawie seriali: *Klan*, *Plebania*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Pensjonat pod Różą*, *Samo życie*, *Na Wspólnej*, *Barwy szczęścia*.

tego przez rodziców nawet do samobójstwa (*Na dobre i na złe*)⁶⁹. W PRL-owskich serialach temat niechcianej ciąży również sprowadzano do urodzenia dziecka, ale filmowe rozwiązania dopuszczały taki zabieg, czego dowodzi zarówno odcinek serialu *Białe tango* z 1981 roku w reżyserii Jana Kidawy Błońskiego, jak i ostatnia część serialu *Dom Jana Łomnickiego*, wyprodukowanego w 2000 r.⁷⁰

W opozycji do popularnych obrazów serialowych ukazujących szczęśliwe życie rodzin polskich plasują się filmy twórców kina niszowego. Choć w niniejszej książce twórczość *offowa* nie stanowiła przedmiotu analizy, wypada zaznaczyć, że zdarzają się obrazy poruszające wątek niechcianego rodzicielstwa. Takim przykładem może być film *Że życie ma sens* (2000) w reżyserii Grzegorza Lipca. Jeden z epizodów dotyczy właśnie pary, dla której powodem do zawarcia małżeństwa stała się nieplanowana ciąża. Ten sam problem sportretowali Krzysztof i Joanna Krauze w *Placu Zbawiciela* (2006). Twórcy doskonale oddali trudy i codzienność życia młodych ludzi, którzy muszą stawić czoła problemom finansowym, mieszkaniowym, rodzinnym. Motyw aborcji jako tej „niestety niezrealizowanej” pojawia się po latach w charakterze wzajemnych pretensji, oskarżeń, wyrzutów sumienia. Życie powoli traci sens dla bohaterów Grzegorza Lipca, a bohaterkę z *Placu Zbawiciela* doprowadza do targnięcia się na życie dzieci i własne. *Że życie ma sens* opowiada o osobistych historiach realizatorów filmu i ich znajomych. Pomysł na film Krzysztofa i Joanny Krauze powstał na podstawie cyklu dokumentalnego dla TVP o problemach młodych ludzi⁷¹.

5. Recepcja filmów o aborcji

W Polsce literatura i filmy o aborcji nie pełnią istotnej funkcji społecznej, co może być związane z faktem ogólnego spadku poziomu czytelnictwa, ale i z nieistotnością tego problemu w dyskursie artystycznym. Zasadnicze pytania, jakie można sobie postawić odnośnie do artystycznego ujęcia problematyki przerwania ciąży,

69 Zob. B. Łaciak, *Obyczajowość polska...*

70 Ośmioodcinkowy serial wedle scenariusza pisarzy Janusza Andermana i Marii Nurowskiej opowiadał o ośmiu kobietach w różnym wieku i sytuacji życiowej. W jednym z odcinków, *Na pół etatu*, młoda ambitna sekretarka przerywa ciążę bez wiedzy partnera. Po powrocie z delegacji mężczyzna wyrzuca ją z domu. W serialu *Dom* w odcinku *Dziś każdy ma 20 lat* z akcją umiejscowioną w 1980 roku ciążę usuwa młoda dziewczyna Jola, z dobrego domu. Przerwanie ciąży pojawia się w warstwie dialogowej, na ekranie nie jest ważnym wydarzeniem.

71 Również jury Konkursu Filmów Polskich na festiwalu Camerimage 2006, przyznając główną nagrodę twórcom, dostrzegło potrzebę realizacji filmów „prawdziwych”: „Wybraliśmy film o najsilniejszym przekazie, który w bezkompromisowy sposób prezentuje rzeczywistość. Film ten jest bardzo szczerzy i prawdziwy, nie ucieka od bolesnej prawdy, która w tym przypadku jest inspirująca”. Za: www.pluscamerimage.pl/ (11.12.2007).

to: czy sztuka ma wpływ na ludzi; czy sztuka zawiera wartości etyczne? Utopiści wychowania widzieli w sztuce kreatora wzoru doskonałości (sztuka na wpajając ludziom cnoty, likwidować wady, poskramiać złe instynkty). Sens sztuki, wedle nich, polegał właśnie na potrzebnosci, użyteczności, zaangażowaniu, umoralnianiu ludzi. Aby założyć, że kino ma dodatni wpływ na życie człowieka, trzeba przyjąć założenie, że zostawia trwały ślad w psychice człowieka (nieograniczany wyłącznie do obcowania z filmem). W tej kwestii autorka może pokusić się o kilka uwag odnośnie do prowadzonych badań.

W ramach zajęć seminaryjnych z kilkunastoma studentami⁷² w roku akademickim 2009/2010 zorganizowano grupowe pokazy trzech filmów: *Vera Drake* (2004, reż. M. Leigh), *Nic* (1998, reż. D. Kędzierzawska), *Gdyby ściany mogły mówić* (1996, reż. N. Savoca, Cher). Celem pokazów miała być analiza filmowa, w tym przyjrzenie się relacjom pomiędzy rzeczywistością filmu a genezą społeczno-kulturową dzieł. Rozmów grupowych nie rejestrowano, ale prowadzono notatki, a także obserwacje w trakcie oglądania filmów. Okazało się, że dyskusja o filmach rzadko dotyczyła kontekstu społeczno-kulturowego, struktury, języka filmu, a częściej hipotetycznych, realnych sytuacji, konfliktów wartości. Cechą charakterystyczną było to, że studenci płci męskiej znacznie częściej oceniali film wedle kryteriów gatunkowych, a wypowiadając się o filmie, zwracali uwagę na różne wątki, całościową dramaturgię. Niekiedy sceny filmowe wzbudzały w nich śmiech. Towarzyszyła temu dezaprobatą młodych kobiet. Dotyczyło to np. udziału Janusza Panasewicza w filmie *Nic*. Taki przykład stanowiła też scena strzelania w klinice aborcyjnej przez fanatyka w amerykańskim filmie *Gdyby ściany mogły mówić*. W dyskusji młodzi mężczyźni podkreślali, że to był najciekawszy wątek, choć oceniano go jako nierealny i groteskowy. Natomiast studentki chętniej analizowały psychikę bohaterów, sytuację konfliktu, tłumaczyły ich wybory. To rzeczywistość psychologiczna okazała się dla nich bardzo istotna. Na tym tle pojawiały się spory pomiędzy młodymi kobietami i mężczyznami. Podział wedle osi *pro-life* i *pro-choice* wyraźnie ujawnił się w grupie, ale uwidoczniły się też głosy niepewne, co do absolutnej racji jednego czy drugiego stanowiska (zmiennosc opinii w krótkim czasie). Prawo do wyboru o losie niechcianej ciąży kontrastowano z koniecznością ponoszenia konsekwencji za seks. Wzbudziło to żywą dyskusję w grupie na temat braku męskiej odpowiedzialności seksualnej. W trakcie projekcji filmów można było również zauważyć, że studentki (bardziej niż studenci) skupiały się na odbiorze. Z kolei znaczna część mężczyzn przyznała na koniec, że się nudziła⁷³. Może to świadczyć o odmiennych gustach i oczekiwaniach wobec filmów, ale i o procesach odbioru. Obserwując na ekranie ciała, a zwłaszcza twarze ludzkie, potrafimy zobaczyć odbicie najszybszych

72 Była to grupa studentów socjologii UŁ, piątego roku studiów stacjonarnych o specjalizacji socjologia kultury i sztuki. Składała się z 19 osób w wieku 23–25 lat (stanu cywilnego wolnego, nieposiadających dzieci). Seanse filmowe i analizy odbywały się w trakcie zajęć.

73 Oprócz deklaracji uczestników grupy, potwierdzeniem są także obserwacje.

myśli i uczuć⁷⁴. Odczuwanie takiej rzeczywistości odnośnie do fikcyjnego obrazu Ingarden nazywał „pozorem rzeczywistości”⁷⁵, a inni badacze (np. Irzykowski, Kłóskowska, Morin, Jackiewicz) określali jako „doświadczenie zastępcze”, „substytut realnych przeżyć”, „poszerzanie świadomości społecznej”. Następuje tu znana i opisywana przez Morina reakcja „projekcja-identyfikacja”. W trakcie seansu zaobserwowano różnice płciowe w odbiorze na poziomie reakcji. Sceny z *Very Drake* (np. przygotowywanie się bohaterek do domowych zabiegów) oraz z *Nic* (zanurzenie się Heli w kotle z wrzątkiem) wywoływały silne emocje wszystkich studentek (zamykanie oczu, odwracanie wzroku). Młodzi, zapytani o chęć ponownej lektury któregoś z trzech filmów, jednoznacznie ocenili, że nigdy w życiu nie powróciliby z własnej woli do obrazu Doroty Kędzierzawskiej.

Na zakończenie warsztatów niektóre z osób oddały pisemną recenzję dowolnego filmu. Najczęściej do tego zadania wybierano utwór *Vera Drake*. W pracach pisano o formie, nastroju, kontekście początkowym powstania dzieła, różnych technicznych aspektach, ale przede wszystkim o tym, że bohaterkę cechowała dobroduszość, naiwność i miłość do ludzi, zaś sam film „skłania do dyskusji na temat sytuacji kobiet na całym świecie”; „budzi emocje”; „jest o ponurym i represyjnym świecie”; „ukazuje, jakim tabu jest aborcja w każdym domu” itp. „Aborterka” Vera Drake wydała się wszystkim najbardziej sympatyczną bohaterką filmową. Ponadto, w dyskusjach grupowych po obejrzanych filmach uznano, że film Mike’a Leigh najlepiej oddaje rzeczywistość, choć z wybranych trzech obrazów właśnie ten był improwizacją.

Z kolei najbardziej udany, wedle grupy, okazał się film amerykański *Gdyby ściany mogły mówić*. Zwracano uwagę na ciekawą akcję, obsadę gwiazdorską: Cher, Demi Moore, Sissy Spacek. Studentki i studenci różnorodnie oceniali decyzję o zabiegu bohaterek amerykańskiego dramatu *Gdyby ściany mogły mówić*. Spośród trzech nowel ta, w której główną postać odgrywała Demi Moore, wydawała się młodym ludziom szczególnie tragiczna. Polski film *Nic* poraził dyskutujących smutkiem i beznadziejną sytuacją kobiety i jej dzieci. Uznali, że jest najbardziej dramatyczny, a dla niektórych „nie do wytrzymania” w odbiorze. Studentki podkreślały krajową hipokryzję prawodawczą, lekarską i Kościoła. Jednocześnie obecne były zachwyty nad formą: obrazem, zdjęciami, kunsztem operatorskim. Zwracano też uwagę, że film Doroty Kędzierzawskiej stanowi ważny głos za legalizacją prawa do aborcji w Polsce w takich szczególnych przypadkach (wielodzietne, biedne rodziny, domowa przemoc, w tym seksualna). W rozmowach pojawił się temat łódzkiej⁷⁶ biedy, losu niechcianych, zaniedbanych dzieci.

74 B. Balázs, *Wybór pism*, s. 75.

75 R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, s. 305.

76 W 2003 roku media opisały sprawę czterokrotnych dzieciobójstw w Łodzi (dwóch noworodków i dwóch 5-latków) dokonanych przez matkę i ojca, którzy ukrywali zwłoki w beczce po kiszzonej kapuście. Tragedia ujawniła skandaliczne zaniedbania opieki społecznej, sądu rodzinnego i policji.

Utwory, które poddano zbiorowej ocenie, były nieznane grupie. Młodzi zapytani o potrzebę istnienia takich problematycznie ukierunkowanych dzieł w większości uznali, że poszukiwanie społecznego kina to obce im praktyki. Negatywnie odnieśli się do pełnienia poznawczej funkcji przez sztukę, ale pozostawali wyraźnie ukierunkowani na realistyczne historie⁷⁷. Ponadto ocenili edukacyjną rolę takich filmów jako nikłą. Pomimo wielorakich argumentów, które pojawiały się w dyskusji, różnych dramatycznych, czasem autentycznych sytuacji ukazanych w filmie, grupa uznała, że ich opinie na temat prawa do aborcji się nie zmieniły. W trakcie indywidualnych konsultacji trzy z młodych kobiet stwierdziły, że filmy utwierdziły je jeszcze bardziej we własnych poglądach (zarówno *pro-life*, jak i *pro-choice*). Interesujący okazał się fakt, iż w pisemnych analizach te same osoby podkreślały funkcję umoralniającą i edukacyjną, wychowawczą danego filmu. Notatki z tych zajęć nie uprawniają do formułowania jakichkolwiek wniosków. Być może rację miała Maria Gołaszewska, dokonując obrachunku z wyróżnionymi przez socjologów funkcjami sztuki⁷⁸. Choć sztuka ma wpływ na człowieka, jej oddziaływanie wydaje się powierzchowne (tylko świadomość człowieka). Sztuka może zatem umoralniać tego, kto jest i tak moralny, a jej wpływ na osobowość jawi się pozornie⁷⁹. Sytuację można tłumaczyć w inny sposób. Wydaje się dość prawdopodobne, że nastąpiło „odczytanie ideologiczne” filmów (*pro-choice* lub *pro-life*) i okopanie się po stronie jednej prawdy.

6. Podsumowanie

Podejmowanie w kinie tematu niechcianego rodzicielstwa, w tym przerywania ciąży, stanowiło wyzwanie dla filmowców – zarówno dawniej jak i współcześnie. Ukierunkowanie toposowe wiązało się z poszukiwaniem dzieł poruszających temat ciąży, rodzicielstwa, macierzyństwa. W większości wskazanych tu filmowych przypadków niechcianych ciąży decyzja o aborcji z powodów społeczno-bytowo-życiowych ulega zmianie, a bohaterki (lub bohaterowie) w domyśle widza żyją długo i szczęśliwie.

W aspekcie socjogenetycznym w obrazowaniu problematyki terminacji ciąży można wyróżnić dwa podziały, wedle kryterium czasu produkcji oraz „nadawcy komunikatu”, czyli autorów, twórców. Na przeciwnych biegunach plasują się stare i nowe obrazy hollywoodzkie oraz produkcje autorskie, niezależne *versus* komercyjne. W pierwszym w historii niemym filmie o aborcji *Where Are My Children?* (1916) przerwanie ciąży dotyczy małżonki sędziego i jej bogatych towarzyszek

77 Zob. Aneks A. Informacja o sposobie i prowadzeniu badań własnych.

78 M. Gołaszewska, *Sacrum i profanum sztuki*, [w:] *Ethos sztuki*.

79 Por. Tamże.

oraz biednej, młodej służącej. We wspomnianym dramacie *Street Corner* (1948) zabieg ma miejsce w dobrej rodzinie z powodu nieślubnej ciąży młodej dziewczyny. Współczesny przemysł filmowy w Ameryce nie ukazuje możliwości takiego rozwiązania niechcianej ciąży. Natomiast współcześnie figura „zabiegu” stała się efektywnym wątkiem thrillerów, horrorów i ma na celu potęgować grozę, strach. W starych i nowych produkcjach swoistą socjometryczną „gwiazdą” z problemem ciąży pozostaje biała, młoda kobieta, najczęściej panna. Ogólnie bohaterki kina amerykańskiego to przedstawicielki klas średnich i niższych, osoby pracujące i bezrobotne (w tym narkomanki), dziewczyny, uczennice, studentki. W produkcjach niezależnych pojawia się odmienny typ bohaterek: mężatka (*Gdyby ściany mogły mówić*) i 12-letnia dziewczynka (*Palindromy*). W krzywym zwierciadle przedstawiono także bohatera zbiorowego, czyli współczesne ruchy pro- i antyaborcyjne (A. Payne).

Odmienne modele bohaterek filmowych ukazywano w Europie. Na ekranie twórcy relacjonowali losy kobiet i ich przyjaciółek korzystających z usług podziemia, akuserek (*Vera Drake, Sprawa kobiet*) oraz tych, które samotnie decydują się na trud urodzenia i wychowania pierwszego lub kolejnego dziecka (M. Mészáros, É. Faucher). Drugi typ uwidocznili się także w filmie polskim. W naszym kraju na dużym i małym ekranie odmalowano dramaty „ciążowe” niewykształconych pańien, młodych dziewcząt, studentek, i co ważne matek (Adamik, Urbański, Kędzierzawska), ale sięgano także po historie kobiet w średnim wieku, starszych od partnera (Urbański, Zanussi).

Stare kino korzystało z formuły literackiej, jak i z modelu tzw. kina faktów, prawdy (do lat 40. XX wieku). Te dwie konwencje wydają się szczególnie ważnymi w analizowanym tu dyskursie artystycznym. Trzecim rozpoznawalnym działaniem autorów kina była strategia autobiograficzna, a nawet psychoanalityczna (Bergman, Flucher, Mészáros). Wspólną cechą twórców pozostawało nastawienie na dzieło, które prowadziło do pogłębionego studium psychologicznego świata kobiet. To właśnie w tych uniwersalnych utworach najsilniej wybrzmiewa nie tylko kwestia praw reprodukcyjnych, seksualności, żeńskiej natury i wartości codziennych kobiet, ale w centrum jawi się podmiotowa perspektywa żeńska (specyficzna przyjemność widza potęgowana przez narrację, pracę kamery i montaż)⁸⁰. Zasygnalizowane tu zaledwie konwencje twórców wymagają dokładniejszych analiz genetycznych i strukturalnych, których w tej pracy nie podejmowano.

Konwencja społecznie realistyczna, w rozmaitym stopniu odwołująca się do autentycznych wydarzeń, rozwijała się diachronicznie. Wykorzystywali ją filmowcy amerykańscy, polscy, europejscy w XX i XXI wieku, w okresach obowiązywania różnej legislacji aborcyjnej. Literatura, którą filmowcy wybierali do przetworzenia,

80 Spojrzenie męskiej postaci filmowej, kamery i widza sprawia, że kobieta w kinie klasycznym staje się tym, na co się patrzy. Chodzi tu nie o widza płci męskiej, ale o przyjmowanie podmiotowości męskiej. Zob. E. Oleksy, *Filmowe wizerunki kobiet Południa USA*, s. 146.

była zarówno kanoniczna, jak i niszowa⁸¹. Z uwagi na częstotliwość sięgania do tej formuły filmowej można stwierdzić, że częściej miało to miejsce w przeszłości niż współcześnie oraz w Europie aniżeli w Ameryce, a szczególnie występowało w polu sztuki filmowej w siódmej i ósmej dekadzie XX wieku. Widać tutaj wzajemne uwarunkowania pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Był to okres debat i zmian legislacji prawnej, czas ruchów kobiet w wielu krajach Europy. Wszyscy filmowcy obrazowali patriarchalny świat władzy, dramat rodzin i kobiet, rzeczywiste skutki restrykcyjnego prawa aborcyjnego, czyli podziemie. Uwarunkowania sztuki i polityki można zaobserwować także w kinie polskim⁸². W polskich filmach od lat 90. minionego wieku (czyli funkcjonowania tzw. ustawy antyaborcyjnej) problematykę prawa do aborcji osadzono wokół śmierci bohaterki, która pogodzona z niechcianą ciążą rodzi dziecko lub planuje dzieciobójstwo. Trudno o bardziej dobitne przykłady wzajemnego uwikłania sztuki, polityki, ideologii, rzeczywistości.

W wymiarze ogólnym można dostrzec, że w czasach restrykcyjnego prawa aborcyjnego w kinematografii na świecie ekranie ilustrowano podziemie i trudności kobiet, rodzin. Natomiast w okresie legalizacji przerywania ciąży współczesny problem społeczny aborcji znika ze srebrnych ekranów w USA (tabu w kinie) i w Europie (retrospekcja w czasie⁸³).

Analiza fabuły filmowej i motywacji twórców podejmujących wątek aborcji bądź w całości skupiających się na tym zagadnieniu pozwoliła wyłonić najbardziej popularne, współczesne klisze filmowe dotyczące zjawiska:

- los i problem kobiet (mężczyzna nieobecny, niewspierający lub na drugim planie);
- niechciana ciąża panny;
- zawężenie problematyki aborcji do przypadków społeczno-życiowo-losowych;
- metody zapobiegania ciąży jako tabu (brak logicznej, przyczynowo-skutkowej konstrukcji fabuły, nieistotność tematu, ciąża na skutek potocznie zwanej „wpadki”);
- demonizacja aborcji (tabu lub efektowny wątek thrillerów, horrorów);
- tragiczne skutki przerywania ciąży (krwotok, śmierć, depresja, szaleństwo, narkomania, więzienie, rozstanie/porzucenie przez partnera).

81 Choć film jest homogenizacją upraszczającą, temat wymaga odrębnego szczegółowego porównania (z zakresu socjologii dzieł), jakim byłaby pogłębiona analiza relacji dzieł pierwotnych i wtórnych oraz wzajemnych kontekstów twórczych.

82 Pokątne spędzanie płodu i dzieciobójstwo polscy filmowcy ukazywali na ekranie poprzez ekranizacje do wybuchu II wojny światowej (nowe adaptacje tych samych kanonicznych dzieł literatury miały miejsce w latach 70. XX wieku).

83 Przykłady to: *Vera Drake* i *Droga do szczęścia* (lata 50. w Wielkiej Brytanii), *Sprawa kobiet* (lata 40. we Francji), *4 miesiące 3 tygodnie i 2 dni* (lata 70., reżim w Rumunii).

Z kolei genetyczne uwarunkowania analizowanej tu twórczości filmowej w Ameryce i Europie wskazują na funkcjonowanie dwóch przeciwstawnych pól w kinematografii światowej. Z perspektywy weberowskich typów idealnych jest to pole przemysłu filmowego (Hollywood), raczej patriarchalne, oraz pole sztuki, kina autorów (Europa oraz niezależne kino amerykańskie), mniej patriarchalne. W Europie temat niechcianego rodzicielstwa i ciąży wzięli na warsztat znani i cenieni autorzy płci żeńskiej i męskiej (Bergman, Varda, Leigh, Schlöndorff, Mészáros, rodzimi filmowcy: Kieślowski, Zanussi i inni). W Polsce zagadnienie podejmowali także reżyserzy debiutujący na dużym ekranie (Adamik, Kędzierzawska, Urbański, Szumowska).

W PRL-u, od początku do końca ósmej dekady XX wieku, autorzy filmów z ważnym wątkiem terminacji ciąży psychologizują (L. Adamik) i moralizują (K. Zanussi, K. Kieślowski), ukazując moralne zło legalnej aborcji. Po zmianie prawa polskiego na restrykcyjne na ekranie kin pojawia się prawdziwa historia dzieciobójstwa (*Nic*), a kolejne utwory z wątkiem nieplanowanej, niechcianej ciąży przyjmują klisze znane z kina amerykańskiego. Aborcja nie wydarza się na poziomie rzeczywistości filmowej. Z tego powodu Zygmunt Kałużyński podburzał czytelników swojej książki w rozdziale o *Dekalogu* Kieślowskiego⁸⁴:

Całe to kino nie ma powodzenia w narodzie, ponieważ nie łączy się z życiem, robiąc przy tym śmiertelny wysiłek, by udać, że jednak ma z nim coś wspólnego [...]. Co to ma wspólnego z naszą współczesnością, która roi się od nowych problemów, tak że każdy dzień trzęsie się z przejęcia, w tej epoce przejścia od socjalizmu do towarowego liberalizmu. Jak to się dzieje, że nasi artyści są na to ślepi?

We współczesnych polskich filmach i serialach rozważania o aborcji dotyczą zazwyczaj sfery wartości absolutnych. Wartości odczuwane i polskie realia bytowania rodzin spychano na margines sztuki kinowej. Matka, bohaterka filmu A. Urbańskiego, decyduje się na nielegalny zabieg w kraju, ale reżyser unika odmalowania obrazu warunków podziemia aborcyjnego. Zgodnie z powszechną kliszą nie pojawia się też męska perspektywa „nieplanowanej ciąży”. Uwagę przykuwają rozważania, dylematy, normy i wreszcie zmiana planów kobiety. Podobnie czyni Małgorzata Szumowska w filmie *Ono*, ukazując zmianę decyzji osamotnionej dziewczyny będącej w nieplanowanej ciąży (partner też nieobecny w fabule). Reżyser kobieta i reżyser mężczyzna uśmiercają swą bohaterkę w chwili wydania na świat dziecka. Wyjątek stanowi Dorota Kędzierzawska, która zajmuje się prawdziwą historią. I tylko ona przesuwa dyskusję o macierzyństwie ze sfery wartości absolutnych do systemów wartości i interesów realnych kobiet.

W aspekcie komunikacyjnym należy podkreślić dominację produkcji hollywoodzkiej. Potrzeba istnienia filmów odwzorujących prawdziwe historie jest silna

84 Za: Z. Kałużyński, *Bankiet w domu powieszzonego*, s. 212–213. Por. *Rodzić czy nie rodzić*, [w:] *Bankiet w domu...*, s. 116–119.

– świadczą o tym nie tylko nagrody środowiska filmowego, ale także widzowie, którzy pragną na takie dzieła chodzić do kina. Niestety komercyjny rynek produkcji filmowej skutecznie wykluczył ze społecznego obiegu utwory realizowane przez indywidualistów⁸⁵. Wiele dzieł wartościowych, nagradzanych na festiwalach filmowych nie ma szansy na emisję w kinach, telewizji.

Masowe produkcje amerykańskie przemycają inne rozwiązania niż przerwanie ciąży. Kino amerykańskie, niehollywoodzkie (niezależne, autorskie, niszowe) nie jest tak ostrożne w obrazowaniu analizowanej tu tematyki. Podział pól na komercyjne i autorskie można zróżnicować wedle linii *pro-life* przeciw *pro-choice*. W Ameryce widać dobitnie, że płeć ma tutaj znaczenie. Film *Carrie's Choice* stanowi przykład relacji z ruchem *pro-choice*. Ponadto tylko gwiazdy, aktorki w Ameryce mają siłę, aby stworzyć, wyprodukować z sukcesem dystrybucyjnym autorski film (telewizyjny, nie kinowy) w całości poświęcony tematyce aborcji, zorientowany *pro-choice*. Z kolei przykłady kina autorskiego (Todd Solondz, Alexander Payne) ustawiają problem w innym świetle, a przy tym bezlitośnie krytykują oba środowiska ideologiczne w Ameryce.

Na podstawie zebranej próbki filmowej można stwierdzić, że kino europejskie jest wyraźnie *pro-choice*. W analizowanych tu kinematografiach wyjątek stanowi kino polskie. Na poziomie socjogenetycznym ściśle związane z literaturą narodową od zarania posługiwało się modelem edukacyjno-wychowawczym (biedne, niewykształcone panny, ofiary podbojów mężczyzn lub własnej naiwności), interwencyjnym, znanym też z kina amerykańskiego i europejskiego.

Kino autorskie pełni ważną funkcję społeczną w systemie opresyjnym dla kobiet nie tylko w Europie. Ważny przykład stanowi obraz irańskiego reżysera Jafara Panahiego. Jego *Krąg* (2000) jest utworem zaangażowanym politycznie. Opowiada historię kilku kobiet, które próbują walczyć o swoją wolność w świecie, w którym pozbawia się ich wszelkich praw. Poznajemy matkę, która nie chce mieć kolejnego dziecka, bo rozpoczęła studia, ale okazuje się, że tylko pragnienia małżonka się liczą. Oto w szpitalu kobieta rodzi zdrową dziewczynkę, jeszcze nie wie, że ona i jej córka będą niechciane. W tym samym czasie trzy kobiety zostają zwolnione z więzienia i konieczność uzyskania pieniędzy prowadzi je do podjęcia desperackich kroków. Inna, panna szukająca pomocy przy dokonaniu aborcji, zostaje wyrzucona z domu swojego ojca przez gwałtownych braci. Ciężkie położenie kobiet, nierówność w ich traktowaniu wydają się wspólnym elementem każdej opowiedzianej historii. Reżyser podziwia ducha, siłę i odwagę irańskich kobiet. Ten szczerzy i boleśnie prawdziwy film został zakazany w Iranie. Kwestię praw reprodukcyjnych ukazano z perspektywy kobiety żyjącej w opresyjnym systemie. Przerwanie ciąży, dokonane nawet wbrew kobiecie, jest dozwolone w przypadku odkrycia żeńskiej płci dziecka. Niedopuszczalna staje się aborcja bez wiedzy mężczyzny.

85 K. Michalewicz, *Film i socjologia*, s. 5–64.

*Świat znalazł odbicie w zwierciadle kinematografu.
Ale kino ofiaruje nam nie tylko odbicie świata,
lecz także odbicie umysłu ludzkiego.*

Edgar Morin

Zakończenie: Między obrazami filmowymi a rzeczywistością

1. Wprowadzenie

Socjologiczne badania sztuki skupiają się na czterech zasadniczych elementach: dziele sztuki i jego recepcji, artyście i procesie tworzenia, kategoriach odbiorców oraz instytucjonalnych, społecznych ramach sztuki¹. Gdy Stanisław Ossowski projektował nową dyscyplinę, jaką była socjologia sztuki, miał na myśli przede wszystkim socjologię dzieł, a mniej socjologię twórczości czy recepcję. Te ostatnie znajdowały się na marginesie jego rozważań. Uczony pisał też o dziełach jako czynniku przeobrażeń społeczno-kulturowych². Praca ta w zamyśle miała być próbą socjologicznej analizy wytworów filmowych o sprawach ludzkich i problemach społecznych, jakimi są starość i aborcja. Oba tematy należą do niepopularnych w kinie³. Obrazy kina przedstawiano w perspektywie diachronicznej. Techniką uzupełniającą, wspomagającą analizę filmów stanowiła analiza różnego rodzaju źródeł zastanych i wywołanych. Przedmiotem oglądu była treść dzieł (zawartość intelektualna, emocjonalna filmu) i w mniejszym stopniu forma. Do rozważań zaklasyfikowano łącznie ponad 60 filmów o starości i z wątkiem dotyczącym przerywania ciąży (rozważanie lub decyzja⁴).

1 A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*.

2 S. Ossowski, *Socjologia sztuki...*, s. 465.

3 Nie należy traktować tego szkicu jako wyczerpującego, bo zbiór filmów nie stanowi pełnego spektrum ilustracji filmowych odnośnie do analizowanych tu zjawisk społecznych. Do analizy można dobrać inne dzieła, choć z uwagi na rzadką obecność tematów starości i aborcji na dużym ekranie ta mozaika filmowa wydaje się ograniczona.

4 Wskazano też dzieła z innym rozwiązaniem (np. adopcja): *Niedzielne dzieci*, *Adopcja*, *Embrion*.

Współcześnie nie sposób zdefiniować prawdy⁵. „Jaki świat jest naprawdę?” – to wielkie pytanie filozoficzne, ale wychodząc z założeń, że nauka mówi nam o ludzkiej, realnej rzeczywistości, można wskazać fałsze (w obrazach). Nauka daje nam opis rzeczywistości zewnętrznej. Socjologiczne badania filmów pozwalają dostrzec wzajemne sprzężenie zwrotne kina i społeczeństwa, różnego rodzaju relacje filmu i rzeczywistości (prawdy, realizmy, mity filmowe) oraz filmu i nauki. Sposób uprawiania sztuki z założenia opiera się o pewien dialog z odbiorcą. Film jest nie tylko dziełem, ale także komunikatem. Ten kierunek i zakres oddziaływania komunikatu artystycznego można określić za pomocą strategii komunikacyjnych.

2. Strategie komunikacyjne w filmach

Na podstawie typologii Tadeusza Lubelskiego⁶ oraz własnej analizy układów klasycznych wartości⁷, takich jak dobro, prawda, piękno, w filmach o starości wyróżniono pięć wizji autorskich, a w filmach z wątkiem aborcyjnym – siedem. Rozkład wedle ich popularności w kinie o starości przedstawia się następująco:

- strategia obserwatora (wnikliwa obserwacja na ekranie pozbawiona komentarza czy autorskiej manipulacji; ukazane zwyczajne życie, rytuały, codzienne lub odświętne wartości i chwile bohaterów) obecna często w paradokumentalnej stylizacji, np. *Schmidt*, *Stary człowiek i morze*, *Prognoza pogody*, *Nad Złotym Stawem*, *Gran Torino*, *Szczęśliwy brzeg*;
- strategia świadka i pośrednika⁸ (twórca głębiej niż obserwator zanurzony w świecie bohatera; przyjmuje ogląd bohatera/ki; film jako świadectwo życia;

5 Średniowieczna prawda dotyczyła ładu rzeczywistości. Miała wymiar poznawczy i moralny (oświecała). Od takiego znaczenia prawdy odeszliśmy już dawno. W epoce nowożytnej w ujęciu baconowskim i kartezjańskim prawda ma wymiar utylitarno-instrumentalny. Nie odzwierciedla bytu, ale staje się intelektualnym rozrachunkiem. Historyzm XIX wieku traktuje prawdę jako uświadomienie dziejowego stanu ludzkości. A kantowski podział na rozum praktyczny i teoretyczny również nie ułatwia sprawy, zaś kolejne teorie prawdy: pragmatyczna, koherentna, korespondencyjna wikłają „niefilozofa” w bezcelowe rozważania. W tej sytuacji socjolog może postawić zdroworoządkowe pytanie o prawdę: Czy obraz jest zgodny z rzeczywistością? Por. B. Suchodolski, *Człowiek i prawda*, [w:] tenże, *Dokąd i skąd idziemy*, Warszawa 1999, s. 121–125; L. Kołakowski, *Jestże dla Prawdy przyszłość jaka?*, [w:] tenże, *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Kraków 2009, s. 280–287.

6 Por. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.

7 Platońskie ideały tej triady są wzajemnie sprzęgnięte. Jeśli coś jest prawdziwe, to jest też piękne i dobre. Szerzej o różnym rozumieniu piękna zob.: *Esaje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa–Kraków 1988.

8 W analizowanych przykładach kina te dwie konwencje występują łącznie.

silna empatia w stosunku do bohatera; próba ukazania podświadomości, wewnętrznego świata myśli i uczuć czy dylematów bohaterów), np. *Butelki zwrotne*, *Koniec świata*, *Pora umierać*, *Niezawodny system*, *Oboje bardzo starzy*, *Prosta historia*;

- strategia rzemieślnika (dbałość o rzemiosło filmowe oraz potrzeby odbiorcy-klienta; istotne funkcje dydaktyczne oraz kategorie estetyczne piękne, wzruszające, śmieszne, ukazujące dobro), tutaj mieszczą się także adaptacje literatury (amerykańskie kino popularne), np. *Lepiej późno niż później*, *Tato*, *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*;
- strategia artysty (temat podporządkowany pewnemu zamysłowi estetycznemu, który góruje nad całością i stanowi główny cel założony przez artystę), np. *Księga wielkich życzeń*, *Jeszcze nie wieczór*, filmy A. Kondratiuka i P. Sorrentino);
- strategia psychoterapeuty⁹ (umożliwiająca prowadzenie dialogu z odbiorcami na sprawy obyczajowe lub ważne, kontrowersyjne tematy w kulturze i społeczeństwie), np. *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Miłość*.

Inne strategie dominują w filmach o aborcji:

- strategia agitatora-rzeczniaka przejawiająca się w promocji i obronie interesów kobiet¹⁰ lub płodu czy prawd wiary, a więc *pro-choice* (najmocniej w filmie Agnès Vardy, a także w utworach *Where Are My Children?*, *Carrie's Choice*, *Cyankali*) lub zorientowaną *pro-life* (np. *Dekalog II*, *Ono*);
- strategia rzecznika innej sprawy polegająca na wychodzeniu twórcy poza temat (np. los i życie emigrantów, opresja systemu politycznego, walka z nierównościami społecznymi, modeling jako spełnione marzenie matki i córki), np. *Maria łaski pełna*, *Krąg*, *Bellissima*).

W filmach z wątkiem aborcyjnym słabiej funkcjonuje autorska strategia obserwatora, zaś kilkakrotnie konwencja świadka łączy się z agitacją (np. *Vera Drake*, *Gdyby ściany mogły mówić*, *Street Corner*, *Sprawa kobiet*). Najrzadziej we wszystkich analizowanych utworach dostrzec można program psychoterapeutyczny. Z kolei popularne w kinie społecznym o „trzecim wieku”, jak i niechcianym rodzicielstwie są: strategia rzemieślnika oraz program artysty¹¹.

9 Konglomerat dwóch lub trzech strategii widoczny jest w filmach artystycznych. Najczęściej elementy strategii psychoterapeuty łączą się z konwencją artysty. Kwalifikacja typologiczna wynikała z ich siły oddziaływania.

10 Filmy robione wedle tej strategii bywają opatrzone komentarzem odautorskim.

11 Strategia rzemieślnika ujawniła się w 8 filmach o aborcji oraz w 5 o starości; strategia artysty łącznie w 11 utworach.

3. Obrazy rzeczywistości

3.1. Kino i rzeczywistość

Wydaje się, że oswojenie rzeczywistości, jej poznanie i opisanie to źródło podejmowania przez człowieka wszelkiej twórczości – naukowej i artystycznej. Stoi za tym chęć uporządkowania, nadania sensu, przewyciężenia chaosu świata. Socjologowie stoją na stanowisku, że istnieje wiele złożonych rzeczywistości w świecie, opisują je, analizują¹². Rzeczywistość ma różne oblicza: fizyczne, społeczne, metafizyczne, psychologiczne i inne. Wypada podkreślić, że dominujący dla filmu fabularnego pozostaje obraz rzeczywistości jednostki w społeczeństwie. Kino tworzą obrazy zarejestrowanej rzeczywistości, „ślady człowieka”, jego świat i kultura, ale film nie stanowi całej rzeczywistości, lecz jakiś fragment, który mieści się w kadrze, a więc jest światem artystycznym, choć bywa obrazem wieloznacznym rzeczywistości ludzkiej. Obraz świata na ekranie uwidocznia się nie tylko poprzez fotofilmowe odwzorowanie rzeczywistości. Jest on ukryty także w strukturalnych cechach formy dzieła filmowego. Kino jako medium jest „polowaniem na rzeczywistość”¹³ – zarówno przez twórcę, jak i odbiorcę¹⁴. Te kwestie zajmowały wielu filozofów, estetyków, socjologów, autorów kina. Dla niektórych myślicieli fotograficzne osadzenie w rzeczywistości stało się kryterium dyskredytującym kino jako sztukę. A z drugiej strony dla innych ta właściwość świadczyła w istocie o potędze kina.

Arystotelesowska definicja sztuki mówi o trzech sposobach naśladowania rzeczywistości. Może to być rzeczywistość taka, jak jest, lub rzeczywistość idealna (jaka powinna być) albo też gorsza (deformacje, zniekształcenia). Większość filmowych dzieł analizowanych w tym studium odnosi się do dwóch pierwszych typów rzeczywistości. A przy tym europejskie „filmy-fakty” o aborcji dotyczą przeszłości, a „filmy-fakty” o starości z Ameryki i Europy odnoszą się do teraźniejszości. Utwory bywają silnie związane z rzeczywistością na poziomie treści (dzieła eskapistyczne, np. tryptyk Andrzeja Kondratiuka) lub mniej (dzieła formalistyczne, np. *Kokon*). Wierność w stosunku do natury zjawisk nie oznacza jeszcze realizmu. Istotne jest nie tylko „co”, ale „jak” jest przedstawione¹⁵.

12 A. Manterys, *Wielość rzeczywistości w teoriach socjologicznych*, Warszawa 1997.

13 Jean-Luc Godard definiował kino jako prawdę 24 razy na sekundę.

14 Dla badanych widzów odniesienia do rzeczywistości w sztuce filmowej nie były cechą dobrego filmu. Natomiast A. Kłoskowska zaobserwowała, badając recepcję *Wesela* w reżyserii A. Wajdy, że nastawienie odbiorców na odzwierciedlenie rzeczywistości w filmie jest bardzo silne i obecne nawet wśród najlepiej wykształconej grupy widzów. Por. A. Kłoskowska, *Potoczny odbiór...*, s. 226.

15 Por. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 104–110.

3.2. Realizmy w filmach

W kinie o starości i o aborcji unaocznia się kilka typów realizmu. Po pierwsze, występuje realizm treści („co”) oraz realizm wykonania, czyli formy („jak”)¹⁶, po drugie – realizm subiektywny oraz realizm na poziomie postawy twórczej. Można też ogólnie ocenić, że autorzy analizowanych przykładów kina społecznego (tematyka starości i aborcji) wybierają realizm¹⁷. Chodzi o świadome dążenie artysty do wiernego i obiektywnego odtworzenia zaobserwowanych przez niego zjawisk, co sprowadza się najczęściej do przedstawienia prawdy jednostki (zwyczajnego świata ludzkich doświadczeń; nierzadko opis nizin życia) i łączy z realizmem wykonania¹⁸ (przejawiającym się głównie w doborze środków¹⁹). Realizm treści w filmie polega na tym, że widowisko odtwarza te zjawiska i problemy ludzkie, które naprawdę istnieją (realizm jednostkowy), tzw. „filmy-fakty”, np. różne biograficzne rekonstrukcje osób, historie wydarzeń (np. *Prosta historia*, *Sprawa kobiet*, *Gdyby ściany mogły mówić* i inne). Ten „autentyzm treści” charakterystyczny był bardziej dla filmów o niechcianej ciąży. Z kolei w kinie o starości częściej mamy do czynienia z realizmem rodzajowym, który – choć operuje fikcją²⁰ (zjawiska, które mogą się zdarzyć) – chwytą to, co jest charakterystyczne, typowe dla tej problematyki. W analizowanych utworach silnie uobecnia się realizm subiektywny twórców filmowych, przejawiający się w eksponowaniu pewnej wizji rzeczywistości, najczęściej uproszczonej wedle typowych cech. Realiści obiektywni ukazywali na ekranie zestaw różnych cech rzeczywistości, którym odbiorca mógł nadać własny sens. Jeszcze inną sprawą jest to, co publiczność uważa za realistyczne odtworzenie rzeczywistości. Sądząc po relacjach badanych widzów, wydaje się, że w znacznej mierze należy wiązać to z typem obrazów, do których ta publiczność przywykła. Niekiedy dzieło odczytywano tylko poprzez „realizm naiwny” (postawa lekceważenia metaforycznych treści i niedostrzeganie formalnych wartości utworu).

Jak słusznie zauważają filozofowie, realizm stwarza zjawisko iluzji rzeczywistości²¹, złudzenie autentyczności. Andrzej Osęka pisał, że sztuka zawsze będzie zwierciadłem sztucznym, bo ukształtowanym ręką artysty, po to, aby kogoś

16 W teoriach estetycznych realizm przedstawienia (treści) jest związany nierozdzielnie z realizmem operowania środkami artystycznego wyrazu (formy). Istnieją dzieła artystyczne posługujące się naśladowaniem i niemające nic wspólnego z realizmem (surrealizm, pop art).

17 Ossowski takie intencje artysty nazywa realizmem w sensie genetycznym. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, s. 137.

18 Tamże, s. 108.

19 Np. konwencja poważna o charakterze dokumentującym, z konwencjonalną narracją i wyraźnie obecną w filmie diagnozą problemu.

20 Fikcja filmowa może posiadać cechy bardziej charakterystyczne niż jakieś zdarzenie prawdziwe (np. film *Vera Drake* w studenckiej grupie odbierany była jako dokument).

21 Te wątki znajdują odzwierciedlenie w koncepcjach znanych teoretyków, filozofów (R. Ingarden, G. Lucáks, S. Ossowski, E. Cassirer).

zauroczyć²². Rzeczywistość to nie to samo, co prawda²³. Prawda tkwi w znaczeniu, w nauce, która wypływa z filmów. Na ekranie to montaż jest kryterium wierności artysty wobec rzeczywistości²⁴. Ponadto na treść subiektywną filmu wpływ ma to, co zostało już przez odbiorcę przeżyte.

3.3. Wielość prawd i zabiegi na prawdzie

W analizowanych filmach twórcy ujawnili wiele rodzajów prawd. Powszechnie ukazywano prawdę subiektywną postaci filmowych, przedstawianą najczęściej z jednego lub dwóch punktów widzenia (bohatera lub bohaterów), rzadko z kilku perspektyw (np. *Jeszcze nie wieczór*, *Tulipany*, *Gdyby ściany mogły mówić*, *Where Are My Children?*). Prawda subiektywna na ekranie przejawia się w powtarzalnych motywach, wątkach fabuły różnych filmów, ale także w szoku treści i formy (np. Haneke). Jest to racja z poziomu rzeczywistości realnej lub przeszłej, dotyczy różnorodnych relacji, uczuć, wewnętrznych rozterek bohaterów i bohaterek (np. w sytuacji ciąży, choroby, utraty bliskich, ale i w odniesieniu do perypetii miłosnych). Na poziomie psychicznej rzeczywistości filmowych bohaterów uobecniają się wyraźnie dwa elementy: rachunek życiowy starszego człowieka, a w przypadku bohaterek filmów o aborcji – trud podejmowania decyzji. Prawdę bohaterów można też postrzegać jako drogę poznania siebie, rezultat własnych poszukiwań, podróży wewnętrznej, jak i dosłownej (do ludzi, do miejsc) w celu zrozumienia swojej sytuacji. Takie dążenie do poznania szczególnie ujawnia się w kinie amerykańskim. Ponadto w dwóch utworach z wątkiem aborcyjnym dobitnie pokazano niebezpieczeństwo zwycięstwa jednej prawdy – ideologicznej²⁵. Skrajnie odmienne transformacje subiektywnej prawdy charakteryzują kino o aborcji i o starości, co przedstawiają rysunki 1 i 2.

W utworach o problemach starszych ludzi „słuszność spojrzenia jednostki” transformuje zawsze w prawdę obiektywną, ogólnoludzką.

Te racje można sprowadzić do idei humanistycznych, dość często obrazów woli życia, siły ducha, w tym także artysty. W kinie europejskim o starości obecna jest wyraźnie wartość i dramat prawdy ostatecznej. Prawda ogólnoludzka odnośnie do starości wybrzmiewa w utworach realizowanych wedle różnych strategii (np. psychoterapeuty, obserwatora, rzemieślnika, jak i artysty), ale najsilniej w dziełach o nastawieniu psychoterapeutycznym i artystycznym.

Z kolei dzieła z wątkiem aborcyjnym, poprzez subiektywne racje jednostki, obrazują prawdę czasu (*Vera Drake*) lub historyczną (fakty historyczne,

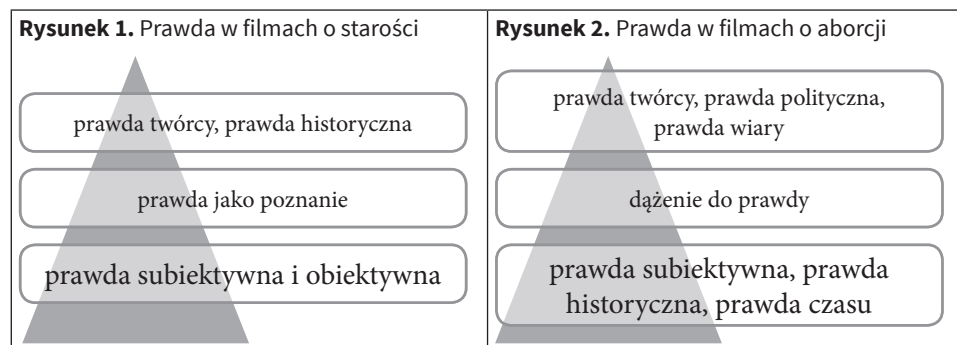
22 A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, s. 111.

23 Relacje sztuki i prawdy podejmowała teoria hedonizmu estetycznego George'a Santayany zakładająca, że piękno jest przyjemnością.

24 I montaż właśnie może być instrumentem jej fałszowania.

25 Zwycięstwo strony *pro-life* w *Opowieści Podręcznej* (1990) czy dominacja prawdy *pro-life* lub *pro-choice* w *Palindromach* (2004).

udokumentowane wydarzenia)²⁶ czy też polityczną. Te ostatnie rzadko występują w analizowanych dziełach filmowych o starości²⁷. W kinowej reprezentacji obu tematów filmowych czasem na ekranie przebija się prywatna prawda twórcy (dowodzą tego wywiady z artystami). Natomiast tylko twórcy kina artystycznego (jak np. P. Sorrentino i A. Kondratiuk), oprócz prawd subiektywnych o człowieku w swoich utworach, niosą prawdy o sztuce (jej istota, rola starzejącego się lub starego artysty). Inne są zatem nie tylko prawdy o starości i o aborcji, ale także prawdy „kina-sztuki” i produkcji kinowych.



W kinie fabularnym trudniej niż w dokumencie o obraz bez retuszu, co wynika z odmiennej genezy i celów tych „sztuk”. Mowa tu zatem o obrazach mimetycznych, naśladowujących rzeczywistość (przeszłą lub obecną). Mimetyzm nie jest kopiowaniem natury, dopuszcza stosowanie idealizacji, groteski i satyry przez twórców filmowych. Natomiast zabiegi na prawdzie, których dokonują autorzy, można sprowadzić do kilku wymiarów. Po pierwsze, istnieje cenzura (w tym autocenzura) i swoiste tabu (np. różne tabu ciała i śmierci w filmach o starości, tabu zabiegu oraz antykoncepcji w filmach z wątkiem aborcyjnym). Po drugie, sprawę możemy ujmować jako sepizację cudzych problemów²⁸, która dokonuje się poprzez milczenie o czymś lub wyartykułowanie problemu i jego unieważnienie (nierzadko poprzez ironię, śmiech, wyolbrzymienie²⁹. Za SEP milczący w analizowanych filmach uznać można kwestie takie, jak np. realna starość (po 80. roku życia), spełniona i szczęśliwa starość, życie seniorów innej rasy niż białej, starość na wsi, stare ciało, mądrość starców. Ponadto na ekranie nie widzimy realnej starości

26 Takim przykładem w znaczeniu autentyzmu mogą być podróż Alvina Straighta do brata (*Prosta historia*) lub film obrazujący powszechnie znane fakty z historii kraju (*Oboje bardzo starzy*).

27 Pojawiają się jako okruszki wspomnień z młodości odnośnie do historii kraju, najczęściej wojny.

28 Sepizacja – od *sep*, skrót z języka angielskiego: *somebody else's problem*. Zob. *Cudze problemy...*

29 Np. decyzja o przerwaniu ciąży jako efektowny wątek poboczny komedii, thrillerów, horrorów.

(bohater po 80. roku życia). W kinie amerykańskim nie podejmuje się spraw marginalizacji, biedy, wykluczenia społeczno-kulturowego seniorów, ale ma miejsce nadmierna estetyzacja bohaterów i ich życia. Technikę desepizacji na masową skalę stosuje się w filmach z wątkiem niechcianej ciąży (zazwyczaj do interupcji nie dochodzi, a decyzja o urodzeniu jest idealizowana). Aspekt medyczny czy życiowy unieważniono na rzecz konsekwencji moralnych, etycznych, religijnych czy psychicznych. Życiowy i realny problem kobiet stał się mało istotny w obliczu sumienia lekarskiego (*Nic, Dekalog II*). Kino społeczne milczy o ciąży będącej rezultatem gwałtu czy o interupcji z powodów medycznych (upośledzenie płodu, ratowanie życia lub zdrowia kobiety), a także o odpowiedzialności mężczyzn za ciążę (nieobecny lub niewpierający).

Odstępstwo od prawdy przejawia się powszechnie w kulcie mitów, czyli w wyobrażonych, powielanych „prawdach filmowych” wyrażanych obrazowo i emocjonalnie. Tego typu klisze filmowe widoczne są szczególnie w przykładach kina z wątkiem aborcyjnym (np. niechciana ciąża to problem niezamężnej panny). Słabo funkcjonuje temat niechcianej ciąży matek posiadających już dzieci, choć w rzeczywistości stanowi to powszechne doświadczenie kobiet na całym świecie. Następuje demonizacja zjawiska przerywania ciąży poprzez obrazy wyłącznie tragicznych skutków tej decyzji dla kobiety³⁰. Wyolbrzymienie uobecnia w fabule akcentowanie strachu, wstydu, winy kobiet. Z kolei w filmach, w których tematem jest starość, powiela się schemat roli. Mowa tu o nieprzystającej do rzeczywistości męskiej nadreprezentacji staruszków – bohaterów filmowych. Ten obraz można postrzegać jako dyskryminację płci żeńskiej, a z uwagi na wyobrażoną filmową „prawdę męską” jako totalną sepizację problemów kobiet w wieku dojrzałym. Przywołane w książce filmowe portrety starszych kobiet są wyjątkowe. Wzór osobowy staruszki w kinie europejskim zawdzięczamy polskiej reżyserce Dorocie Kędzierzawskiej.

Na poziomie bohaterów filmów zarysowała się widoczna opozycja płci. Filmy o „jesieni życia” dotyczą z reguły białych mężczyzn, a dzieła o niechcianej lub przerwanej ciąży obrazują sytuacje kobiet. Te schematy można postrzegać poprzez nagromadzone społecznie doświadczenia: ciąża to problem kobiet, aktywność w przestrzeni publicznej, medialnej cechuje bardziej rodzaj męski.

Uniwersalnym zabiegiem kina o starości staje się kontrast starości i młodości (własnej i obcej), bohaterów (starzy a młodzi). Młodość i starość są „instytucjami” społecznymi, ukształtowanymi różnie w poszczególnych kulturach i społeczeństwach, na co zwracali uwagę klasycy socjologii, a także pionierzy badań antropologicznych³¹. Kult młodości wynika z siły wiecznego odnawiania, jak pisał Józef Chałasiński. Dlatego młodość pozostaje jednym z centralnych tematów kultury

30 Krwotok, śmierć, depresja, szaleństwo, narkomania, więzienie, rozstanie/porzucenie przez partnera itp.

31 J. Chałasiński, *Społeczeństwo i wychowanie*, Warszawa 1969, s. 39–40.

wszystkich ludów³². Okazuje się, że w kinie starość funkcjonuje jako rewers młodości, postrzegany zawsze w kontekście młodości – jako „utrata raju”. Fascynacja tym chronologicznym biegunem znamionowała mitologię, sztukę artystów różnych epok i dziedzin³³. Zestawienie starości i młodości dokonuje się w kulturze nieustannie, co świadczy o uniwersalności tych motywów i tematów twórczości w kulturze.

3.4. Filmowe obrazy starości

Socjologia i inne nauki humanistyczne przedstawiają starość w wymiarze obiektywnym i subiektywnym, w kontekście doświadczeń, a także procesów społecznych, różnorodnych zmian i wyzwań. Antoni Kępiński za osiowe problemy starości uznawał samotność, wiek, bilans życiowy, ciało i śmierć³⁴. Na ekranie kinowym bardzo rzadko (i w tle) pojawia się starość rzeczywista (po 80. roku życia). We wszystkich analizowanych przykładach filmowych ważnym wymiarem pozostaje realizm psychologiczny postaci i/lub sytuacji (reminiscencje, zainteresowanie refleksją i „światem wewnętrznym”, dokonanie bilansu życiowego, porównywanie przeszłości i terażniejszości). W epoce kultu młodości i ciała medialnymi tabu są naturalne zjawiska, takie jak: zwyczajna egzystencja w starszym wieku, śmierć (ciche, naturalne umieranie), choroba, separacja społeczna seniorów. Nie znajdziemy w kinie wizerunku wiekowego mędrca³⁵. Trudno ocenić, czy to specjalizacja wyparła mądrość starców, czy może wizerunek wiekowego myśliciela słabo oddziaływał już wcześniej w kulturze. O nadmiarze wiedzy przy niedoborze mądrości pisał wspomniany już A. Kępiński³⁶, a Bergmanowski profesor Borg był tego uosobieniem.

Filmowy człowiek stary to osoba mająca psychiczne poczucie, że jest „wiekowa”, a dopiero cechę drugorzędną stanowi jej wygląd. Ważne odniesienie dla

32 Tamże, s. 40.

33 Wspomniany temat należy do monumentalnych. Spośród znanych przykładów można wskazać *Święto wiosny* I. Strawińskiego czy wideo instalację K. Kozyry pod tym samym tytułem. W polskiej literaturze znanymi przykładami mogą być utwory J. Kochanowskiego (fraszka *Na zdrowie*), A. Mickiewicza (*Oda do młodości*). Z kolei w malarstwie obrazy J. Malczewskiego, A. Muchy, P. Picassa, T. Axentowicza, V. Hofmana, Z. Stryjeńskiej i wielu innych plastyków, których dzieła tytułowano „Młodość” lub w których twórczości pojawiał się motyw zestawionej starości (starzec) i młodości (dziewczyny). To osobiste doznanie było ważnym motywem powstania *Umarłej klasy* T. Kantora. Monograficzne opracowanie na temat literatury zob.: *Starość i młodość w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2016.

34 A. Kępiński, *Rytm życia*, s. 197.

35 U. Jarecka w postaciach tyranów w latynoskich operach mydlanych oraz mafiosa don Vito Corleone w *Ojcu chrestnym* (1977, reż. F.F. Coppola) dopatruje się cienia mądrego, wpływowego starca. Zob. U. Jarecka, *Starość w mediach...*, s. 522.

36 A. Kępiński, *Rytm życia*, s. 329.

wszystkich dzieł stanowiło kryterium autodefinicyjne i zawodowe bohatera. Natomiast wymiar cielesny odważniej ilustrowano w filmowych kadrach europejskich, polskich (stare ciało, dialogowe odniesienia do fizjologii). Wedle badań społecznych myśli o własnej starości jednostki pojawiają się pod koniec piątej dekady życia. Ten moment był istotny także dla pierwszoplanowych bohaterów kina, zazwyczaj białych mężczyzn. Wspólną cechą kina o „dojrzałym wieku” pozostaje zatem męska perspektywa. Wspomniana wcześniej dominacja płci męskiej we wszystkich mediach i w filmie posiada jeszcze jeden wymiar. Wyjątkowo w kinie jawi się starszy bohater ze wsi. Tą swoistą marginalizację można zaobserwować także w dyskursie naukowym. Uprzywilejowany podmiot różnych badań społecznych stanowią najczęściej miejscy seniorzy. Zarówno w europejskich, jak i w amerykańskich filmach o starości mężczy bohaterowie zawsze podejmują refleksję nad swoim życiem, najczęściej przechodzą kryzys. Kobiety na pierwszym planie albo nie ma, albo akceptują swój wiek. Nieliczne filmowe portrety starszych kobiet mówią o zwyczajnych pragnieniach, walce o godne życie w starszym wieku.

Obraz wyłaniający się z badań na temat życia polskich emerytów nie jest optymistyczny. Tę świadomość i wiedzę posiadali także badani widzowie, zazwyczaj młodzi ludzie. Podobnie rzecz ilustrują polskie filmy z różnych dekad, akcentujące bierny sposób spędzania czasu, samotność, biedę (*Prognoza pogody*, *Księga wielkich życzeń*, *Pora umierać*). Dezaktywizacja i pogodzenie się z losem to cechy starszego człowieka, bohatera polskiego kina i telewizji (*Szczęśliwy brzeg*). Starość filmowa jest czasem utraty, a nie zysku z zaprzestania pracy zawodowej³⁷. Wyjątkowym obrazem na tym tle pozostają *Tulipany* Jacka Borcucha. Filmowi seniorzy polscy słabo funkcjonują w rolach społecznych babci, dziadka, często bywają skonfliktowani z bliskimi³⁸. Film polski marginalizuje, podobnie jak nauka, seksualne potrzeby seniorów³⁹.

Naukowcy zajmujący się problematyką starości podkreślają potrzebę szerzenia idei aktywnego starzenia się w polityce społecznej. W kinie temat nie funkcjonuje bezpośrednio. Natomiast filmowe postaci mierzą się z różnymi trudnymi sytuacjami: rodzinnymi, zawodowymi, społecznymi (przejawy ageizmu). W wymiarze globalnym można ocenić, że kino o starości przedstawia nierealnie „trzeci” i „czwarty wiek”. Rzadko daje pogłębioną wizję niekorzystnych zjawisk natury społecznej, biologicznej, egzystencjalnej. Materialne ubóstwo seniorów widoczne jest w filmie polskim (co znajduje potwierdzenie w rankingach jakości życia seniorów w Europie) oraz w amerykańskiej *Prostej historii* D. Lyncha. Akcentowanie

37 W filmach nie pojawiają się mądre Uniwersytety Trzeciego Wieku ani inne idee aktywizacji seniorów.

38 Wspólne długie życie małżeńskie w telewizyjnych obrazach może być szczęśliwe (*Oboje bardzo starzy*) lub nie (*Koniec świata*).

39 Seksualne pragnienia seniorów i ich spełnienie pojawia się w dwóch krótkich epizodach w filmach polskich – w *Prognozie pogody* i *Tulipanach*.

negatywnych stron późnego wieku pozostaje cechą szczególną autorów z Polski i Europy (dramaty). Tylko w Ameryce mogły powstać bajkowe opowieści o staruszkach, fantastyka (*Kokon*) czy przypowieść *Prosta historia*. Hollywoodzki przemysł filmowy, nastawiony na odbiorcę masowego, zachowuje rezerwę w odniesieniu do tematu, choć nawet dzieła komediowe zawierają mieszankę goryczy, czarnego humoru by wywoływać emocje mieszane. Filmowa starość często – choć wyidealizowana – łączy się na drugim lub trzecim planie z samotnością, chorobą, śmiercią bliskich, utratą sił witalnych, cierpieniem. Nie jest też okresem mądrości, ale czasem nowych wyzwań, naprawy błędów. Uświadomienie sobie własnej starości nikogo z bohaterów filmowych nie napawa optymizmem.

Filmy o „trzecim wieku” z lat 1957–2015 pozwalają dostrzec nie tylko uniwersalne wartości i treści, ale także specyficzne formuły produkcji filmowej. Współcześnie w kinie ekranizacje literackie cieszą się popularnością w Europie i w Ameryce, mniej w Polsce. Z perspektywy genetycznej twórczości i produkcji filmowej wydaje się, że najbardziej istotną rolę, przy podejmowaniu badanej tematyki, odgrywają wartości realizowane w działaniu i własne przeżycia filmowców.

Kino ma wyzwalać w ludziach pozytywną energię psychiczną, dlatego wieku dojrzałego na ekranie nie ukazywano jako okresu totalnej beznadziei, utraty i żalu. Nadzieja, aktywność i obawy tworzą obraz przeżywania własnej starości, znany z badań społecznych. Dość często te wymiary składają się na subiektywną rzeczywistość bohaterów filmowych. W kinie hollywoodzkim starszy okres to wyzwanie dla mężczyźn. Problemem pozostaje rola społeczna ojca w dwóch wymiarach: konflikt bohatera ze starym ojcem lub bohater sam jest ojcem. Podeszły wiek bywa też czasem odkupienia i przemiany, co znajduje mocne odzwierciedlenie w dziełach C. Eastwooda, a także w popularnym kinie amerykańskim (*Choć goni nas czas, Lepiej późno niż później, Schmidt, Prosta historia*). Funkcja amerykańskiego kina polega na dostarczaniu ludziom poczucia wolności oraz na aktualizowaniu własnych pragnień⁴⁰. W potocznym mniemaniu kino Ameryki ukazuje „moc bohaterów”, czasem super bohaterów wyzwalających w widzach poczucie własnej mocy. Na amerykańskim ekranie oś akcji filmowej stanowi walka i konflikt, a w kinematografii Europy wymiary te nie wydają się tak istotne i spektakularne, choć i tu istotnymi wartościami pozostają wolność i nastawienie na cele osobowe.

Filmy o starości są obrazami po liftingu, ale o różnej gradacji. W ogólnym rozrachunku to hollywoodzkie filmy częściej operują retuszem niż europejskie (odmładzają i upiększają ten wiek, operują częściej żartem, komizmem, śmiechem [komedia], preferują bohatera starszego, który zachowuje się jak młody, nie obrazują realnej starości w ósmej czy dziewiątej dekadzie życia). Wyraźne różnice w kinematografiach obrazuje zestawienie 1.

40 W. Adamczyk, *Psychologiczny model widza kinowego...*, s. 310.

Zestawienie 1. Kino amerykańskie a europejskie o starości

Filmy europejskie (w tym polskie)	Filmy amerykańskie
<ul style="list-style-type: none"> • nastawienie na dzieło, na idee ogólne (przewaga dramatów) • kino autorskie i artystyczne • różnorodność estetyk filmowych, eksperymentów • akcentowanie skrajnych aspektów wieku dojrzałego • realizm i naturalizm • stary człowiek w wymiarze zawodowym, autodefinicyjnym, cielesnym • funkcje estetyczne, terapeutyczne, <i>katharsis</i> • bohater inteligent, artysta (twórczość, sztuka) • śmierć na ekranie (Haneke) • portret starej kobiety (Kędzierzawska) 	<ul style="list-style-type: none"> • nastawienie na odbiorcę (kult gwiazd aktor-skich, kino gatunków) • hollywoodzkie produkcje pracy zbiorowej • popularne klisze, symbole (podróż, droga, dziecko) • umiarkowanie w obrazowaniu negatywnych aspektów wieku dojrzałego • stary człowiek w wymiarze rodzinnym i zawodowym, autodefinicyjnym • funkcje dydaktyczne, moralizatorskie • bohater w roli społecznej ojca, męża (rodzina) • tabu śmierci na ekranie • brak pierwszoplanowej postaci starszej kobiety

3.5. Aborcja na ekranie

W dziełach dotyczących problematyki „sztucznych poronień” widać zależności pomiędzy systemem społeczno-kulturowym, rzeczywistością, a zwłaszcza uregulowaniem prawnym zjawiska aborcji. Chronologiczne ułożenie przykładów filmowych z wątkiem przerwania ciąży powstałych w ciągu 100 lat pozwala na wyłonienie historii zjawiska. W kinie europejskim wyraźnie uobecnia się podział na Europę Wschodnią i Zachodnią. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego uświadamiają odbiorcom, że „świat nie jest czarno-biały”. Od drugiej dekady XX wieku do pierwszej dekady XXI wieku można wskazać poniższe uproszczone ilustracje w odniesieniu do dramatów⁴¹ aborcyjnych:

- dramat hollywoodzki przestrzega: „Od przerwanej ciąży i śmierci kobiety do narkomanii”;
- dramat zachodni brzmi: „Od cyjanku potasu i śmierci kobiet do praw kobiet”;
- dramat środkowowschodni przyjmuje postać: „Złowroga przeszłość systemu socjalistycznego”;
- dramat polski prezentuje: „Od dzieciobójstwa do dzieciobójstwa”.

W wymiarze dydaktycznym i moralnym współczesny obrazek polski można uzupełnić stwierdzeniem: „Lepsza śmierć (matki lub dziecka) niż przerwana ciąża”.

Sprostowania wymaga fakt, że na ilustrację kina Europy Środkowo-Wschodniej składają się produkcje rodzime oraz filmy węgierskie i rumuński. W analizach nie

41 J. Duvignaud pisał: „W socjologii sztuki określamy jako dramat zespół zachowań, emocji, postaw, ideologii, działań, kreacji, które poprzez indywidualność twórczą krystalizują całe społeczeństwo i sytuują genezę dzieła w szeregu sprzecznych form składających się na życie zbiorowości”. Za: J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, s. 44.

uwzględniono kina radzieckiego i postradzieckiego⁴². Pomimo iż PRL i Rumunia były krajami o odmiennym systemie prawnym i państwowym, w obu przypadkach produkcji filmowych przerwana ciąża w filmach jawi się jako przyczajone zło lub jawne moralne zło. Taką wymowę aksjologiczną można tłumaczyć życiem w opresyjnym systemie, a także brakiem możliwości planowania rodziny⁴³.

Filmowy dyskurs o aborcji prezentuje się bardziej *pro-woman* niż inne dyskursy – polityki, medialny, katolicki. Najpopularniejszą figurą w analizowanych filmach o tej tematyce z różnych stron świata jest figura kobiety-ofiary mężczyzn, systemu patriarchalnego, państwa, polityki. Kino europejskie mówi także o przyjaźni⁴⁴, solidarności kobiet i wzajemnej pomocy. W utworach amerykańskich można dostrzec marginalność i nieobecność ciepłych relacji kobiet. Natomiast polskie bohaterki filmowe wydawały się najbardziej osamotnionymi i potrzebującymi pomocy.

Na masową skalę stabuizowano na ekranie temat zapobiegania niechcianej ciąży, co wpisuje się w opisane wcześniej tabu i zabiegi sepizacyjne⁴⁵. W rodzimym kinie silniej niż w innych kinematografiach uwidacznia się postawa pesymizmu seksualnego. W Polsce socjalistycznej i współczesnej sytuację doskonale zilustrowały dwa filmy. Laco Adamik ukazał strach przed seksem i ciążą z powodu niedostępności antykoncepcji w PRL-u (*Mężczyzna niepotrzebny*), a Dorota Kędzierzawska obawę przed kolejną ciążą, a jednocześnie niemożność korzystania ze środków zapobiegania ciąży z powodów ekonomicznych (*Nic*). Socjologiczne badania własne poświęcone doświadczeniom kobiet po aborcji wskazują, że zarówno przed, jak i po zabiegu nie stosowano żadnych metod zapobiegania ciąży, a brak edukacji w tym zakresie charakteryzował zarówno PRL, jak i III RP⁴⁶.

W pracy nie zajmowano się porównaniami literatury i adaptacji filmowych, ale liczba oryginalnych scenariuszy (i ich treści) na tle literatury wskazuje, że filmowy dyskurs o niechcianej ciąży, w tym o aborcji, nie cechuje się taką wszechstronnością, jak literacki. Wydaje się, że pole kinematografii jest mniej autonomiczne niż

42 Podsumowanie zmian w tym obszarze kinematografii zob.: B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocotowski, *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Kraków 1997, s. 355–360.

43 C. Mungiu poprzez subiektywne ujęcie problemu Gabity zobrazował politykę populacyjną dyktatora rumuńskiego, powszechny proceder aborcji w obliczu państwowego zakazu używania i sprzedaży antykoncepcji. Z kolei liberalne przepisy odnośnie do przerywania ciąży, ale brak skutecznych środków na rynku składają się na dramaty par ukazywane przez polskich filmowców w okresie realnego socjalizmu.

44 E. Oleksy zauważa, że przyjaźń męska to temat, który był obsesją w literaturze amerykańskiej lat 70. i kinie tego okresu, w przeciwieństwie do nikłej obecności żeńskiej przyjaźni na ekranie. Rewolucyjny w wizualnej reprezentacji kobiet był utwór *Thelma i Louise* (1991) Ridleya Scotta. Zob. E. Oleksy, *Filmowe wizerunki kobiet Południa USA*, s. 149.

45 O antykoncepcję w serialach i filmach rzadko ktoś się troszczy, a jeśli tak, są to wyłącznie kobiety.

46 Przegląd badań i paradoksów odnośnie do postaw społecznych wobec antykoncepcji zob.: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Antykoncepcja jako tabu...*, s. 67–81.

pole literatury. Filmowcy w swych dziełach rzadko przedstawiają różne postawy i sytuacje osób stojących przed tym trudnym dylematem (ciążarne, akuszerki, rodziny, mężczyźni, lekarze). Z drugiej strony, podobnie jak w literaturze, w filmach ukazywano procesy decyzyjne jednostek borykających się z problemem aborcji, a także konsekwencje zabiegów, które to sprawy można uznać za najczęściej opisywane przez sztukę oraz naukę (psychologia, socjologia, etyka). Książka poprzez subiektywne ujęcie problemu, przedstawianie kwestii „sztucznych poronień” poprzez studia przypadków wydaje się mniej zideologizowanym dyskursem, ale z uwagi na zasięg oddziaływania – dyskursem tracącym na znaczeniu społecznym.

Wedle Pierre’a Sorlina telewizja operuje innym „językiem” niż film i jest źródłem wiedzy historycznej oraz producentem przekazów historycznych⁴⁷. W prezentowanym tu badaniu okazała się istotnym, odrębnym w treści medium, znacznie silniej niż kino zakorzenionym w rzeczywistości społeczno-historycznej. W dekadzie lat 90. XX wieku pojawiły się ważne obrazy telewizyjne o aborcji w USA (*Gdyby ściany mogły mówić*), w Niemczech (*Abgetrieben*) i w Polsce (*Dekalog II*). W Ameryce to jedyny, jak dotąd znany masowo, obraz autentycznych historii i dramatów, jakie rozegrały się w tym kraju od lat 40. do współczesnych⁴⁸. Odniesienie do faktów wybrzmiało w filmie niemieckim, wywołując szeroką debatę publiczną. A w III Rzeczypospolitej znakiem czasów stał się obraz K. Kieślowskiego obudowany wokół drugiego przykazania Dekalogu. W każdym ze wspomnianych obrazów telewizyjnych bohaterami byli lekarze. Jednakże tylko w filmie polskim można dostrzec znikającą figurę kobiety na rzecz postaci z personelu medycznego⁴⁹. Od 1990 roku, gdy lekarz stał się bohaterem *Dekalogu* Kieślowskiego, ważną sprawą stało się sumienie lekarza, która to kwestia pojawia się w każdym kolejnym rodzimym filmie⁵⁰.

Twórczość artystyczna jest rodzajem antycypacji w stosunku do istniejącej rzeczywistości – pisał Jean Duvignaud. Stanowi zatem hipotezę na temat możliwości, które stoją przez życiem i doświadczeniami jednostek oraz zbiorowości⁵¹. Sztuka w tym ujęciu jawi się niczym receptor problemów, które istniejąc wcześniej, znalazły swoją konkretyzację w świecie artysty⁵² bądź w krytyce późniejszej epoki czy w postępowaniu ludzi. Polska sztuka w latach 90. XX wieku wyprzedzała socjologów, bo mówiła o postransformacyjnych traumach (np. Zbigniew Warpechowski).

47 Zob. *Film i historia: antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 281–302.

48 Z perspektywy analizowanego tu problemu społecznego należy go uznać za najważniejszy film produkcji amerykańskiej.

49 W latach 80.–90. XX wieku w Europie postaci kinowych bohaterek pierwszoplanowych to kobiety, a w Polsce bohaterami byli mężczyźni zawodowo związani ze środowiskiem medycznym.

50 Kędzierzawska ilustruje współczesny obraz odmowy ustawowych praw kobiecie przez lekarzkę, a z drugiej strony młodego lekarza współczującego matce. Hipokryzja lekarzy i podwójna moralność (publiczno-szpitalna i prywatna, gabinetowa), obrazki o podziemiu aborcyjnym pojawiają się w dziełach Szumowskiej i Urbańskiego.

51 Za: J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, s. 158.

52 Por. tamże, s. 34.

Sejsmograficzna funkcja sztuki polegała na wychwytywaniu zjawisk społecznych o wiele wcześniej niż czynią to nauki socjologiczne, np. sztuka krytyczna mówiła o kosztach transformacji, o zalewie popkultury, o władzy korporacji. Kinematografia polska nie pełniła tej funkcji. Obrazy przeszłości z czasów transformacji pojawiają się dopiero obecnie na dużym ekranie. Natomiast obraz Kieślowskiego był reflektorem rzucającym długi strumień światła na przyszlą sytuację praw reprodukcyjnych w Polsce⁵³, a utwór Kędzierzawskiej punktował namacalne efekty nowej ustawy wśród biednych matek, ofiar przemocy małżeńskiej.

4. O recepcji filmowej

W sztuce różnorodne przeżycia jednostkowe i zbiorowe mogą wybrzmieć i stać się przeżyciami innych. Popularność kina warunkują dwa elementy: potrzeba wrażeń oraz uniwersalność języka tego medium. Intuicyjny poziom odbioru nie wymaga wiedzy, znajomości kontekstu, historii. Dzięki oglądaniu filmów przeżywamy sytuacje, które w normalnym życiu mogłyby drażnić, szokować. Refleksja o starości czy o aborcji może być rozwijana przez potocznych odbiorców właśnie dzięki dziełom filmowym⁵⁴. Dla widza są to obrazy bliskie i zrozumiałe w porównaniu do naukowych dysertacji z dziedziny socjologii, które dążą do generalizacji, typologii i wielu osobom wydają się trudne i nudne. W podjętych rozmowach, wywiadach, opisanych w części drugiej i trzeciej tej książki, widzowie rozważali analizowane tu problemy z perspektywy społecznej, jednostkowej, psychologicznej, życiowej, a także „odtworzali filmy” (odtworzenie zorientowane na rodzinę, zorientowane na człowieka i społeczeństwo). W żadnym przypadku nie unaoczniał się kantowski ideał przeżycia estetycznego. W relacjonowanych badaniach własnych widać wyraźnie, jak duży wpływ na odbiór filmów miała płeć. Nieobce w grupie studenckiej były odczytania ideologiczne utworów z wątkiem aborcyjnym. Na podstawie zebranych materiałów jakościowych można przypuszczać, że wiek i doświadczenia własne warunkują potoczną recepcję filmów⁵⁵. Zebrane świadectwa układają się wedle dwóch dychotomicznych reprezentacji dyskursów o filmie: dyletanckiego

53 Por. *Co to znaczy być kobietą w Polsce*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa 1995.

54 P. Berger, T. Luckmann, używają pojęcia „zestalenie” na określenie takiej sytuacji, czyli doświadczeń zastygających w pamięci jako coś warte zapamiętania. Zob. P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 1983, s. 115–117.

55 Starsi uczestnicy po projekcji filmu *Tulipany* podejmowali w swych rozważaniach pewne treści filmowe inaczej niż młodzi. Nastąpiło też odmienne płciowo wartościowanie wątków filmowych, sekwencji scen *Tulipanów*. Kobiety częściej niż mężczyźni oceniały filmy o starości za interesujące. Studentki, w porównaniu do studentów, w dyskusjach filmowych odwoływały się do innych wartości, argumentacji (zob. rozdział czwarty).

i krytyczno-życiowego. Ignorancja wobec formy dzieła, aspektów estetycznych i treści intelektualnych, nieznaomość kina, nastawienie na oglądowe jakości bohatera – wszystko to określało odbiorców pierwszego typu. W wypowiedziach „widzów przypadkowych” i „konsumentów filmowych” można także zaobserwować specyficzną barierę lingwistyczną (kod językowy ograniczony w ujęciu Basila Bernsteina⁵⁶) oraz gust zamknięty⁵⁷. Drugi typ wypowiedzi cechowały lepsze kompetencje językowe i filmowe (wiedza o filmie i ich twórcach, uczestnictwo w kulturze filmowej, namysł nad formą), łączenie postawy estetycznej, krytycznej, życiowej.

Sztuka filmowa (filmy artystyczne i autorskie) pełni różne funkcje, w tym poznawcze, moralne, fatyczne, terapeutyczne, prowokacyjne. Ludyczność, dydaktyzm pozostają domeną produkcji filmowych. W grupie 26 gości zaproszonych na projekcję polskiego filmu przeważali widzowie ceniący kino rozrywkowe, nastawieni na oglądowe jakości bohatera, dla których filmy pełnią funkcje zabawowe lub kompensacyjne. Badani widzowie, zaproszeni na projekcję *Tulipanów*, pamiętali tytuły filmów amerykańskich o starości, zwłaszcza z udziałem gwiazd aktorskich. Natomiast polskie filmy pozostawały im kompletnie nieznane. Ogólnie o rodzimym kinie wyrażano się niepocholebnie, co stanowi potwierdzenie globalnej dominacji Hollywoodu w polu kinematografii. Internetowa kwerenda odnośnie do obiegu dzieł (popularność, nagrody, kinowa frekwencja) potwierdza te wnioski dosadnie⁵⁸. Oczekiwania wobec filmów są zgodne z modelowanym przez amerykański przemysł filmowy typem widza⁵⁹. Kazimierz Żygulski uważał, że socjologia filmu powinna zajmować się analizą organizacji produkcji i rozpowszechniania filmów, a także badaniem roli instytucji filmowych w społeczeństwie, ich działaniem i warunkami rozwoju. W relacjonowanych tu analizach i badaniach własnych podział na kino-sztukę oraz przemysł filmowy organizuje cały dyskurs filmowy i recepcję wytworów kultury.

5. Podsumowanie

Z interpretacją filmu związany jest, znany w teorii, podział na film metaforyczny i metonimiczny (zarówno wedle Irzykowskiego, Jakobsona, Barthes'a)⁶⁰. Wieloznaczność i tajemnica w dziele ma mniejsze znaczenie w próbie filmów o aborcji

56 Zob. Z. Bokszański, A. Piotrowski, M. Ziółkowski, *Socjologia języka*, Warszawa 1977, s. 106–131.

57 Określenie B. Sułkowskiego. Zob. B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy...*

58 Zob. Aneks C. Zestawienia wybranych filmów.

59 Por. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*

60 Film metaforyczny zastania rzeczywistość znakiem i sugeruje intelektualne znaczenie. W filmie metonimicznym znak służy jako symulacja wobec obrazu rzeczywistości.

niż o „trzecim wieku”. Metonimia to domena utworów o niechcianej ciąży⁶¹, a kino o starości wyraźnie metaforyzuje⁶².

Film jako produkt swojej epoki staje się zwierciadłem, w którym dane społeczeństwo ma możliwość się przejrzeć. Jawi się niczym archiwum „ducha epoki”, rodzaj repliki pamięci⁶³. Czasem może odgrywać rolę „reflektora oświetlającego przyszłość”, generatora nowych zjawisk społeczno-kulturowych. W pracy wykazano, jak kino zniekształca rzeczywistość poprzez schematyczne ukazywanie problemów, zabiegi sepizacyjne, mitologizacje. Z drugiej strony, film jest „wypożyczalną” cudzych narracji (realnych, osobistych, faktycznych) oraz archiwum rzeczywistości (o ludziach, zjawiskach, ideach, historii), o czym najdobitniej świadczą utwory: *Prosta historia*, *Sprawa kobiet*, *Gdyby ściany mogły mówić*, *Nic*, *Jeszcze nie wieczór*.

Z perspektywy socjologicznej można zauważyć, jak funkcje filmu zmieniają się w czasie⁶⁴. Każdy utwór był kiedyś współczesny, potem się klasycyzuje. Rejestracja współczesności w kinie i katalogowanie tego, co szybko znika, ma wymiar historyczny. Obrazy, teksty, filmy należy rozważać w ramach danej kultury, w której powstały i funkcjonują, zaspokajają potrzeby. Choć w pracy kreślono kontekst społeczno-historyczny powstałych w przeszłości dzieł, obce pozostaje nam jednak bezpośrednio ludzkie doświadczenie tej rzeczywistości. Nie możemy zobaczyć filmu *Where Are My Children?* (1916), tak samo jak widzieli go odbiorcy z lat 20. XX wieku. Film starzeje się bardziej niż inne sztuki, jawi się jako spłowiała fotografia ludzi, społeczeństw, wydarzeń. Niektóre utwory są „wczorajszą modą” z nierozpoznawalnymi dla współczesnego odbiorcy gwiazdami filmowymi (na co wskazują własne eksperymenty percepcyjne). Bez wiedzy o „duchu epoki” trudno dostrzec niektóre szczegóły, stają się one mało wyraźne, tracą swój oryginalny koloryt. „Stara forma” może sprawiać, że szarzeją pierwotne wartości, blakną idee i pierwotne funkcje dzieł. Ta spłowiałość „kinowej fotografii” dotyczy bardziej formy niż treści, bo desygnaty kina społecznego nie znikają. Treści filmów o starości i aborcji nie wyblakły, gdyż te problemy społeczne są żywe, nierozwiązane i należą do najtrudniejszych spraw ludzkich.

Sztuka współczesna odeszła od piękna, co było reakcją na nadmierną estetyzację, którą przesiąknęła reklama, media. Kino współczesne nie odrzuca piękna, choć tematy analizowane w tym studium do pięknych we współczesnym i potocznym znaczeniu tego słowa nie należą. W części drugiej książki opisywano ujęcie artystyczne problematyki starości, a w trzeciej – aborcji. Najmniej „ładne” i „przyjemne” dla współczesnego widza są utwory produkowane wedle strategii świadka

61 Tu: 24 filmy metonimiczne na 34 utwory (metaforyczne utwory realizowane w konwencji artysty, rzecznika innej sprawy, psychoterapeuty).

62 Tu: 20 metaforycznych filmów na 27; realizowanych wedle wszystkich strategii komunikacyjnych: artysta, obserwator, świadek, psychoterapeuta, rzemieślnik.

63 Określenie André Bazina.

64 Melodramaty wojenne sprzed I wojny światowej dziś śmieszają lub żenują. Komedie, westerny i filmy kryminalne nie zaskakują, nie budzą zainteresowania.

i obserwatora. W kinie z wątkiem aborcyjnym z USA i Europy prawda o rzeczywistości realnej (wielość prawd: subiektywna, psychologiczna, historyczna, polityczna, czasu) emanuje najsilniej, gdyż twórca mówi do nas z pozycji obserwatora, rzecznika innej sprawy lub świadka i agitatora-rzecznika. A w analizowanych przykładach kinematografii o starości prawda (prawda subiektywna i obiektywna, ogólnoludzka) mocniej wybrzmiewa w europejskich filmach uznanych artystów, w dziełach realizowanych w konwencji psychoterapeuty czy świadka. Piękno, prawda i dobro najbardziej równoważą się w dwóch pierwszych typach (artysta i psychoterapeuta).

Wypierając z dyskursu medialnego normalne i realne doświadczenia, takie jak starość, choroba, śmierć czy nieplanowana, niechciana ciąża, aborcja, żyjemy w upiększonej rzeczywistości. Prawdziwa sztuka musi nam o tych sprawach ludzkich przypominać. Choć filmy retuszują rzeczywistość, nie można zapominać, że obrazy filmowe są natarczywymi, poważnymi pytaniami ludzkimi – tymi samymi, które stawia nauka. Kino daje nam subiektywną, artystyczną, emocjonalną, a czasem ideologiczną wizję tych samych problemów. Z pewnością lepiej i głębiej opisuje dramat człowieka niż jakakolwiek inna dziedzina nauk humanistycznych. Mowa tu o edukacyjnej, poznawczej, antropologicznej funkcji kina.

Bibliografia

- Aborcja. *Przyczyny, następstwa, terapia*, red. B. Chazan, W. Simon, Warszawa 2009.
- Adamczak M., *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.
- Adamczyk W., *Psychologiczny model widza kinowego. Przyczyny preferencji filmów produkcji amerykańskiej oraz ich skutki wychowawcze wśród młodzieży szkolnej i akademickiej*, Bielsko-Biała 2005.
- Agnès Varda. *Kinopisarka*, red. T. Lubelski, Kraków 2006.
- Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984.
- Arnheim R., *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Badania problemów społecznych*, red. nauk. J. Kwaśniewski, Warszawa 2003.
- Badanie widowni filmowej: antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.
- Balázs B., *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1957.
- Ballantoni P., *Jeśli to fiolet, to ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010.
- Barometr kultury*, red. M. Grabowska, Warszawa 1992.
- Batorski D., *Diagnoza Społeczna 2013. Warunki i jakość życia Polaków*, „Contemporary Economics”, t. 7, DOI: 10.5709/ce.1897-9254.114.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.
- Berger P., Luckmann T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 1983.
- Bergman I., *Laterna magica*, tłum. Łanowski, Warszawa 1987.
- Bevans G.E., *How Working Men Spend Their Spare Time*, New York, 1913.
- Bobowski S., *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wrocław 2001.
- Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012.
- Bois J.P., *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1996.
- Bokszański Z., Piotrowski A., Ziółkowski M., *Socjologia języka*, Warszawa 1977.
- Borowiecka E., *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.
- Brach-Czaina J., *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.
- Bystroń J., *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11.
- Callenbach E., *Review: The Sociology of Film Art by George Huaco*, „Film Quart” 1965/1966, vol. 19, no. 2, s. 59, DOI: 10.2307/1211260.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1998.

- CBOS, *Aborcja, edukacja seksualna, zapłodnienie pozaustrojowe*, Warszawa 2005.
- CBOS, *Młodzież i dorośli o aborcji*, Warszawa 1999.
- CBOS, *O wychowaniu seksualnym młodzieży*, Warszawa 2007.
- CBOS, *Opinie na temat aborcji*, Warszawa 2007.
- CBOS, *Opinie o prawnej regulacji przerywania ciąży*, Warszawa 2003.
- CBOS, *Polityka wobec aborcji: opinie ludności w 18 krajach świata. Komunikat z badań*, Warszawa 2008.
- CBOS, *Postawy wobec aborcji*, Warszawa 2006.
- CBOS, *Opinie na temat dopuszczalności aborcji*, Warszawa 2010.
- CBOS, *Opinie o prawnej dopuszczalności i regulacji aborcji*, Warszawa 2011.
- CBOS, *Dopuszczalność aborcji w różnych sytuacjach*, Warszawa 2016.
- CBOS, *Polacy o prawach kobiet, „czarnych protestach” i prawach aborcyjnych*, Warszawa 2016.
- Chałasiński J., *Spółczesność i wychowanie*, Warszawa 1969.
- Co to znaczy być kobietą w Polsce*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa 1995.
- Coyle K., *Man and Abortion. A Review of Empirical Reports Concerning the Impact of Abortion on Men*, „The Internet Journal of Mental Health” 2007, vol. 3, no. 2.
- Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Warszawa 1991.
- Danecki J., *Kwestie społeczne – istota, źródła, zarys diagnozy*, [w:] A. Rajkiewicz, J. Supińska, M. Darmas, *Obywatel rycerz. Zarys socjologii filmu*, Warszawa 2014.
- David H., *Born Unwanted, 35 Years Later: The Prague Study*, „Reproductive Health Matters” 2006, vol. 14, no. 27.
- Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T., *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń 2014, http://ozkultura.pl/sites/default/files/stronaarchiwum/PRAKTYKI_KULTURALNE_POLAK%C3%93W.pdf.
- Drozdowski R., Krajewski M., *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy: strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2009.
- Duch D., *O aborcji i wartościach na podstawie wyników badań*, [w:] *Ustawa antyaborcyjna w Polsce*, Federacja na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, 2000.
- Duvignaud J., *Socjologia sztuki*, tłum. I. Wojnar, Warszawa 1970.
- Dyoniziak R., *Poezja i socjologia*, [w:] *Pogranicza poezji*, red. J. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983.
- Dyson H., *Ethics and Biotechnology*, ed. A. Dyson, J. Harris, London–New York 1994.
- Dziemidok B., *Aksjologiczne aspekty starości; czy starość może być piękna, mądra, dobra i szczęśliwa?*, „Sofia” 2014, nr 14, www.sofia.sfks.org.pl/13_Sofia_Vol_14_Dziemidok.pdf.
- Eisenstein – artysta myśliciel*, red. nauk. T. Szczepański, W. Wierzewski, Warszawa 1982.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010.
- Encyklopedia kultury XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
- Encyklopedia socjologii*, red. W. Kwaśniewicz, Warszawa 1999.
- Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa–Kraków 1988.
- Fallaci O., *List do nienarodzonego dziecka*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2013.
- Ferenc T., Sułkowski B., *Okiem kamery – semiologia obrazów przemocy*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 4.
- Filiciak M., *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych: język, edukacja, semiotyka: monografia*, Warszawa 2009.
- Filiciak M., *Media, wersja beta: film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, Gdańsk 2013.

- Filiciak M., *Post-soap: nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa 2011.
- Filiciak M., *Światy z pikseli: antologia studiów nad gramami komputerowymi*, Warszawa 2010.
- Film i historia: antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Film polski: twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódź 1987.
- Filmowe czytanie kultury*, red. A. Kisielewska, Białystok 2007.
- Francastel P., *Socjologia sztuki: metoda czy problematyka?*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980.
- Francastel P., *Twórczość malarska a społeczeństwo*, tłum. J. Karbowska, A. Szczepańska, Warszawa 1970.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda – zarys hermeneutyki filozoficznej*, PWN, Warszawa 2004.
- Gałuszka M., Kowalewicz K., *Kultura – selekcja – zapominanie*, „Kultura i Społeczeństwo” 1988, nr 1.
- Gałuszka M., Kowalewicz K., *Studenci jako odbiorcy kultury*, „Dydaktyka Szkoły Wyższej” 1979, nr 3.
- Gałuszka M., Kowalewicz K., *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino” 1977, nr 11.
- Gałuszka M., *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź 1996.
- Gałuszka M., *Potoczne odtworzenie filmu*, „Studia Socjologiczne” 1984, nr 4.
- Gałuszka M., *Serial i powieść w odbiorze potocznym*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 1.
- Gałuszka M., *Serial telewizyjny i powieść w odbiorze potocznym*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 1.
- Gałuszka M., *Świadomość historyczna publiczności a procesy recepcji filmu*, „Kultura i Społeczeństwo” 1987, nr 3.
- Gałuszka M., *Wzory osobowe w przekazach masowych. Przykład odbioru bohatera filmowego*, „Przekazy i Opinie” 1984, nr 1.
- Gerbner G., *The Film Hero. A Cross – Cultural Study*, „Journalism Monographs” 1969, no. 13.
- Gervereau L., *Voir, comprendre analyser les images*, Paris 2000.
- Ginter J., *Językowy obraz starości i starzenia się w reklamie telewizyjnej*, Gdańsk 2013.
- Godzic W., *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.
- Godzic W., *Media audiowizualne: podręcznik akademicki*, Warszawa 2010.
- Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.
- Godzic W., *Telewizja jako kultura*, Kraków 1999.
- Godzic W., *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- Goldmann L., *Metoda strukturalno-genetyczna w historii literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Goldmann L., *Przestanki socjologii powieści*, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, red. A. Mencwel, t. 2, Warszawa 1977.
- Golka M., *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008.
- Golka M., *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.
- Gołaszewska M., *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.
- Gołaszewska M., *Sacrum i profanum sztuki*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Warszawa–Kraków 1985.
- Gołaszewska M., *Seks w świetle antropologii filozoficznej*, [w:] *Seksuologia społeczna*, red. K. Imieliński, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.
- Goodman N., *Wstęp do socjologii*, tłum. J. Polak, J. Ruszkowski, U. Zielińska, Poznań 2000.
- Graber M., *Rethinking Abortion: Equal Choice, the Constitution, and Reproductive Politics*, Princeton 1999.

- Grad J., *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Poznań 1997.
- Grad J., Kaczmarek U., *Uczestnictwo w kulturze społeczeństwa polskiego*, [w:] *Kultura polska w latach 1989–1997*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1997.
- Grad J., *Socjologiczne badania recepcji sztuki. Próba analizy*, [w:] *Epistemologiczne podstawy badań nad kulturą*, red. K. Zamiara, Warszawa–Poznań 1992.
- Grzywa A., *Jak oswoić się z myślą o starości, umieraniu i śmierci*, Lublin 2013.
- GUS, *Podstawowe informacje o rozwoju demograficznym Polski do 2006 roku*, Warszawa 2007.
- GUS, *Stan zdrowia ludności w 2004 r.*, Warszawa 2006.
- Guze J., *Wśród bohaterów kina*, Warszawa 1983.
- Halicka M., *Satysfakcja życiowa ludzi starych. Studium teoretyczno-empiryczne*, Białystok 2004.
- Halicki J., *Obrazy starości rysowane przeżyciami seniorów*, Białystok 2010.
- Hałaczek B., Ostrowska K., Höpflinger F., *Dlaczego aborcja? Polsko-szwajcarsko-niemieckie badania nad uwarunkowaniami postaw pro- i antyaborcyjnych*, Lublin 1994.
- Heinich N., *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2010.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978.
- Helman A., *Filmoznawstwo wobec socjologii i psychologii*, „Kino” 1981, nr 1.
- Helman A., *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2.
- Helman A., Madej A., *Film polski wobec innych sztuk*, Katowice 1979.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.
- Hendrykowska M., *Společno-kulturowe konteksty narodzin filmu na ziemiach polskich przełomu stuleci*, „Człowiek i Społeczeństwo. Konteksty Sztuki” 1992, nr 9.
- Hipsz N., *Doświadczenia aborcyjne Polek*, CBOS, www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_060_13.PDF.
- Hollender B., *Hollywood zaczyna zauważać starszych widzów*, <http://www.rp.pl/artukul/603505-Hollywood-zaczyna-zauwazac-starszych-widzow-.html>.
- Hołówka J., *Etyka w działaniu*, Warszawa 2001.
- Huaco G., *The Sociology of Film Art*, New York 1965.
- Hughes R., *Film: Book 2. Films of Peace and War*, New York 1962.
- Hull D.S., Goldberg J., *Sociology of Film Art by George A. Huaco, Leo Lowenthal*, „Film Comment” 1965, vol. 3, no. 4, s. 80–82, www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/viewFile/1558/1570
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 2, *Estetyka i film*, Warszawa 1958.
- Ingram D.B., Parks J.A., *Etyka dla żółtodziobów*, tłum. R. Bartoń, Poznań 2003.
- Interpretacja dzieła filmowego: antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993.
- Iskierko A., *Moda na socjologię. Czy widzowie się zmieniają?*, „Ekran” 1966, nr 21.
- Izdębski Z., Niemiec T., Wąż K., *(Zbyt) młodzi rodzice*, Warszawa 2011.
- Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- Jaeschke T., *Nierządnice. O moim kapłaństwie i moim Kościele*, Katowice 2006.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M. R. Mayenowa, cz. 2, Warszawa 1989.
- Jankélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2005.
- Janku-Dopartowa M., *Gorzkie kino Agnieszko Holland*, Gdańsk 2000.
- Jaraj, Zygunt, jaraj! Braunek wychodzi na Nowickiego! Ślubu udziela... Jacek Borcuch! Czyli „Cinema” na planie „TuliPANÓW”*, „Cinema Polska” 2004, nr 2.
- Jarecka U., *Starość w mediach – konteksty, tendencje i przemilczenia*, [w:] *Los i wybór: dziedzictwo i perspektywy społeczeństwa polskiego. Pamiętnik XI Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, red. A. Kojder, K. Sowa, Rzeszów 2003.
- Jones D. B., *The Hollywood War Film: 1942–1944*, „Hollywood Quarterly” 1945, no. 1.

- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kaczmar E., *Psychologiczna analiza zaburzeń występujących po przerywaniu ciąży*, „*Studia nad Rodziną*” 1998, nr 2.
- Kaczmarek J., *Do zobaczenia: socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Poznań 2008.
- Kaczmarek J., *Zobaczyć społeczeństwo: film i wideo w badaniach socjologicznych*, Poznań 2014.
- Kaleta A., *Z badań nad kulturą filmową młodzieży wiejskiej*, „*Wież i Rolnictwo*” 1978, nr 1.
- Kalinowski W., *Należy kontynuować: sytuacja i perspektywy socjologii filmu*, „*Kino*” 1970, nr 4.
- Kałuża D., *Nowożeńcy w „późnym wieku” w Polsce*, <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/3449/Ka%C5%82u%C5%BCa.pdf?sequence=1>.
- Kałużyński Z., *Bankiet w domu powieszzonego*, Warszawa 1993.
- Kałużyński Z., *Buntownik bywalec*, Warszawa 1998.
- Kałużyński Z., *Do czytania pod prysznicem*, Warszawa 2004.
- Kałużyński Z., *Kino na nowy wiek*, Warszawa 2001.
- Kałużyński Z., *Nowa fala zalewa kino*, Warszawa 1970.
- Kałużyński Z., *Pamiętnik orchidei, czyli zapiski ocalonego z XX wieku*, Warszawa 2003.
- Kałużyński Z., Raczek T., *Perły kina*, t. 2, Warszawa 2005.
- Kałużyński Z., Raczek T., *Poławiacze pereł*, Warszawa 1998.
- Kałużyński Z., *Salon dla milionera*, Warszawa 1966.
- Kałużyński Z., *Wampir salonowiec*, Warszawa 2001.
- Kamiński A., *Wychowanie do starości jako czynnik adaptacji ludzi starszych do nowoczesnego społeczeństwa*, „*Praca i Zabezpieczenie Społeczne*” 1974, nr 6.
- Kępiński A., *Rytm życia*, Kraków 1972.
- Kiciński K., *Maria Ossowska – człowiek i badacz moralności*, „*Etyka*” 2005, nr 38.
- King H.E., Calhoun L.G., *Psychological Responses to Terminated Pregnancy*, [w:] *Psychology and Human Reproduction*, ed. J.W. Selby, L.G., Calhoun, A.V. Vogel, H.E. King, New York 1980.
- Kisiel P., *Uczestnictwo w kulturze artystycznej jako forma działania społecznego: refleksja nad stylami uczestnictwa mieszkańców Krakowa w kontekście badań empirycznych*, Kraków 2012.
- Kisiel P., *Współczesna kultura artystyczna: społeczny wymiar uczestnictwa*, Kraków 2003.
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków 2009.
- Klich A., *Brat Karol, siostra Wanda*, Warszawa 2009.
- Kłóskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
- Kłóskowska A., Rokuszczyńska-Pawelek A., *Mity literackie w świadomości potocznej: (przykład potocznego odbioru *Wesela*)*, „*Kultura i Społeczeństwo*” 1977, nr 1.
- Kłóskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.
- Kłóskowska A., *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, Warszawa 1972.
- Koblewska J., *Kłopoty z bohaterem filmowym*, „*Film*” 1973, nr 34.
- Kołąkowski L., *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*, Kraków 2009.
- Kołodziejczyk W., *„Świat kina” a aspiracje życiowe wybranej kategorii dziewcząt*, [w:] *Młodzież epoki przemian. Z badań polskich socjologów*, red. R. Dyoniziak, Warszawa 1965.
- Konieczna E., *Kino trzeciego wieku – filmy o jesieni życia w procesie przygotowania do starości*, „*Dyskursy Młodych Andragogów*” 2015, nr 16.
- Konieczna E., *Kto ogląda polskie filmy? Pytania o funkcje polskiego filmu fabularnego w życiu młodzieży akademickiej*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. M. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- Koprowska T., *Odbiór przekazu literackiego i telewizyjnego – zapamiętywanie i zapomnianie treści w miarę upływu czasu (wstępne wyniki badania eksperymentalnego)*, „*Przekazy i Opinie*” 1986, nr 1.
- Korczarowska-Różycka N., *Ojczyzny prywatne: mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

- Kornas-Biela D., *Psychologiczne uwarunkowania i konsekwencje przerywania ciąży*, „Przegląd Psychologiczny” 1988, nr 31.
- Korsak Z., *Świadomość filmowa młodzieży*, „Studia Pedagogiczne” 1990, z. 16, <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/2687/Korsak%20Swiadomosc%20filmowa%20mlodziezy.pdf?sequence=1>.
- Kosecka B., Piotrowska A., Kocołowski W., *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Kraków 1997.
- Kossak J., *Film i przekształcenia współczesnej kultury*, Warszawa 1987.
- Kościelski Z., *Odbiór i ocena serialu „Ptaki ciernistych krzewów”*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1987, nr 5.
- Kot W., *Poczet pisarzy i poetów świata*, Poznań 2007.
- Kotarbiński T., *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa 1967.
- Kowalewicz K., *Notatki do szkicu o odbiorze filmów na przykładzie „Prześwietlenia” Krzysztofa Kieślowskiego*, „Przekazy i Opinie” 1978, nr 4.
- Kowalewicz K., *Tekst pisany – przedstawienie – odbiorca*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.
- Kowska B., *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985.
- Krawczyk E., *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2001, nr 4, http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/24025/czas16080_26_2001_4.pdf.
- Kronika kinematografii polskiej 1895–2011*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2012.
- Krótkie wykłady z socjologii. Przegląd problemów i metod*, red. A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanash, E. Tarkowska, Warszawa 2011.
- Krzyżowski Ł., Kowalik W., Suwada K., Pawlina A., *Młodzi emeryci w Polsce. Między biernością a aktywnością*, Warszawa 2014.
- Księżopolski M., *Polityka społeczna. Materiały do studiowania*, Katowice 1998.
- Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*, red. J. Mucha, Ł. Krzyżowski, Kraków 2011.
- Kubiak M., *Polityka społeczna wobec ludzi starych w Polsce na tle współczesnych przemian społeczno-gospodarczych*, Gdańsk 2016.
- Kulik A., *Po wyjściu z kina. Psychologiczna problematyka oddziaływania filmu*, Warszawa 1968.
- Kurek S., *Typologia starzenia się ludności Polski w ujęciu przestrzennym*, Kraków 2008.
- Kuźma-Markowska S., *Zdrowe matki, chciane dzieci. Ruch kontroli urodzeń w stanie Illinois (1923–1941)*, Warszawa 2005.
- Kuźnicka J., *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie*, Piotrków Trybunalski 2003.
- Lachelin G.C.L., *Poronienia*, tłum. A. Kurczuk-Powolny, Warszawa 1998.
- Lang W., *Prawne problemy ludzkiej prokreacji*, Toruń 2000.
- Lehr U., *U schyłku życia. Starość mieszkańców wsi Beskidu Śląskiego i Podhala*, Warszawa 2007.
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 2, Kraków 1975.
- Lewicki A., *Przemysł filmowy w Polsce i w Niemczech*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/63>.
- Lewicki B., *O analizie dzieła filmowego*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984.
- Lewicki B., *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Warszawa 1964.
- Linowiecka B., „Incydent” w oczach widzów, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 35.
- Los i wybór: dziedzictwo i perspektywy społeczeństwa polskiego. Pamiętnik XI Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, red. A. Kojder, K. Sowa, Rzeszów 2003.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
- Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII do XXI wieku (na tle porównawczym)*, t. 2: *Aspekty społeczno-kulturowe*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Poznań 2016.

- Ludzie starzy w polskim społeczeństwie w pierwszych dekadach XXI wieku, red. J.T. Kowaleski, Łódź 2006.
- Lukács G., *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1967.
- Łaciak B., *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2013.
- Łaciak B., *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawałem*, Warszawa 2005.
- Łęcki K., *Literatura piękna*, [hasło w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 2, red. W. Kwaśniewicz, Warszawa 1999.
- Łobodzińska B., *Kino, widz i film. Pierwsze badania socjologiczne nad widownią warszawską*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, t. 8, nr 2.
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983.
- Łukasiewicz D., *Dzieciobójczyni jako kozioł ofiarny*, [w:] *Humanistyka i płeć III: Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe*, red. E. Pakszys, W. Heller, Poznań 1999.
- Łuków-Turowska B., *Recepcja wartości moralnych telewizyjnych widowisk fabularnych przez młodzież licealną*, Wrocław 1990.
- Łużyńska-Dorobowa J., *Społeczeństwo, kultura, film*, Warszawa 1980.
- Magdziak M., *Mieszkalnictwo dla osób starszych w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej*, www.wa.pb.edu.pl/uploads/downloads/Mieszkalnictwo-dla-osob-starszych-w-Stanach-Zjednoczonych-Ameryki-Polnocnej.pdf.
- Malewska H., Sokołowska M., *Recenzja książki A. Majdy „Wychowanie seksualne dzieci i młodzieży”*, „Studia Socjologiczne” 1962, nr 3.
- Manterys A., *Wielość rzeczywistości w teoriach socjologicznych*, Warszawa 1997.
- Marszałek R., *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006.
- Marszałek R., *Pamflet na kino codzienne*, Kraków 1974.
- Masłowska-Taffel M., *Jakaś niedzisiejsza. Śmierć i starość w obiektywie kamery filmowej*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, DOI: 10.14746/pi.2015.1.2.13.
- Matuchniak-Krasuska A., *Francuski przykład socjologii sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” 2006, nr 2.
- Matuchniak-Krasuska A., *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.
- Matuchniak-Krasuska A., *O interpretacji obrazu. Socjologiczne studium recepcji malarstwa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1984, nr 2.
- Matuchniak-Krasuska A., *Obrazy czasu teraźniejszego*, „Przegląd Socjologiczny” 2005, nr 1–2.
- Matuchniak-Krasuska A., *Odbiorca wobec wartości sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo” 1988, nr 2.
- Matuchniak-Krasuska A., *Polaków portret własny*, [w:] *Tożsamość, nowoczesność, stereotypy*, red. K. Kaźmierska, R. Dopierała, Kraków 2012.
- Mayer J., *Sociology of Film: Studies and Documents*, London 1946.
- Mazurkiewicz J., *Ochrona dziecka poczętego w świetle kodeksu rodzinnego i opiekuńczego*, Wrocław 1985.
- Mencwel A., *W kręgu socjologii literatury*, t. 1, Warszawa 1974.
- Michalewicz K., *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003.
- Michalewicz K., *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998.
- Michalski Cz., *Western i jego bohaterowie*, Warszawa 1972.
- Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielska, Kraków 2004.
- Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992.
- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 1995.
- Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996.
- Moeller H.B., Lellis G., *Volker Schlöndorff's Cinema. Adaptation, Politics and the „movie-appropriate”*, Carbondale 2002.

- Morawski S., *Kultura filmowa młodzieży*, Warszawa 1977.
- Morawski S., *Z badań ankietowych nad odbiorczością filmu*, „Myśl Filozoficzna” 1956, nr 5..
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhard, Warszawa 1975.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhard, Warszawa 1975.
- Nawrot O., *Nienarodzony na ławie oskarżonych*, Toruń 2007.
- Niecikowski J., *Bohater filmowy*, „Film” 1973, nr 34.
- Nieckula E., *Trudna sztuka antykoncepcji*, <http://zwierciadlo.pl/2012/zdrowie/porady/trudna-sztuka-antykoncepcji>.
- Niziołek K., *Sztuka społeczna – koncepcje, dyskursy, praktyki*, Białystok 2015.
- Nowakowski J., *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999.
- Nowe zjawiska i procesy w badaniach nad polskimi kulturami starości*, red. W. Kowalik, A. Pawlina, Kraków 2015.
- Nowicka W., *O słynnym syndromie, który nie istnieje*, www.federa.org.pl/?page=article&catid=781&lang=1.
- Nowicka W., *Syndrom, który nie istnieje*, „Przegląd” 2006, nr 43.
- O sytuacji ludzi starszych*, red. J. Hryniewicz, Warszawa 2012, http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/bip/BIP_POZ_O_sytuacji_ludzi_starszych_2012.pdf.
- Obirek S., *Umysł wyzwolony. W poszukiwaniu dojrzałego katolicyzmu*, Warszawa 2011.
- OBOP, *Opinie o zakazie przerywania ciąży ze względów społecznych*, Warszawa 1999.
- OBOP, *Problem aborcji i problem ustawy antyaborcyjnej*, Warszawa 2002.
- Ochorowicz J., *O możliwościach zbudowania przyrządu do przesyłania obrazów optycznych na odległość*, „Kosmos”, Lwów 1878.
- Okólski M., *Reprodukcja ludności a modernizacja społeczeństwa. Polski syndrom*, Warszawa 1988.
- Olechnicki K., *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu: fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa 2009.
- Oleksy E., *Filmowe wizerunki kobiet południa USA*, [w:] *Humanistyka i płeć III: Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe*, red. E. Pakszys, W. Heller, Poznań 1999.
- Oseka Andrzej, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1964.
- Osiński T., *Film fabularny w świadomości młodych odbiorców*, [w:] *Studia Filmoznawcze*, t. 4: *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1985.
- Ossowski M., *Normy moralne. Próba systematyzacji*, Warszawa 1970.
- Ossowski S., *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1967.
- Ossowski S., *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa 1962.
- Ossowski S., *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, „Przegląd Socjologiczny” 1936, t. 4.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958.
- Ostaszewski J., *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999.
- Ostrowska K., *Aborcja – niektóre problemy psychologiczne*, „Nowiny Psychologiczne” 1994, nr 1.
- Otto W., *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009.
- Pawlak E., *Czuchraj*, Warszawa 1984.
- Pawłowska R., Jundziłł E., *Miłość i seks w percepcji uczniów*, Koszalin 1999.
- Pawłowski T., *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987.
- Phelan J., *Motion Pictures as a Phase of Commercial Amusement in Toledo*, Ohio 1919.
- Pietrzykowski T., *Spór o aborcję*, Katowice 2007.
- Piotrowski J., *Miejsce człowieka starego w rodzinie i społeczeństwie*, Warszawa 1973.
- Płachecki M., *Literatura i socjologia. Andrzej Mencwel*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 2.
- Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 1982.

- Płeć w zwierciadle mass mediów*, red. K. Wódz, Dąbrowa Górnicza 2004.
- Polityka i aborcja*, red. M. Chałubiński, Warszawa 1994.
- Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław 1975.
- Pospiszyl K., *Psychologia kobiety*, Warszawa 1978.
- Potoczne praktyki odbioru sztuki*, Łódź 1994, red. B. Sułkowski, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, nr 25.
- Potulski J., *Dziecko jako przedmiot czynu zabronionego*, Gdańsk 2007.
- Póttawska W., *Beskidzkie rekolekcje. Dzieje przyjaźni księdza Karola Wojtyły z rodziną Póttawskich*, Częstochowa 2008.
- Prasek C., *Czym mogłaby być socjologia filmu?*, „Kino” 1970, nr 8.
- Prasek C., *Film i jego obraz w PRL*, Warszawa 2013.
- Prasek C., *Złota młodzież PRL i jej obraz w literaturze i filmie*, Warszawa 2010.
- Prasek C., *Życie towarzyskie w PRL. Zwyczaje, kawiarnie, festiwale*, Warszawa 2013.
- Problematyka kobiet na świecie*, red. E. Oleksy, Łódź 1996.
- Problemy poznawania dzieła literackiego w szkole: tekst, kontekst, znak, znaczenie*, red. T. Świętostawska, Łódź 2001.
- Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
- Propaganda dobrych serc, czyli pierwszy tom o reklamie społecznej*, red. P. Wasilewski, Kraków 2008.
- Przestrzenie seniorów. Codzienne oblicza i medialne kreacje starości*, red. J. Skrzypaszek, M. Chorobik, Kraków 2011.
- Przygotowanie do starości. Polacy wobec starzenia się*, red. P. Szukalski, Warszawa 2009.
- Raport „Zdrowie kobiet w wieku prokreacyjnym 15–49 lat”*, UNDP, Ministerstwo Zdrowia, Warszawa 2006.
- Realność złego starzenia się. Poza polityczną i społeczną powinnością*, red. nauk. L. Buliński, Toruń 2015.
- Relacje międzypokoleniowe we współczesnych rodzinach polskich*, red. P. Szukalski, Łódź 2014.
- Renzetti C., Curran D., *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, tłum. A. Gromkowska-Melosik, Warszawa 2005.
- Report of the APA Task Force on Mental Health and Abortion*, www.federa.org.pl/Download/abortion-report.pdf.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska i in., Warszawa 1975.
- Rogulska B., *Oczekiwane zmiany w nauczaniu Kościoła*, www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2015/K_032_15.PDF.
- Romaniuk K., *Lata podeszłe i starość według Biblii*, Warszawa 1993.
- Rowson S., *A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934*, London 1935.
- Rudzki J., *Zafascynowani telewizją. Socjologiczne studium o telewizji wśród młodzieży*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, red. M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski, Warszawa 2010.
- Shilling Ch., *Socjologia ciała*, tłum. M. Skowrońska, Warszawa 2010.
- Siemińska R., *Percepcja serialu telewizyjnego a sytuacja osobista oraz stosunek do narodu (na przykładzie „Szpitala na peryferiach”)*, „Przekazy i Opinie” 1981, nr 1.
- Sikorski R., Lepecka-Klusek C., Tereszkiwicz H., *Planowane rodzicielstwo w opinii kobiet poddających się zabiegom przerwania ciąży*, „Problemy Rodziny” 1987, nr 5.
- Skrzydlewski W. B., *Etyka seksualna. Przemiany i perspektywy*, Kraków 1999.
- Słownik adaptacji filmowych*, red. K.J. Zarębski, A. Kołodyński, Bielsko-Biała 2005.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005.

- Smoliński Z., Kuciarska-Ciesielska M., *Prokreacja w rodzinie*, Warszawa 1989, *Statystyka Polski. Studia i prace*, t. 18.
- Sokołowska D., *Starość jako faza w życiu człowieka*, www publikacje.edu.pl/pdf/9301.pdf.
- Solik A., *Aborcja a zdrowie kobiet*, „Biuletyn Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny” 1997, nr 8.
- Sosnowski L., *Widzu, odsłoń twarz!*, „Kino” 1973, nr 7.
- Spontaneous and induced abortion: report of a WHO Scientific Group*, WHO Technical Reports Series, Geneva 1970.
- Stachówna G., *Film telewizyjny*, [w:] *Film. Kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. E. Zajiček, Warszawa 1994.
- Stachówna G., *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994.
- Starość i jej konsekwencje społeczno-rodzinne*, red. S. Rogala, Opole 2010.
- Starość i młodość w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2016.
- Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich*, red. J.T. Kowaleski, P. Szukalski, Łódź 2006.
- Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, red. E. Zierkiewicz, A. Łysak, Wrocław 2005.
- Sterritt D., *The Cinema of Clint Eastwood: Chronicles of America*, London–New York 2014.
- Stępnik M., *Stanisława Ossowskiego koncepcja socjologii sztuki*, Lublin 2010.
- Stiepun F., *Życie a twórczość*, tłum. W. Sawicki, Warszawa 1999.
- Stotland N., *The Myth of the Abortion Trauma Syndrome*, „Journal of American Medical Association” 1992, vol. 268, no. 15.
- Studia nad filmem*, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- Style życia w starości*, red. O. Czerniawska, Łódź 1998.
- Suchodolski B., *Dokąd i skąd idziemy*, Warszawa 1999.
- Sułkowski B., *Badania seriali – poszukiwaniu paradygmatu*, „Dyskursy o kulturze” 2015, nr 4.
- Sułkowski B., *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź 1993.
- Sułkowski B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972.
- Sułkowski B., *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź 2006.
- Sułkowski B., *Psychologia złego smaku (na ekranie)*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 1.
- Sułkowski B., *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa 1984.
- Sumer W.G., *Spędzanie płodu, dzieciobójstwo, zabijanie starców*, [w:] Sumer W. G., *Naturalne sposoby postępowania w gromadzie*, tłum. M. Kempny, K. Romaniszyn, Warszawa 1995.
- Susułowska M., *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa 1989.
- Szarota Z., *Percepcja starości wśród studentów*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych” 2002, t. 55.
- Szczepeński J., *Odmiany czasu teraźniejszego*, Warszawa 1973.
- Szczepeński J., *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1980.
- Szczepeński T., *Skandynawowie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Szczepeński T., *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999.
- Szocki J., *Film i kształtowanie postaw dzieci*, „Kultura i Społeczeństwo” 1980, nr 3–4.
- Sztopmka P., *O pojęciu modelu w socjologii*, „Studia Socjologiczne” 1968, nr 1.
- Szukalski P., *Demograficzne uwarunkowania przeplątów międzypokoleniowych*, Łódź 2002.
- Szukalski P., *Solidarność pokoleń. Dylematy relacji międzypokoleniowych*, Łódź 2012.
- Szumakiewicz A., *Z problematyki upowszechniania kultury filmowej (Dyskusyjne Kluby Filmowe)*, „Studia Socjologiczne” 1973, nr 2.
- Talarczyk-Gubała M., *Aborcja w filmie*, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160415/aborcja-w-filmie-talarczyk-gubala.

- Talarczyk-Gubała M., *Aborcja w kinie zagranicznym*, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160423/aborcja-w-kinie-zagranicznym.
- Tarkowska E., *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Warszawa 1987.
- Tarkowska E., *Czas w życiu Polaków. Wyniki badań, hipotezy, impresje*, Warszawa 1992.
- Tarkowska E., *Stary człowiek w Polsce*, „Więź” 2005, nr 10.
- Tarnawski M., *Zabójstwo uprzywilejowane w ujęciu polskiego prawa karnego*, Poznań 1981.
- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1985.
- Teichman J., *Etyka społeczna*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2002.
- TNS OBOP, *Opinie o zmianie ustawy o warunkach dopuszczalności przerywania ciąży*, Warszawa 1996.
- TNS OBOP, *Polacy o aborcji i o ustawie antyaborcyjnej*, Warszawa 2003.
- TNS OBOP, *Problem aborcji i problem ustawy antyaborcyjnej*, Warszawa 2002.
- Tokarczyk R., *Prawa narodzin, życia i śmierci*, Kraków 2000.
- Turnbull C., *Ilkowie ludzie gór*, tłum. B. Kuczborska, Warszawa 1980.
- Turner J., *Socjologia. Koncepcje i ich zastosowanie*, tłum. E. Różalska, Poznań 1998.
- Tyszkowa M., *Społeczne role dziadków i babć w rodzinie*, „Problemy Rodziny” 1991, nr 1.
- Ulicka L., *Przypadek doktora Kukockiego*, Warszawa 2006.
- W kręgu socjologii literatury*, t. 2, red. A. Mencwel, Warszawa 1977.
- Wallis M., *Autoportret*, Warszawa 1964.
- Wallis M., *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975.
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Aborcja w dyskursie publicznym*, Łódź 2012.
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym*, Łódź 2010.
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Enklawy i eksklawy aborcyjne – dynamika i źródło zmian*, „Opuscula Sociologica” 2014, nr 2.
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i „szklany sufit” w filmie polskim przed i po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja”, www.journal.doc.art.pl/pdf13/sid_13_wejbert-wasiewicz.pdf.
- Wejbert-Wąsiewicz E., *Polska Światłoczuła. O podróży z kinem polskim*, [w:] *Pogranicza literatury. Sztuka słowa w kontekście innych sztuk*, red. A. Kobrzycka, Łódź 2016.
- Wiak K., *Ochrona dziecka poczętego w polskim prawie karnym*, Lublin 2001.
- Wielki słownik języka polskiego*, <http://wsjp.pl/index.php?pwH=0>.
- Wilczek-Krupa M., *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Fact Nova”, 2014, nr 15, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_24/RFN15%20Maria%20Wilczek-Krupa.pdf
- Wojna pokoleń*, red. P. Nowak, Warszawa 2006.
- Wróblewska W., *Nastoletnie matki w Polsce. Studium demograficzne na podstawie badania „Ankieta Młodych Matek” z 1998*, Warszawa 1991, *Monografie i Opracowania*, SGH, nr 340/22.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1976.
- Wykluczenie społeczne osób starszych na wsi – mit czy rzeczywistość*, red. M. Janoś-Kresło, Warszawa 2015.
- Wykluczenie społeczne. Diagnoza, wymiary i kierunki działań*, red. M. Pokrzywa, S. Wilk, Rzeszów 2013.
- Zagadnienia kultury masowej w zwierciadle prasy polskiej w 1962 roku*, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Zapobieganie wykluczeniu społecznemu*, red. L. Frąckiewicz, Katowice 2005.
- Zdrowie rodziny*, red. K. Bożkowska, A. Sito, Warszawa 1983.
- Zielińska E., *Oceny prawnokarne przerywania ciąży w USA*, Warszawa 1990.
- Zielińska E., *Oceny prawnokarne przerywania ciąży. Studium porównawcze*, Warszawa 1986.
- Zielińska E., *Przerywanie ciąży. Warunki legalności w Polsce i na świecie*, Warszawa 1990.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

- Znaniecki F., *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Lwów–Warszawa 1934.
- Zolberg V., *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990.
- Zubik M., *Problem aborcji w dokumentach i orzecznictwie sądowym*, Warszawa 1997.
- Żakowicz A., *Piotr Lebidziński (1860–1934)*, http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/Content/1493/Plastyka_7-41.pdf.
- Żółkiewski S., *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.
- Żółkiewski S., *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1985.
- Życie kulturalne robotników wielkiego przedsiębiorstwa przemysłowego*, red. K. Żygulski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
- Żygulski K., *Bohater filmowy: studium socjologiczne*, Warszawa 1973.
- Żygulski K., *Film na wsi i w miastach powiatowych: zagadnienia socjologiczne filmu*, Warszawa 1969.
- Żygulski K., *Jestem z lwowskiego etapu*, Warszawa 1994.
- Żygulski K., *Socjologia filmu: elementy socjologii kultury i socjologii filmu*, Kraków 1966.

Źródła internetowe

- <http://archiwum.stopklatka.pl/news/ze-dorosli-mezczyzni-beda-ryczec-nie-nie-spodziewalam-sie-rozmowa-z-dorota-kedzierawska,15>.
- <http://codziennikfeministyczny.pl/aborcja-fakt-zycia-moze-sie-wydarzyc-lub-nie/>.
- <http://film.dziennik.pl/artykuly/219458,bergman-pokonalem-wszystkie-swoje-demony.html>.
- <http://film.dziennik.pl/oscarzy/artykuly/450248,paolo-sorrentino-wciaz-poszukuje-wielkiego-piekna.html><http://www.miastokultury.pl/rezyser-paolo-sorrentino-o-mlodosci-wywiad/>.
- http://film.dziennik.pl/oscarzy/artykuly/450248,paolo-sorrentino-wciaz-poszukuje-wielkiego-piekna.html?test_login=prod.
- <http://film.onet.pl/F,10847,1225252,1,artykul.html>.
- <http://film.onet.pl/F,13642,1420970,1,600,artykul.html>.
- <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/Milosc-Haneke-pressbook.pdf>.
- <http://liberte.pl/zrozumiec-michaela-haneke/>.
- <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,20783402,arcybiskup-jedraszewski-o-czarnym-protescie-wyslannicy-smierci.html>.
- <http://ndk.pl/ndk.pl/newndk/latozmuzami.htm>.
- http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17561609,80_letnia_aktorka_Helena_Norowicz_wrocila_do_pracy_.html.
- <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114871,20785020,episkopat-oburzony-strajkiem-kobiet-abp-jedraszewski-o-czarnej.html>.
- <http://wyborcza.pl/1,75398,20780654,w-calym-kraju-strajk-kobiet-waszczykowski-a-niech-sie-bawia.html>.
- <http://wyborcza.pl/1,75398,20780654,w-calym-kraju-strajk-kobiet-waszczykowski-a-niech-sie-bawia.html>.
- <http://wyborcza.pl/7,75398,20894887,prof-krystyna-duniec-mialam-aborcje-to-moje-cialo-i-moje.html>.
- <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,20907502,ciemnosc-i-blysk-zarowki-i-znow-ciemnosc-czy-aborcja-jest.html#BoxGWlmg>.
- <http://zujag.bloog.pl/id,5468764,title,Szczesliwy-brzeg,index.html?smoybtticaid=617d9e>.
- www.dwutygodnik.com/artykul/136-myslam-ze-bedzie-lzej.html.
- www.efilm.pl/Film_Polski/archiwum_filmpolski/artykuly/2005_Film_polski/marzec_2005_film_polski/jacek_borcuch_o_tulipanach.htm.

www.efilm.pl/Filmy/V/vera_drake/wywiad_z_mikeem_leigh_vera_drake.htm.
www.fit.pl/senior/portret-seniorow-na-swiecie/4104.
www.intermedia-inc.com/title.asp?sku=CA02.
www.jeszczewieczor.com/.
www.mialamaborcje.pl/.
<http://codziennikfeministyczny.pl/aborcja-fakt-zycia-moze-sie-wydarzyc-lub-nie/>.
www.newsweek.pl/polska/tomasz-terlikowski-atakuje-krystyne-jande-za-wpis-o-poroniach-i-wspieranie-czarnego-protestu,artykuly,397913,1.html.
www.pisf.pl/files/wydawnictwa/2011/pf_2011.pdf.
www.pluscamerimage.pl/.
www.stopklatka.pl.
www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=16012&sekcja=2.
www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=20223&sekcja=5.
www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,20861449,natalia-przyszysz-aborcja-moj-protest-song.html.
www.youtube.com/watch?v=68sWa2EU40E.
www.youtube.com/watch?v=8FkMVfFqBcM.
www.youtube.com/watch?v=aL7-L0YQBaw.
www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8.

Źródła filmowe (wybór selektywny)

4 miesiące 3 tygodnie i 2 dni (2007), reż. C. Mungiu
Adopcja (1975), reż. M. Mészáros
Bellissima (2000), reż. A. Urbański
Bez przebaczenia (1992), reż. C. Eastwood
Butelki zwrotne (2007), reż. Z. Svěrák
Carrie's Choice (2005), reż. J. Clark
Choć goni nas czas (2007), reż. R. Reiner
Cyankali (1930), reż. H. Tintner
Cztery pory roku (1984), reż. A. Kondratiuk
Dekalog II (1990), reż. K. Kieślowski
Dzieje grzechu (1975), reż. W. Borowczyk
Dziewczęta z Nowolipek (1985), reż. B. Sass-Zdort
Dziewięć miesięcy (1976), reż. M. Mészáros
False Prophets (2006), reż. R.K. Townsend
Gdyby ściany mogły mówić (1996), reż. Cher, N. Savoca
Gran Torino (2008), reż. C. Eastwood
Granica (1977), reż. J. Rybkowski
Hamnstad (1948), reż. I. Bergman
Jedna śpiewa, druga nie (1977), reż. A. Varda
Jedwabna opowieść (2004), reż. É. Faucher
Jeszcze nie wieczór (2008), reż. J. Bławut
Kokon (1985), reż. R. Howard
Kokon. Powrót (1988), reż. D. Petrie
Koniec świata (1989), reż. D. Kędzierzawska
Krąg (2000), reż. J. Panahi
Kruk (1943), reż. H.G. Clouzot

- Księga wielkich życzeń* (1998), reż. S. Kryński
Lepiej późno niż później (2003), reż. N. Meyers
Maria łaski pełna (2004), reż. J. Marston
Mężczyzna niepotrzebny (1982), reż. L. Adamik
Miłość (2012), reż. M. Haneke
Młodość (2015), reż. P. Sorrentino
Nad Złotym Stawem (1981), reż. M. Rydell
Narkomani (1971), reż. J. Schatzberg
Nic (1998), reż. D. Kędzierzawska
Niezawodny system (2008), reż. I. Szylko
Oboje bardzo starzy (1967), reż. J. Rybkowski
Ono (2004), reż. M. Szumowska
Opowieść Podręcznej (1990), reż. V. Schlöndorff
Palindromy (2004), reż. T. Solondz
Pan Ibrahim i kwiaty Koranu (2003), reż. F. Dupeyron
Paradygmat, czyli potęga zła (1985), reż. K. Zanussi
Persona (1966), reż. I. Bergman
Pora umierać (2007), reż. D. Kędzierzawska
Prognoza pogody (1983), reż. A. Krauze
Prosta historia (1999), reż. D. Lynch
Schmidt (2002), reż. A. Payne
Słoneczny zegar (1997), reż. A. Kondratiuk
Sprawa kobiet (1988), reż. C. Chabrol
Stary człowiek i morze (1990), reż. J. Taylor
Strachy (1938), reż. E. Cękański
Street Corner (1948), reż. A.H. Kelley
Szczęśliwy brzeg (1983), reż. A. Konic
Tam, gdzie rosną poziomki (1957), reż. I. Bergman
Tato (1989), reż. G.D. Goldberg
Teraz albo nigdy – czas to pieniądz (2000), reż. L. Büchel
Tulipany (2005), reż. J. Borcuch
U progu życia (1958), reż. I. Bergman
Vera Drake (2004), reż. M. Leigh
Wbrew regułom (1999), reż. L. Hallström
Where Are My Children? (1916), reż. L. Weber
Wielkie piękno (2013), reż. P. Sorrentino
Wrzecziono czasu (1995), reż. A. Kondratiuk
Wyrok życia (1933), reż. J. Gardan
Złe i gorsze (1996), reż. A. Payne

Aneksy

Aneks A. Informacja o sposobie i prowadzeniu badań własnych

W pierwotnym założeniu zarysowany tu plan realizacji pilotażowych badań jakościowych realizowanych w latach 2009–2011 miał stanowić początek szerszych badań empirycznych z zakresu socjologii filmu. Od początku „eksperymentowano”, co obrazuje poniżej naszkicowany, chronologiczny opis drogi inicjatyw podejmowanych przez badaczkę.

W 2009 roku przedmiotem poszukiwań autorki w obszarze kinematografii były różne prezentacje aborcji, a także odbiór filmów (krytyczny, profesjonalny). Zainteresowania własne skupiały się na filmie hollywoodzkim i europejskim, w tym szczególnie polskim. Taka perspektywa wynikała z przekonania, iż te dwa nurty będą się znacznie różnić w kwestii kinowych obrazów. W roku akademickim 2009/2010 temat aborcji w filmie zainteresował grupę studencką, z którą realizowano warsztaty. Rok później dla innej grupy młodzieży akademickiej wybranym tematem warsztatów badawczych stał się kinowy obraz starości. Należy podkreślić, że wskazane wątki (aborcja i starość w filmie) młodzież wybrała samodzielnie w drodze głosowania na zajęciach. Aborcja i starość zostały uznane przez te grupy za najważniejsze współczesne problemy społeczne. W obu rocznikach początkowo wskazano wiele innych kwestii wartych filmowej analizy socjologicznej, takich jak: śmierć, choroba, nietolerancja, bieda, uzależnienia, przemoc, różnego rodzaju nierówności społeczne, patologie i dyskryminacje. Wskazuje to na specyficzne, „problemowe” ukierunkowanie studentek i studentów socjologii UŁ. W trakcie warsztatów badawczych grupowo oglądano i analizowano filmy. Metodą pracy grupowej i indywidualnej próbowano dostrzec różne prezentacje problematyki aborcji i starości w kinie. Pomocnym narzędziem moderującym rozmowy był schemat analizy filmu według francuskiego socjologa Laurenta Gervereau¹ składający się z trzech podstawowych warstw:

1 Na podstawie: L. Gervereau, *Voir, comprendre analyser les images*, Paris 2000.

I. Warstwa analizy opisowej

- techniczny aspekt dzieła (sposób identyfikacji nadawcy dzieła, data produkcji, „język filmu”, czyli: typ nośnika technicznego, format, lokalizacja [określenie, czy jest to obieg wąski, czy szeroki], montaż);
- styl (natężenie barw, oszacowanie powierzchni barw dominujących, perspektywa obrazu, organizacja ikoniczna);
- tematyka (temat, sens, narracja, czyli relacja tekst – obraz, tło);
- obsada.

II. Kontekst

- kontekst początkowy (problem autora i dzieła, aktualny stan kultury, w obrębie którego dzieło powstało, oraz jego historyczne dziedzictwo);
- kontekst wtórny (świadczenia recepcji i dyfuzje współczesne – badania publiczności, nagrody i wyróżnienia, kultowość).

III. Interpretacja

- interpretacje tytułu – znaczenia pierwotne i wtórne;
- symbole (inwentarz, opis, interpretacja);
- osobiste oceny;
- ogólny bilans (wyłonienie funkcji elementarnych dzieła na podstawie studium kontekstu, zaprezentowanie różnych interpretacji, indywidualny odbiór – własne skojarzenia, interpretacje i oceny).

Dla socjologa film jest nie tylko dziełem sztuki, ale przede wszystkim dokumentem epoki odzwierciedlającym rzeczywistość społeczną, problemy społeczne. Zainteresowania badawcze skupiały się wokół kilku ważnych aspektów:

- jaki jest obraz aborcji i starości w filmie (problemy, sytuacje, wizerunki bohaterów/bohaterów);
- jakie są relacje filmów z rzeczywistością społeczną (prawda czasu i ekranu, problematyka społeczna);
- jaki jest odbiór filmów i od czego zależy (wiedza o filmie, gust, uczestnictwo kulturowe/filmowe, postrzeganie i ocena filmów, postrzeganie instytucji związanych z kinematografią).

Sformułowano hipotezę roboczą odnośnie do podjętych zagadnień: w filmach europejskich i amerykańskich istnieją duże różnice w przedstawieniach tematu, szczególnie dotyczą one: cech gatunkowych kina, typów postaci filmowych i głównych bohaterów, podejścia do problemów przez twórców, związków produkowanych filmów z rzeczywistością społeczną, estetyki kina.

Źródła otrzymywania materiału można podzielić na zastane i wywołane. Źródłami zastanymi były filmy oraz wszelkiego rodzaju materiały pisemne i wizualne (wywiady, książki, artykuły, recenzje, omówienia, wspomnienia, biografie, polemiki itp.). Źródła wywołane to materiały opracowane w oparciu o badania własne (zapisy z dyskusji, opracowane analizy filmów, wywiady).

Podejście funkcjonalne w socjologii sztuki zakłada proces badania dzieła oraz wpływ jego struktury, kodu, treści na reakcje publiczności. Niniejszy projekt

badawczy w założeniu miał się zajmować dwoma wspomnianymi aspektami. Schemat organizacji i przebiegu badań wyglądał następująco:

- Odnośnie do badań zorientowanych na kwestię aborcji w filmie
 Problematyką aborcji w filmie zajmowano się w ramach „seminarium prac badawczych”. W terminie od listopada 2009 do stycznia 2010 roku w sali dydaktycznej na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym UŁ w Łodzi (ul. POW 3/5) zrealizowano studenckie pokazy trzech filmów: *Vera Drake* (2004, reż. M. Leigh), *Nic* (1998, reż. D. Kędzierzawska), *Gdyby ściany mogły mówić* (1996, reż. N. Savoca, Cher). Do wyboru wskazanych trzech tytułów filmowych doszło w drodze głosowania grupowego. Z listy 20 filmów wskazanych przez badaczkę studenci wybrali „filmy prawdy” (nastawienie na autentyzm), a także tytuły im nieznane. Blok zajęć seminaryjnych w wybranym dniu tygodnia trwał 6 godzin. Pozwalało to realizować seanse i przynajmniej dwugodzinne dyskusje „na żywo”, tuż po pokazie. Pomimo scenariusza lekcji (w tym schematu analizy filmów Laurenta Gervereau) najczęściej miały miejsce spontaniczne analizy i dyskusje w grupie, które dotyczyły indywidualnego odbioru filmu. Część studentów wyraziła wolę napisania i oddania pisemnej pracy analitycznej. Rozmowy grupowe nie były rejestrowane, ale prowadzono notatki, a także obserwacje w trakcie emisji filmów. Grupa studencka oglądająca i analizująca filmy składała się z 19 osób w wieku 23–25 lat, stanu wolnego, nieposiadających dzieci. Wszyscy studiowali socjologię na UŁ (piąty rok studiów stacjonarnych) i wybrali specjalizację z socjologii kultury i sztuki.
- Odnośnie do badań zorientowanych na kwestię starości w filmie
 Temat starości w filmie był przedmiotem warsztatów badawczych z grupą studencką z pierwszego roku studiów stacjonarnych drugiego stopnia w roku akademickim 2010/2011. Studenci i studentki mieli za zadanie sporządzić analizę dowolnego filmu (indywidualnie lub w małych grupach). Zajęcia trwały od lutego do maja 2011 roku. W tych ramach planowano przeprowadzenie kilku eksperymentów socjologicznych, z projekcją filmową w kinie, jednak z powodów finansowych zdecydowano o organizacji jednego seansu. Eksperyment zakładał zorganizowanie projekcji filmu *Tulipany* w kinie Cytryna w Łodzi (ul. Pomorska 39/41). Brak dofinansowania zaplanowanych badań wymusił pokaz na uczelni. Seans dla zaproszonych gości odbył się w auli wykładowej Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego UŁ (ul. Piramowicza 7) dnia 18 kwietnia 2011 roku, od godziny 18.30 do godziny 21.00.

Perspektywa badań funkcjonalnych nad filmem, przyjęta przez autorkę, zakładała z jednej strony studia nad filmem (analiza filmu), z drugiej – jego recepcję. Takie założenie dało asumpt do zbierania świadectw odbioru filmów, a następnie do organizacji wywiadów swobodnych z widzami zaproszonymi na pokaz filmu. Założono wstępnie, że recepcja filmów uzależniona jest od wieku, co szczególnie uwydatnia stopień identyfikacji odbiorców z bohaterem i problemem na ekranie (przeżycie sytuacji, doświadczenia własne czy bliskich). W koncepcji badawczej

znalazło się także przekonanie, że ludzie cenią w kinie przede wszystkim wątek fabularny (fikcja podobna do rzeczywistości), funkcje społeczne. Zakładano, że w kinie polskim widzowie szczególnie cenią powiązanie z rzeczywistością i preferują filmy realistyczne. Kolejna hipoteza robocza zakładała wpływ na odbiór filmowy takich zmiennych, jak: poziom „obcowania z kulturą” (wiedza o filmie, kinie, zainteresowania, uczestnictwo w kulturze, gust) oraz kompetencja audiowizualna (ogólna wrażliwość na „język filmu”).

Dobór próbki był celowy, ale opierał się na zasadzie dyspozycyjności (w badaniu uczestniczyli tzw. „respondenci życzliwi”). W założeniu grupa została skontrastowana (zaproszenia) na podstawie wieku (osoby w wieku produkcyjnym i poprodukcyjnym). Niestety na projekcję nie dotarły osoby starsze. Wywiady swobodne (z listą dyspozycji) trwające nie dłużej niż 45 minut zrealizowano zarówno na terenie uczelni tuż po seansie, jak i w miejscach wskazanych przez respondentów (mieszkania, kawiarnie). Respondentów pytano o przeżycia filmowe, odbiór kina o starości, a także o zainteresowania, gusta indywidualne i zbiorowe (Polaków). Studenci i studentki przeprowadzili wywiady swobodne z 26 respondentami, w tym z 15 kobietami i 11 mężczyznami. Na zaproszenie filmowe grupy studenckiej z 30 osób odpowiedziała tylko 1 osoba w wieku powyżej 60 lat. Najmłodszy rozmówca miał 20 lat, natomiast najstarsza osoba 68 lat. Dwójka respondentów pobierała emeryturę, pięciu pracowało, a pozostałe osoby studiowały. Opracowanie danych ilościowych z zebranych materiałów posłużyło do sporządzenia studenckiego raportu z warsztatów badawczych.

Techniki stosowane w trakcie „eksperymentów” to: obserwacja nieustrukturyzowana, wywiady indywidualne z widzami (nagrywane), dyskusje studenckie (notatki badaczki), pisemne analizy (prace studentów).

W trakcie realizacji zajęć studenckich oraz badań wystąpiły przede wszystkim problemy techniczne związane z legalnym dotarciem do wybranych filmów potrzebnych do analizy treści, z warunkami miejsca seansu (problem z zaciemnieniem sali, brak żaluzji) i z jakością projekcji filmowej (techniczne ograniczenia: słaba jakość dźwięku i obrazu, zła akustyka sali). Wśród innych kwestii dotyczących realizacji badań należy wskazać: błędnie sformułowane pytanie dotyczące aspektów starości (Załącznik 1, pytanie nr 10). Najważniejszym problemem okazało się zachęcenie seniorów i seniorek do udziału w eksperymencie. W efekcie miało miejsce małe zróżnicowanie pod względem wieku i tak już nielicznej grupy.

Wywiady z odbiorcami *Tulipanów* przeprowadzili: Weronika Wadlewska, Michał Roge, Kamila Potyra (Politowska), Alicja Petrykowska, Paweł Derendarz, Paulina Łabentowicz, Iga Rubinkowska, Katarzyna Horodnicza, Marta Jaworska, Joanna Kowalczyk, Milena Biniek, Ilona Wilk, Klaudia Brzuszcak, Marta Forc, Anna Niedźwiedzka, Iza Wujec, Katarzyna Karcz, Katarzyna Trzonek, Aleksandra Kosiada, Sylwia Chmielińska, Alicja Bijak, Krzysztof Mamos, Katarzyna Sukienniczak, Paulina Gniewaszewska, Katarzyna Frankowska, Olga Zagorzelska.

Załącznik 1

Dyspozycje do wywiadu swobodnego

Blok pytań o ocenę filmu *Tulipany*

1. Czy widział/widziała P. wcześniej ten film? (Jeśli tak, czy coś się zmieniło w odbiorze, na coś P. szczególnie zwrócił uwagę?)
2. Czy film się P. podobał, czy nie (dlaczego)? /jeśli jest problem z uzasadnieniem, dopytujemy, co sądzi o muzyce w filmie, o grze aktorskiej, fabule, sposobie przedstawienia tematu itp./
3. Co było tematem przewodnim tego filmu?
4. Z czym kojarzy się P. starość?
5. Kim jest główny bohater, czym się charakteryzuje? /prośba o opis szczególności/
6. Czy bohater w filmie przypomina P. starsze osoby z otoczenia (pod względem jakichś cech)?

Blok pytań o odbiór filmu *Tulipany*

1. Jaki jest obraz starości w filmie? /ustal wedle kategorii pozytywny – negatywny/
2. Czy P. zdaniem obraz starości przedstawiony w tym filmie wiarygodnie oddaje życie osób starszych, ich rzeczywistość?
3. Czy tematyka poruszana w tym filmie wywarła jakieś emocje? /ustalić, jakie i w którym momencie/
4. Jakie aspekty starości w tym filmie przedstawiono? /prośba, aby Respondent wymienił (np. samotność, choroba itp.)/
5. Czy widział/widziała P. jakieś filmy o starości? /jeśli sobie nie przypomina, pokazujemy karty z tytułami filmów i ilustracjami (zdjęcia z filmów) i dopytujemy, czy widział te filmy, np. *Pora umierać*, *Odłot*, *Gran Torino*, *Lepiej późno niż później*, *Jeszcze nie wieczór*, *Choć goni nas czas* i kolejne/
6. A jak starość, wedle P., jest ogólnie przedstawiana w filmie – pozytywnie czy negatywnie?
7. Czy starość w filmie jest przedstawiana tak, jak wygląda w rzeczywistości, czy inaczej? /dopytajmy „jak” (doświadczenia własne a film)/.

Blok pytań ogólnych o film, zainteresowania (ustalić kompetencje badanego)

1. Co P. lubi robić w wolnym czasie?
2. Jakie są P. zainteresowania?
3. Jakie P. lubi oglądać filmy i dlaczego takie?
4. Jak często ogląda P. filmy?
5. Czy i jak często chodzi P. do kina?
6. Jakie filmy P. zdaniem odbiorcy lubią najbardziej?

7. Czy P. zdaniem ludzie lubią oglądać filmy wiernie oddające rzeczywistość, realia, czy raczej nie?
8. Czy P. zdaniem filmy poruszające temat starości są interesujące, czy raczej nie?
9. Czy chciałby/chciałaby P. jeszcze coś dodać od siebie na koniec (jakieś refleksje własne)?

Podziękowanie za wywiad

Aneks B. Spis tabel, rysunków, ilustracji

Tabela 1. Praktyki filmowe badanych widzów

Tabela 2. Frekwencja kinowa badanych widzów

Tabela 3. Sceny afektywne wedle badanych

Tabela 4. Deklaracje widzów odnośnie do emocji filmowych

Tabela 5. Lista filmów o starości, które widzowie znali

Zestawienie 1. Kino amerykańskie a europejskie o starości

Rysunek 1. Prawda w filmach o starości

Rysunek 2. Prawda w filmach o aborcji

Ilustracja 1. Henry Fonda i Katharine Hepburn. Kadr z filmu *Nad Złotym Stawem* (1981), reż. M. Rydell, źródło: www.gettyimages.com/detail/news-photo/katharine-hepburn-as-ethel-thayer-and-henry-fonda-as-norman-news-photo/517722058#katharine-hepburn-as-ethel-thayer-and-henry-fonda-as-norman-thayer-in-picture-id517722058

Ilustracja 2. Alvin (Richard Farnsworth) oraz Lail (Harry Dean Stanton). Kadr z filmu *Prosta historia* (2000), reż. D. Lynch, źródło: <http://www.film.org.pl/prace/jimi/straight/6.jpg>

Ilustracja 3. Jack Nicholson. Kadr z filmu *Schmidt* (2002), reż. A. Payne, źródło: <http://alchetron.com/About-Schmidt-13434-W>

Ilustracja 4. Clint Eastwood jako Walt Kowalski. Kadr z filmu *Gran Torino* (2008), reż. C. Eastwood, źródło: www.imdb.com/title/tt1205489/mediaviewer/rm987531776

Ilustracja 5. Isak Borg (Victor Sjöström) spotyka Sarę (Bibi Andersson). Kadr z filmu *Tam, gdzie rosna poziomki* (1957), reż. I. Bergman, źródło: www.filmweb.pl/Tam.Gdzie.Rosna.Poziomki/photos/332562

Ilustracja 6. Emmanuelle Riva oraz Jean-Louis Trintignant. Kadr z filmu *Miłość* (2012), reż. M. Haneke, źródło: www.dwutygodnik.com/artukul/4067-milosc-rez-michael-haneke.html

Ilustracja 7. Na basenie. Kadr z filmu *Młodość* (2015), reż. P. Sorrentino, źródło: <http://qultqultury.pl/mlodosc-paolo-sorrentino-dzisiaj-kinach/>

Ilustracja 8. Małżonkowie: Andrzej Kondratiuk oraz Iga Cembrzyńska. Kadr z filmu *Wrzecziono czasu* (1995), reż. A. Kondratiuk, źródło: www.filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=166545_1&galeria=156545

Ilustracja 9. Gustaw Holoubek. Kadr z filmu *Księga wielkich życzeń* (1998), reż. S. Kryński, źródło: www.canalplus.pl/film-ksiega-wielkich-zyczen_3036

Ilustracja 10. Danuta Szaflarska. Kadr z filmu *Pora umierać* (2007), reż. D. Kędzierzawska, źródło: www.film Polski.pl/fp/index.php?fotos=1617746_3&galeria=1517746

Ilustracja 11. Alina Janowska i Wojciech Siemion. Kadr z filmu *Niezawodny system* (2008), reż. I. Szyłko, źródło: www.film Polski.pl/fp/index.php?fotos=1621341_10&galeria=1521341

Ilustracja 12. Wieńczysław Gliński w roli Fausta-Hamleta. Kadr z filmu *Jeszcze nie wieczór* (2008), reż. J. Bławut, źródło: www.canalplus.pl/film-jeszcze-nie-wieczor_31831

Ilustracja 13. Jan Nowicki, Andrzej Chyra, Zdzisław Malanowicz, Tadeusz Pluciński. Kadr z filmu *Tulipany* (2005) w reż. J. Borcucha, źródło: <http://film.onet.pl/homoseksualizm-po-polsku/Sd75j>

Ilustracja 14. Małgorzata Braunek i Jan Nowicki. Kadr z filmu *Tulipany* (2005), reż. J. Borcuch, źródło: www.film Polski.pl/fp/index.php?fotos=1613351_3&galeria=1513351

Ilustracja 15. Mąż (Tyrone Power) i żona (Helen Riaume). Kadr z filmu *Where Are My Children?* (1916) w reż. L. Weber, źródło: <http://filmireland.net/2016/12/12/early-irish-cinema-irish-cinema-and-population-control-in-november-1916/>.

Ilustracja 16. Catalina Sandino Moreno jako tytułowa Maria. Kadr z filmu *Maria łaski pełna* (2004), reż. J. Marston, źródło: <http://ravepad.com/page/maria-full-of-grace/images/type/photo/6>

Ilustracja 17. Hannah Freiman. Kadr z filmu *Palindromy* (2004), reż. T. Solondz, źródło: www.filmweb.pl/person/Hannah+Freiman-278993

Ilustracja 18. Tkające Claire (Lola Naymark) i pani Melikian (Ariane Ascaride). Kadr z filmu *Jedwabna opowieść* (2004), reż. É. Faucher, źródło: <https://fdb.pl/film/12539-jedwabna-opowiesc>

Ilustracja 19. Chłopiec. Kadr z filmu *Persona* (1966), reż. I. Bergman, źródło: <http://filmint.nu/?p=10631>

Ilustracja 20. Lesley Sharp, Liz White, Imelda Staunton. Kadr z filmu *Vera Drake* (2004), reż. M. Leigh, źródło: www.cineplex.com/People/imelda-staunton/Photos

Ilustracja 21. Gabita (Laura Vasiliu) i Otilia (Anamaria Marinca). Kadr z filmu *4 miesiące 3 tygodnie i 2 dni* (2007), reż. C. Mungiu, źródło: <http://archiwum.stopklatka.pl/multimedia/96632,movie,287447,4-miesiace-3-tygodnie-i-2-dni#galeria>

Ilustracja 22. Izabela Drobotowicz-Orkisz, Ewa Kasprzyk, Marta Klubowicz, Maria Ciunelis. Kadr z filmu *Dziewczęta z Nowolipek* (1985), reż. B. Sass-Zdort, źródło: http://film Polski.pl/fp/index.php?fotos=161416_1&galeria=151416

Ilustracja 23. Hanna Karwowska jako Teresa Sikorzanka. Kadr z filmu *Strachy* (1938), reż. E. Cękański, źródło: http://film Polski.pl/fp/index.php?fotos=26581_6&galeria=25581

Ilustracja 24. Wujek (Jerzy Kryszak) i dzieci (Tomasz Brzeziński i Adam Probosz). Kadr z filmu *Mężczyzna niepotrzebny* (1982) w reż. L. Adamica, źródło: http://www.film Polski.pl/fp/index.php/16214_4__15214

Ilustracja 25. Aleksander Bardini i Krystyna Janda. Kadry z filmu *Dekalog II* (1990), reż. K. Kiesłowski, źródło: http://filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=162800_1&galeria=152800

Ilustracja 26. Ewa Kasprzyk i Łukasz Garlicki. Kadr z filmu *Bellissima* (2000), reż. A. Urbański, źródło: http://filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=168571_3&galeria=158571

Aneks C. Zestawienia wybranych filmów

Zestawienie I. Film polski – wybrane aspekty techniczne

Zestawienie II. Film europejski – wybrane aspekty techniczne

Zestawienie III. Film amerykański – wybrane aspekty techniczne

Zestawienie I. Film polski – wybrane aspekty techniczne¹

lp.	tytuł filmu (rok produkcji)	montaż	kolor	symbole	narracja
1	<i>Prognoza pogody</i> (1983), reż. A. Krauze	montaż zdarzeń (miejsce i czas) oraz przyczynowo- -skutkowy, liniowy	czarno-biały do 21. minuty (akcja dom starców); sceny barwne – dominacja ciemnych kolorów, jasne barwy w scenach przestrzennych zewnętrznych; jesień	dom rencisty, świat czarno-biały i kolorowy, zima (śmierć)	liniowa, jedna scena retrospekcji (8') dotyczy wspomnień z frontu wojennego; brak narratora
2	<i>Szczęśliwy brzeg</i> (1983), reż. A. Konic	montaż zdarzeń (miejsce i czas), liniowy	monochromatyczny, szarość; jesień i zima	dom	liniowa, z momentami retrospekcji; brak narratora
3	<i>Koniec świata</i> (1989), reż. D. Kędzierzawska	montaż zdarzeń (miejsce i czas), liniowy	czarno-biały, gra światła i cienia	kalendarz	liniowa; brak narratora
4	<i>Cztery pory roku</i> (1984), reż. A. Kondratiuk	montaż zdarzeń (miejsce i czas), liniowy	naturalne plenery i wysokie natężenie barw przyrody	dom, kamera	liniowa; narracja Maryni (I. Cembrzyńska)

- 1 Zestawienia to opracowanie własne na podstawie analizy filmów, analizy materiałów zastanych (statystyki oglądalności, box office, recenzje krytyków, informacje prasowe i inne) oraz J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982 ; M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, w: „Res Fact Nova”, nr 15 (2014).
- 2 Odbiór potoczny mierzono poprzez frekwencję kinową (statystyki box office) oraz dostępność filmów poprzez tv, internet i inne kanały transmisji, nośniki (oglądalność: mała, umiarkowana, duża, wysoka) a także w odniesieniu do nagród od publiczności.
- 3 Obieg: światowy, masowy, szeroki, wąski, kinowy, telewizyjny, na nośnikach i w sieci.

kadry	muzyka / autorstwo	udział gwiazd kina, znanych aktorów/ aktorek	stosunek krytyki filmowej	odbiór potoczny/ widzowie ²	obieg ³
plan pełny, średni; kilka razy kadry na planie totalnym	muzyka autorstwa Z. Preisnera oddaje nastrój w filmie, podbija emocje bohaterów; funkcja epicka i perswazyjna; muzyka transcendentna	nie	W 1987 r. Grand Prix w San Remo (MFF Autorskich) oraz nagroda specjalna jury młodzieżowego.	mała oglądalność	szeroki, kinowy (od 12 lat)
plan pełny, średni; przewaga zbliżeń i półzbliżeń	motyw na fortepian autorstwa W. Karolaka – początek i zakończenie filmu; funkcja dramaturgiczna	tak	nie dotyczy	mała oglądalność	telewizyjny, wąski
półzbliżenia, zbliżenia, przewaga detali	muzyka poważna autorstwa Z. Szostaka; funkcja epicka	tak	Nagrody zagraniczne: Złoty Dukat” w Mannheim w 1989 r., nagroda FIPRESCI, wyróżnienie Jury Katolickiego OCIC, wyróżnienie TUL.	mała oglądalność	telewizyjny, wąski
półzbliżenia, zbliżenia, detale, długie ujęcia krajobrazu	muzyka immanentna autorstwa A. Kondratiuka; odgłosy natury, subtelne dźwięki instrumentów; funkcja epicka	tak	Nagrody krytyków zagranicznych i krajowych: w 1985 r. w Gdańsku na FPPF; „Brązowe Oko Leoparda” na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Locarno; w 1987 r. nagroda w sekcji telewizyjnej (Nagroda Przewodniczącego Komitetu d/s Radia i Telewizji)	mała oglądalność	wąski

lp.	tytuł filmu (rok produkcji)	montaż	kolor	symbole	narracja
5	<i>Wrzeczono czasu</i> (1995), reż. A. Kondratiuk	montaż zdarzeń (miejsce i czas), przyczynowo-skutkowy oraz restrospekcja	naturalne plenery i wysokie natężenie barw przyrody	dom, kamera	mieszana; brak narratora
6	<i>Słoneczny zegar</i> (1997), reż. A. Kondratiuk	montaż zdarzeń (miejsce i czas) oraz restrospekcja	naturalne plenery i wysokie natężenie barw przyrody	dom, kamera	liniowa; brak narratora
7	<i>Księga wielkich życzeń</i> (1998), reż. S. Kryński	montaż zdarzeń (miejsce i czas), liniowy	niskie natężenie barw, dominacja kolorów ciemnych, odmiany czerni; jesień	dziecko, starzec, dom dziecka, sanatorium, karuzela, księga życzeń	liniowa, klasyczna; brak narratora
8	<i>Tulipany</i> (2005), reż. J. Borcuch	montaż równoległy, miękki, liniowy, wewnątrzkadrowy	monochromatyczny, jasny na zewnątrz, półmrok w scenach kręconych wewnątrz; jesień	samochód, album rodzinny, alkohol/papierosy	liniowa, klasyczna; brak narratora

kadry	muzyka / autorstwo	udział gwiazd kina, znanych aktorów/aktorek	stosunek krytyki filmowej	odbiór potoczny/widzowie ²	obieg ³
półzblżenia, zbliżenia, detale, długie ujęcia krajobrazu	Kompozycje na fortepian, skrzypce, klarnet, akordeon autorstwa J. Satanowskiego; muzyka transcendentna (poza kadrem); funkcja epicka i strukturalna	tak	w 1995 r. nagrody na PFFF za muzykę, Nagroda Specjalna Jury; w 1996 r. w Moskwie (MFF o Miłości) – nagroda specjalna jury oraz kilka nagród krajowych: „Złota Taśma” (Nagroda Koła Piśmiennictwa Filmowego SFP) – w kategorii: film polski za rok 1995; Tarnów (Tarnowska Nagroda Filmowa) – Nagroda Jury Młodzieżowego; Don Kichot (Nagroda PF DKF)	mała oglądalność	wąski
półzblżenia, zbliżenia, detale, długie ujęcia krajobrazu	muzyka ilustratorska i imitatorska autorstwa I. Cembrzyńskiej; stylizacja odgłosów realnych i zjawisk słuchowych; funkcja epicka	tak	w 1998 r. Tarnowska Nagroda Filmowa Nagroda Specjalna „Srebrna Statuetka Leliwity” za konsekwencję kreacji odrębnego filmowego świata	mała oglądalność	wąski
plan pełny, ogólny, przewaga półzblżeń	muzyka poważna Z. Szostaka na motywach Adagia II Symfonii S. Rachmaninowa i Romansu F-dur L. van Beethovena; funkcja dramaturgiczna	tak	Złota Piramida za najlepszy film artystyczny na festiwalu w Kairze w 1997 roku oraz liczne polskie festiwalowe nagrody dziennikarzy i publiczności dla filmu oraz za kreację aktorską G. Holoubka	mała oglądalność	kinowy i telewizyjny (Ale Kino+, Canal+)
plan pełny i ogólny, ale przewaga zbliżeń i półzblżeń	jazz, swing; muzyka refleksyjna, samoistna autorstwa L. Moźdzera; funkcja ilustracyjna	tak	Nagroda Orzeł na PFFF w 2006 roku dla aktorki M. Braunek. Brak nagród dla filmu i reżysera, pozytywne i negatywne recenzje krytyków filmowych	mała oglądalność	przeznaczony do szerokiego kręgu, ale niszowy (niska frekwencja, słaba oglądalność w sieci)

lp.	tytuł filmu (rok produkcji)	montaż	kolor	symbole	narracja
9	<i>Pora umierać</i> (2007), reż. D. Kędzierzawska	miękki, retrospektywny, skojarzeniowy	czarno-biały; jesień	dom i ogrodzenie, świeca, pies, filizanka, lornetka, huśtawka w ogrodzie, album rodzinny (czarno-białe fotografie)	mieszana, liczne retrospekcje; brak narratora
10	<i>Jeszcze nie wieczór</i> (2008), reż. J. Bławut	montaż zdarzeń (miejsce i czas), liniowy	jesień; dominacja barw szarych, zielono- żółtych	róża, Pani Róża Wielki Shu, Faust, jesień, pies Mefisto, więzienie	liniowa, klasyczna
11	<i>Niezawodny system</i> (2009), reż. I. Szylko	miękki, retrospektywny, skojarzeniowy i przyczynowo- skutkowy	jasne barwy zarezerwowane dla bohaterki i w scenach zewnętrznych, dominacja ciemnych, szarych tonów dla pozostałych scen	naszyjnik ruletka, filizanka, dziecko (dziewczynka)	mieszana, liczne retrospekcje; brak narratora

kadry	muzyka / autorstwo	udział gwiazd kina, znanych aktorów/aktorek	stosunek krytyki filmowej	odbiór potoczny/widzowie ²	obieg ³
plany bliskie, dominacja zbliżeń i półzbliżeń, plan ogólny – pojedyncze ujęcia domu	muzyka autorstwa W. Pawlika – nostalgiczna, poetycka; funkcja strukturalna i dramaturgiczna	tak	liczne nominacje, nagrody, wyróżnienia na festiwalach krajowych i zagranicznych dla reżyserki D. Kędzierzawskiej: w 2008 roku (np. specjalne wyróżnienie w Treście, na MFF w Nowym Jorku) oraz dla aktorki D. Szaflarskiej (Złota Kaczka, Orzeł); pomimo braku nagrody dla filmu podczas PFFF w Gdyni 2007 roku prasowe opinie krytyków bardzo pochlebne	duża oglądalność, nagroda publiczności Złoty Klakier dla najdłużej oklaskiwanego filmu na PFFF w Gdyni w 2007 roku; nagroda publiczności w Treście, Leeds	szeroki, kinowy (od 12 lat); wydanie na dvd, obecny w telewizji i w sieci
plan pełny i ogólny, ale przewaga zbliżeń i półzbliżeń, brak ujęć krajobrazu	muzyka autorstwa T. Stroynowskiego; funkcja dramaturgiczna	tak	Srebrne Lwy w 2008 roku na PFFF w Gdyni i kilka wyróżnień oraz nagród na polskich, lokalnych przeglądach filmowych (np. w Łagowie, Trzyńciu, Nowogardzie, we Wrześni) oraz Złote Zęby na FPF w Chicago; pozytywny odbiór filmu przez krytyków	mała oglądalność	wąski, tzw. off (kina studyjne); słaba pozycja w rankingach internetowych
plan pełny, ogólny, amerykański, przewaga półzbliżeń	kompozycje na fortepian, gitarę, skrzypce autorstwa G. Turnaua; antycypacja nastrojów i wrażeń oraz wartościowanie filmowych wrażeń	tak	krytyczne opinie środowiska filmowego o filmie; liczne nagrody dla aktorki (A. Janowska); nagroda za scenariusz na międzynarodowym festiwalu w Monako	mała oglądalność	wąski, kinowy i telewizyjny (Ale Kino+, Canal+)

Zestawienie II. Film europejski – wybrane aspekty techniczne

lp.	tytuł filmu (rok produkcji), reżyser	montaż	kolor	symbole	narracja
1	<i>Tam, gdzie rosną poziomki</i> (1957), reż. I. Bergman	miękki, retrospektywny, skojarzeniowy	czarno-biały	poziomki, dom, sen, kolor biały	nielinearna, subiektywna, główny bohater – narrator
2	<i>Stary człowiek i morze</i> (1990), reż. J. Taylor	klasyczny montaż zdarzeń, liniowy	jasne, pastelowe barwy w plenerze, dominacja barwy błękitnej oceanu, ciemne kolory (sceny nocą)	ocean, dziecko (chłopiec), ryba	subiektywna, linearna, brak narratora
3	<i>Butelki zwrotne</i> (2007), reż. J. Svěrák	klasyczny, liniowy	przytłumione barwy, odcienie szarości i beży	pociągi, butelki zwrotne, lot balonem	obiektywna, linearna, brak narratora
6	<i>Teraz albo nigdy – czas to pieniądz</i> (2000), reż. L. Büchel	klasyczny, liniowy	przytłumione barwy, jesienne, odcienie szarości	podróż, rejs statkiem, morze	obiektywna, linearna, brak narratora
7	<i>Pan Ibrahim i kwiaty Koranu</i> (2003), reż. F. Dupeyron	klasyczny, liniowy	dominacja szarości i pastelów, kolory żywe, gdy bohaterowie opuszczają dzielnicę mieszkalną	Koran, kwiaty, dziecko (chłopiec)	subiektywna, linearna, brak narratora, z wyjątkiem końcowych sekwencji, gdy młody bohater wchodzi w rolę narratora

kadry	muzyka / autorstwo	udział gwiazd kina, znanych aktorów/aktorek	stosunek krytyki filmowej	odbior potoczny/ widzowie	obieg
statyczne długie ujęcia, plany średnie i półzblżenia, zblżenia	muzyka autorstwa E. Nordgrena, G. Lovénna; dzwony, skrzypce, fortepian, dźwięki harfy na zakończenie filmu; funkcja dramaturgiczna i strukturalna	tak	nagrody na najważniejszych festiwalach filmowych na świecie dla filmu i reżysera np. Złoty Niedźwiedź w 1958, Złoty Glob w 1960 i wiele innych. Film uznany za arcydzieło kinematografii światowej	wysoka oglądalność	szeroki, światowy
statyczne długie ujęcia, plany ogólne, sceny dynamiczne w trakcie walki (perspektywa kamery jako drapieżnika spod wody – dynamizm i groza)	pogodna muzyka transcendentna autorstwa B. Broughtona (zanikająca w scenach dramatycznych); funkcja strukturalna	tak	brak nagród i wyróżnień	wysoka oglądalność (kanon lekturowy)	szeroki, telewizyjny; dostępny na nośnikach dvd, w sieci
statyczne długie ujęcia, plany średnie i półzblżenia, zblżenia	muzyka ilustratorska autorstwa O. Soukupa; funkcja dramaturgiczna	nie, ale udział autora filmu/ scenarzysty	nagrodzony w Czechach w 2008 r. za reżyserię, scenariusz i najlepszą frekwencję kinową	umiarkowana oglądalność	szeroki, kinowy; dostępny na nośnikach dvd, w sieci
statyczne i dynamiczne ujęcia; plany średnie, półzblżenia i zblżenia, plany ogólne	muzyka samoistna autorstwa M. Berghausa i D. Reicharda, utwory na fortepian, skrzypce, klarnet, perkusję; funkcja dramaturgiczna, epicka i perswazyjna	nie	brak nagród i wyróżnień	niedostępny, nieznany w Polsce; w Niemczech umiarkowana oglądalność, nagroda publiczności Kinofest Lünen	wąski, niszowy; dostępny w Niemczech na dvd
statyka obrazu, perspektywa obserwacji z boku, plany średnie i półzblżenia, plany ogólne	muzyka transcendentna (ilustratorska) autorstwa V. Lindona; funkcja dramaturgiczna	tak	dostrzeżony przez środowisko filmowe, ale nienagrodzony na festiwalach (nominacje do Złotych Globów w 2004 roku za film zagraniczny); Cezar za rolę filmową dla aktora O. Sharifa	mała oglądalność	wąski, kinowy i festiwalowy, dostępny na dvd

lp.	tytuł filmu (rok produkcji), reżyser	montaż	kolor	symbole	narracja
9	<i>Miłość</i> (2012), reż. M. Haneke	montaż zdarzeń oraz skojarzeniowy	kontrasty bieli i ciemnych barw; dominacja szarości i pastelii	kwiaty (płatki), muzyka, biel	linearna, brak narratora
10	<i>Wielkie piękno</i> (2013), reż. P. Sorrentino	montaż zdarzeń (miejsce i czas)	wysokie natężenie różnorodnych barw, operowanie kontrastem kolorystycznym	muzyka, Rzym, korzenie	subiektywna, linearna, brak narratora
11	<i>Młodość</i> (2015), reż. P. Sorrentino	montaż zdarzeń (miejsce i czas)	dominacja barw zimnych, niebieskich, zielonych, brązowych szarych	sanatorium, muzyka, woda, dziecko (chłopiec) ciało	obiektywna, linearna, brak narratora

kadry	muzyka / autorstwo	udział gwiazd kina, znanych aktorów/ aktorek	stosunek krytyki filmowej	odbiór potoczny/ widzowie	obieg
statyka obrazu, perspektywa obserwacji z boku, detale, półzblżenia i zblżenia, plany średnie	muzyka immanentna (element akcji i nosiciel idei) oraz transcendentna (ilustratorska), utwory klasyczne L. van Bethovena, J.S. Bacha, F. Schuberta; funkcja epicka i strukturalna; wyciszona ścieżka dźwiękowa w dramatycznych momentach	tak	uznany za wybitny; nominowany i nagrodzony 4 Oscarami: za film nieanglojęzyczny, za scenariusz, za reżyserię, dla aktorki (E. Riva); Złote Globy, Złota Palma, Goya, Cezar, Orzeł za film zagraniczny i kilkanaście innych nagród krytyków na całym świecie za film, reżyserię, dla aktorki pierwszoplanowej	umiarkowana oglądalność	szeroki, światowy kinowy; dostępny na nośnikach dvd, blu ray, vod, w sieci
statyka obrazu	muzyka transcendentna i immanentna, nastrojowe utwory na gitarę, skrzypce, fortepian, orkiestrę autorstwa L. Marchitelliego, funkcja perswazyjna, epicka	tak	uznany przez krytyków za wybitny; liczne nominacje i nagrody dla filmu zagranicznego w 2014 roku: Oscar, Cezar, BAFTA; nagrody Europejskiej Akademii Filmowej dla filmu, dla reżysera, dla aktora, montażysty i scenarzysty (T. Seville); Orły, Goya 2014	umiarkowana oglądalność; liczne festiwalowe nagrody publiczności	szeroki, światowy, kinowy; dostępny na nośnikach dvd, blu ray, vod w sieci
statyka obrazu	muzyka immanentna (element akcji oraz nosiciel idei) i transcendentna (samoistna oraz ilustratorska); utwory na skrzypce, gitarę, chór, muzyka klasyczna i pop autorstwa D. Langa i M. Kozeleka, funkcja strukturalna, dramaturgiczna i epicka	tak	doceniany przez krytyków; nominowany do Oscarów i licznych innych nagród; otrzymał Nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej dla filmu, dla reżysera i dla aktora (M. Caine), Orły (2016) za najlepszy film europejski, nagroda David di Donatello za muzykę	umiarkowana oglądalność, nagrody publiczności (np. w Karłowich Warach)	szeroki, światowy, kinowy; dostępny na nośnikach dvd, blu ray, vod w sieci

Zestawienie III. Film amerykański – wybrane aspekty techniczne

lp.	tytuł filmu (rok produkcji), reżyser	montaż	kolor	symbole	narracja
1	<i>Nad Złotym Stawem</i> (1981), reż. M. Rydell	linearny, ciągły, montaż zdarzeń	niskie natężenie barw, dominacja kolorów jasnych	dziecko (nastoletni chłopiec)	liniowa, obiektywna, klasyczna; brak narratora
2	<i>Kokon</i> (1985), reż. R. Howard	twardy, linearny, montaż zdarzeń	ciepłe, żółte, letnie, jasne (momentami jaskrawo intensywne, gdy przedstawiani są Obcy); silny kolor niebieski (woda)	kokon Obcy, podróż, dziecko (wnuk)	liniowa, obiektywna, klasyczna; brak narratora
3	<i>Kokon. Powrót</i> (1988), reż. D. Petrie	twardy, linearny, montaż zdarzeń	ciepłe, żółte, letnie, jasne (momentami jaskrawo intensywne, gdy przedstawiani są Obcy); silny kolor niebieski (woda)	kokon, Obcy, podróż, ciąża/dziecko	liniowa, obiektywna, klasyczna brak narratora
4	<i>Tato</i> (1989), reż. G.D. Goldberg	twardy, linearny, montaż zdarzeń	jasna kolorystyka (dzienne światło, sceny wewnątrz, światło cieplej lampy)	dzieci, choroba, ojciec (rola społeczna)	liniowa, obiektywna, klasyczna; brak narratora
5	<i>Bez przebaczenia</i> (1992), reż. C. Eastwood	twardy, linearny, montaż zdarzeń	dominacja ciemnych, intensywnych barw, półmrok, półcień	cowboje, szeryf, legenda Dzikiego Zachodu, deszcz	liniowa, obiektywna, klasyczna; brak narratora
6	<i>Prosta historia</i> (2000), reż. D. Lynch	linearny, ciągły, montaż zdarzeń oraz przyczynowo- skutkowy	jasna kolorystyka – sceny plenerowe i wewnątrz (ekspozycja dziennego światła)	podróż rodzina dom ciąża/dziecko	liniowa, subiektywna, brak narratora

kadry	muzyka/autorstwo	udział gwiazd kina	stosunek krytyki filmowej	odbior potoczny/widzowie	obieg
przewaga planu amerykańskiego plany ogólne, zbliżenia	muzyka fortepianowa, jazzowa autorstwa D. Grusina; antycypacja nastrojów i wrażeń; funkcja dramaturgiczna. Grusin	tak	liczne nominacje i nagrody na świecie: Oscar, BAFTA, Złote Globy w 1982 roku za scenariusz, dla aktorki (K. Hepburn) i aktora (H. Fonda) oraz inne liczne nagrody na świecie dla H. Fondy	duża oglądalność	obieg wąski, kinowy i telewizyjny; brak dostępności w sieci, i na nośnikach
przewaga planu amerykańskiego, a także plany pełne, ogólne	muzyka filmowa (orkiestrowa, dancinowa) autorstwa J. Hornera; funkcja dramaturgiczna	nie	nagrody w 1986 roku: Oskar dla aktora drugoplanowego, za efekty specjalne; Saturn dla reżysera	wysoka oglądalność	masowy, kinowy i telewizyjny; dostępny na nośnikach dvd, vhs, w sieci
przewaga planu amerykańskiego, a także plany pełne, ogólne, plan totalny	muzyka filmowa, orkiestrowa autorstwa J. Hornera funkcja dramaturgiczna	nie	nominacje do nagrody Saturna, ale brak nagród	wysoka oglądalność	masowy, kinowy i telewizyjny, dostępny na nośnikach dvd, vhs, w sieci
sceny statyczne, plany pełne i zbliżenia, detale (oczy)	nastrojowa (pogodna, żywa, skoczna i nostalgiczna) muzyka na fortepian i skrzypce oraz kompozycje na orkiestrę autorstwa J. Hornera; funkcja dramaturgiczna	tak	nominacje do Oscara za charakterystycję, do Złotych Globów za rolę aktora w dramacie (J. Lemmon) i wiele innych nominacji, ale brak nagród	umiarkowana oglądalność	szeroki, kinowy i telewizyjny
szerokie krajobrazy, plany ogólne i totalne (nieprzychylnie stepy, niebo); plany amerykańskie, zbliżenia twarzy	muzyka filmowa L. Niehaus, mroczna harmonia i muzyka źródła; funkcja dramaturgiczna	tak	uznany przez krytyków za wybitny; w 1993 r. nagrodzony Oscarami za najlepszy film, montaż, dla reżysera oraz dla aktora drugoplanowego (G. Hackman); Złote Globy dla najlepszego reżysera i dla aktora drugoplanowego	wysoka oglądalność; magazyn „Time” zakwalifikował film do 100 najlepszych filmów 80-lecia; film kultowy	szeroki, kinowy i telewizyjny
szerokie krajobrazy, plany ogólne i totalne (ujęcia z góry), półzbliżenia i zbliżenia	muzyka samoistna, melancholijna, nastrojowa w stylu refleksyjnego country (gitara, skrzypce, orkiestra) autorstwa A. Badalamentiego; funkcja dramaturgiczna	tak	cieszył się umiarkowanym uznaniem krytyków w USA, a dużym w Europie; nominowany do Oscara i Złotych Globów za rolę aktora (R. Fornsforth), ale nienagrodzony; aktora nagrodziło Nowojorskie Stowarzyszenie Krytyków Filmowych; film w Europie otrzymał Europejską Nagrodę Filmową za najlepszy film zagraniczny	wysoka oglądalność; nagrody publiczności festiwalowej	masowy, kinowy i telewizyjny; dostępny na nośnikach dvd, vhs, w sieci

lp.	tytuł filmu (rok produkcji), reżyser	montaż	kolor	symbole	narracja
7	<i>Schmidt</i> (2002), reż. A. Payne	linearny, ciągły, montaż zdarzeń oraz przyczynowo- skutkowy	barwy zimne; użycie filtrów barwnych o silnie niebieskim zabarwieniu (melancholia); operowanie kontrastem, estetyka brzydoty i absurdu codzienności	podróż, dziecko (chłopiec)	liniowa, klasyczna; w niektórych ujęciach bohater jako narrator pozakadrowy (czytanie, pisanie listu do chłopca)
8	<i>Lepiej późno niż później</i> (2003), reż. N. Meyers	linearny, ciągły,	dominacja przygaszonych, stonowanych barw; operowanie kontrastem: jasne, pastelowe barwy w domu Eriki, ciemne szarości, brązy w domu Harry'ego	miłość, dom (biel), podróż, rodzina	liniowa, obiektywna, klasyczna; brak narratora
9	<i>Choć goni nas czas</i> (2007), reż. R. Reiner	linearny, ciągły, momentami równoległy, przyczynowo- skutkowy i skojarzeniowy	dominacja ciemnych barw, sceny plenerowe w jasnych kolorach	choroba, podróż, dziecko (wnuczka)	liniowa, obiektywna, klasyczna; miejscami narracja pozakadrowa bohatera
10	<i>Gran Torino</i> (2008), reż. C. Eastwood	linearny, ciągły, przyczynowo- skutkowy	kolorystyka stonowana i przygaszona, beże, odmiany szarości, czerń, brąz, biel	samochód (Ford Gran Torino, rocznik 1972), dom/trawnik, młody chłopak	liniowa, obiektywna i subiektywna, klasyczna; brak narratora

kadry	muzyka/autorstwo	udział gwiazd kina	stosunek krytyki filmowej	odbiór potoczny/widzowie	obieg
plany pełne, średnie, zbliżenia, półzbliżenia	piosenki z lat 60. i 70. XX wieku; ilustracja nastrojów; funkcja dramaturgiczna i perswazyjna	tak	w 2003 r. nominacje i nagrody dla aktora dramatu J. Nicholsona i za scenariusz (Złote Globy); oceniany bardzo dobrze w recenzjach	wysoka oglądalność	masowy, kinowy i telewizyjny, nośniki: dvd, vhs, sieć
plany pełne, średnie, ogólne, półzbliżenia, zbliżenia	muzyka samoistna, orkiestrowa autorstwa H. Zimmera a także utwory popularne L. Armstronga i innych twórców, kompozycje w stylu hip-hop, jazz, rock, chór, swing; funkcja dramaturgiczna	tak	w 2004 r. nominacje do Oscara, ale bez nagród; 2 nagrody dla aktorki komediowej D. Keaton (Złoty Glob i Satelita); oceniany jako dobry w swoim gatunku	wysoka oglądalność	masowy, kinowy i telewizyjny, dostępny na nośnikach dvd, vhs, w sieci
plany średnie, pełne, ogólne i totalne	muzyka nastrojowa, nostalgiczna, mieszana (jazz, swing, chór, poważne utwory) autorstwa M. Shaimana; funkcja dramaturgiczna i perswazyjna	tak	w 2007 nominowany za montaż (Złota Szpula) i piosenkę (Grammy); oceniany krytycznie; brak nagród	wysoka oglądalność	masowy, kinowy i telewizyjny, dostępny na dvd, w sieci
ujęcia statyczne, wszystkie rodzaje planów pełne	muzyka fortepianowa i piosenki autorstwa J. Culluma, K. Eastwooda, M. Stevensa; antycypacja nastrojów i wrażeń oraz wartościowanie filmowych wrażeń; funkcja perswazyjna i dramaturgiczna	tak	oceniany bardzo wysoko, nagradzany na całym świecie przez stowarzyszenia krytyków i akademie filmowe, np. nagroda Davida di Donatello w 2009 roku za najlepszy film zagraniczny, Cezar i Blue Ribon w 2010 roku za film zagraniczny, Złoty Glob za piosenkę	wysoka oglądalność, film uznany za kultowy	masowy, kinowy i telewizyjny; dostępny na nośnikach dvd, blu ray, vod, w sieci