

## *Rodzima klasyka filmowa w świadomości zbiorowej polskich widzów. Opinie Polaków o polskich filmach i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej*

**ABSTRACT.** Giza Barbara, Wenzel Michał, *Rodzima klasyka filmowa w świadomości zbiorowej polskich widzów. Opinie Polaków o polskich filmach i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej* [Domestic film classics in the collective consciousness of Polish viewers. Poles' opinions about domestic films and their attitudes towards Polish film production]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 237–256. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.14.

The text discusses the social understanding of the film canon. The analyses is based on the results of the social research "Poles about Polish films. Opinions of Poles on Polish cinema and their attitudes towards Polish film production" conducted in 2019. The research findings show how Polish audiences think about the Polish film canon and how they defines it, referring to their own film experiences, attitudes towards Polish productions and to beliefs about the influence of Polish cinema on culture.

**KEYWORDS:** film canon, audience, audience research, Andrzej Wajda, Władysław Pasikowski, Stanisław Bareja, Jerzy Hoffman, Trilogy, *Sami swoi*, Polish film school, cinema of moral anxiety, history, film adaptation, comedy.

Klasyka filmowa: kanon wybitnych, powszechnie uznanych za wartościowe dzieł filmowych, współtworzących trwały dorobek kultury, także: kultury narodowej (do kultury filmowej jakiegoś kraju mogą więc należeć utwory słabo znane za granicą). Przez wiele lat uważano, że sztuka filmowa ma wartość ulotną, toteż nie ma w niej miejsca na pojęcie klasyki. Jednak wraz z otwieraniem filmotek narodowych [...], a zwłaszcza z wykształceniem się kategorii autora filmowego w krytyce lat 50., świadomość istnienia klasyki filmowej zaczęła się upowszechniać. Obecnie, w dobie uniwersyteckiego nauczania o filmie [...] istnienie klasyki filmowej stało się czymś oczywistym; wiadomo, że w jej obrębie mieści się np. twórczość D.W. Griffitha, Ch. Chaplina, S. Eisensteina, F. Felliniego, L. Viscontiego, w Polsce zaś – A. Wajdy, W.J. Hasa czy K. Kieślowskiego. Szczegółowy inwentarz klasyki filmowej może się jednak zmieniać z upływem czasu, zgodnie z naturalną potrzebą rewaloryzacji przeszłości[1].

[1] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 499.

Definicja ta, sama w sobie bardzo klasyczna, określa kanon filmowy jako „swoistą całość”, listę, na której znalazły się dzieła danego kręgu kulturowego, wpisane na nią w sposób autorytatywny. Są to także dzieła dla danej kultury najistotniejsze, najwartościowsze i zapewniające kulturową ciągłość. A jednak pozostaje paradoksem, że kiedy takie listy powstają, towarzyszą im często rezerwa, dystans i potrzeba tłumaczenia się z dokonanych wyborów.

Dobrym przykładem ilustracji takiego podejścia może być ankieta *20 najlepszych* zorganizowana przez reaktywowany ówczesnie „Kwartalnik” [2] z okazji setnej rocznicy kina. Zapytano w niej reżyserów, krytyków filmowych oraz niektórych pisarzy i badaczy literatury o arcydzieła filmowe polskie i światowe oraz o nazwiska twórców – największych indywidualności w historii kina. Krzysztof Mętrak w odpowiedzi napisał wtedy:

Wszystkie tego typu ankiety, plebiscyty, klasyfikacje i rankingi są tylko rodzajem zabawy, do której jedynie osobnicy o wyjątkowej potrzebie hierarchizowania zjawisk i wygórowanym poczuciu porządku, mogą przykładać miary i wagi intelektualnej natury. [...] Wszak w sztuce nie istnieją kryteria obiektywne, hierarchie sprawiedliwe i wyważone, kategorie jedynie słuszne i raz na zawsze obowiązujące. Przeciwnie, jest to domena subiektywizmu i względności. Nie ma reguł, są przykłady i gusty. Na dodatek zmienne w przestrzeni czasu [3].

A jednak przecież – kontynuuje wybitny krytyk – poważne pisma filmowe i krytycy takie listy układają. Po pierwsze po to, by

odnaleźć chwilowe miejsce oparcia, jakieś słupy miłowe, pomocne przy wydawaniu codziennych ocen, które są wynikiem doraźnych, fragmentarycznych koniunkturalnych sądów. I jeszcze dlatego, że film jest sztuką młodą, a więc nieustannie poszukującą własnej klasyki [4].

Na tworzonych wtedy listach powtarzały się tytuły *Popiół i diament*, *Zezowate szczęście*, *Eroica*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, nazwiska Wajdy, Munka, Kiesłowskiego, Hasa, Kawalerowicza.

Drugim przykładem jest ankieta *12 filmów na 120-lecie kina* z 2016 roku, zorganizowana przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego, we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi. W zaproszeniu, wystosowanym do specjalistów z zakresu filmu, napisano:

dla celów naszego projektu za najistotniejszy przyjmujemy osobisty punkt widzenia; nie pytamy o najważniejsze filmy w historii kina, ale właśnie o filmy najlepsze Pana/Pani zdaniem. Idealnie byłoby, gdyby udało się „wymazać z pamięci” wszelkie powstałe już „rankingi arcydzieł” i akademickie podziały na mistrzów i outsiderów – jesteśmy ciekawi, na ile ustalone kanony sprawdzają się współcześnie, na ile zaś podlegają modyfikacji [5].

[2] K. Mętrak, *Próby zatrzymania czasu*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, t. 16, nr 1(61), s. 143.

[3] „Kwartalnik Filmowy” nie ukazywał się od 1965 do 1993 roku.

[4] Ibidem, s. 144.

[5] <<https://kinomuzeum.pl/wyniki-ankiety-12-filmow-na-120-lecie-kina/>>, dostęp: 31.05.2022.

Wyniki tej ankiety nie różniły się zasadniczo od tej z „Kwartalnika Filmowego”, na liście znalazły się filmy Wajdy, Munka, Hasa, Kawalerowicza, Kieślowskiego, a także – Koterskiego i Pawlikowskiego[6]. Kanon, a raczej potrzeba kanonu, wykazuje się stabilnością, o czym świadczą i inne ankiety oraz towarzyszące im zastrzeżenia oraz zdystansowane opinie[7].

Jak jednak odnieść się do tej kwestii w sytuacji badania widowni? Nie może w tym przypadku raczej chodzić jedynie o bezpośrednie odniesienie do kanonu ustalonego przez specjalistów, ale o społeczne jego rozumienie, o to, co się nań składa w świadomości badanych, jak definiują oni to pojęcie.

Celem artykułu będzie analiza wyników badania, które przeprowadzono w ramach badań społecznych zrealizowanych w 2019 roku przez interdyscyplinarny zespół badawczy Uniwersytetu SWPS na zlecenie Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Naczelnym celem całego projektu było zbadanie wiedzy Polaków o polskim filmie, sposobów kontaktu z polskim filmem, jego ocena i odbiór oraz społeczne zróżnicowanie praktyk kulturowych związanych z polskim filmem. Jednym z celów szczegółowych było zbadanie znajomości filmów stanowiących kanon i opinii na ich temat. Wyniki tej części badań nie zostały jeszcze opisane[8], a stanowią interesujący wkład do badania współczesnej polskiej widowni filmowej.

Punktem wyjścia jest – zadane ze świadomością szeregu toczących się w tym obszarze dyskusji teoretycznych – pytanie o społeczne funkcjonowanie konstruktów zwanego kanonem filmowym. Według oksfordzkiego słownika filmoznawczego kanon to „grupa filmów uznawanych przez autorytety, w tym krytyków i twórców filmowych, za najbardziej jakościowe i posiadające nieprzemijającą wartość”[9]. Natomiast kiedy o kanon zapytamy w kontekście nauk społecznych, istotną staje się niewątpliwie jego rola w kształtowaniu tożsamości i kulturowej pamięci, ze względu na tradycję i rolę w podtrzymywaniu kulturowej ciągłości[10]. Definicję kanonu przyjmujemy zatem wstępnie za propozycją Andrzeja Szpocińskiego:

[6] Por. odnoszący się do tej ankiety interesujący tekst: K. Klejsa, *Dlaczego 12 na 120? – czyli o kanonach i „listomanii”*, <<http://old.kinomuzeum.pl/dlaczego-12-na-120-czyli-o-kanonach-i-listomanii/>>, dostęp: 31.05.2022.

[7] Por. także np. „Złota dziesiątka” polskiego kina. *Na rok 2000*, Tarnów 2001 (była to publikacja stanowiąca wyniki ankiety skierowanej do krytyków, teoretyków i historyków filmu, w której wzięło udział 68 osób); A. Helman, *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000; dyskusja *Krytyka filmowa wobec kanonu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 4, <<https://pleograf.pl/index.php/z-warsztatu-krytyka-filmowa-wobec-kanonu/>>, dostęp: 31.05.2022.

[8] Por. M. Cześnik, B. Giza, M. Wenzel, A. Kwiatkowska, M. Żerkowska-Balas, *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021. Raport dostępny na: <[https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA\\_Raport\\_Polacy-o-polskich-filmach\\_FINA%2081\\_030321.pdf](https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA_Raport_Polacy-o-polskich-filmach_FINA%2081_030321.pdf)>, dostęp: 12.01.2022.

[9] A. Kuhn, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012, s. 59.

[10] Pamięć kulturowa definiowana za: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i tożsamość polityczna w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

kanon to taka szczególna część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie. Kanon zatem jest zawsze jakoś odniesiony do przeszłości i projektowany w przyszłość[11].

Przyjmujemy ją jednak z zastrzeżeniem, które sformułował Leszek Szaruga, o tym, jakiej zbiorowości sprawa dotyczy, „jak definiuje swą tożsamość ktoś, kto zmierza do określenia kanonu, co w globalizującej się przestrzeni kultury nie jest już dziś wcale oczywiste”[12]. Sytuacje nieoczywiste, spory powstają na tle historii, religii, geografii i innych obszarów mających wpływ na procesy budowania tożsamości, która z kanonem łączy się nierozzerwalnie. Nie wdając się wszakże w te dyskusje, uznajemy, że kanon istnieje jako struktura dynamiczna, jednocześnie odwołująca się do archetypów jako „źródła zjawisk uważanych za elementarne dla [danej – przyp. aut.] kultury”[13], które pozostają niezmiennie, i do ulegających przemianom aktualnych historycznie zespołów wyobrażeń o własnej tożsamości, obecnych w danej zbiorowości.

## Kanon kultury a kanon filmowy

Jak zauważa Piotr Zwierzchowski, „nawet jeśli akceptuje się istnienie kanonu jako pewnego zbioru tekstów kultury, coraz silniejsze jest przekonanie o jego płynności i zmienności”[14]. Chodzi nie tylko o poczucie relatywności, lecz także o wymienną kanonu i archiwum. Zwierzchowski odwołuje się do ustaleń Aleidy Assmann, według której

[...] elementy kanonu, jeśli zestawimy je z elementami archiwum, mogą zostać „wydzielone” i ponownie zinterpretowane (jest to metoda stosowana przez nowy historyzm). Elementy kanonu mogą zniknąć w archiwum, a elementy archiwum zostać odkryte na nowo i włączone do kanonu, co dowodzi wzajemnego oddziaływania tych dwóch dziedzin, które tworzą dynamikę pamięci kulturowej i utrzymują jej energię w ciągłym ruchu[15].

Assmann zwraca także uwagę na kwestię, która i dla opisywanych przez nas badań społecznych ma istotne znaczenie: mimo swej zmienności, pozostają niezbędnymi narzędziami w procesie edukacji, bez których nie mogłyby zostać ustanowione dyscypliny naukowe ani programy nauczania[16]. Dlatego zgadzamy się z Piotrem Zwierzchowskim –

niewątpliwie kanon [...] zakłada uniwersalność przekazu, przekraczającą wymiar historyczny. Służy także budowaniu tożsamości, zapewnia ład, umożliwia komunikację. Z drugiej strony przyczynia się do rekonstruowania istniejących hierarchii i systemu władzy (przemoc symboliczna,

[11] A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, t. 35, nr 2.

[12] L. Szaruga, *Kanon jako przestrzeń porozumienia*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 125.

[13] Ibidem, s. 134.

[14] P. Zwierzchowski, *Kanon filmowy a edukacja*, [w:] *Istnieć w kulturze. Istnieć w kulturach. Między*

*teorią a praktyką edukacyjną*, red. A. Rypel, D. Jastrzębska-Golonka, Bydgoszcz 2018, s. 307.

[15] A. Assmann, *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 85.

[16] Ibidem, s. 79.

szkoła, podręczniki, programy), ogranicza rozwój sztuki, narzuca sposób jej recepcji. Stanowi jedno z narzędzi systemu, służących do zachowania jego ciągłości. Ewentualne zmiany mogą odbywać się jedynie w jego ramach[17].

Zdaje się, że ten właśnie aspekt kanonu, związany przecież z jego potencjałem edukacyjnym, jest jedną z przyczyn, dla których nad kanonem toczą się nieraz tak zawzięte dyskusje.

Oscylują one między postawami ataku i obrony, a wynikają z zachodzących w kulturze przemian[18], a dokładniej z reakcji rozmaitych myślicieli na te przemiany. Atak na kanon wiąże się z przekonaniem, że jest on silny, represywny, elitarny czy patriarchalny, obrona zaś skupia się na argumentacji rysującej ponury obraz człowieka współczesnego, który w sytuacji zaniku kanonu pozbawiony zostaje drogowskazów intelektualnych, estetycznych czy wręcz epistemologicznych i „błądzi na mapie nieprawomocnych czy fałszywych odczytań, łowi cienie «nieobecnego» czy «niewyraźnego», coraz bardziej oddając się we władzę pustki”[19]. Obie postawy pozostają wobec siebie w opozycji, ale przecież można je także traktować jak wyraz tej samej troski: obrony tego, co ważne, ale słabe i kruche, przed tym, co dominuje i włada. Dla atakujących kanon opresorem jest władza, realizująca swój interes poprzez narzucanie określonej linii dyskursu, zaś dla broniących takim opresorem są siły, które chcą zerwać trwale – w ich przekonaniu – więzi o charakterze uniwersalnym, tradycyjnym, odwiecznym. Dlatego raczej ma Andrzej Skrendo, pisząc co prawda o literaturze, ale uwagę tę można z łatwością odnieść i do filmu:

kanon to nie tyle przedmiot sporu, ile jego miejsce, miejsce, w którym zawężają się nie tylko fundamentalne pytania dotyczące literatury, ale najważniejsze pytania społeczne i polityczne: czym jest literatura? co to znaczy być krytykiem i badaczem? jak wychowywać przez literaturę? co winniśmy sądzić o naszej historii i na czym polega związek między przeszłością a teraźniejszością? kim jesteśmy, a kim chcemy być? – a wreszcie – co to znaczy być Polakiem?[20]

Ten aspekt kanonu zdaje się najbardziej frapujący: kanon jako przestrzeń porozumienia, tworzony przez zbiorowość, która go ustanawia, ale też której tożsamość ów kanon tworzy. Przestrzeń oznacza wielość i wielopoziomowość relacji, różne zakresy porozumienia, ale nawet jeśli kanon pozostaje ze swej natury dynamiczny, zależny od osi czasu oraz szeregu innych zmiennych, to w swej zmienności nie może przekroczyć granicy, poza którą zbiorowość utraciłaby zdolność wzajemnej komunikacji, czyli język, podświadomie rozumiany przez wszystkich jej członków, a który Szaruga określa „praktykowaniem kanonu”. Polega ono na istnieniu pewnej wspólnoty wartości, postaw i wyobrażeń, na przykład generacyjnej, która wywołuje wzajemne

[17] P. Zwierzchowski, op.cit., s. 308.

[18] Por. J. Święch, *Burze wokół kanonu/kanonów*,

[w:] *Kanon i obrzeża*, op.cit., s. 13–27.

[19] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością*, Kraków 2003, s. 41.

[20] A. Skrendo, *Kanon i lektura*, [w:] *Kanon i obrzeża*, op.cit., s. 69.

porozumienie niezależnie od stopnia znajomości konkretnych wytworów kultury (tekstów, filmów, piosenek itp.) ów kanon tworzących. W tym sensie kanon istnieje, choć historycznie pozostaje zmienny – jest przecież tworzony w danym momencie historycznym przez pewną ramę możliwości wyboru z całego dorobku kultury narodowej. Co jednak więcej, mimo zmienności historycznej kanonu i jego otwartości na dodawanie czy ujmowanie konkretnych dzieł, posiada on pewne „miejsce wspólne”, „nieredukowalne jądro”. „Jego istnienie gwarantuje możliwość porozumienia, jest swego rodzaju ostateczną instancją odwoławczą, rdzeniem tożsamości kultury zbiorowości”[21]. Określenie tego jądra jest także kwestią określonego momentu dziejów, nie jest statyczne, ale proces jego przemian musi mieć charakter pewnej ciągłości – inaczej zagrożeniu ulega zdolność porozumienia kolejnych pokoleń danej zbiorowości. Szaruga pozostaje na gruncie badań literackich, dlatego kanon (i składające się nań archetypy), o którego istnieniu jest przekonany, sytuuje się na styku epoki antycznej i chrześcijaństwa. Sytuacja filmu polskiego, jego szczególność polegająca między innymi na silnych związkach z literaturą[22], uprawnia – jak sądzimy – do odwoływania się także i do ustaleń oraz osiągnięć badawczych tej dziedziny, jako pomocnych ze względu na możliwości stosowania z powodzeniem tych samych metod i narzędzi.

Zanim jednak zajmiemy się kanonem filmowym jako przedmiotem badania społecznego, odwołamy się do typologii pojęcia, którą przedstawiła Janina Kurczewska:

Można wyróżnić trzy ujęcia kanonu. Odwołując się do metafor, określimy je następująco: wedle pierwszej kanon to twór niewidzialnej ręki dziedzictwa narodowego, muzeum arcydzieł narodowych, wedle drugiej – lista mód narodowych, najpopularniejszych w danym momencie przejawów polskości (dzieł, postaci, wydarzeń), wedle trzeciej – oferta ideologiczna polityków i wyobrażona przez nich reprezentacja interesów i wartości społeczeństwa narodowego, całość wzorów, których moc obowiązywania zależy od stopnia uprzywilejowania polityków w dyskursie publicznym, od sytuacji, w jakiej znaleźli się politycy i obywatele w państwie i społeczeństwie narodowym[23].

Kiedy pytaliśmy badanych o rozpoznawalność filmów, kierowaliśmy się takim właśnie, trójujęciowym rozumieniem tego pojęcia.

Pytania, które można sobie zadać, brzmią: dla kogo jest kanon?, dla kogo są listy, rankingi, podsumowania wszelkich *best of*? Jeszcze inna kwestia zdaje się komplikować sprawę. To, co klasyczne, nie jest jak się zdaje tożsame z tym, co kanoniczne. Zdanie to odwołuje do wypowiedzi amerykańskiego badacza Rogera Lundina, który wystąpił z gwałtowną obroną klasyki literackiej w okresie, gdy rewizji poddawany był jej kanon. Klasyką pozostaje to, co niezmienne, kanon zaś

[21] L. Szaruga, op.cit., s. 132.

[22] Por. m.in. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

[23] J. Kurczewska, *Kanon kultury narodowej*,

[w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2000, s. 34.

ulega ciągłej zmianie i pozostaje kategorią pochodną w stosunku do zmian społecznych, politycznych, ekonomicznych, nawet religijnych. W swojej rozprawie Lundin staje po stronie klasyki także dlatego, że uważa kanon za kategorię, której nie można ufać, stworzoną często doraźnie i intencjonalnie, a więc arbitralnie<sup>[24]</sup>. Uwagę zwraca tutaj kwestia wykluczającej natury kanonu, który powstaje jako wyraz stanu społeczeństwa, jako kategoria kultury i dlatego jest z jednej strony narzędziem wrażliwym, ponieważ i sama kultura ulega ciągłym zmianom, niepewna swojego statusu, z drugiej zaś – dosyć precyzyjnym, pozwala bowiem definiować kulturę, która go tworzy, nazywać jej priorytety, imponderabilia oraz to, o czym chce ona zapomnieć, co chce wyjąć poza nawias, wykluczyć właśnie. Kanon, czyli lista „lektur obowiązkowych”, czy to literackich, czy filmowych, czy z dziedziny sztuk plastycznych, jest zestawem tytułów i nazwisk, które w danym momencie na osi czasu uważane są z jakiegoś powodu za kluczowe, obowiązkowe właśnie dlatego, że ich wspólna znajomość ma kształtować grupy społeczne o określonym zestawie ulokowanych w świadomości i podświadomości artefaktów i skojarzeń. I odwrotnie – wyrzucenie poza kanon oznacza usunięcie z tego rezerwuaru, zapomnienie, odrzucenie.

Postawa ta, wiążąca kanon i klasykę z tożsamością, bliska jest tej zawartej w artykule Leszka Szarugi i wyraża przekonanie, które podzielamy, o istnieniu pewnego rodzaju wspólnego mianownika, „jądra”, które powinno warunkować wzajemne porozumienie w ramach zbiorowości. Przekonanie to postanowiliśmy poddać próbie w badaniu, a swoje badawcze motywacje opisaliśmy we wstępie do raportu syntetyzującego wyniki:

Refleksja nad opiniami Polaków o polskim kinie i ich postawami wobec niego nie jest bardzo bogata, szczególnie jeśli idzie o badania społeczne. Opinii publicznej, ale także decydentom, interesariuszom i innym zainteresowanym osobom brakuje dokładnych, systematycznych, całościowych opracowań. Za mało wiemy na temat tego, co Polacy myślą o polskim kinie i polskich filmach, w jaki sposób „obcują” z polskim kinem, jak z niego „korzystają”, co w nim lubią, a co ich w nim złości czy denerwuje itd. Za mało wiemy też o roli i miejscu kina polskiego na mapie praktyk kulturowych Polaków, czy jego znaczeniu dla polskiej kultury (znaczeniu subiektywnym, spostrzeganym przez zwykłych Polaków, a nie specjalistów, filmoznawców, badaczy kultury i filmu)<sup>[25]</sup>.

Refleksję tę postanowiliśmy skonfrontować z opiniami o rozumieniu kanonu, formułowanymi zwłaszcza przez środowisko specjalistów i zapytać, na ile opinie te są zgodne, na ile zaś te pierwsze ulegają dalece idącej weryfikacji w zetknięciu ze społeczną praktyką. W tym kontekście zadanie pytania o postawę widowni nie tyle wobec tych list czy rankingów, ile wobec samych filmów, a także o jej, widowni,

[24] R. Lundin, *The Classics are not the Canon*, <<https://www.catholiceducation.org/en/education/catholic-contributions/the-classics-are-not-the-canon.html>>, dostęp: 4.01.2022.

[25] M. Cześniak, *Wstęp*, [w:] M. Cześniak et al., op.cit., s. 9.

rozumienie kanonu – staje się frapujące poznawczo, ale i konieczne z kilku względów: od rozważań o kanonie jako obszarze społecznego porozumienia, poprzez zbiorową pamięć kulturową w kontekście kanonu, po kwestię tożsamości narodowej i grupowej, jaką kanon powinien w założeniu kształtować. Oraz o to, czy założenia te mogą zostać w rezultacie potwierdzone.

## Metodologia

Badanie zostało przeprowadzone za pomocą ankiety zrealizowanej na ogólnopolskim internetowym panelu badawczym przez firmę 4P. W badaniu zastosowano losowo-kwotowy dobór próby (N=1000). Struktura demograficzna próby pod względem płci, wieku, wykształcenia, regionu geograficznego i wielkości miejsca zamieszkania wzorowana była na strukturze demograficznej populacji Polski. Badanie zostało zrealizowane w dniach 27.11–4.12.2019 roku. Kwestionariusz ankiety przygotowano na podstawie kwerendy filmoznawczej oraz danych uzyskanych z badań jakościowych. Zawierał 63 pytania, w tym pytania jednokrotnego wyboru, określanie pozycji na skali, pytania złożone, np. wielokrotnego wyboru, otwarte i macierzowe. Niniejszy artykuł zawiera wyniki dwóch części: testu znajomości filmów zaliczonych przez zespół do kanonu oraz społecznej definicji kanonu, który zoperacjonalizowano jako wpływ na kulturę polską i światową. W obu przypadkach respondenci samodzielnie formułowali odpowiedzi, a więc wpisywali tytuły filmów do formularza.

Pytania badawcze dotyczyły znajomości, obecności i społecznej definicji kanonu filmowego w świadomości społecznej: czy polski widz rozpoznaje filmy zajmujące w opinii środowiskowej (udokumentowanej np. rankingami, zwłaszcza eksperckimi) poczesne miejsce w historii filmu? Filmy, z których okresów i nurtów (np. szkoła polska, kino wojenne etc.), utrwaliły się w świadomości zbiorowej i jakie czynniki różnicują tę świadomość? Które filmy społeczeństwo uznaje za najważniejsze dla dorobku kulturowego?

Kiedy pytaliśmy badanych o znajomość danych tytułów, nie kierowaliśmy się w bezpośredni sposób jednym, konkretnym zestawieniem kanonu, choć zestawienia filmów „kanonicznych” braliśmy rzecz jasna pod uwagę. Interesowała nas także – zgodnie z typologią Kurczewskiej – szersza lista filmów, uwzględniająca „muzeum arcydzieł narodowych”, a także „lista mód narodowych, najpopularniejszych w danym momencie przejawów polskości (dzieł, postaci, wydarzeń)” oraz te, które składały się na

ofertę ideologiczną i wyobrażoną przez nią reprezentację interesów i wartości społeczeństwa narodowego, całość wzorów, których moc obowiązywania zależy od stopnia uprzywilejowania polityków w dyskursie publicznym, od sytuacji, w jakiej znaleźli się politycy i obywatele w państwie i społeczeństwie narodowym<sup>[26]</sup>.

[26] J. Kurczewska, op.cit., s. 34.



Słowem, w czasie badania towarzyszyło nam pytanie o to, czy i w jaki sposób polskie kino funkcjonuje w świadomości zwykłych odbiorców oraz czy istnieje „wspólny mianownik”, potencjalne pole porozumienia budowane przez to kino.

Listę testowanych filmów ustalił zespół badawczy w procesie kilkustopniowej procedury. Na wstępnym etapie przeprowadziliśmy kwerendę wyników oglądalności filmów w różnych okresach. Następnie uwzględniliśmy wpływ mierzony międzynarodowymi prestiżowymi nagrodami. Wreszcie, zespół wyselekcjonował z szerokiej listy reprezentatywne przykłady z różnych epok, posiłkując się wiedzą ekspercką własną i pracowników Filмотeki Narodowej (lista tytułów – Tabela 1).

Nasze hipotezy dotyczą segmentacji ze względu na istotne parametry socjologiczne. 1) Pierwszy zestaw hipotez dotyczy wpływu kapitału społecznego na świadomość: osoby wykształcone, jak przypuszczamy, mają lepszą orientację za sprawą swoich kompetencji kulturowych, a mieszkańcy dużych ośrodków miejskich lepiej rozpoznają filmy za sprawą dostępu do kin, a także w związku z szerszą ofertą usług medialnych. 2) Po drugie, uwzględniliśmy w analizach wiek: osoby starsze mogą lepiej rozpoznawać filmy dawniej nakręcone, a więc te, które towarzyszyły im przez dużą część życia. Jest to więc w istocie wpływ kohorty i związanej z epoką socjalizacji, nie zaś wieku biologicznego. 3) Wreszcie, religijność może odgrywać rolę w przypadku filmów zajmujących się kwestiami wiary i Kościoła. Dodatkowo w analizach uwzględniliśmy płeć, jako standardową zmienną społeczno-demograficzną i korelat innych testowanych czynników.

### Rozpoznawalność

Empiryczne badanie obecności kanonu filmowego w społecznej świadomości rozpoczęliśmy od ustalenia poziomu rozpoznawalności wybranych dzieł filmowych. Respondentom pokazano fotos z filmu ukazujący znaną scenę i poproszono o samodzielne podanie tytułu filmu. Odpowiedzi klasyfikowaliśmy jako poprawne i niepoprawne (a więc niestanowiące właściwego tytułu filmu). Trzeba jednak zaznaczyć, że niepoprawna odpowiedź nie musi oznaczać ignorancji. Po pierwsze, przedstawione fotosy, choć charakterystyczne, mogły jednak kojarzyć się z innymi filmami, zwłaszcza jeżeli pokazywały popularnego aktora w charakterystycznej roli. Po drugie, wielu widzów właściwie rozpoznawało epokę, typ roli, aktora lub cykl filmowy (np. rozpoznawało „Marysię” w filmie *Poszukiwany, poszukiwana*; myliło *Pana Wołodyjowskiego* i *Potop*). Nie różnicujemy więc rozpoznań stuprocentowo poprawnych (tytuł we właściwym brzmieniu) i częściowo poprawnych (tytuł zniekształcony, np. *Świr* zamiast *Dzień świra*; rozpoznanie reżysera, aktora grającego główną rolę, postaci lub cyklu). Mamy też świadomość, że błędne rozpoznanie mogło wynikać z winy badaczy – wyniki byłyby inne przy prezentacji innego fotosu. Przyjmujemy więc, że rozpoznanie świadczy o subiektywnej świadomości

### Wyniki

badanych, ponieważ podanie częściowo poprawnej odpowiedzi często wiąże się ze znacznym poziomem kompetencji.

Miejsce komedii Juliusza Machulskiego w powszechnej świadomości nie budzi wątpliwości. *Seksmisja* to najlepiej rozpoznawany film spośród umieszczonych na liście, większość rozpoznaje też *Kilera*.

*Krzyżacy* i *Potop* to produkcje, które obejrzało po kilkadziesiąt milionów osób, głównie w okresie PRL. *Krzyżacy* to film rozpoznawany przez dwie trzecie dorosłych. Jeśli chodzi o *Potop*, przedstawione zdjęcie poprawnie skojarzyło z tym filmem mniej badanych, jednak wśród odpowiedzi wskazujących na inne tytuły zdecydowana większość wskazywała pozostałe części Trylogii (częściej *Ogniem i mieczem* niż *Pana Wołodyjowskiego*), czasem też respondenci wpisywali Trylogię jako całość. Tak też chyba należy myśleć o tym cyklu: funkcjonuje on w społecznej świadomości jako jeden rozbudowany obraz. Co ciekawe, wśród innych błędnych rozpoznań czasem filmy te identyfikowano na krzyż: *Krzyżaków* jako Trylogię i vice versa.

**Tabela 1.** Rozpoznawalność filmów. Dane w %

Tytuł	Poprawne	Częściowo poprawne lub niepoprawne	Trudno powiedzieć
<i>Seksmisja</i>	82,4	1,8	15,8
<i>Potop*</i>	30,0	46,5	23,5
<i>Krzyżacy</i>	67,5	4,9	27,6
<i>Kiler</i>	56,7	11,5	31,8
<i>Noce i dnie</i>	56,7	6,7	36,6
<i>Listy do M.</i>	54,0	7,3	38,7
<i>Dzień świra</i>	50,9	7,6	41,5
<i>Kler</i>	54,0	4,2	41,8
<i>Rejs</i>	51,7	3,7	44,6
<i>Poszukiwany, poszukiwana</i>	36,0	10,6	53,4
<i>Zakazane piosenki</i>	32,7	7,6	59,7
<i>Drogówka</i>	22,4	11,9	65,7
<i>Psy</i>	21,8	11,4	66,8
<i>Polityka</i>	23,8	7,5	68,7
<i>Człowiek z marmuru**</i>	8,4	18,1	73,5
<i>Popiół i diament</i>	16,5	9,4	74,1
<i>Zimna wojna</i>	14,2	10,3	75,5

\* W niepoprawnych: *Ogniem i mieczem* 23,6%; *Pan Wołodyjowski* 11,6%.

\*\* W niepoprawnych: 14,1% jako *Człowiek z żelaza* lub *Człowiek z...*

Dane posortowano rosnąco według odsetka osób deklarujących nieznamość filmów ze względu na brak jednoznacznych kryteriów oceny częściowej poprawności rozpoznania.

Źródło: Opracowanie własne.

Większość respondentów potrafi rozpoznać *Noce i dnie* – film (i serial) niegdyś bardzo znany, wielokrotnie nagradzany i nominowany do Oscara, jednak obecnie rzadziej emitowany. Niemniej jednak pamięć o nim jest silna. Bardzo dobrze pamiętają komedie z czasów PRL – *Misia* i *Rejs*, a nieco słabiej drugi spośród filmów Stanisława Barei na liście – *Poszukiwany, poszukiwana*. Komedie z czasu PRL są bardzo dobrze rozpoznawane przez widzów.

Warto zauważyć bardzo dobrą rozpoznawalność filmu *Kler*, jednego z najnowszych filmów na liście. Jest to film o największej oglądalności kinowej w ostatnich latach – jak widać, jego rozpoznawalność rozciąga się także na szerokie kręgi społeczne. Na ten wynik wpływ mógł mieć moment przeprowadzenia badania, kiedy ciągle trwały ożywione dyskusje nad społecznymi aspektami odbioru tego filmu.

Na końcowych miejscach na liście rozpoznawalnych filmów znajdują się ambitne dzieła docenione przez ekspertów i krytyków, zaliczane przez nich do kanonu. Pokazaliśmy foty z dwóch filmów Andrzeja Wajdy: *Popiołu i diamentu* i *Człowieka z marmuru*. W obu przypadkach niemal trzy czwarte badanych nie potrafiło udzielić odpowiedzi. *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza* traktowane są często jako odcinki jednej całości, respondenci czasem rozpoznawali film jako *Człowiek z...*, często też mylili oba filmy – co zrozumiałe, biorąc pod uwagę tematykę i podobną obsadę. Stosunkowo niewielu ankietowanych rozpoznaje też niedawnego kandydata do Oscara, *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego.

### Segmentacja

Segmentacja pokazać ma poziom rozpoznawalności tytułów w poszczególnych grupach społecznych. W analizie wielozmiennowej uwzględniamy wpływ kategorii społeczno-demograficznych i szacujemy wpływ netto poszczególnych czynników na poziom rozpoznawalności. Wyniki zamieszczone są w Tabeli 2.

Zmienna zależna to rozpoznanie tytułu (podanie odpowiedzi tekstowej na pytanie), a więc nieudzielenie odpowiedzi „trudno powiedzieć”. Zmienne niezależne to: wykształcenie wyższe (referencyjne: inne niż wyższe), płeć, wiek, miejsce zamieszkania (2 zmienne binarne: zamieszkiwanie na wsi, zamieszkiwanie w mieście powyżej 100 tys. mieszkańców) oraz religijność (uczestnictwo w praktykach raz w tygodniu lub częściej). W analizach użyliśmy modeli regresji logistycznej. W tabeli podane są wartości ilorazu szans (exp. (B)). Wartości powyżej 1 oznaczają relatywne zwiększenie prawdopodobieństwa wystąpienia zjawiska (zmiennej zależnej) dla rosnących wartości zmiennej niezależnej, wartości poniżej 1 – zmniejszenie prawdopodobieństwa. Wartości referencyjne to te, wobec których oblicza się prawdopodobieństwo wystąpienia zdarzenia, a więc na przykład – istotne statystycznie wartości powyżej 1 w Tabeli 2 dla zmiennej „Miejsce zamieszkania” oznaczają, że w miastach powyżej 100 tys. dany film jest lepiej rozpoznawany niż w miejscowościach mniejszych niż 100 tys. mieszkańców; dla zmiennej

Tabela 2. Segmentacja

Regresja logistyczna	Zmienne zależne: rozpoznanie filmu (exp (B))																
Zmienne niezależne	Krzyżacy	Noce i dnie	Zakazane piosenki	Człowiek z marmuru	Popiół i diament	Dzień świra	Kler	Seksmisja	Psy	Potop	Zimna wojna	Poszukiwany, poszukiwana	Rejs	Polityka	Listy do M	Drogówka	Kiler
Wykształcenie (1 – powyżej średniego)	2,141	2,414	1,458	2,696	2,328	2,545	2,061	2,705	1,451	2,509	2,895	1,816	2,178	2,432	1,313	1,721	1,894
Płeć (0=K; 1=M)	1,750	0,622	1,735	1,203	1,991	1,725	1,189	1,203	1,841	0,639	0,804	1,065	2,146	1,390	0,432	1,915	1,541
Wiek (lata)	1,037	1,091	1,081	1,059	1,065	0,988	1,002	1,023	1,024	1,061	0,999	1,038	1,055	0,985	0,971	0,989	0,993
Miejsce zam. (1 – wieś)	1,153	1,301	1,261	1,005	1,182	1,226	1,278	1,577	1,313	1,313	1,422	1,304	1,064	0,925	1,218	0,958	1,132
Miejsce zam. (1 – miasto pow. 100 tys.)	1,387	1,536	2,500	2,608	1,548	2,254	1,808	1,761	1,390	1,708	1,615	1,667	1,603	1,160	1,601	1,233	1,890
Religijność (1 – przynajmniej raz w tygodniu)	1,715	1,171	1,086	0,930	0,974	0,762	0,793	1,052	0,907	1,273	0,720	0,708	1,213	0,753	1,089	0,816	0,585
R kwadrat Negelkerkego	0,145	0,331	0,343	0,226	0,241	0,105	0,052	0,075	0,081	0,190	0,086	0,116	0,245	0,074	0,142	0,056	0,068

Zacieniono wartości istotne na poziomie  $p < 0,05$ . Pola niezacienione oznaczają wartości nieistotne statystycznie.

Źródło: Opracowanie własne.

„Wykształcenie” – że osoby z wykształceniem powyżej średniego lepiej rozpoznają dany film niż pozostali; dla zmiennej „Płeć” – że mężczyźni częściej rozpoznają niż kobiety. Wartości poniżej 1 oznaczają większą rozpoznawalność w grupie referencyjnej.

Pierwszy wniosek to bardzo różna siła predykcyjna modeli dla poszczególnych filmów. Generalnie można stwierdzić, że największe wariacji wyjaśniają modele dla filmów starszych. Najwyższe wartości R kwadrat otrzymaliśmy dla takich filmów z odległych lat PRL, jak: *Noce i dnie*, *Zakazane piosenki*, *Człowiek z marmuru*, *Rejs* i *Popiół i diament*, natomiast najniższe dla stosunkowo nowych: *Polityka*, *Kler*, *Drogówka* i *Zimna wojna*, jak też dla nieco starszych, ale nakręconych już w III RP (*Psy*, *Kiler*). Wyjątkiem jest tu najlepiej rozpoznawany film (*Seksmisja*) – niska siła predykcyjna modelu wynika z powszechnej znajomości tego tytułu.

Hipotezy dotyczące segmentacji w dużej mierze się potwierdzają. Osoby z wyższym wykształceniem ponadprzeciętnie często rozpoznają prawie wszystkie filmy (z wyjątkiem *Listów do M.*). Oznacza to, że wykształcenie i związane z nim kompetencje kulturowe znajdują wyraz w znajomości filmów, które zaliczono do kanonu.

Zamieszkiwanie w dużym lub wielkim mieście zwiększa prawdopodobieństwo rozpoznania wszystkich filmów z wyjątkiem takich tytułów, jak: *Krzyżacy*, *Psy*, *Polityka* i *Drogówka*. Tym samym, w większości przypadków potwierdza się rola czynników, takich jak dostępność kin oraz szersza oferta usług audiowizualnych.

Wiek oddziałuje zgodnie z oczekiwaniami: osoby starsze lepiej znają dawno nakręcone filmy, takie jak np. *Popiół i diament*, *Potop*, *Poszukiwany, poszukiwana* czy *Rejs*, natomiast gorzej – stosunkowo nowe, jak *Drogówka*, *Listy do M.*, *Polityka*, *Dzień świra*. Jest to wynik dwóch czynników: większej ekspozycji na te tytuły oraz socjalizacji (wpływ wycieczek szkolnych, częstotliwość projekcji).

Mężczyźni w większości przypadków lepiej orientują się w dziedzictwie filmowym niż kobiety. Różnice są największe w przypadku *Rejsu*. Kobiety częściej rozpoznają trzy filmy: *Noce i dnie*, *Potop* oraz *Listy do M.* (tu różnica na korzyść kobiet jest największa).

Nie sprawdzają się nasze przewidywania dotyczące wpływu religijności. Ten czynnik słabo oddziałuje; co ciekawe, nie wpływa w sposób statystycznie istotny na znajomość *Kleru*.

Przynależność do kanonu kultury rodzimej – w rozumieniu społecznym – definiujemy jako wpływ na kulturę polską i światową. Po pierwsze, respondenci wymieniali dzieła oddziałujące w decydującym stopniu na narodową kulturę, a więc stanowiące jej najważniejszy zasób. Odpowiedzi formułowano samodzielnie – nie było listy, każdy mógł sam wymienić tytuły.

Po pierwsze, na pytania o kluczowe dzieła dla kultury polskiej i światowej odpowiedziała mniejszość (46% i 42%), natomiast większość nie potrafiła wymienić żadnego filmu fabularnego. Można te

**Kanon filmowy  
w świadomości  
społecznej**

wyniki interpretować jako deklarację obojętności wobec filmu jako składnika kultury ze strony przeszło połowy Polaków. Co ciekawe, choć wyniki te zależą od wykształcenia, nie są to zależności tak silne, jak oczekiwaliśmy. Dla przykładu, wśród osób z wykształceniem wyższym przynajmniej jeden film ważny dla kultury polskiej wymieniło 59%, a film „Oscarowy” wskazało 47% badanych. Wiek i płeć mają mniejsze znaczenie. Wyniki analiz zamieszczone są w Tabeli 3.

**Tabela 3.** Zależność między czynnikami społeczno-demograficznymi a posiadaniem opinii

Wyszczególnienie	Procent respondentów wymieniających film	
	mający wpływ na kulturę polską	godny Oscara
Płeć		
Kobiety	44,3%	42,7%
Mężczyźni	47,3%	41,8%
Wiek		
18–30	41,7%	46,6%
31–40	44,7%	42,7%
41–50	46,5%	41,1%
51–60	49,5%	36,8%
61+	46,9%	43,9%
Wykształcenie		
Podstawowe lub zasadnicze zawodowe	37,4%	38,5%
Średnie lub pomaturalne	45,5%	41,1%
Wyższe	58,6%	47,3%

Źródło: Opracowanie własne.

Tytuły podane przez respondentów wymienione są w Tabeli 4. Trylogia Sienkiewicza, jak się okazuje, pozostaje fundamentem tożsamości dla przynajmniej niektórych i – jeśli jej części potraktować łącznie – najczęściej figurowała wśród filmów, które najmocniej ukształtowały polską kulturę współczesną. Wielu respondentów podawało Trylogię Sienkiewicza bez rozróżniania kolejnych części. *Potop* jest najważniejszą z nich, na drugim miejscu – *Ogniem i mieczem*. Kolejnym filmem historycznym są *Krzyżacy*, film z ogromną widownią w czasach wczesnej PRL.

Komedie z czasów PRL: *Sami swoi*, *Seksmisja*, *Miś* i *Rejs* zajmują wysokie miejsce w rankingu. Z innych komedii – stosunkowo często wymieniano inny film Juliusza Machulskiego *Kiler*. *Sami swoi*

to najczęściej oglądany film polski w ostatnich latach – w 2004–2019 przeciętny Polak widział go niemal dwa razy w telewizji, nie licząc innych nośników<sup>[27]</sup>. Być może jest to polski film z największą całkowitą widownią w ogóle.

Spośród filmowców zaliczanych przez środowisko ekspertów i krytyków do wielkich artystów kina wyróżnia się w naszej ankiecie Andrzej Wajda. Na liście filmów wymienionych przez przynajmniej 1% badanych znalazły się tytuły, takie jak: *Pan Tadeusz*, *Katyń*, *Człowiek z marmuru/żelaza* (wielu badanych traktuje te tytuły jako części jednej całości), *Popiół i diament*, *Kanał* i *Ziemia obiecana*. Wpływ Wajdy jest więc niezwykle trwałym fenomenem – wspomniano filmy nakręcone na przestrzeni przeszło pięćdziesięciu lat (*Kanał* – rok 1956, *Katyń* – 2007).

Na liście znalazł się jeden film Romana Polańskiego (*Pianista*), potraktowany przez widzów jako film polski. Respondenci wymieniali też *Nóż w wodzie*, jednak uzyskał mniej niż 1% wskazań. Pomimo kariery zbudowanej przede wszystkim poza Polską, jego dorobek jest traktowany jako część kultury naszego kraju.

Osobne miejsce zajmuje Marek Koterski, twórca starszego pokolenia, który jednak do powszechnej świadomości przedostał się stosunkowo niedawno. Wymieniano przede wszystkim *Dzień świra*, ale także: *Nic śmiesznego* i *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*.

Spośród filmowców średniego pokolenia wyróżniają się: Wojciech Smarzowski, Władysław Pasikowski i Paweł Pawlikowski. Szczególna jest pozycja Smarzowskiego: wśród często wymienianych filmów znalazły się dwie jego produkcje (*Kler* i *Wołyń*), przy czym *Kler* zalicza się do najczęściej wskazywanych. Z perspektywy społecznej roli sztuki widać wyraźną społeczną potrzebę krytycznego spojrzenia na rolę Kościoła w historii najnowszej, co stanowi o jego popularności. Także drugi z wymienianych filmów, czyli *Wołyń*, porusza wątki długo przemilczane zarówno w historiografii, jak i w sztuce. Pawlikowski znany jest za sprawą dwóch filmów wyświetlanych w ostatnich latach, stanowiących największe sukcesy polskiego kina za granicą: *Idy* (zdobywcy Oscara) i *Zimnej wojny* (kandydata). Pasikowski natomiast to reżyser znany przede wszystkim z jednego tytułu (*Psy*), choć w wypowiedziach pojawiało się też *Pokłosie*.

Wśród reżyserów młodego pokolenia wyróżnia się dwóch zupełnie odmiennych twórców: Patryka Vegę i Jana Komasę. Ten pierwszy jest reżyserem filmów szczególnie popularnych wśród młodej widowni masowej (dokumentuje to obszerny raport z badania). Oprócz obecnej na liście *Polityki* respondenci wymieniali takie filmy jak *Pitbull*, *Botoks* i *Kobiety mafii*. Jan Komasa to najważniejszy wśród młodych reprezentant kina artystycznego: oprócz wielokrotnie nagradzanego *Bożego Ciała* wymieniano *Miasto 44*.

[27] M. Cześnik et al., op.cit.

**Tabela 4.** Przynależność do kanonu kina polskiego

Proszę podać tytuły filmów, które – w Pana/i opinii – najbardziej wpłynęły na polską kulturę	%
Trylogia (łącznie lub któryś z filmów)	14,1
<i>Potop</i>	6,1
<i>Ogniem i mieczem</i>	4,9
<i>Pan Wołodyjowski</i>	2,0
<i>Krzyżacy</i>	11,2
<i>Kler</i>	5,9
<i>Sami swoi</i>	5,1
<i>Seksmisja</i>	5,1
<i>Miś</i>	5,0
<i>Rejs</i>	4,8
<i>Pan Tadeusz</i>	4,7
<i>Noce i dnie</i>	4,0
<i>Katyń</i>	4,0
<i>Psy</i>	2,9
<i>Pianista</i>	2,8
<i>Człowiek z marmuru/żelaza</i>	2,2
<i>Popiół i diament</i>	2,2
<i>Kiler</i>	2,0
<i>Polityka</i>	2,0
Trudno powiedzieć	54,2
Możliwość udzielenia do 3 odpowiedzi	
W tabeli filmy, które uzyskały min. 2% wskazań	
Pytanie otwarte, respondenci samodzielnie wpisywali filmy	

Źródło: Opracowanie własne.

Uzupełnieniem mapy oddziaływania filmu polskiego na kulturę narodową jest pytanie o wyróżnienie w kontekście międzynarodowym. W badaniu spytaliśmy, który film zasługuje na Oscara, a więc nagrodę utożsamianą ze światową popularnością filmu (Tabela 5). Na tak sformułowane pytanie wielu widzów odpowiedziało, wymieniając filmy, które zdobyły tę nagrodę (*Pianista*, *Ida*) albo były do niej nominowane (*Zimna wojna*, *Boże Ciało*, *Noce i dnie*, *Potop*).

Lista filmów zasługujących na uznanie międzynarodowe w dużym stopniu powieli listę dzieł ważnych dla kultury polskiej. Zasadnicza różnica polega na tym, że niemal nieobecne są na niej komedie. Polski widz zdaje się uznawać komediowy, satyryczny obraz rzeczywistości przedstawiony w najpopularniejszych filmach tego gatunku za her-



metryczny, niedostępny dla widza nieznającego miejscowych realiów. Rzeczywiście, wśród wielu nagradzanych międzynarodowo polskich filmów komedii prawie nie ma.

**Tabela 5.** Społeczna ocena polskiego kina w świecie

Jakie polskie filmy zasługują, Pana/i zdaniem, na Oscara?	%
<i>Kler</i>	5,9
<i>Ida</i>	5,8
<i>Zimna wojna</i>	3,8
<i>Boże Ciało</i>	3,6
<i>Pianista</i>	3,5
<i>Katyń</i>	3,3
<i>Krzyżacy</i>	2,5
<i>Ogniem i mieczem</i>	2,5
<i>Potop</i>	2,1
Trudno powiedzieć	57,7
Możliwość udzielenia do 3 odpowiedzi	
W tabeli filmy, które uzyskały min. 2% wskazań	
Pytanie otwarte, respondenci samodzielnie wpisywali filmy	

Źródło: Opracowanie własne.

Interpretując przedstawione powyżej dane, syntetyzujemy informacje przy wykorzystaniu również pozostałych składników badania *Polacy o polskim filmie*. Filmy najsilniej oddziałujące na świadomość masowego widza interesującego się polskim kinem można podzielić na kilka kategorii. Są to kategorie nierozłączne, a oddziaływanie jest nierównomiernie rozłożone w społeczeństwie. Są to typy idealne, do których dopasować można poszczególne tytuły.

Pierwsza grupa, najmocniej obecna w społecznej świadomości, to filmy historyczne oparte na literaturze. Prezentują one wyidealizowany obraz Polski i Polaka i mają za zadanie Sienkiewiczowskie „pokrzenie serc”. Najczęstsze źródła literackie to twórczość Sienkiewicza, ale także Dąbrowskiej, Prusa, Reymonta, Żeromskiego i Mickiewicza. Do tej grupy filmów należą filmy, takie jak: ekranizacja Trylogii, *Krzyżacy*, *Noce i dnie*, *Pan Tadeusz*, a także słabiej obecne: *Chłopi*, *Nad Niemnem* i inne. Najlepiej znane filmy z tej kategorii powstały w okresie wczesnego PRL, choć są i nowsze (*Pan Tadeusz*, *Ogniem i mieczem*). Popularność zawdzięczają kombinacji czynników. Po pierwsze, większość filmów z tej grupy nakręcono w okresie, kiedy kino polskie nie miało konkurencji ze strony produkcji światowej: jedynie nieliczne filmy z Zachodu wyświetlano w kinach, telewizja dopiero się rozwijała. Filmy miały wielomilionową widownię, ponieważ było ich niewiele, chodziły

na nie wycieczki szkolne, pokazywano je wielokrotnie. Po drugie, oparte są na lekturach szkolnych, a więc ilustrują postaci i powszechnie znane wydarzenia opisywane w literaturze. Tekst i film wzajemnie się uzupełniają. Po trzecie, są ponadczasowe w sensie politycznym – nie są uwikłane w bieżące spory, opisują wydarzenia odległe w czasie, do których nawiązać może każda władza. Do mitologii stworzonej przez Sienkiewicza odnoszono się zarówno w czasie międzywojennym, jak i PRL, a także III RP.

Druga grupa to filmy wchodzące w bieżące spory na temat historii najnowszej. Ta grupa stanowi przeciwieństwo pierwszej, jeśli chodzi o obraz społeczeństwa: Polacy są pokazywani krytycznie, ujawniane są niechlubne karty z historii, bohaterowie stają przed nierozwiązywalnymi dylematami. Filmy z tego nurtu są słabiej rozpoznawane, ale relatywnie często wymieniane wśród kamieni milowych polskiej kinematografii. Najważniejszy twórca w tej grupie to Andrzej Wajda. Do kanonu polskiej kultury zaliczane są przede wszystkim jego filmy związane z II wojną światową (*Kanał*, *Popiół i diament*, *Katyń*) i opozycją w PRL (*Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*). Także *Ziemię obiecaną* można uznać za krytyczny rozrachunek z historią: obraz stosunków społecznych za wczesnego kapitalizmu w XIX wieku nabrał na nowo aktualności po 1989 roku. Wajda jest w społecznej świadomości przede wszystkim interpretatorem wydarzeń z najnowszej historii Polski.

Spośród młodszych reżyserów tego nurtu najważniejszy jest Wojciech Smarzowski. Można zaryzykować twierdzenie, że próbuje wejść w rolę pozostawioną przez Andrzeja Wajdę – że ma ambicję interpretować artystycznie wydarzenia z historii najnowszej naszej zbiowości. Ten trop sugeruje on sam, filmując dwukrotnie film pt. *Wesele*. Respondenci podawali czasem w odpowiedziach ten tytuł, jednak nie mieliśmy możliwości stwierdzić, czy chodzi o film Wajdy, czy pierwszy Smarzowskiego (drugie z „Wesel” Smarzowskiego weszło na ekrany już po przeprowadzeniu badania). Z perspektywy społecznej świadomości najważniejszy film ostatnich lat to *Kler*. Ukazanie patologii w środowisku duchownych stanowiło dla wielu widzów ważny moment – wydobyto na światło dzienne zjawiska niedopuszczane dotąd do dyskursu publicznego. Krytyczne spojrzenie na społeczną rolę duchowieństwa znaleźć też można w innym nagradzanym przez krytyków i obecnym w społecznej świadomości obrazie – *Bożym Ciele* Komasy.

Trzecia grupa filmów trwale obecnych w zbiorowej świadomości to komedie z lat PRL. W warunkach cenzury i państwowego sterowania kulturą krytyka ustroju realizowała się nie wprost, a poprzez lżejsze formy. Nie można było pokazywać systemowych mechanizmów, więc śmiało się ze skutków. *Seksmisję* i *Rejs* czasem odbierano jako alegorię autorytarnego socjalizmu. Absurdy PRL do dziś nazywa się bareizmami, od nazwiska Stanisława Barei. Filmy tego twórcy wymieniano stosunkowo często: oprócz *Misia*, także: *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, *Bruneta wieczorową porą*, jak również seriale – *Alternatywy 4* oraz *Zmienników*. Filmy osadzone w realiach PRL wytrzymały próbę czasu,

ponieważ różne bareizmy pojawiają się w III RP w nowej odsłonie. Patologia władzy przybiera w nowej Polsce formy znane z niedalekiej przeszłości, wraca propaganda sukcesu i polityka historyczna z czasów Gomułki, a rozmaici przedstawiciele władzy (zapewne nieświadomie) naśladują dawnych towarzyszy partyjnych.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na kino nieobecne w społecznej świadomości. Jeśli przyjrzeć się kanonowi zapomnianemu – lista zdaje się znacznie dłuższa niż katalog filmów, o których Polacy pamiętają i do których wracają. Stworzyliśmy kategoryzację dzieł, które oddziałują na zbiorowość; możemy też stworzyć listę nieobecności.

Po pierwsze, nie przetrwało kino uwikłane instrumentalnie w politykę. Z okresu wczesnego PRL widzowie pamiętają dzieła historyczne, natomiast prawie całkowicie zapomnieliśmy o filmach przedstawiających współczesność i II wojnę światową z perspektywy ówczesnych władz. Twórczość, dla przykładu, Petelskich, Poręby czy Passendorfera nie wytrzymała próby czasu. Niektórzy badani wymieniali serial *Czterej pancerni i pies* i to właściwie wyczerpuje pamięć filmową o wojnie widzianej zgodnie z ówczesnie obowiązującymi dogmatami.

Słabo utrzymało się w pamięci widzów ambitne kino z czasów PRL i transformacji. Oprócz Wajdy artyści kina nie rezonują u współczesnego widza, także tego pamiętającego PRL. W ogóle brak Munka, Morgensterna, Kawalerowicza z tego okresu (sporadycznie wymiano jedynie *Quo vadis*). Zupełnie wyjątkowo pojawiały się w wypowiedziach ówczesne filmy Holland (*Kobieta samotna*), Hasa (*Rękopis znaleziony w Saragossie*), Kutza (*Sól ziemi czarnej*) czy Zanussiego (*Iluminacja*). Zaskakuje brak w retrospekcjach filmów Kieślowskiego, bardzo popularnych w latach 80. i na początku 90. XX wieku. Czasem wymieniano *Trzy kolory* (bez doprecyzowania, o który film chodzi) i *Dekalog*. Nie ma Marczewskiego, Bugajskiego i wielu innych. Brak kina moralnego niepokoju. Wydaje się, że kino polityczne nie przetrwało próby czasu ani przy zaangażowaniu po stronie władzy, ani opozycji. Jeśli przyjrzeć się liście laureatów Festiwalu Filmowego w Gdyni, widać nietrwałość wpływu na zbiorową pamięć filmów przyglądających się krytycznie transformacji ustrojowej, takich jak *Cześć, Tereska, Dług* czy *Plac Zbawiciela*. Nie przetrwało kino autorskie Kolskiego.

Czym jest kanon filmowy i czy może odgrywać dzisiaj rolę w procesie budowania tożsamości? Odpowiedź na to pytanie w kontekście wyników badania zdaje się niejednoznaczna, ponieważ i sama definicja kanonu jest nieoczywista. Mimo to kino zdaje się nadal rezonować w świadomości Polaków, kształtowanej przez procesy edukacji szkolnej (silne związki kina z narodową literaturą), ale też przez mody i medialne przekazy o niekiedy zdumiewającej trwałości. Sprawą, na którą nie można nie zwrócić uwagi, jest też pewna nieprzystawalność, nieadekwatność opinii specjalistów i widzów w kwestii zawartości kanonu – powinna ona z pewnością dać do myślenia zwłaszcza tym pierwszym, którzy jako badacze próbują niekiedy wytyczać ścieżki prowadzące na manowce wiedzy o społecznym oddziaływaniu filmu.

## BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 74–88
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i tożsamość polityczna w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008
- Cześniak M., *Wstęp*, [w:] M. Cześniak, B. Giza, M. Wenzel, A. Kwiatkowska, M. Żerkowska-Balas, *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021, s. 7–17
- Cześniak M., Giza B., Wenzel M., Kwiatkowska A., Żerkowska-Balas M., *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003
- Helman A., *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010
- Klejsa K., *Dlaczego 12 na 120? – czyli o kanonach i „listomanii”*, <<http://old.kinomuzeum.pl/dlaczego-12-na-120-czyli-o-kanonach-i-listomanii/>>, dostęp: 31.05.2022
- Kuhn A., Westwell G., *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012
- Kurczewska J., *Kanon kultury narodowej*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2000, s. 25–63
- Lundin R., *The Classics are not the Canon*, <<https://www.catholiceducation.org/en/education/catholic-contributions/the-classics-are-not-the-canon.html>>, dostęp: 4.01.2022
- Mętrak K., *Próby zatrzymania czasu*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, t. 16, nr 1(61), s. 143–144
- Skrendo A., *Kanon i lektura*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 66–74
- Szaruga L., *Kanon jako przestrzeń porozumienia*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 123–134
- Szpociński A., *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, t. 35, nr 2, s. 47–56
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością*, Kraków 2003
- Święch J., *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 13–27
- Zwierzchowski P., *Kanon filmowy a edukacja*, [w:] *Istnieć w kulturze. Istnieć w kulturach. Między teorią a praktyką edukacyjną*, red. A. Rypel, D. Jastrzębska-Golonka, Bydgoszcz 2018, s. 307–314