



Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

## **„Polska Światłoczuła” – kino objazdowe i jego publiczność w XXI wieku**

*Do miasteczka przyjechało kino objazdowe, przyjechało wyświetlić film.  
Radziecki, o miłości, rosyjskiego żołnierza do polskiej sanitariuszki (...).  
Całe miasteczko się na tę okazję zebrało, wyległo ze swoich  
ciasnych mieszkań, wypłynęło na ulice i bez tego tłoczne,  
opuściło zakłady pracy, bary mleczne, zakłady fryzjerskie, kościoły.  
Film był o miłości i zakończył się źle.*

(Marta Kucharska „Kino Objazdowe”)

### **„Polska Światłoczuła” – traveling cinema and its audience in the 21st century**

#### **Abstract**

The goal of this article is sociological reflection about polish traveling cinema, the audience and reception of polish cinema on the basis of three years of observations during the route of traveling cinema “Polska Światłoczuła”. The text uses literature from the field of sociology of culture and art and sociology of film, which

were devoted sociological researches of cinema and film. The cinema is considered as a social institution, and the film as a cultural product and human experience. The sociology of film in Poland currently has not developed. The article reminds a heritage of Polish sociology of film and describes in this field history and social frame of traveling cinema. This old institution (from the perspective of technological development), operates in the 21st century as a holiday in Poland.

## 1. Socjologia kultury, sztuki, filmu

Jednym z pierwszych ważnych polskich tekstów o socjologii kina był artykuł Jana Stanisława Bystronia z 1919 roku pt. *Socjologia kina*. Kino było dla niego wynalazkiem o wielkim wpływie na jednostkę i masę. 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”<sup>1</sup>. Autor jako pierwszy w historii 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 ilości i jakości wyświetlanych dzieł, badanie treści filmów. Po stu latach od wspomnianego tekstu można spróbować dokonać podsumowania w tej dziedzinie.

Badaczy zajmujących się w Polsce socjologią filmu nie było wielu<sup>2</sup>. Wśród ponad trzydziestu nazwisk, zaledwie kilkoro stanowili socjologowie, a większość to kulturoznawcy, filmoznawcy

---

<sup>1</sup> J. S. Bystron, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11, s. 1.

<sup>2</sup> K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998.

uprawiający krytykę socjologizującą. Nie bez znaczenia pozostawał tu zapewne fakt, że polska socjologia filmu wyłoniła się z wiedzy o filmie. Nie można zapominać, że socjologia filmu jest także socjologią wizualną, a przede wszystkim subdyscypliną socjologii kultury i sztuki. Pociąga to za sobą pewne konsekwencje programowe. Warto podkreślić, że socjologia sztuki nie wartościuje jak estetyka. Socjologia kultury czy sztuki koncentruje się na komunikowaniu autotelicznym, które związane jest z interpretacją dzieł sztuki. Nie obejmuje ona całego procesu semiotycznego. Głównym celem socjologii sztuki jest analiza procesów artystycznych, czyli współzależności dzieła, artysty i odbiorcy – publiczności. Na dziele sztuki ześrodkowuje się społeczny proces komunikowania twórcy i odbiorcy. Na wczesnym etapie rozwoju kino było przede wszystkim rozrywką, ale nobilitacja kina, potraktowanie filmu jako jednej z muz sprawiły, iż kino stało się sferą odrębną, wyróżnioną, należącą do „sztuki wysokiej”. Socjologiczna analiza obejmuje dzieło sztuki jako „element czy korelat kultury, przedmiot wytworzony, transmitowany i odbierany” oraz zajmuje się jego strukturą, wartością, funkcją, konkretyzacją i przeżyciami estetycznymi wywołanymi jego percepcją.

Dorobek socjologii sztuki w Polsce jest skromny na tle innych subdyscyplin socjologii. Jeszcze w latach siedemdziesiątych najlepiej rozbudowany pozostawał dział socjologii filmu, głównie za sprawą Kazimierza Żygulskiego<sup>3</sup>, który nakreślił program tej subdyscypliny oraz realizował liczne badania. Cztery działy dociekań badawczych to: widownia, twórcy i realizatorzy, dzieło filmowe, organizacja produkcji i rozpowszechniania filmów. Zdaniem Żygulskiego, socjologia filmu przede wszystkim powinna zajmować się krytyką filmową o orientacji socjologicznej poprzez: opis sytuacji społecznych ukazywanych na przykładzie utworu filmowego; konfrontację sytuacji społecznych ukazywanych w filmach z rze-

---

<sup>3</sup> C. Prasek, *Czym mogłaby być socjologia filmu?*, „Kino” 1970, nr 56, s. 31.

czywistością społeczną; porównanie sytuacji społecznych ukazanych w konkretnym utworze z analogicznymi sytuacjami w innych artystycznych środkach wyrazu, takich jak: literatura, teatr, malarstwo. Kluczowym w świetle powyższych celów jest analiza dzieła filmowego, która stanowi metodę warsztatu filmoznawcy.

Podsumowując dorobek polskiej socjologii filmu, trzeba stwierdzić, że jej początki nakierowane były głównie na empirię. Od lat 70. i 80. XX wieku dyscyplina stała się bardziej teoretyczna. Wpłynęła na ten fakt przede wszystkim semiotyka, teorie odwołujące się do psychoanalizy i pojęcie „ideologii”<sup>4</sup>. Konieczne stało się szersze spojrzenie na rolę kina w obszarze komunikacji kulturowej, połączone z refleksją nad samym tekstem filmowym.

W polskiej socjologii filmu dominował nurt ilościowych badań nad kinem, o czym świadczą zrealizowane liczne sondaże, ankiety i 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 terminów stosowanych przez różnych badaczy. Ogólnie zgromadzony materiał był skąpy, a największe niedostatki widać w analizach procesu odtworzenia dzieł filmowych przez badanych. W latach 70. tą kwestią zajmowali się Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz prowadzący badania w Dyskusyjnych Klubach Filmowych; Bożena Linowiecka, która analizowała recepcję wybranego filmu i postawy łódzkich widzów wobec przedstawionego tematu; Antonina Kłoskowska, która wraz z Alicją Rokuszewską podjęły się próby pogłębionej analizy potocznego odbioru filmowej wersji dramatu *Wesele* w celowo dobranej grupie robotników, techników, inżynierów w wieku 22-25 lat oraz humanistów. Wyniki badań były niezadowolające, a w przypadku ostatnich (Kłoskowska,

---

<sup>4</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

Rokuszevska-Pawełek) – druzgocące. Okazało się, że sens dramatu nie dotarł do większości badanych.

W latach 80. wyraźnie widać spadek zainteresowania socjologią filmu wśród polskich uczonych i badaczy. Sporadycznie publikowano analizy bohaterów filmowych i sondaże badające upodobania widzów. Pod koniec lat 90. sposoby rozumienia filmu przez studentów badał Jacek Ostaszewski. Na podstawie analizy prac pisemnych studentów polonistyki oraz kandydatów na studia filmoznawcze podjął on próbę rekonstrukcji zjawiska rozumienia opowiadania filmowego w świetle kognitywnej teorii filmu. Prace mające służyć analizie rozumienia filmu były świadectwem jego niezrozumienia<sup>5</sup>. Zestawiając badania receptywne różnych audytoriów i publiczności z poprzednich dekad, można zauważyć, że wywiady socjologiczne i analiza tekstów pisanych nie przyniosły spodziewanych rezultatów ani w zakresie weryfikacji teorii ani formułowania nowych praw dotyczących recepcji sztuki. Z kolei na podstawie własnych badań ankietowych, realizowanych w ciągu ostatnich pięciu lat, skierowanych do łódzkich studentów kierunków humanistycznych (socjologia, europeistyka, dziennikarstwo i komunikacja społeczna) mogę stwierdzić, że wiedza o kulturze filmowej, o kinie polskim jest na bardzo słabym poziomie wśród młodzieży akademickiej<sup>6</sup>. A funkcja zabawowa jest najpowszechniej realizowaną w związku z oglądaniem filmów. Na ten fakt zwracali uwagę także autorzy zajmujący się badaniami w latach 70. i 80<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999.

<sup>6</sup> 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. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 174.

<sup>7</sup> T. Osiński, *Film fabularny w świadomości młodych odbiorców*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, „Studia Filmoznawcze” t. IV, Wrocław 1985.

Socjologia filmu w latach 90. stała się dyscypliną zaniedbaną przez badaczy. 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 niezadawalające rezultaty badań socjologów filmu. Obecnie socjologia filmu jako fakultatywny kurs zajęć dla studentów socjologii proponowana jest na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Łódzkim. Socjologiczne badania recepcji sztuki związane są z estetyką, teorią sztuki i z semiotyką. Aby badać odbiór dzieła sztuki, należy uprzednio dokonać analizy budowy dzieła sztuki i struktury procesu recepcji. Recepcja sztuki jest elementem komunikowania. Biorąc pod uwagę schemat komunikowania, który przyjmuje się za podstawę 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 sztuki<sup>8</sup>.

Przez wiele lat socjologowie kultury zajmujący się badaniami nad filmem posługiwali się pojęciem uczestnictwa w kulturze, które związane jest przede wszystkim z czynnościami formułowania oraz odbierania i interpretowania symbolicznych przekazów<sup>9</sup>. W tym ujęciu kategoria recepcji kultury definiowana jest jako proces przyswajania treści kultury, ich rozumienia i trafnej interpretacji. W badaniach receptywnego odbioru filmów chodzi o uchwycenie skutków odbioru, głównie poprzez analizę tego, co zostało w pamięci, świadomości respondentów po obejrzeniu filmu. Na podstawie własnych doświadczeń badawczych mogę przyznać, że największym problemem badawczym jest tutaj kwestia „odtworzenia filmu” w umyśle widza po seansie.

---

<sup>8</sup> A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1977.

<sup>9</sup> A. Kłoskowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, Warszawa 1972, s. 129.

Refleksja nad istotą zjawiska kina, możliwościami jego rozwoju, a także tym, jak film oddziałuje na publiczność związana była z filmem od początku jego powstania. W ramach rozważań nad filmem stawiano hipotezy co do sposobu funkcjonowania kina i oddziaływania filmu na odbiorcę. Stefan Morawski zakładał, że istnieje: wpływ bezpośredni, natychmiastowy, który przejawia się w różnych formach naśladownictwa postaci; wpływ kumulatywny, wręcz niedostrzegalny wpływ oglądanych filmów, który sumuje się i powoduje zmiany w psychice oraz wpływ podświadomy – na początku widz może odrzucać prezentowane treści czy postawy, które jednak pozostają w pamięci odbiorcy i następuje podświadoma ich afirmacja<sup>10</sup>. Możliwości zbadania przez socjologów kwestii wpływu kumulatywnego oraz wpływu podświadomego są znikome. W przypadku oddziaływania bezpośredniego filmu na odbiorcę sprawdzić może się obserwacja i wywiad socjologiczny. Zawsze jednak głównym przedmiotem analizy będą deklaracje respondentów względem obejrzanego filmu.

Warto zwrócić uwagę, że współcześnie w kinach mamy do czynienia ze zmienionymi warunkami odbioru filmowego, z „multipleksyzacją” filmu (co, jak podkreślają teoretycy kina, jest powtórą „wodewilizacją”)<sup>11</sup>. Proces ten polega na łączeniu się, mieszaniu, przenikaniu dzieła filmowego z dobrami, usługami i praktykami. Projekcje filmowe wplecione są w sieć towarzyszących aktów konsumpcji napojów, przekąsek, gadżetów, nabywania zabawek i innych produktów. 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 i dyskursywnych. Odmienne jest w tych

---

<sup>10</sup> S. Morawski, *Kultura filmowa młodzieży*, Warszawa 1977, s. 45-46.

<sup>11</sup> 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.

sytuacjach „doświadczanie kina” i uczestnictwo w seansie, choć nazywane jest w potocznym języku „chodzeniem do kina”<sup>12</sup>.

## 2. Historia kina objazdowego w Polsce

Instytucja kina objazdowego pojawiła się na świecie na początku XX wieku. Można wyróżnić kilka etapów w historii kin objazdowych: wczesny etap kin wędrownych; etap kin stacjonarnych związanych z rozwojem miast; powojenny model mieszany (funkcjonowanie kin wędrownych i ocalałych kin stacjonarnych); czas rozwoju kin stacjonarnych, świetlic kinowych i zanik kin objazdowych; multipleksyzacja i renesans kina objazdowego.

W 1900 roku oficjalnie powstał zawód tzw. przedsiębiorcy kinowego. W cyrkach, na jarmarkach, w namiotach organizowano pierwsze pokazy. Kino oprócz rozrywki pełniło funkcję edukacyjną. Przedsiębiorca kinowy dysponował skromnymi środkami w postaci aparatu projekcyjnego i zapasu filmów, które wyświetlał najczęściej podczas letnich zabaw plenerowych. Według dostępnych źródeł najstarsze amerykańskie kino objazdowe działało w Pittsburghu (1905). Pięć lat później w Stanach Zjednoczonych funkcjonowało około 10 tysięcy kin wędrownych (nazywanych „nickelodeon” – nazwa od pięciozłotówki za bilet), co pozwala sobie wyobrazić, jak duże było zapotrzebowanie na oglądanie „żywych fotografii”<sup>13</sup>. W Polsce bracia Krzemińscy w 1905 roku dysponowali już dwoma kompletami projekcyjnymi i jeździli z seansami objazdowymi do Rosji. Masowe zapotrzebowanie na kino powodowało wyparcie kin wędrownych na rzecz stacjonarnych. Kino jako osobny budynek pojawiło się około 1907 roku. Zanim nastąpiło seanse odbywały się w namiotach, teatrach, wagonach kolejowych, restauracjach, kawiarniach, sklepach i salach rozrywki.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 103.

<sup>13</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 674.



W salonie rozrywek Bronisława Mieszkowskiego, w ramach jednego pokazu filmowego publiczność oglądała występy śpiewaków, cyrkowców. Sala kinowa Mieszkowskiego była drugą w ówczesnej Warszawie. Na wczesnym etapie rozwoju kina (jarmarczne pokazy, atrakcje w ramach projekcji) można mówić o jego „wodewilowym” charakterze<sup>14</sup>.

Ponowny rozkwit kina objazdowego w Polsce nastąpił po drugiej wojnie światowej. Według oficjalnych danych w czerwcu 1945 roku na obszarze Polski czynnych było 230 kin. W końcu roku liczba ta wzrosła do 409. Istniały ogromne dysproporcje między liczbą rozmieszczonych kin na terenach wiejskich a miejskich. W tym czasie, jak podają źródła, było zaledwie 49 kin wiejskich i 6 objazdowych<sup>15</sup>. Po wojnie nadzór nad działalnością kin objazdowych sprawował Wydział Kin Objazdowych usytuowany w Centralnym Zarządzie Kin Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. Ówczesne kino postrzegane było przez aparat władzy jako medium mające ogromny wpływ na ludzi. Kina objazdowe zostały podporządkowane Ministerstwu Informacji i Propagandy na dwa miesiące przed planowanym referendum ludowym w 1946 roku, stanowiły zatem własność „Filmu Polskiego”, a ich faktycznymi dysponentami stali się naczelnicy Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy. Rola kierowników kinematografii ograniczała się do zorganizowania sprzętu technicznego i dostaw kopii filmowych. Natomiast Ministerstwo Informacji i Propagandy odgórnie decydowało o repertuarze i trasie kin, dostarczało odpowiednich materiałów propagandowych, śledziło nastroje i reakcje widowni. „Film Polski” był instytucją, która angażowała twórców do objazdu kinowego.

O tym okresie Ewa Gębicka pisała w „Kwartalniku Filmowym”:

---

<sup>14</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 100.

<sup>15</sup> *Kronika Kinematografii polskiej 1895–2011*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2012, s. 167.

Dla wielu miłośników sztuki filmowej wędrowne ośrodki projekcji były wówczas jedyną szansą natychmiastowego zaspokojenia głodu kina. Jednakże działalność kin objazdowych w tamtych latach w istocie niewiele miała wspólnego z upowszechnianiem kultury filmowej<sup>16</sup>.

W PRL-u największą popularność kino objazdowe przeżywało w latach 60. i 70. Ogromne społeczne zainteresowanie kinem spowodowało rozwój kin stacjonarnych, które stopniowo wypierały obwoźnych kinematografów. W latach 80. w Europie na rynku audiowizualnym wyraźnie zaczęła dominować kinematografia amerykańska. Nastąpiło obniżenie liczby widzów filmowych produkcji europejskich oraz dominacja Stanów Zjednoczonych w sektorze audiowizualnym (film, telewizja, wideo/DVD). Wtedy też pojawiły się pierwsze multipleksy w Stanach Zjednoczonych, które w polskich największych miastach zaczęły funkcjonować pod koniec lat 90. Z kolei zmiany transformacyjne w sektorze kultury zaowocowały stopniowym upadkiem małych kin. Przystarzały sprzęt i nierentowność stały się głównymi czynnikami zamykania małych kin stacjonarnych, a także świetlic, klubów, domów kultury, które najczęściej pełniły funkcję jednosalowych kin w małych miastach i wsiach. Po 1989 roku załamał się dotychczasowy system produkcji kinematograficznej w Polsce. Kino polskie zerwało więzi z tradycją, eksperci, krytycy mówili o kryzysie kina polskiego.

W efekcie szerokich przeobrażeń życia społeczno-polityczno-kulturowego w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się zjawisko „nowej biedy” (ok. 40% populacji) ale też i wykluczenie kulturowe, które w dużej mierze dotknęło mieszkańców prowincji. W omawianym przykładzie, dotyczącym kina chodzi o praktykę społeczną

---

<sup>16</sup> E. Gębicka, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 183-192.

polegającą na spędzaniu czasu wolnego poza domem oraz o legalny dostęp do kultury filmowej.

Film można obejrzeć w domu, korzystając z nowoczesnych nośników techniki, dostępu do internetu. Jednakże „chodzenie do kina” jest kulturowo uregulowaną praktyką, stwarzającą jednocześnie okazję do innych praktyk<sup>17</sup>. Ponadto bezpośredni kontakt, komunikowanie interpersonalne sprawiają, że seans kinowy nie jest transmisją, lecz interakcją społeczną. Dlatego też formuła kina objazdowego, czyli kina bez stałego adresu, prezentującego repertuar podczas krótkich pobytów w danej miejscowości, wciąż jest atrakcyjna. Świadczy o tym również popularność inicjatyw, takich jak kino letnie, kino samochodowe. W Polsce najbardziej rozpoznawalnym wśród tego rodzaju wydarzeń komercyjnych realizowanych od 2010 do 2015 roku przez drugi sektor instytucji kulturalnych było Kino Orange, które nawiązywało do przeszłości z jednoczesnym wykorzystaniem najnowszych technologii. Celem kin objazdowych jest organizacja seansów w miejscowościach, w których nie ma kin. W XXI wieku użytkowanie obrazów i wszelkiego typu informacji przekazywanych przez media elektroniczne stało się czynnością rutynową i codzienną, dlatego tradycyjny seans filmowy w kinie wciąż ma wartość odświeżającą<sup>18</sup>. Świadczą o tym inicjatywy lokalne, jak Opolskie Kino Objazdowe<sup>19</sup> czy krajowe przedsięwzięcia np. Outdoor Cinema Kino Visa<sup>20</sup>. Dzięki rozwojowi trzeciego sektora kultury, czyli organizacjom pożytku publicznego, fundacjom i stowarzyszeniom kino letnie, kino „pod chmurką”, kino wędrowne odradza się w wielu miastach, stając obok kina stacjonarnego, multipleksu, ofertę kulturalną, edu-

---

<sup>17</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 98-99.

<sup>18</sup> Por. K. Citko, *Sytuacja odbiorcy w dobie ekspansji nowych mediów, w: Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997, s. 284.

<sup>19</sup> Zob. <http://www.film.opole.pl/>, [dostęp: 08.05.2017].

<sup>20</sup> Zob. [https://kino.visa.pl/historia\\_kin](https://kino.visa.pl/historia_kin), [dostęp: 08.05.2017].

kacyjną. Niezwykłym przykładem organizowania takiej oddolnej działalności jest projekt „Polska Światłoczuła”, który powstał w 2011 roku z inicjatywy pary filmowców: reżyserki Doroty Kędzierskiej i operatora Artura Reinharta.

### **3. „Polska Światłoczuła” – analiza instytucjonalna**

Celem filmowców jest promocja polskiego współczesnego kina i edukacja widzów. Działalność polega na docieraniu z najnowszymi polskimi dziełami filmowymi najczęściej do miejsc, w których nie ma kin. Projekcje filmowe odbywają się w salach widowiskowych, w domach kultury, świetlicach, bibliotekach, szkołach, kościołach, więzieniach i innych ośrodkach. Udział publiczności w seansie kinowym jest bezpłatny. Po projekcji filmowej odbywa się spotkanie twórców z publicznością. Najczęściej są to reżyserzy bądź aktorzy, ale udział biorą również scenografowie, operatorzy, montażyści. Spotkania z publicznością są rejestrowane i transmitowane na żywo w sieci. Istnieje zatem możliwość aktywnego włączenia się do dyskusji (poprzez czat internetowy). Trasa filmowa odbywa się codziennie w innym miejscu i trwa około półtora tygodnia. Wymaga to od ekipy pokonania codziennie trudów podróży (czasem przejechania kilkaset kilometrów).

Dane liczbowe dają obraz skali realizowanego przedsięwzięcia: 52 tys. przejechanych kilometrów, 77 odwiedzonych miejsc, prawie 250 projekcji i spotkań. Odwiedzone do tej pory miejsca to między innymi: Białogard, Białystok, Damasławek, Darzewo, Dębak, Drohiczyn, Dubliny, Gidle, Górzno, Gródek, Bytom, Czarne, Grójec, Gryfino, Inowódz, Jaczno, Jaworzno, Kamienna Góra, Kazimierz Dolny, Kętrzyn, Konin, Kluczbork, Krasnobród, Krasnystaw, Kromnów, Lubochnia, Miasteczko Śląskie, Miastko, Mikołów, Miłków, Mszanowo, Nowy Wiśnicz, Nowy Sącz, Oborniki Wielkopolskie, Olszanica, Opatów, Ostrów Wielkopolski, Piła, Piwniczna, Potulice, Przecław, Radoniów, Radziejowice, Rytro, Sanok,

Sępólno Krajeńskie, Sokołowsko, Stary Sącz, Supraśl, Szafarnia, Szarlejka, Szczecin Dąbie, Szubin, Świątniki Górne, Świeszyno, Świdwin, Toruń, Tuchola, Tykocin, Uherce Mineralne, Wałcz, Wapienne, Wągrowiec, Wschowa, Zamość, Zawiercie, Zabłocie (k. Kodnia), Zduńska Wola, Żnin, Żytkejmy. W wielu z tych miejsc „Polska Światłoczuła” była kilka, kilkanaście razy (najwięcej w Kętrzynie ponad 20 razy). W każdym z województw znajduje się kilka odwiedzanych przez filmowców miasteczek, miejscowości i wsi, jedynie województwo opolskie i lubuskie posiada po jednym tzw. „światłoczułym miejscu”. Obowiązkiem gospodarzy jest zapewnić nocleg i wyżywienie kilkuosobowej ekipie „Polski Światłoczułej”.

Personel „Polski Światłoczułej” składa się z dziesięciu osób oraz z wolontariuszy towarzyszących w trasie twórcom (operator, dziennikarz). Podmiotem odpowiedzialnym za program jest Fundacja Kid Film. Projekt „Polska Światłoczuła” finansowany jest z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz z dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Korzysta też ze środków od sponsorów prywatnych (np. w postaci użyczenia auta na czas trasy czy częściowego pokrycia kosztów dojazdu – karta paliwowa). Jednopojojowe biuro ekipy filmowców mieści się w siedzibie Narodowego Instytutu Audiowizualnego w Warszawie. „Polska Światłoczuła” otrzymała na 37 Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej za krajowe wydarzenie filmowe 2011.

Należy dodać, że od strony technicznej projekcje filmowe realizowane są na najwyższym poziomie. Jakość projekcji jest lepsza niż w kinach, ale to zadanie wymaga logistycznej operacji, jaką jest przewiezienie, ustawienie, zsynchronizowanie ogromnej liczby sprzętu kinowego (ekran, głośnik, projektor, oświetlenie, mikrofony, nagłośnienie, komputer, kamery itp. z trudem mieszczą się do transportowego auta).

Zasada naczelna działania „Polski Światłoczułej”, kin rucho- mych w ubiegłym wieku czy kin objazdowych realizowanych obec-

nie na zamówienie różnych podmiotów jest odmienna. Wspomniane wcześniej Kino Orange czy tradycyjne wędrownie kina działały w oparciu o zasadę przynoszenia profitów. Zarówno filmowcy, jak i organizatorzy realizujący projekt „Polski Światłoczułe” zrezygnowali z zysku ekonomicznego. Należy jednak podkreślić, że pewną barierą (wstydliwą, bo organizatorzy rzadko otwarcie o tym mówią członkom ekipy „Polski Światłoczułe”) są wydatki, jakie musi ponieść organizator w związku z zaproszeniem „światłoczułego kina”. Są to środki służące zapewnieniu wyżywienia i noclegu dla kilkusobowej ekipy (zazwyczaj 5-6 osób). Dla niektórych instytucji to spory wydatek i bez wsparcia ze strony prywatnych sponsorów wydarzenie artystyczne nie mogłoby zostać zrealizowane.

#### 4. „Światłoczułe” filmy i ich widzowie

Dotychczas objechano Polskę z osiemnastoma filmami polskimi, w tym z sześcioma współczesnymi dokumentami. Wśród filmów fabularnych znajdują się najnowsze (wyjątkiem były dwa „stare” filmy: *Wesele* A. Wajdy i *Cześć Tereska* R. Glińskiego) krajowe dzieła, takie jak: *Jutro będzie lepiej* (reż. D. Kędzierszawska), *Imagine* (reż. A. Jakimowski), *Lęk wysokości* (reż. B. Konopka), *Obława* (reż. M. Krzyszałowicz), *W ciemności* (reż. A. Holland), *Wymyk* (reż. G. Zgliński), *Miłość* (reż. S. Fabicki), *Jesteś Bogiem* (reż. L. Dawid), *Ida* (reż. P. Pawlikowski), *Chce się żyć* (reż. M. Pieprzycza). Z kolei wśród polskich filmów dokumentalnych, które udało się pokazać widzowi w ramach trasy „światłoczułe” były: *Argentyńska lekcja* (reż. L. Staroń), *Droga na drugą stronę* (reż. A. Damian), *Koniec Rosji* (reż. M. Marczak), *Ojciec i syn* (reż. P. Łoziński), *Inny świat* (reż. D. Kędzierszawska), *Powroty Agnieszki H.* (reż. K. Krauze i J. Petrycki). W objazdowych trasach i spotkaniach z publicznością udział wzięło trzydziestu sześciu uznanych twórców, realizatorów kina polskiego, najczęściej byli to re-

zyserzy, operatorzy, aktorzy, ale także scenografowie. Na podstawie obserwacji trzyletniej działalności „Polski Światłoczułej” można stwierdzić, że polscy filmowcy przede wszystkim edukują widzów. Z moich obserwacji i wywiadów z publicznością, z organizatorami wynika, iż „światłoczułe projekcje” są w wielu miejscach jedyną okazją do poznania polskiego współczesnego kina. Co ciekawe, wśród osób starszych istniało najczęściej przeświadczenie, że obecnie polskie kino jest w kryzysie. Jednocześnie pytania sprawdzające wiedzę o kinie ujawniały kompletną ignorancję w tej dziedzinie. Nie przeszkadzało to jednak formułować ostrych sądów o polskich produkcjach fabularnych. Wśród młodych ludzi polskie kino współczesne i dawne było w takim samym stopniu nieznanie. Jest to najprawdopodobniej szerszy problem, który dotyczy relacji kultury narodowej i pop-kultury.

Polski dokument filmowy cieszy się dużo mniejszą popularnością wśród widzów. To tendencja, którą można było zaobserwować w trakcie sześciu tras. Zdarzały się miejsca, gdzie na sali projekcyjnej zasiadało kilkoro widzów. Największa frekwencja była na projekcjach filmów *Jesteś Bogiem* oraz *Chce się żyć* (około 1200 widzów). Również udział młodych widzów w tych seansach był proporcjonalnie wyższy niż w trakcie innych. Najbardziej pożądanymi gośćmi z „filmowego świata” są aktorzy, aktorki. Celebrowanie tych uroczystości w każdym miejscu przebiega podobnie. Spotkaniom takim towarzyszy rozdawanie autografów, wręczanie prezentów od publiczności, fotografowanie, wywiady prowadzone przez lokalne media (prasa, radio, telewizja).

W trakcie każdej „trasy” ogłaszany jest konkurs na recenzję filmową wśród publiczności. Zwycięzcę wyłania twórca filmu, zaproszony gość. Recenzje tworzą widzowie. Analiza tych tekstów czyli wywołanych dokumentów (recenzji i listów) jest doskonałą

metodą uzupełniającą badanie wrażliwości i świadomości filmowej widzów<sup>21</sup>.

W wielu „światłoczułych miejscach” widoczna jest tendencja „powracania widzów”, można w tym przypadku sformułować tezę o kształtowaniu się stałej publiczności. Warto też wspomnieć o funkcji edukacyjno-wychowawczej w stosunku do dzieci. W czerwcu w ramach objazdowego kina realizowane są seanse dla dzieci z polskimi animacjami (np. *Zaczarowany ołówek*, *Bolek i Lolek*) wraz z warsztatami twórczymi pod okiem profesjonalistów od animacji poklatkowej. Projekcje filmowe oraz warsztaty cieszą się ogromną popularnością wśród dzieci (pokazy filmów i warsztaty w danym miejscu odbywają się nawet i trzy razy dziennie).

W kinie struktura widowni jest zmienna i dynamiczna. Widz, wybierając się na seans, kieruje się różnymi dyspozycjami. W przypadku „światłoczułych objazdowych projekcji” jest inaczej. Widownia jest stała, a dyspozycja prawdopodobnie niezmienna (widz nie ma wyboru w kwestii repertuaru). Przedmiot badań, jakim jest przeżycie filmowe wymyka się całkowitemu poznaniu ze względu na subiektywny i indywidualny charakter, niezależnie czy zastosujemy pojęcia socjologiczne czy aparat narzędzi z psychologii odbioru. Ograniczeniem jest przede wszystkim subiektywizm reakcji emocjonalnych i racjonalnych u odbiorców. Być może film jest zbyt skomplikowanym strukturalnie dziełem sztuki, aby socjolog mógł za pomocą dostępnych mu narzędzi metodologicznych poznać odbiór dzieła. Trzeba zwrócić uwagę, że jest to proces, który odbywa się w czasie. Proces odbioru nie jest zakończony tuż po obejrzeniu filmu, a wtedy zazwyczaj czynione są próby przeprowadzenia badania recepcji dzieła. Z kolei upływ czasu powoduje zapomnianie filmów przez widzów, co uniemożliwia prawidłowe przeprowadzenie badań. Najważniejszym zadaniem byłoby optymalne zsynchronizowanie tych dwóch elementów. Z kolei w przy-

---

<sup>21</sup> Por. A. Helman, *Film faktów i film fikcji*, Katowice 1977.



padku obserwacji widzów w trakcie projekcji najłatwiej zauważyć reakcje będące rezultatem szoku.

Kino objazdowe, instytucja stara z perspektywy rozwoju techniki, funkcjonuje w XXI wieku w społecznych ramach kultury filmowej jako święto. Działalność klubów dyskusyjnych polegała na tym, iż miłośnicy kina w swoich miastach i wsiach organizowali spotkania z twórcami filmowymi, przeglądy ich dzieł. „Polska Światłoczuła” to projekt, który przypomina o tradycji funkcjonowania klubów filmowych poprzez spotkania i dyskusje widzów z filmowcami, jednakże inicjatywa odgórna nie pochodzi od amatorów kina, ale od profesjonalistów, czyli twórców polskiego kina.

Obliczając frekwencję na seansach, zbierając odautorskie komentarze reżyserów filmowych, obserwując zachowania twórców, publiczności, ekipy filmowej, organizatorów, przebywając drogę do kolejnych „wykluczonych kulturowo” miejsc, oglądając i fotografując domy kultury, dawne świetlice, upadłe kina, analizując filmowe dyskusje, socjolog zbiera materiał ilościowo-jakościowy, przebogaty, daleko wykraczający poza wąskie ramy socjologii filmu czy sztuki. Poznaje mechanizmy funkcjonowania lokalnych polityk instytucji, co daje mu możliwość rekonstrukcji procesów transmisji kultury wedle poszczególnych społecznych ram kultury, układów starych – pierwotnych, instytucjonalnych i mass-mediów<sup>22</sup> oraz nowych<sup>23</sup>. Przedmiotem oglądu są nie tylko artystyczne strategie twórców w relacjach z odbiorcami, rytuały interakcyjne „światłoczułych miejsc” czy wreszcie publicznie dokonywana analiza filmowa dzieła (dyskusje widzów z twórcami po seansie) ale także zaobserwowane naocznie oraz opowiedziane problemy społeczne danej zbiorowości czy grupy społecznej. Wszystko to sprawia, że podążanie za kinem objazdowym w XXI wieku daje socjologowi nie tylko możliwość zbadania społecznego obiegu dzieła filmowe-

---

<sup>22</sup> A. Kłosowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, dz. cyt.

<sup>23</sup> B. Sułkowski, *Społeczne ramy kultury po czterdziestu latach. Pięć modeli komunikacji kulturowej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2, s. 4-32.

go w świadomości zbiorowej i jednostkowej, ale i możliwość analizy procesów artystycznych, czyli współzależności dzieła, artysty i odbiorcy – publiczności. I choć wydaje się, że na filmowym dziele sztuki skupia się proces badania społecznego komunikowania twórcy i odbiorcy, najczęściej przedmiotem oglądu jest rzeczywistość polska.