

Anna Matuchniak-Mystkowska

<http://orcid.org/000-001-5172-3637>

Uniwersytet Łódzki

anna.matuchniak@eksoc.uni.lodz.pl

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

<http://orcid.org/0000-0002-6711-8228>

Uniwersytet Łódzki

ewelina.wejbert@uni.lodz.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.4203.12

Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej

STRESZCZENIE

Przedmiotem badania jest społeczne funkcjonowanie filmów dokumentalnych o II wojnie światowej, zrealizowanych przez Centralne Muzeum Jeńców Wojennych z siedzibą w Opolu i Łambinowicach – forma wirtualnego przedstawienia dziejów oraz instytucji muzeum historycznego mieszczącego się w miejscu pamięci, gdzie zachowane są tereny niemieckich obozów jenieckich, nekropolie, muzealia i archiwalia. Wybrane filmy krótkometrażowe zostały zaprezentowane licealistom w trakcie eksperymentu socjologicznego, obejmującego badanie recepcji filmów oraz kompetencji artystycznej i historycznej uczniów. Analiza komunikacji artystycznej dotycząca dzieł sztuki oraz twórców i odbiorców jest osadzona w szerszym kontekście historycznym (realia II wojny światowej), artystycznym (charakterystyka filmów dokumentalnych), a także społecznym (rodziny, szkoły, muzeów, mass mediów, Internetu), decydującym o transmisji kultury, edukacji, wychowaniu, socjalizacji.

SŁOWA KLUCZE: filmy dokumentalne, historia II wojny światowej, muzeum realne i wirtualne

ABSTRACT

Documentary Films and the Attitudes of Youth.
Historical Culture in a Hybrid Reality

The subject of the study is the social functioning of documentary films about World War II, produced by the Central Museum of Prisoners of War in Opole and Lambinowice – a form of virtual representation of the history and institution of the historical museum located at the memorial site, where German prisoner-of-war camps, necropolises, musealia and archives are preserved.

Sugerowane cytowanie: Matuchniak-Mystkowska, A. i Wejbert-Wąsiewicz, E. (2023). Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. *Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej*. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 3(42), ss. 143–164. DOI: 10.35765/pk.2023.4203.12

Nadesłano: 28.03.2023

Zaakceptowano: 30.06.2023

Selected short films were presented to high school students in a sociological experiment, including a study of the reception of the films, as well as the artistic and historical competence of students. The analysis of artistic communication concerning works of art, the creators and consumers, is set in a broader historical context (the reality of the Second World War), artistic context (characteristics of the documentaries), and social context (family, school, museums, mass media, Internet), determining the transmission of culture, education, upbringing, and socialization.

KEYWORDS: documentary films, World War II history, real and virtual museum

1. Założenia badań

Przedmiotem badania jest społeczne funkcjonowanie filmów dokumentalnych prezentujących historię II wojny światowej, zrealizowanych przez Centralne Muzeum Jeńców Wojennych z siedzibą w Opolu i Łambinowicach – forma wirtualnego przedstawienia dziejów oraz instytucji muzeum historycznego mieszczącego się w miejscu pamięci, gdzie zachowane są tereny niemieckich obozów jenieckich (baraki, ogrodzenia, wieże strażnicze), nekropolie, muzealia (artystyczne i historyczne) oraz archiwalia (dokumenty urzędowe i osobiste). Wybrane filmy krótkometrażowe zostały zaprezentowane licealistom w trakcie eksperymentu socjologicznego, obejmującego badanie recepcji filmów oraz kompetencji artystycznej i historycznej uczniów. Analiza komunikacji artystycznej dotycząca dzieł sztuki (ich formy i treści) oraz twórców (historyków, muzealników, filmowców) i odbiorców (młodzież szkolna) jest osadzona w szerszym kontekście historycznym (realia II wojny światowej – historie jenieckie i okupacyjne), artystycznym (charakterystyka filmów dokumentalnych), a także społecznym (rodziny, szkoły, muzeów, mass mediów, Internetu), decydującym o transmisji kultury, edukacji, wychowaniu, socjalizacji.

W procesie socjalizacji najważniejsza jest rodzina, w edukacji centralną rolę odgrywa szkoła; dla obu charakterystyczny jest bezpośredni kontakt nadawcy i odbiorcy. Natomiast środki masowego przekazu (książki, prasa, radio, telewizja) umożliwiają im kontakt pośredni, a tym samym przekraczanie granic czasowych i przestrzennych w komunikowaniu (Kłoskowska, 1972; 1983). Socjologiczne koncepcje układów kultury Antoniny Kłoskowskiej (I – pierwotnego, II i IV – instytucjonalnego, odpowiednio lokalnego i ponadlokalnego, III – medialnego) oraz Bogusława Sułkowskiego dołączającego do wyżej wymienionych cyberkulturę, tj. kulturę społeczeństwa sieci (układy A–E), a także dokonana wcześniej przez Floriana Znanięckiego typologia środowisk i instytucji

(rodzina, szkoła) oraz instytucji wychowania pośredniego (książki, prasa, film, teatr, muzeum) dostarczają ram teoretycznych dla analiz empirycznych. W układzie mediów masowych (D) oraz Internecie (E) sytuuje się nauczanie wirtualne, które może się łączyć z układem komunikacji bezpośredniej w rodzinie, gronie koleżeńskim (A) czy instytucjonalnym (C) w zależności od miejsca kontaktu z Internetem (dom czy szkoła) (Sułkowski, 2011; Znaniński, 1973). Sylwia Jaskuła analizuje tę koegzystencję, używając określenia „rzeczywistość hybrydalna”.

Współczesną rzeczywistość hybrydalną należałoby rozumieć jako zróżnicowaną funkcjonalnie konfigurację przestrzeni realnej i wirtualnej, umożliwiającą ich dynamiczną koegzystencję i swobodny przepływ, przy zachowaniu ich odmienności i względnej niezależności. Tym samym rzeczywistość hybrydalna zespala wymiar realny z wymiarem wirtualnym (Jaskuła, 2022, s. 335).

Eksperyment badawczy łączył „prawdę czasu” (historię), „prawdę ekranu” (film dokumentalny) i „prawdę komunikacyjną” (postawy młodzieży).

„Prawda czasu” to przeszłość niedostępna aktualnej obserwacji, a zatem nierealna dla współczesnych uczniów, choć była rzeczywistym doświadczeniem całego narodu i świata. Dla przedstawicieli starszych pokoleń tkwi w pamięci komunikacyjnej, w opowiadaniach rodziców, dziadków; dla młodszych jest dostępna tylko poprzez pamięć kulturową – źródła zapisane czy utrwalone na filmach. Trzeba tu przypomnieć te realia historyczne. W latach II wojny światowej Niemcy założyli na terenie Rzeszy oraz ziemiach okupowanych 800 obozów jenieckich dla 10 mln jeńców wojennych z wielu krajów: oflagi dla oficerów, stalagi dla podoficerów i żołnierzy szeregowych. Lamsdorf/ Łambinowice k. Opola był jednym z największych niemieckich kompleksów jenieckich w Europie, gdzie przetrzymywano około 300 tys. żołnierzy koalicji antyhitlerowskiej wielu narodowości, m.in. Brytyjczyków, Polaków, Francuzów, Jugosłowian, Belgów, Włochów, Rosjan (stalagi: VIII B, 318/VIII F, 344 Lamsdorf). W 1965 r. powstało Centralne Muzeum Jeńców Wojennych, jedno z nielicznych muzeów martyrologicznych *in situ*, ukazujące dziedzictwo regionalne, narodowe, europejskie. Zwiedzanie terenów obozowych, wystaw stałych i czasowych, lekcje muzealne, spotkania i uroczystości, różne działania połączone (historyczno-przyrodniczo-artystyczne) pełnią wobec publiczności funkcje informacyjne, estetyczne, emocjonalne, w rozmaity sposób łącząc sferę rzeczywistą i wirtualną. Symptomatyczne są wskaźniki uczestnictwa i oglądalności dotyczące publiczności muzealnej. W minionym 2022 r. ponad 20 tys. osób zwiedziło CMJW realnie, ponad 40 tys. wirtualnie, a także więcej niż 500 tys. poprzez

Facebook i Twitter. Ponad 3000 uczniów było w muzeum, a ponad 8000 na lekcjach muzealnych online (także z wykorzystaniem filmów dokumentalnych). Trzeba przypomnieć, że w Polsce istnieje ok. 1000 muzeów, w tym ok. 100 muzeów historycznych; a liczba zwiedzających to ponad 20 mln, w tym 5 mln uczniów.

„Prawda ekranu” to prezentacja miejsc, zdarzeń i ludzi w formie intersubiektywnie dostępnej, pokonującej czas i przestrzeń. Filmy dokumentalne o II wojnie światowej mają charakter artystyczny i informacyjny, ukazują historię, wspierając pamięć indywidualną i zbiorową. Transmisja historii i kultury w różnych miejscach i instytucjach (domu, szkole, muzeum) ma zawsze cechy rzeczywistości hybrydalnej, gdyż łączy rzeczywistość i relację z rzeczywistością.

2. Filmy dokumentalne – historia i funkcjonowanie

2.1. Specyfika dokumentu filmowego

Dokument filmowy narodził się wraz z pierwszymi wynalazkami (nie tylko braci Lumière) jako tzw. żywe fotografie, a nieco później jako kino niefikcyjne. Odnosił się do rzeczywistych wydarzeń i osób rejestrowanych przez kamerę lub za pośrednictwem opisu przez inne osoby, świadków czy dzięki zachowanym materiałom, przedmiotom. Co ważne, struktura i narracja filmu dokumentalnego stwarzają wrażenie relacji z rzeczywistością. John Grierson, znany szkocki twórca dokumentów filmowych z lat 20. XX w., organizator nurtu angielskiego kina dokumentalnego, uznawał *film documentary* za twórczą interpretację rzeczywistości. Dla domniemanego ojca dokumentu *Naukę z Północy* (1922) Roberta Flaherty’ego miał być inspiracją do zdefiniowania filmu dokumentalnego (Hendrykowska, 2014, s. 13). Natomiast świadomość odrębności gatunkowej kina fikcyjnego i niefikcyjnego pojawiła się znacznie wcześniej za sprawą Polaka Bolesława Matuszewskiego. Ten fotograf i operator filmowy już w 1898 r. zasłynął w Paryżu jako pionier idei archiwistyki filmowej, dostrzegając w „żywych fotografiach” źródła historyczne i postulując utworzenie składnicy kinematografii historycznej (Matuszewski, w: Bocheńska 1975, s. 12–18). W dokumencie filmowym upatrywał nie tylko prostą możliwość rejestracji faktów, kolekcjonowania skarbów historii dla potomnych, lecz akcentował także potencjał interpretacyjny filmów. Matuszewski był też znany z oryginalnych poglądów na „ożywione fotografie”, wskazywał ich szerokie zastosowanie (w nauce, w oświacie, w przemyśle, w gospodarce, w wojsku, w sztuce i w wielu innych wymiarach), a przez to ich społeczną użyteczność, uzupełniającą funkcje rozrywkowe.

Podział na film fabularny (kreacyjny) i dokumentalny (niefikcyjny, niekreacyjny), powszechny w historii filmu, przysparza nieco problemów definicyjnych. Istnieje bowiem także dokument kreacyjny (zob. Czyżewski, 2007; Kozubek i Szczepański, 2014). Powstają też dokumenty animowane. Ponadto odróżnia się film dokumentalny i dokument telewizyjny (Szczurowski, 2004). Spośród wielu starych gatunków filmów dokumentalnych można wyodrębnić między innymi kronikę, publicystykę filmową, esej, reportaż, film podróżniczy, portret, felieton filmowy, film montażowy. Współcześnie w filmach dokumentalnych wykorzystuje się chętnie technikę *found footage*. Są to filmy realizowane na podstawie archiwalnych materiałów, nierzadko filmy kreacyjne (Staszczyszyn, 2022). Wypada też wspomnieć o gatunku filmowo-telewizyjnym, jakim jest *mockument* (fikcja udająca dokument). „Zmyślony” dokument wykorzystuje język filmowy dokumentu, opowiadając o sprawach nieistniejących, fałszuje prawdziwy obraz poprzez parodiowanie, manipulowanie, by wywołać określoną refleksję odbiorczą.

2.2. Polski film dokumentalny od 1896 do 1945 – zabory, wojny, niepodległość

W Polsce wynalazki kinematograficzne uzyskały zastosowanie w okresie, gdy kraj znajdował się pod zaborami. Polski film dokumentalny miał wówczas wielu orędowników, dostrzegających jego rolę w krzewieniu idei narodowych. Spośród około 400 filmów z tego okresu zachowało się zaledwie kilka (Hendrykowska, 2014, s. 13–49). Wówczas powstały pierwsze kroniki filmowe, relacje z procesów sądowych czy pogrzebów ważnych postaci (Stanisław Wyspiański) i inne świadectwa czasu. Instrumentalne podejście do filmu dokumentalnego charakteryzowało także lata 20. ubiegłego wieku. I wojna światowa została dokładnie zarejestrowana fotograficznie i filmowo, choć konflikt międzynarodowy osadził zapis dokumentalny w języku propagandy (Hendrykowska, 2014, s. 51–72). Po odzyskaniu niepodległości film dokumentalny relacjonował ważne wydarzenia historyczne i społeczne tego okresu, np. wojnę polsko-bolszewicką (1919–1921), powstania śląskie (1919–1921), obronę Wilna, Lwowa. Powstawały dokumenty o charakterze krajoznawczym mające na celu identyfikację Polaków z ziemiami byłych trzech zaborów (Hendrykowska, 2014, s. 7). Co istotne, do lat 30. filmy niefikcyjne były krótkie. Dopiero w połowie trzeciej dekady XX w. historycy filmu odnotowali powstanie krótko- i pełnometrażowych utworów. Prezentowano je w kinach, stanowiły konkurencję dla filmów rozrywkowych, w tym amerykańskich. W 1929 r. widzowie zobaczyć mogli pierwsze

dźwiękowe tygodniki amerykańskie (Hendrykowska, 2014, s. 158). Za sprawą dźwięku film dokumentalny zyskał nowe środki wyrazu i możliwości interpretacyjne. Doniosłym wydarzeniem i wielkim przedsięwzięciem był obraz z 1935 r. *Pogrzeb Marszałka Piłsudskiego*. Małgorzata Hendrykowska ocenia, że z okresu 1896–1939 zachowało się 15–20% dorobku (Hendrykowska, 2014, s. 9, 73–74). Nie sposób zapomnieć, że w tym czasie rozwijała się również awangarda – Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START. Lewicujący przedstawiciele stowarzyszenia tworzyli powojenną kinematografię w kraju, choć ich dorobek przedwojenny uważa się za skromny (niewiele filmów się zachowało).

W czasie II wojny światowej filmowcy dokumentowali zniszczenia kraju, ludzkie cierpienie i poświęcenie, sytuacje zwykłe i niezwykłe, cywili i wojskowych. Z tych obrazów, czasem ze szczątków zapisów kamery, kronik filmowych z 1944 r., ponad 70 lat później Jan Komasa zrealizował eksperyment filmowy – fabularyzowany i koloryzowany dokument *Powstanie Warszawskie* (2014) na podstawie fikcyjnej historii. Polskie filmy dokumentalne w okresie wojennym powstawały w Polsce i za granicą, m.in. w Wielkiej Brytanii, we Francji, w Stanach Zjednoczonych (zob. Hendrykowska, 2014, s. 343–368). Niosły one treści patriotyczne, ukazując najczęściej bój i losy wojska polskiego, krainę szczęśliwej przedwojennej ojczyzny, a pełniąc funkcję informacyjną, propagandową, dokumentacyjną, stanowiły formę kultury niepodległej Polski.

2.3. Polski film dokumentalny w PRL

Dokumentaliści filmowi czasu powojennego (1945–1948) rzadko mogli nadać swoim filmom osobisty wyraz. Indywidualistów karano, bo krótkometrażowe produkcje miały spełniać walory przydatności ideologicznej. Ukazywały przede wszystkim odbudowę kraju w sposób optymistyczny i propagandowy, zgodnie z założeniami socrealizmu – doktryny przyjętej na Zjeździe Filmowym w Wiśle w 1949 r. (za Hendrykowski, 2018, s. 26, 66). Odrzucane ówczesnie dokumenty stanowią dla współczesnego historyka filmu dzieła wartościowe artystycznie, zaskakujące różnorodnością gatunkową i tematyczną.

W potocznym odbiorze dokument postrzega się jako pokazujący rzeczywistość, jakąś prawdę, ale reżyserom rzadko udawało się „przemycić” elementy demaskujące PRL, choć w latach 50. i 60. filmowcy śmiało podejmowali próbę opisywania rzeczywistości, spotykając się często z zakazem rozpowszechniania filmów (tzw. półkowniki). Natomiast w okresie odwilży (1956–1960) pojawiła się tzw. czarna seria dokumentu polskiego, zjawisko artystyczne ważne dla polskiej historii i doceniane za

granicą. Filmy „młodych gniewnych”: Jerzego Hoffmana, Edwarda Skórzewskiego, Kazimierza Karabasza oraz Władysława Ślesickiego stanowiły ostrą wypowiedź artystyczną na temat rzeczywistości w kraju. Dla środowiska filmowego ważne było zorganizowanie w 1961 r. Krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych, pierwszego festiwalu filmowego, mającego od 1964 r. edycję międzynarodową. W 1961 r. główną nagrodę za film *Muzykanci* zdobył Kazimierz Karabasz, późniejszy nesor polskiej szkoły dokumentalnej. Jego doktryna estetyczna zwana szkołą Karabasza stała się znaczącym elementem dla pokoleń polskich filmowców kształconych przez „łódzką filmówkę” (zob. Jazdon, 2009).

Na estetyczno-etyczny program polskiej szkoły dokumentu wpływ miał Jerzy Bossak, podobnie jak Karabasz związany zawodowo z PWSFTviT w Łodzi. Wedle Karabasza dokumentalista niczym obserwator powinien wykazać się „cierpliwym okiem”, to znaczy wystrzegać się wszelkiej inscenizacji, starać się nie ingerować w rzeczywistość, a na bohaterów wybierać zwykłych, niczym niewyróżniających się ludzi (za: Lubelski, 2005). Społeczna rola dokumentalisty miała się sprowadzać do uczynienia z tych postaci osób wyjątkowych. Marcel Łoziński twórczo przetworzył tę formułę. „Szkoła Łozińskiego” zrywa z cierpliwą obserwacją i brakiem ingerencji dokumentalisty. Reżyser może podpatrywać i wywoływać, kreować, inscenizować sceny; natomiast musi być za swych bohaterów odpowiedzialny. Szkoła Karabasza największy wpływ na polskich filmowców wywarła w latach 60. XX w., podczas gdy dekadę później wybijał się program Łozińskiego. Lata 80. w kinematografii polskiej upłynęły pod znakiem swoistego regresu za sprawą zmian politycznych, systemowych, w tym prawnych w odniesieniu do sektora kultury filmowej (nowa ustawa o kinematografii).

2.4. Współczesny film dokumentalny

W dziewiątej dekadzie minionego wieku dokonały się kolejne przeobrażenia organizacyjno-produkcyjne w branży filmowej. Od połowy lat 90. nastąpiła w tym wymiarze pewna stabilizacja, co korzystnie wpłynęło na rodzimą produkcję filmową. W tym okresie ważną postacią w historii polskiego dokumentu stał się Andrzej Fidyk, kierownik Redakcji Filmu Dokumentalnego Programu 1 Telewizji Polskiej, twórca programu *Czas na dokument* oraz *Miej oczy szeroko otwarte* (TVP). W opinii reżysera, film dokumentalny powinien być atrakcyjnym widowiskiem, rozbudowanym czasowo (do 1,5 godziny) i porównywalnym do kina fabularnego. Sztandarowy przykład stanowi jego autorska *Defilada* z 1989 r. Oryginalny i atrakcyjny temat (nierzadko relacje z odległych kultur), wzorcowe

rzemiosło filmowe (nowoczesny język filmu i sprawna narracja), a także znajomość potrzeb współczesnego widza były stałymi odniesieniami dla twórców z tzw. szkoły Fidyka. Za sprawą Fidyka dokument emitowany w telewizji przyciągał masowych odbiorców. Warto wskazać pewne ujawniające się wówczas trendy, odnosząc je do całokształtu polskiego dokumentu filmowego (zob. Lubelski, 2005). W Polsce w latach 90. oprócz dokumentów realizowanych wedle postulatów Andrzeja Fidyka uwaga dokumentalistów skupiła się na rozliczeniu z przeszłością. Produkowano wtedy wiele dokumentów historycznych, obrazów podejmujących tematy niegdyś zakazane, niewyjaśnione, zafalszowane. W tym okresie popularny stał się również dokument biograficzny. Szczególnie chętnie realizowano filmy o Janie Pawle II oraz o ludziach kultury i sztuki, o artystach. Tworzono filmy o innych filmowcach oraz filmy autotematyczne, w których artyści stawali za i przed kamerą. Ten autobiografizm (zob. Podsiadło, 2013), czasem ekshibicjonizm twórczy pozostaje zgodny z tendencjami światowymi w dokumencie filmowym (Kopczyński, 2019, s. 139). Ponadto autorzy współczesnego dokumentu filmowego coraz częściej eksperymentują z formą, opowiadają o prawdziwych historiach i bohaterach, ale środkami fabularnymi. Podejmując atrakcyjne dla nich tematy, wchodzą na rynek międzynarodowy, nierzadko polemizując z dawnymi mistrzami (zob. Szczepański i Kozubek, 2016; Kopczyński, 2019).

Drogę twórczą – od dokumentu do fabuły – przeszło wielu polskich reżyserów kina fabularnego. Tak zaczęli swoje kariery Wojciech Has, Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Jan Jakub Kolski, Wojciech Smarzowski, Dorota Kędzierzawska, Małgorzata Szumowska i wielu innych. Mistrzowie polskiego dokumentu pozostali mu wierni przez całą swoją twórczość.

Warty podkreślenia jest fakt, że w PRL-u od lat 80. XX w. filmy dokumentalne wyświetlano w kinach jako dodatki do filmów fabularnych. Rodzimy odbiorca był dość dobrze zorientowany w tej materii, czego nie można powiedzieć „dziś”. Filmy dokumentalne mają od kilkudziesięciu lat wierną widownię festiwalową. Oprócz wspomnianego już najstarszego Krakowskiego Festiwalu, święto dokumentu odbywa się na Festiwalu Mediów Człowiek w Zagrożeniu (od 1990 r.), Millennium Docs Against Gravity (od 2004 r.), Festiwalu Watch Docs (od 2001), Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Energa Cammerimage. Pięć wspomnianych powyżej festiwali, w tym cztery o randze międzynarodowej, przyznaje swoje nagrody główne i wyróżnienia za kino dokumentalne, a także w poszczególnych sekcjach tematycznych. Polski dokument filmowy zdobywa wiele nagród na festiwalach krajowych i zagranicznych, lecz niestety bardzo rzadko wchodzi do dystrybucji kinowej. Dokument to kino niszowe, niekomercyjne. W kulturze nadmiaru dostęp do filmów

dokumentalnych w sieci nie jest gwarantem ich wysokiej oglądalności, lecz niewątpliwie to właśnie serwisy filmowe popularyzują kino dokumentalne, stając się istotnym źródłem przekazu obok festiwali i kanałów tematycznych stacji telewizyjnych. Obecnie artystyczne filmy dokumentalne finansowane są przy wsparciu TVP, funduszy krajowych (PISF), europejskich oraz w ramach programów i środków szkół filmowych (w tym prywatnych), w nieznacznym stopniu poprzez *crowdfunding*.

Krótkiej refleksji wymaga proces produkcji i dystrybucji filmu dokumentalnego w kraju. Po II wojnie światowej w Polsce dokumenty produkowano głównie w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie (zał. 1949) oraz w Łodzi w Wytwórni Filmów Oświatowych działającej od 1945 r. Wytwórnia w stolicy na początku działalności produkowała filmy dokumentalne, w tym Polską Kronikę Filmową (setki odcinków) rejestrującą ważne wydarzenia w kraju¹. Nieco później zaczęto w warszawskiej Wytwórni realizować filmy fabularne. Obecnie w Warszawie oprócz WFDiF działa kilka prywatnych podmiotów zajmujących się produkcją i dystrybucją filmową.

Szczególne miejsce na mapie filmowej zajmowała Łódź. Lokalne zatrudnienie w branży filmowej obejmowało pole filmu fabularnego, filmu krótkometrażowego, oświatowego, animowanego, a także produkcji usługowej i produkcji technicznej (zob. Bańkowski i Grabowski, 1999; Dondziarz, Jajko i Sowiński, 2018; Wejbert-Wąsiewicz, 2020; Zawisliński i Wijata, 2013). Powojenną i późniejszą kinematografię polską kształtowała Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi działająca od 1945 do 1998 r. Powstało w niej kilkaset polskich filmów fabularnych, wśród których wiele jest dzieł ważnych, arcydzieł, które weszły do kanonu polskiego i światowego kina. Z kolei w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych zrealizowano mnóstwo filmów popularyzujących wiedzę z różnych dziedzin nauki i sztuki (Dondziarz, Jajko i Sowiński, 2018; Oziemska i Drecka-Wojtyczka, 2000). Produkcje WFO w okresie PRL-u wyświetlano w szkołach, w domach kultury, w miejscach pracy. W archiwum WFO znajduje się 4,5 tysiąca filmów, z tego 1200 nagrodzono na krajowych i zagranicznych festiwalach filmowych. Filmy oświatowe i dokumentalne posiadają pewne podobieństwa, lecz odróżnia je odmienna geneza i funkcje. Film oświatowy posiada cechy literatury naukowej; jego celem jest upowszechnienie wiadomości z jakiejś dziedziny wiedzy. Wariantem filmu oświatowego jest film popularnonaukowy, który nadal ma zastosowanie w edukacji (np. filmy o sztuce, biografie) – film dydaktyczny, albo w nauce – film badawczy (Lubelski, 2005). W XXI w. instytucje kultury, w tym muzea, sięgają często po dokument tworzony z archiwalnych

1 Polska Kronika Filmowa emitowana była w kinach przed seansem od 1944 do 1994 r. oraz w telewizji (za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Polska_Kronika_Filmowa).

materiałów. Realizują także filmy popularnonaukowe oraz filmy edukacyjne (np. Muzeum Wojska Polskiego, POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Drugiej Wojny Światowej i wiele innych). Popularność zyskują także filmy dokumentalne o samych muzeach. To tendencja widoczna i w Polsce, i za granicą. Na przykład seria pt. „Fabryka sztuki” produkowana na zlecenie międzynarodowej telewizji ARTE opowiada o muzeach w Niemczech, Francji i Polsce (o Muzeum Sztuki w Łodzi). Przykłady filmów o Luwrze, o Muzeum Orsay w Paryżu, o Galerii Uffizi we Florencji, o Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, o Muzeum Niewinności w Stambule i wielu innych można mnożyć. Ważne tytuły, w tym o polskich muzeach (o Muzeum Śląskim, o Muzeum Polskim w Raperswilu, o Muzeum Ofiar Komunizmu w Waszyngtonie), podano w końcowej bibliografii. Przytoczone przykłady filmów dokumentalnych o instytucjach kultury w dużej mierze odnoszą się do muzeów sztuki, w mniejszej – do „muzeów pamięci”. Pamięć i upamiętnianie mają swój wymiar indywidualny, ale i zbiorowy, istnieją w kilku społecznych ramach kultury: rodzinnych i przyjacielskich, instytucjonalnych, najślabiej w medialnych (za: Matuchniak-Mystkowska, 2023, s. 136). Nowoczesne filmy popularnonaukowe, edukacyjne muzeów historycznych są atrakcyjne dla odbiorców, mogą stanowić cenne źródło przedłużenia społecznej pamięci i mocno wzmacniać funkcje tychże instytucji, kształtując tożsamość lokalną, narodową (por. Matuchniak-Mystkowska, 2023, s. 136–138).

Artykuł *Filmy dokumentalne a postawy młodzieży. Kultura historyczna w rzeczywistości hybrydalnej* ma charakter socjologiczny, nie zmierza do ukazania pełnej historii i charakterystyki filmu dokumentalnego; wykorzystuje tylko wybrane naukowe opracowania z dziedziny socjologii filmu, historii filmu, filmoznawstwa, przydatne do zarysowania tła analizowanych filmów historycznych CMJW.

3. Kwestie badań odbioru filmu

Od początku rozwoju kina jako medium wśród krytyków na świecie i w Polsce, w tym rodzimych pedagogów (np. Ludwik Skoczylas), psychologów (np. Leopold Blaustein), socjologów, upowszechniała się opinia, że filmy bardzo oddziałują na odbiorców, ale przyczyn tego fenomenu nie dociekano (za: Wejbert-Wąsiewicz, 2018, s. 164). Późniejsi badacze zjawiska wpływu kina czy telewizji na widzów podkreślali, że niezmiernie ważne dla jednostki pozostaje wypracowanie nawyku i obyczaj odbierania treści filmowych. Dostrzegano nie tylko zagrożenie płynące z filmów, ale i ich wielki potencjał edukacyjny, wychowawczy (Wejbert-Wąsiewicz, 2018). Najnowsze techniki komputerowe nadają starym

filmom drugie życie społeczne. Dzięki cyfrowemu zapisowi współcześnie możemy z łatwością obejrzeć ponownie film czy dany fragment dzieła. Dawniej krytyk czy badacz zmuszony był sporządzać notatki w kinie podczas projekcji. Oglądanie filmu wiele razy sprawia, że lepiej zapamiętujemy niektóre szczegóły. Dla celów analizy zaleca się przynajmniej trzykrotne odtworzenie filmu (Aumont i Marie, 2012, s. 69). Ponadto można wtedy doskonalić spostrzegawczość krytyczną. Postawa badacza analizującego utwór jest typem odmiennym od konsumenta filmu oglądającego dzieło jednostkowo i powierzchwnie. „Odbiór dzieła” to termin szeroki, odnoszący się do różnorodnych form reakcji na przekaz, w tym do przeżyć percepcyjnych (jak wywołane emocje, przemyślenia, refleksje natury psychologicznej czy egzystencjalnej). Antonina Kłoskowska przez dekady zajmowała się odbiorem kultury i sztuki, co objawiło się później jako wspólny rys socjologicznych badań ukształtowanej przez nią „szkoły łódzkiej”. Dzięki niej zoperacjonalizowane zostały ważne pojęcia dotyczące odbioru, odtworzenia, recepcji, wyróżniono odbiór krytyczny, profesjonalny, wąski oraz potoczny, szeroki, niejednorodny.

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 przekazów symbolicznych (por. Kłoskowska, 1972, s. 129). W tym ujęciu kategorię recepcji kultury definiowano jako proces przyswajania treści kultury, ich rozumienia i trafnej interpretacji. Badając „rozumienie utworu”, odnosimy się do rozpoznania przez aktywnego odbiorcę dosłownego znaczenia sensu dzieła. „Interpretacje” odbiorców oznaczają wychodzenie poza dosłowne sensy i to, co dane bezpośrednio w dziele. Zadaniem socjologa staje się zdanie relacji z intelektualnej analizy dzieła (zob. Kłoskowska, 1976, s. 68; Sułkowski, 1972, s. 134–143; Matuchniak-Krasuska, 1984). W badaniach recepcji filmów chodzi o uchwycenie skutków odbioru tego, co zostało w pamięci, świadomości respondentów po obejrzeniu filmu. Największym problemem badawczym wciąż pozostaje kwestia „odtworzenia filmu” przez widza po seansie w procesie komunikacji widz – badacz (por. Sułkowski, 1984, s. 147–149, 265).

Przed półwieczem teoretyk i filozof kultury Stefan Morawski, pisząc o oddziaływaniu kina na młodzież, zakładał, że istnieje 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, oraz 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 afirmacja (Morawski, 1977, s. 45–46). Możliwości zbadania przez socjologów kwestii wpływu

kumulatywnego oraz wpływu podświadomego są raczej 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. W istocie jest to pole zainteresowań psychologów odbioru filmu, lecz wydaje się, że socjologowie również mogą prowadzić na tym polu eksperymenty percepcyjne. Nadzieje na zgłębienie tego fascynującego pola dociekań naukowych dają nowoczesne techniki badań okulo-graficznych, ale też wciąż interesujących danych w tej materii dostarczyć mogą ankiety przeprowadzone bezpośrednio po projekcji filmowej.

4. Licealiści jako odbiorcy kultury

4.1. Eksperyment pedagogiczny i badanie socjologiczne

Jesienią 2022 r. w dwóch miastach przeprowadzono badanie dotyczące wirtualnego funkcjonowania muzeum pamięci (CMJW), a także kompetencji kulturowych 200 licealistów oraz transmisji wiedzy poprzez układy kultury: rodzinny, instytucjonalny, medialny, Internet. Uczniowie obejrżeli prezentację o muzeum – formę wirtualnego zwiedzania, 1–2 krótkie filmy dokumentalne zrealizowane w CMJW oraz odpowiedzieli na kilkanaście pytań ankiety audytoryjnej (czas – 2 lekcje). Pytania o tytuły utworów literackich oraz filmów poświęconych rodzinie, miłości i wojnie sondały znajomość kontekstu kulturowego przedstawianych filmów, co jest określane mianem „okola semantycznego” (Wallis, 1983). To wskaźniki kompetencji historycznych i artystycznych (terminy Bourdieu, Korporowicza), wartości znanych i uznawanych (terminy Ossowskiego), przekazywanych raczej poprzez system edukacji (Matuchniak-Krasuska, 2010; Korporowicz, 2022; Ossowski, 1967). Warunkują one i ułatwiają uzyskiwanie nowych informacji z innych źródeł, w tym filmów historycznych dostępnych w Internecie – przedsięwzięć muzeum wirtualnego.

Jak się okazało, żaden z uczniów nie wiedział o istnieniu tego muzeum, więc nie zapoznał się z nim wirtualnie czy realnie, choć zamieszkujący na Śląsku byli w Opolu. Po zajęciach wszyscy wyrazili chęć odwiedzenia tej placówki, co świadczy o skuteczności hybrydowego nauczania, łączącego kontakt osobisty „twarzą w twarz”, typowy dla instytucji II układu kultury (muzeum, szkoły), z przekazem fotograficznym i filmowym poprzez Internet (układ E). Tylko niektórzy uczniowie IV klasy orientowali się w problematyce jenieckiej. Poziom kompetencji kulturowej był niski, poprawiał się wraz z czasem edukacji, od 13 pkt w klasach pierwszych do ponad 20 pkt w klasach czwartych (na 40 pkt możliwych).

4.2. Recepcja filmów dokumentalnych

W Centralnym Muzeów Jeńców Wojennych powstało 234 filmów dokumentalnych dotyczących historii, terenów poobozowych, muzealiów, archiwaliów, nekropolii, jeńców wojennych i ich rodzin, akcji upamiętniających. W trakcie eksperymentu badawczego uczniowie obejrżeli pięć filmów: uczniowie pierwszych klas – dwa krótkie pięciominutowe filmy *Szkatułka z oflagu* oraz *Portret z niewoli* (z cyklu 24 filmów „A to już inna historia...”), pozostali po jednym piętnastominutowym filmie: *Tatusiu kiedy wrócisz? Polskie rodziny w latach II wojny światowej* (klasy drugie), *Rotmistrz Witold Pileckij (1901–1948)* (klasy trzecie), *Kocham, do zobaczenia! Miłość czasu niewoli* (klasy czwarte).

Szkatułka z oflagu i *Portret z niewoli* pokazują cenne przedmioty z czasów II wojny światowej, kiedyś pamiątki rodzinne, a obecnie – muzealia, przykłady sztuki użytkowej oraz sztuki czystej, świadczące o aktywności artystycznej jeńców. Historia przedmiotu jest pretekstem do przedstawienia historii ludzi, jeńców wojennych w oflagach oraz ich żon i dzieci żyjących pod okupacją niemiecką. Znam te historie z własnej rodziny (szkatułka to prezent por. Andrzeja Mystkowskiego dla żony Krystyny) oraz z pracy badawczej (portret Jana Wępy); opisałam je w książkach (Matuchniak-Mystkowska, 2018; 2021). Filmy powstały nieco później, pokazują tytułowe przedmioty oraz inne archiwalia jak stare fotografie i listy, a także potomków jeńców opowiadających o tych czasach.

Fot. 1. Szkatułka z oflagu



Fot. 2. Portret z niewoli



Film *Tatusiu kiedy wrócisz? Polskie rodziny w latach II wojny światowej* jest sprawozdaniem z wystawy objazdowej, pokazującej fotografie żołnierzy – jeńców wojennych, a także ich żon i dzieci, oraz korespondencję – listy i karty *Kriegsgefangenenpost*. Koncentruje się na wątku relacji ojców i dzieci (stąd tytuł filmu przygotowanego na Dzień Ojca). Są tam bohaterowie znani wszystkim (jak poeta K.I. Gałczyński) oraz ci znani nielicznym (jak mój dziadek kpt. Konrad Majcherski czy mój teść por. Andrzej Mystkowski); którzy wpisują się w sytuację realizmu rodzajowego, a nie tylko realizmu indywidualnego (terminy Ossowskiego), zaświadczać o historii powszechnej (Matuchniak-Krasuska, 2014; 2016). Przecież nie wszyscy zachowali pamiątki i wspomnienia z czasów II wojny światowej, a na przykładzie cudzych losów można poznać i zrozumieć sytuację swoich bliskich. Jest to film prezentujący nieruchome obrazy z dobrym komentarzem historyka – kuratora wystawy (widz tylko słyszy głos). Wystawa utrwalala losy wojenne Polaków, a film utrwalala wystawę.

Fot. 3. Plakat wystawy



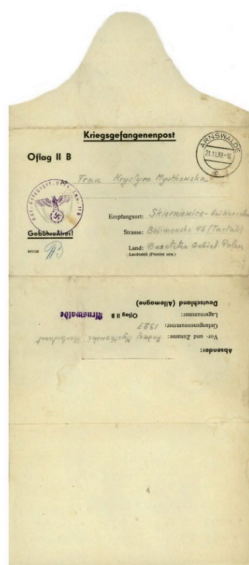
Fot. 4. Rtm. Witold Pilecki jeńiec Stalagu Lamsdorf



Film *Rotmistrz Witold Pilecki (1901–1948)* prezentuje historię jednego z najodważniejszych ludzi, bohatera II wojny światowej oficera, jeńca wojennego, jeńca obozu koncentracyjnego, konspiratora, ofiary represji stalinowskich. W zwięzłej formie przedstawia Witolda Pileckiego, jego rodzinę, przyjaciół i wrogów, pokazuje fotografie, dokumenty, przekazuje wspomnienia, przyczyniając się skutecznie do upamiętniania tej wybitnej postaci.

Natomiast film *Kocham, do zobaczenia! Miłość czasu niewoli*, przygotowany na walentynki, opowiada historie miłosne dwóch małżeństw, obydwa prawdziwe, szczęśliwe i smutne zarazem. Pierwsza wierna para to moi Teściowie, opisani już w książce *Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich* (Matuchniak-Mystkowska, Mystkowski i Stanek, 2018). Losy drugiej, lepiej znanej pary – Konstantego Ildefonsa i Natalii Gałczyńskich, pokazują wojnę, niewolę, zdradę, cierpienie, przebaczenie. W plenerze terenów obozowych Łambinowicz widzimy dwóch narratorów opowiadających te historie, ilustrowane fotografiami i dokumentami.

Fot. 5 i 6. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich



Niemal wszyscy licealiści dokonywali oceny filmów, większość formułowała oceny umiarkowanie pozytywne, ale zaledwie połowa zapamiętywała jakieś informacje dotyczące bohaterów i akcji filmu. Zdecydowana większość wymieniała tylko 1–2 bohaterów filmowych, a kilku – zaledwie 1/4 badanych. Zrozumiałe, że lepiej odbierani i pamiętani są bohaterowie już znani, jak rtm. Witold Pilecki czy K.I. Gałczyński. Uczniowie wskazywali konkretnych bohaterów historycznych i filmowych z imienia i nazwiska lub też używali bardziej ogólnych kategorii ról społecznych (żołnierze, oficerowie, ojcowie, mężowie, żony, dzieci). Ten słaby wynik nie dziwi, skoro było im trudno wymienić bohaterów znanych utworów literackich, nawet o tak sugerujących tytułach jak *Pan Tadeusz* czy *Odyseja*.

Relacjonując akcje filmów, przytaczali wydarzenia historyczne (II wojna światowa, niewola niemiecka, wyzwolenie), zdarzenia rodzinne związane z losami bohaterów filmowych, a także dzieje powstałych w obozach jenieckich przedmiotów (szkatułka, portret), które przeszły drogę „od pamiątki rodzinnej do muzealium”. Braki danych świadczące o słabej pamięci „świeżej” są największe w klasach I (2/3 uczniów nie udzieliło odpowiedzi), mniejsze w II (1/2 uczniów), niewielkie w klasach III i IV (1/5), co dowodzi skuteczności edukacji.

Niemniej jednak wyniki eksperymentu nastrajają optymistycznie, dowodząc, że internetowa transmisja filmów historycznych uruchamia procesy zarówno poznawcze, jak i emocjonalne, a te ostatnie ułatwiają zapamiętywanie. Nowa forma pracy pedagogicznej, wykorzystująca kompetencje medialne młodzieży, wydaje się rozwiązaniem wartym zalecania, zwłaszcza że zwiedzanie muzeów wymaga więcej wysiłku. Muzeum wirtualne wspiera więc muzeum realne, a nie konkuruje z nim, o czym świadczą wypowiedzi respondentów.

Z filmu *Szkatułka z oflagu* wymieniono następujących bohaterów i sytuacje: Andrzej Mystkowski, Krystyna Mystkowska, mąż i żona, małżeństwo, które pisało do siebie listy, jeńcy wojenni, polscy oficerowie, uzdolniony oficer, który zrobił szkatułkę, wytworzenie i podarowanie szkatułki z inicjałami, wymiana korespondencji, jeńcy wojenni, obozy jenieckie, wojna. Przykładowe cytaty: *Mąż i żona pisali do siebie listy, było ich ponad 500, a ich syn podarował i listy i szkatułkę do Muzeum Jeńców Wojennych; Historia jeńców wojennych, historia oflagów.*

Relacje o filmie *Portret z niewoli* dotyczą historii tytułowego dzieła powstałego w obozie, przywiezionego do domu przez jeńca, a następnie ofiarowanego przez rodzinę do muzeum; a także życia i warunków jeńców w obozach, zajęć malarskich, zawodów sportowych i są ujęte w słowach/ zwrotach kluczowych: *jeńcy wojenni, oficerowie, uzdolniony jeńiec namalował w oflagu autoportret, traktowanie Polaków w obozach jenieckich, opis przekazywania rzeczy historycznych do muzeum.*

Film *Tatusiu kiedy wrócisz? Polskie rodziny w latach II wojny światowej* miał wielu bohaterów, z których zapamiętano tylko K.I. Gałczyńskiego i jego córkę Kirę, poza tym wymieniano role społeczne: jeńcy wojenni, ojcowie oddaleni od rodzin, rodziny jeńców, żony, matki, dzieci, synkowie, córki. Omawiano sytuacje historyczne (zbrodnie w Katyniu, obozy Lamsdorf), akcję filmu – *Ukazanie korespondencji prowadzonej między jeńcami a ich rodzinami, Listy dzieci do ojców i odpowiedzi ojców*, oraz losy rodzin (tragedie rodzinne, śmierć ojca, matki, powroty do domu, spotkania po latach). Relacje ogólne są dwukrotnie liczniejsze niż te szczegółowe.

Z filmu *Rotmistrz Witold Pilecki (1901–1948)* zapamiętano tytułowego bohatera, jego pseudonim – Tomasz Serafiński, żonę Marię z Ostrowskich,

dzieci, dowódców wojskowych (Władysława Andersa, Edwarda Rydz-
-Śmigłego, Tadeusza Bora-Komorowskiego), a także bohaterów zbioro-
wych (żołnierze AK, osadzeni). Wymieniano fakty z młodości Pileckiego,
ślub, służbę wojskową, udział w wojnie polsko-bolszewickiej, uwięzienie
w KL Auschwitz, ucieczkę z obozu koncentracyjnego, udział w powstaniu
warszawskim, pobyt w obozach jenieckich, uwięzienie przez bezpiekę,
karę śmierci, zabicie, podkreślając działalność patriotyczną i bohaterstwo.
W ankiecie nazwisko rtm. Witolda Pileckiego częściej wymieniali uczniowie,
którzy obejrzeli ten film.

Z filmu *Kocham, do zobaczenia! Miłość czasu niewoli* licealiści zapamiętali nazwiska głównych bohaterów, wymieniając Andrzeja i Krystynę
Mystkowskich, Konstantego Ildefonsa i Natalię Gałczyńskich, ich córkę
Kireę, a także postaci kochanek poety i syna Konstantego juniora. Oma-
wiając treść filmu, dostrzegali problemy historyczne i personalne: wojny,
ciężkich warunków egzystencji w niewoli i pod okupacją, wieloletniej roz-
łąki, trudnych powrotów, miłości, cierpliwości, przebaczenia. Oto przy-
kładowa relacja: *Rozłąka ukochanych spowodowana wojną, Konstanty zagu-
biony w miłości – romans z trzema kobietami, wymiana 500 listów między
małżonkami Mystkowskimi, wykonanie drewnianego pudełeczka dla żony na
imieniny, 17 IX 1939 wejście Armii Czerwonej na ziemię polską, K.I. Gał-
czyński dostaje się do stalagu.*

Na stronie internetowej CMJW każdy z tych filmów dokumentalnych
obejrzało ponad 1000 widzów.

5. Refleksje socjologiczne

Stanisław Ossowski wyróżnił „niewspółmierne skale wartości”, w tym
wartości uznawane (to, co darzymy szacunkiem), wartości odczuwane (to,
co się podoba), wartości realizowane (to, co wybieramy), wartości znane
(to, co wiemy) (Ossowski, 1967).

Wartości realizowane przez młodzież charakteryzują dwie konstatacje.
Po pierwsze – niski poziom uczestnictwa w kulturze instytucjonalnej (II i IV
układ kultury); tylko połowę licealistów można zaliczyć do publiczności
aktualnej muzeów, nawet tych lokalnych znajdujących się w ich mieście, co
oznacza też nieznamość kultury regionalnej. Po drugie – wyższy poziom
korzystania z komunikacji elektronicznej, zwłaszcza telewizji i Internetu
(tu widoczna jest biegłość poszukiwania informacji). Warto wykorzystać
wirtualne zwiedzanie muzeum, gdyż taki pośredni sposób poznawania
historii oraz sztuki jest naturalny i praktyczny, bo odpowiada młodym.

Wartości znane – są znane na przeciętnym poziomie. Badanie kompe-
tencji kulturowej wykazało nie najlepszą znajomość historii Polski, której

wskaźnikami była umiejętność wymienienia pięciu polskich bohaterów narodowych (główną postacią jest Piłsudski, ale nawet tego nazwiska nie zna każdy uczeń, a zaledwie jedna czwarta pamięta o Dmowskim, Paderewskim, Kościuszcze i Pileckim) oraz umiejętność podania pięciu wydarzeń z historii Polski wraz z datami (tu kanon wiedzy historycznej tworzy II i I wojna światowa, chrzest Polski, bitwa pod Grunwaldem, odzyskanie niepodległości w 1918 r.). Pomimo że kompetencja historyczna jest ograniczona, cieszy, że „niewiedza” cechuje tylko 10% licealistów.

Kompetencja artystyczna też jest słaba, nie wszyscy wymienią pięciu polskich artystów oraz dziedziny sztuki, które reprezentują (brak danych dotyczy 10% uczniów). Dominuje wiedza szkolna, więc klasyka, a z dziezdzin sztuki literatura; najczęściej są wymieniani: Mickiewicz, Słowacki, Matejko, Chopin, choć zaledwie przez połowę czy jedną trzecią uczniów. Liczy się także kultura popularna (seriale telewizyjne, piosenkarki). Liczniejsze są odwołania do filmów niż literatury przy poszukiwaniu kontekstu analizowanego dzieła filmowego. Wyraźny jest związek nauczania historii i języka polskiego, wzajemne wpływy wiedzy historycznej i literackiej świadczące o spójności programu szkolnego, a także umiejętności integracji wiedzy z różnych źródeł. Wypada podkreślić, że najbardziej popularną lekturą okazały się *Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego, stąd przywoływanie nazwisk i pseudonimów Rudego, Zośki, Alka. Dziwić może słaba znajomość powieści historycznych Henryka Sienkiewicza, nie wspominając już o mniej znanym Stefanie Żeromskim. Prawdopodobnie homogenizacja upraszczająca silniej działa w pierwszym przypadku, o czym świadczy wielki sukces frekwencyjny filmu *Kamienie na szaniec* z 2014 r. (reż. R. Gliński). Ekranizacje powieści Sienkiewicza i Żeromskiego to filmy stare i mniej atrakcyjne dla młodzieży.

Widoczna jest ograniczona zdolność przyswajania nowych informacji, o czym świadczy recepcja dokumentalnego filmu historycznego (tylko połowa uczniów zapamiętuje jakieś informacje).

Źródła informacji związane są ze społecznymi ramami transmisji kultury: rodziną, szkołą, instytucjami kultury, środkami masowego przekazu, Internetem. Podstawą jest edukacja szkolna, chyba niewykorzystywana w pełni przez młodzież. Słabe okazało się oddziaływanie rodziny, tylko nieliczni uczniowie klas pierwszych potrafili wymienić i opisać pamiątkę rodzinną (obrazy, fotografie, medale), przekaz szedł od kobiet z najstarszego pokolenia (babki, prababki). Widoczne jest kumulatywne oddziaływanie wszystkich układów kultury u dobrych uczniów, a kompletna marginalizacja u słabych, połączona z brakiem aspiracji i aktywności. Symptomatyczny jest brak zainteresowań u 1/5 uczniów.

Ponieważ zdobyta i posiadana wiedza zachęca do jej poszerzania i aktywności kulturalnej, wskazane jest wykorzystywanie wszystkich

systemów transmisji kultury, przekazywanie konkretnej wiedzy o miejscach, zdarzeniach, ludziach i przedmiotach (wartości historyczne) w sposób budzący pozytywne emocje (wartości patriotyczne). Indywidualne biografie/ historie ułatwiają poznanie i zrozumienie losów narodu. Istotne jest przekształcanie rodzinnej pamięci komunikacyjnej w pamięć kulturową poprzez poznanie historii swojej rodziny (imion, nazwisk, zawodów, losów, fotografii i pamiątek rodzinnych), a także powiązanie jej z historią regionu i kraju. Osobiste doświadczenie związane z codziennym życiem, kreujące więź nawykową z ojczyzną prywatną – małą ojczyzną lokalną, wzbogacone poprzez kulturę i edukację oraz turystykę (realną i wirtualną) w wiedzę i emocje prowadzi do uformowania więzi ideologicznej z ojczyzną ideologiczną – ziemią swojego narodu. Patriotyzm jest nie tylko wartością autoteliczną, ale ma wymiar egzystencjalny i pragmatyczny, co trafnie ujął znany wszystkim uczniom Józef Piłsudski: „Naród, który nie szanuje swej przeszłości, nie zasługuje na szacunek terażniejszości i nie ma prawa do przyszłości”.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J. i Marie, M. (2012). *Analiza filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bańkowski, A. i Grabowski, S. (1999). *Semafor 1947–1997*. Łódź: Studio Filmowe Se-ma-for.
- Czyżewski, S. (2007). *Dookument kreacyjny – gatunek paradoksalny*. Pozyskano z: <https://edukacjafilmowa.pl/dokument-kreacyjny-gatunek-paradoksalny/> (dostęp: 10.06.2023).
- Dondziarz, M., Jajko, K. i Sowiński, E. (2018). *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*. Łódź: WFO.
- Hendrykowska, M. (2014). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Hendrykowski, M. (2018). Dokument po wojnie. Lata 1945–1955. W: M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jaskuła, S. (2022). Rzeczywistość hybrydalna. W: L. Korporowicz, A. Knap-Stefaniuk i Ł. Burkiewicz (red.), *Słowniki społeczne. Studia kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- Jazdon, M. (2009). *Kino Kazimierza Karabasza*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Kłoskowska, A. (1972). *Spoleczne ramy kultury*. Warszawa: PWN.
- Kłoskowska, A. (1976). Potoczny odbiór literatury na przykładzie utworów Żeromskiego. *Pamiętnik Literacki*, nr 67/1, 65–91.
- Kłoskowska, A. (1983). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.

- Kopczyński, K. (2019). Kreatywny punkt widzenia w polskim filmie dokumentalnym (2008–2018). *Kultura i Edukacja*, nr 3, 124–139.
- Korporowicz, L. (2022). Kompetencje komunikacyjne, kulturowe, dialog międzykulturowy. W: W: L. Korporowicz, A. Knap-Stefaniuk i Ł. Burkie-wicz (red.), *Słowniki społeczne. Studia kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie.
- Lubelski, T. (2005). *Współczesny polski film dokumentalny*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> (dostęp: 15.06.2023).
- Matuchniak-Krasuska, A. (1984). O interpretacji obrazu. Socjologiczne studium recepcji malarstwa. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 2, 191–210.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2010). *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2014). *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (2016). *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613 X/A*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Mystkowska A., Mystkowski, J. i Stanek, P. (oprac.) (2018). *Niewola i nadzieja. Korespondencja wojenna Andrzeja i Krystyny Mystkowskich*. Opole: CMJW.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2021). *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna*. Łódź: WUŁ.
- Matuchniak-Mystkowska, A. (2023). Miejsca, ludzie, zdarzenia – wielka historia i społeczność lokalna. *Perspektywy Kultury*, 40, 125–143.
- Matuszewski, B. (1975). Nowe źródło historii. W: J. Bocheńska (red.), *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1896–1939*. Wrocław: Ossolineum, 12–18.
- Morawski, S. (1977). *Kultura filmowa młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo COK.
- Ossowski, S. (1966). *U podstaw estetyki. Dzieła*, t. I. Warszawa: PWN.
- Ossowski, S. (1967). *Konflikty niewspółmiernych skał wartości. Dzieła*, t. III. Warszawa: PWN.
- Ossowski, S. (1984). *O ojczyźnie i narodzie*. Warszawa: PWN.
- Oziemska, T. i Drecka-Wojtyczka E. (2000). *Oświatówka – 55 lat przygód z filmem krótkim*. Łódź: WFO.
- Podsiadło, M. (2013). *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Staszczyszyn, B. (2022). *Wyrwane z niepamięci – polskie dokumenty found footage*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/artykul/wyrwane-z-niepamieci-polskie-dokumenty-found-footage> (dostęp: 15.06.2023)
- Sułkowski, B. (1972). *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*. Warszawa: PWN.

- Sułkowski, B. (2011). „Społeczne ramy kultury” czterdzieści lat później. Pięć modeli komunikacji kulturowej. *Kultura i Społeczeństwo*, 2–3 (55).
- Szczepański, T. i Kozubek, M. (red.) (2016). *Polski film dokumentalny w XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTViT i Wydawnictwo UŁ.
- Szczurowski, M. (red.) (2004). *Dookument filmowy i telewizyjny*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wallis, M. (1983). *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa: PIW.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2018). Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina. *Przegląd Socjologiczny*, 67, 141–169.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2019). Łódzka szkoła socjologii kultury. Od badań odbioru sztuk werbalnych do sztuk wizualnych. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 75–92.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2020). Wybrane problemy pracy kobiet w branży filmowej. W: I. Desperak i M. Krogulec (red.), *Miasto pracujących kobiet*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 137–152.
- Zawiśliński, S. i Wijata, T. (red.) (2013). *Fabryka snów*. Łódź: TOYA.
- Znaniecki, F. (1973). *Socjologia wychowania*. Warszawa: PWN.
- Znaniecki, F. (1990). *Współczesne narody*. Warszawa: PWN.

Filmy z Centralnego Muzeum Jeńców Wojennych w Opolu/Łambinowicach:

- Szkatułka z oflagu* (2021), V. Rezler-Wasielewska, S. Mielnik.
- Portret z niewoli* (2022), V. Rezler-Wasielewska, S. Mielnik.
- Tatusiu, kiedy wrócisz? Polskie rodziny w latach II wojny światowej* (2020), R. Kobylarz-Buła.
- Rotmistrz Witold Pilecki (1901–1948)*, (2020), P. Stanek.
- Kocham, do zobaczenia! Miłość czasu niewoli* (2022), A. Czerner i K. Weber.

Wybrane filmy o muzeach:

- Za drzwiami Galerii Uffizi* (2021), reż. C. Belz, E. Sánchez Lansch.
- Dzień w Muzeum Orsay* (2017), reż. B. Ulmer.
- Innocence of Memories* (2016), reż. G. Gee, wyprodukowany przez katowicki oddział TVP.
- Luwr więcej niż muzeum* (2020), reż. P. Legrand.
- Muzeum Ofiar Komunizmu w Waszyngtonie* (2022), produkcja Polska Fundacja Narodowa.
- Panie na zamku* (2018), reż. W. Walkiewicz.
- Tajemnice wielkiego muzeum* (2014), reż. J. Holzhausen.
- 90 lat Muzeum Śląskiego* (2019), scenariusz i realizacja M. Dufek.

Źródła internetowe:

- Muzeum Drugiej Wojny Światowej (zbiór filmów), <https://www.youtube.com/@Muzeum2wojny> (dostęp: 01.06.2023).
- Muzeum Powstania Warszawskiego (zbiór filmów), <https://www.youtube.com/@1944pl> (dostęp: 01.06.2023).
- Muzeum Wojska Polskiego, <http://www.muzeumwp.pl/video/> (dostęp: 01.06.2023).
- Polscy sprawiedliwi/Portal Muzeum POLIN, <https://www.youtube.com/@PolscySprawiedliwi> (dostęp: 01.06.2023).
- Wikipedia, hasło: Polska Kronika Filmowa, https://pl.wikipedia.org/wiki/Polska_Kronika_Filmowa (dostęp: 20.06.2023).
- Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, <http://www.wfdif.pl/pl> (dostęp: 20.06.2023).
- Wytwórnia Filmów Oświatowych, <https://www.wfo.com.pl/> (dostęp: 01.06.2023).

Anna Matuchniak-Mystkowska – profesor socjologii, wieloletni kierownik Katedry Socjologii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego – zajmuje się socjologią kultury i sztuki, socjologią historyczną, socjologią francuską, ruchami społecznymi, instytucjami kultury i publicznością. Jest autorką wielu artykułów, rozdziałów w monografiach i kilku książek: *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu* (2010), *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne* (2014), *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613X/A* (2016), *Sport jeniecki w Oflagach II B Arnswalde, II C Woldenberg, II D Gross Born. Analiza socjologiczna* (2021).

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz – socjolog, zatrudniona w Katedrze Socjologii Sztuki w Instytucie Socjologii na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą socjologii sztuki i kultury, socjologii filmu, socjologii artystów i artystek, tabu społeczno-kulturowego, w tym tematyki starości i aborcji. Autorka kilkunastu artykułów naukowych i trzech autorskich monografii: *Bez retuszu czy po liftingu: obrazy starości i aborcji w filmie* (2017); *Aborcja w dyskursie publicznym* (2011); *Aborcja – między ideologią a doświadczeniem indywidualnym* (2010).