Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

DOI: 10.17951/n.2017.2.163

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA
VOL. II SECTIO N 2017

Bogusław Skowronek
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
bosko@up.krakow.pl

Ciało, emocje, rozum – raz jeszcze o mechanizmach odbioru filmu

Body, Emotions, Mind – Mechanisms of Film Reception Revisited

Widz już nie tylko pasywnie przyjmuje
optyczne informacje, ale istnieje jako
cielesny byt, akustycznie, sensoryczno-motorycznie,
somatycznie i afektywnie wplątany w obrazową
powierzchnię i przestrzeń dźwiękową filmu.
T. Elsaesser, M. Hagener

Nie ma żadnego poznania bez emocji,
nawet jeśli często nie jesteśmy świadomi
emocjonalnych aspektów własnego myślenia.
M. Johnson

Streszczenie: W opracowaniu został podjęty problem odbioru filmu, w tym przede wszystkim rozmaitych mechanizmów psychologicznych decydujących o tym zjawisku. Główną tezą jest założenie, że u podstaw recepcji dzieł filmowych leży aktywne, racjonalne tworzenie znaczeń połączone z somatycznym, cielesnym doświadczeniem i emocjonalnymi doznaniami. Wszystkie aspekty odbioru – kognitywny, cielesny i emocjonalny – tworząc psychologiczną całość, zawsze są jednak indywidualizowane. Należy je analizować u konkretnego odbiorcy/użytkownika tylko z uwzględnieniem jego własnego kontekstu egzystencjalnego i posiadanych protokołów kulturowych.

Słowa kluczowe: odbiór; film; ciało; emocje; rozum

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

Wydawać by się mogło, że o mechanizmach rządzących odbiorem filmu powiedziano i napisano już wszystko. Temat jawi (jawił) się jako już rozpoznany. Nie jest to jednak do końca prawda. Nim uzasadnię swój sąd, warto przypomnieć, iż w refleksji na temat oglądania filmu po wstępnych teoretycznych spekulacjach, funkcjonujących w początkach istnienia kinematografu, i tzw. koncepcjach esencjalistycznych (ustalenia np. H. Münsterberga, A. Bazina) pojawiły się koncepcje o mocnej podbudowie teoretycznej (i do dziś są bardzo wpływowe), które całościowo wyjaśniały mechanizmy kinowego oglądania. Były to psychoanaliza (poglądy np. E. Morina, J.-L. Baudry'ego) i tzw. pierwszy kognitywizm (zwłaszcza ustalenia D. Bordwella). Na długie lata te dwa podejścia zdominowały filmoznawczy dyskurs na temat odbioru filmu i zachowania widowni filmowej (zarówno w aspektach emocjonalnych, jak i poznawczych). W latach 90. XX wieku psychoanaliza i kognitywizm jako teorie systemowe zaczęły być zastępowane przez modele teoretyzowania fragmentarycznego, w których „rezygnuje się z ambicji kompleksowego rozpatrywania zjawiska kinematograficznego na rzecz wyjaśniania konkretnych aspektów filmów bądź ich grup"[1]. Obecnie, jeśli chodzi o analizę mechanizmów odbiorczych, bardzo popularnym nurtem (choć głównie na Zachodzie) są empiryczne badania widowni lokujące się w obszarze tzw. *audience studies*[2].

Niestety, wszystkie te teorie i koncepcje badawcze charakteryzuje „efekt »drzwi obrotowych«, zgodnie z którym po jednym systemie zaraz następuje następny, a żadna szkoła lub trend nie zostają sproblematyzowane z punktu widzenia jakiegoś wspólnego lub nadrzędnego pytania"[3]. Poza tym trzeba tu wyraźnie podkreślić, iż – niezależnie od „obowiązującego" w danym czasie paradygmatu badawczego – spojrzenie na mechanizmy odbioru ciągle jest obciążone mocno utrwalonymi w tradycji Zachodu filozoficznymi tezami o przeciwieństwie, wręcz ontologicznym antagonizmie między emocjami a rozumem, ciałem a umysłem, wiedzą a wyobraźnią, myśleniem a odczuwaniem. Te echa poglądów zarówno Kartezjusza, jak i Kanta są ciągle obecne w kulturze europejskiej. Co więcej, opozycje te mają jakoby charakteryzować każdy akt postrzegania świata, nie tylko dzieł sztuki.

Swoistym wyrazem tych antynomii były (są) właśnie poglądy psychoanalityków i kognitywistów dotyczące oglądania filmów. Psychoanaliza z jednej strony oparła swe główne twierdzenia na emocjach, afektach i namiętnościach (głównie wstydliwie skrywanych). Mają to być (według tej doktryny) bardzo

[1] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 8.

[2] Por. *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

[3] T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Kraków 2015, s. 12.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

mocne siły władające podczas oglądania filmu bezwolnym odbiorcą, poddanym oddziaływaniu ruchomych obrazów. Zaangażowanie widza rozpatrywano jedynie w kategoriach manipulacji i/lub perwersji. Z drugiej strony filmowy kognitywizm w swej pierwszej fazie odrzucił (lub mocno zmarginalizował) walory emocjonalne odbioru na rzecz działań wyłącznie racjonalnych. Zdecydowanie optował za podejściem głoszącym, że jedyną instancją odpowiedzialną za odbiór filmu jest świadomy umysł odbiorcy. Oglądanie filmu stanowiło zadanie poznawcze – zagadkę, którą widz (zawsze świadomy i „na zimno" racjonalny) poprzez odpowiednie heurystyki (szereg działań mentalnych) rozwiązywał, nadawał oglądanym obrazom znaczenie, czyli budował ich spójną mentalną reprezentację. I chociaż w porównaniu do dogmatycznej i spekulatywnej psychoanalizy kognitywizm jest zdecydowanie bliższy wyjaśnieniu faktycznych mechanizmów odbioru filmu, to jednak obydwa paradygmaty (szczególnie w swych mocnych wersjach) cechuje jednostronność i redukcjonizm – wskazywanie w aktach recepcji jako decydujących (i odrębnych) jedynie emocji bądź tylko walorów poznawczych. Należy jednakże wyraźnie zaznaczyć, iż tak budowane wyjaśnienia są niezgodne z najnowszymi ustaleniami nauk kognitywnych i neurologicznych oraz całkowicie nieadekwatne do opisu współczesnej, dynamicznie zmieniającej się kultury (nie tylko wizualnej). Pamiętać trzeba, że wszystkie teorie na temat oglądania filmów, aby w ogóle były poznawczo przydatne, muszą „wychodzić poza teorię" i uwzględniać konteksty zewnętrze, czyli konteksty filmowe, kulturowe i społeczne. Obecnie najważniejszymi kontekstami współczesnej refleksji na temat różnorodnych aspektów oglądania dzieł filmowych są zmiany w definicji samego filmu oraz funkcjonowaniu jego odbiorcy.

Nie ulega dziś żadnej wątpliwości, iż w dobie konwergencji mediów cyfrowych i usieciowionych praktyk komunikacyjnych pojęcie filmu radykalnie zmieniło swe dotychczasowe znaczenie[4]. Film i rozmaite sposoby jego recepcji wymknęły się zamykającemu oglądowi, dowodząc równocześnie, iż *stricte* filmoznawcze kategorie wcześniej wystarczające, obecnie stały się mało wydolne w opisie rzeczywistości audiowizualnej. Rozmaite nowomedialne formy istnienia filmowości każą traktować „film" jako pojęcie operacyjne, wyjątkowo niestabilne semantycznie, różnorodnie definiowane w każdym przypadku swego zarówno technicznego, jak i odbiorczego funkcjonowania. Dzisiaj film bywa wielokroć – tylko lub aż – „wydarzeniem wizualnym", które – jak podaje N. Mirzoeff – winno być rozumiane jako „interakcja znaku wizualnego, technologii umożliwiającej i podtrzymującej ten znak oraz odbiorcy"[5]. Zwłaszcza

[4] Por. B. Skowronek, *Kulturowe aspekty odbioru filmu*, [w:] *Człowiek. Technologia. Media. Konteksty kulturowe i pedagogiczne*, red. A. Ogonowska, G. Ptaszek, Kraków 2014.

[5] N. Mirzoeff, *Introduction to Visual Culture*, London–New York 1999, s. 17.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

w kontekście dzisiejszej cywilizacji ruchomych obrazów, funkcjonując w kulturze spod znaku konwergencji i remiksu, film coraz rzadziej bywa wyłącznie autonomicznym tekstem, zamkniętym estetycznie dziełem, reprezentacją stylu zerowego, natomiast nader często staje się audiowizualnym „wsadem" rozmaitych praktyk przedstawieniowych, „składową" innych porządków widzialności, różnorodnych swą technologią, estetycznym wymiarem, społecznymi funkcjami i medialnymi kanałami dystrybucji.

Różnorodność obecnych modeli odbioru to kolejny symptom, jak technokulturowe „dzisiaj" wpływa na tradycyjnie rozumiany film i dyskusje na temat mechanizmów jego odbioru. W zależności od kompetencji, przyzwyczajeń, potrzeb, preferencji oraz dostępu do mediów każdy użytkownik kultury audiowizualnej reprezentuje (może reprezentować) odmienne, bardzo zindywidualizowane modele „wykorzystania" filmowości (odpowiednie protokoły kulturowe). Sposoby odbioru ruchomych obrazów mogą tworzyć zatem swoiste kontinuum: lokować się między publicznym oglądaniem (mniej lub bardziej uważnym w kinach lub przestrzeni publicznej), prywatnym użytkowaniem (mniej lub bardziej aktywnym w domu) a samodzielnym modyfikowaniem lub tworzeniem filmowych komunikatów (przekazów mniej lub bardziej oryginalnych i twórczych) oraz dalszym ich dystrybuowaniem (zwłaszcza w sieci). Zjawisko aktywizacji widza/użytkownika jednoznacznie zatem redefiniuje tradycyjnie pojmowany dyspozytyw filmowy, głównie poprzez indywidualizację działań odbiorczych.

W tym miejscu nasuwa się zasadnicze pytanie: czy w sytuacji „kruszenia się" klasycznych paradygmatów filmoznawczych, wobec dynamicznych zmian filmowości i zasad korzystania z oferty filmowej oraz nowych odkryć w obszarze „neuronauki"[6] można dziś wskazać jakieś idee, koncepcje, modele wyjaśniające mechanizmy oglądania filmu, które unikałyby dychotomii „racjonalnego umysłu" i „cielesnych emocji", a równocześnie efektywnie poznawczo odpowiadałyby na wyzwania współczesnej kultury audiowizualnej? Moim zdaniem jest to możliwe. Pod jednym wszakże warunkiem: transdyscyplinarności, paradygmatycznego eklektyzmu oraz synkretyzmu metodologicznego. Owo przymierze dyscyplin i podejść nie musi wszak oznaczać wspólnego metajęzyka, lecz otwartość, wzajemne zainteresowanie, a także adaptację o charakterze lokalnym kategorii jednej dyscypliny w kontekst drugiej. Zwłaszcza dziś pamiętać trzeba, iż ścisłe „zamknięcie paradygmatyczne" może skutkować „niewidzeniem" wielu filmowych modeli oglądania/użytkowania, zwłaszcza takich, które jawią się jako nowe, oryginalne, transgresyjne. Odbiór filmu we współczesnej przestrzeni

[6] Por. M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015; B. Brożek, *Sojusz namiętności z intelektem*, „Tygodnik Powszechny" 2017, nr 13.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

audiowizualności jest fenomenem tak złożonym i bogatym w realizacje, że podejście eklektyczne jawi się dziś najbardziej efektywnym działaniem.

W kontekście opisu mechanizmów odbioru filmu ich najlepszym wyjaśnieniem jest, w mej opinii, przymierze nowych koncepcji filmoznawczych (teorii zmysłowego odbioru filmu T. Elsaessera i M. Hagenera[7], teorii cielesnego odbioru V. Sobchack[8], teorii kina haptycznego L.U. Marks[9]), elastycznie pojmowanego kognitywizmu (koncepcji ucieleśnionego umysłu), psychologii poznawczej (teorii emocji epistemicznych) oraz filozofii pragmatyzmu (kategorii doświadczenia skojarzonej z antropologiczną koncepcją funkcjonowania w rzeczywistości poprzez „praktyki"). Oczywiście pamiętać trzeba, że kiedy mówimy o zmysłowych, emocjonalnych i poznawczych aspektach odbioru/użytkowania filmu, winniśmy mieć na myśli całościowy i nieredukowalny kompleks połączonych zjawisk psychologicznych (cielesno-mentalnych). Różne sfery odbiorczych doznań (opisywane przez wskazane wyżej teorie) tworzą jedną, wielowymiarową, niepodzielną całość – nie są sumą poszczególnych poglądów (funkcjonują niczym swoisty *Gestalt* odbiorczy). Jak wiadomo, w odbiorze jednego filmu mogą spotykać się i łączyć najróżniejsze doznania: te „najprostsze" (sensoryczne i/lub ludyczno-hedonistyczne) z tymi bardziej „wyrafinowanymi" (estetycznymi i/lub duchowymi). Wszystkie one ewokują odpowiednie emocje, wpływające równocześnie na ciało. Każdy akt oglądania (lub innej formy wykorzystywania filmowości) odbywa się w określonym kontekście epistemologicznym, w określonej rzeczywistości społecznej. Stanowi emanację pewnej praktyki kulturowej, pragmatycznego wpisania filmu w egzystencjalne, ludzkie, realne doświadczenie[10].

Poniżej krótko scharakteryzuję każdą z wymienionych koncepcji, które w dialektycznej łączności – nawzajem się motywując i uzupełniając – najpełniej w mej opinii wyjaśniają mechanizmy odbioru/użytkowania filmu.

Z pewnością dzisiejszy widz/użytkownik filmu to jednostka świadoma i aktywna mentalnie, której podczas oglądania (użytkowania) dzieł filmowych (bądź szeroko rozumianych zdarzeń wizualnych) nie są obce doznania emocjonalne i przyjemności czysto sensoryczne, cielesne. Współcześnie nie sposób wyobrazić sobie funkcjonowania rozumu, który byłby odizolowany od procesów emocjonalnych[11]. Można nawet mówić o istniejącym dziś w humanistyce „zwrocie afektywnym". Umysł jest zawsze emocjonalny (wyższe funkcje zostały przez

[7] Por. T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit*.

[8] Por. M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria kina*, „EKRANy" 2015, nr 3–4.

[9] Por. *eadem*, *Kontakt wzrokowy. Kino haptyczne*, „EKRANy" 2016, nr 3–4.

[10] Por. G. Godlewski, *Antropologia praktyk językowych: wprowadzenie*, [w:] *Antropologia praktyk językowych*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Warszawa 2016.

[11] B. Brożek, *op. cit.*, s. 79.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

ewolucję nadbudowane nad afektywną architekturą), a uczucia można widzieć jako proces umysłowy, obligatoryjnie angażujący też ciało[12]. Równocześnie podczas oglądania filmu każda pojawiająca się myśl ma jakiś odcień emocjonalny – jest przyjemna, przykra, podniecająca itp. Emocje te z powrotem oddziałują na umysł i ciało, powodując wydzielanie odpowiednich hormonów, pocenie się, zaburzenia rytmu serca czy wreszcie zmiany wielkości źrenic. Nie na darmo, nazywając odpowiednie gatunki filmowe, odwoływano się dawniej do „cielesnych" reakcji: mówiono o „dreszczowcach" lub „wyciskaczach łez". Już bez wątpliwości akceptuje się holistyczną koncepcję widza, w której nie separuje się umysłu od ciała, myśli od wyobraźni, myśli od emocji oraz wszystkich tych sfer od ludzkich doświadczeń, kulturowych praktyk i egzystencjalnych kontekstów[13].

Najnowsze koncepcje filmoznawcze (zmysłowe i haptyczne teorie kina) mocno odwołują się do kategorii ciała i zmysłów jako najistotniejszych sfer pośredniczących w odbiorze dzieła. Chociaż na marginesie warto przypomnieć, że odejście od dominującej „okulocentrycznej" perspektywy na rzecz zwracania uwagi na „sensorium kinematograficzne"[14], czyli synestezyjne formy odbioru wszystkimi zmysłami, a więc akcentowanie cielesnych doznań, pojawiło się w teoriach filmoznawczych bardzo wcześnie. Trzeba jednak przyznać, że współcześni badacze, jak T. Elsaesser, M. Hagener, V. Sobchack czy L.U. Marks, bardzo przekonująco pokazują związek między filmem, zmysłową percepcją, fizycznym otoczeniem a ludzkim ciałem. Ów związek T. Elsaesser i M. Hagener przedstawiają za pomocą metaforycznych konceptów: kino obrazują jako drzwi/wejście, jako lustro-twarz, jako spojrzenie i wzrok, jako skórę i dotyk, jako akustykę i przestrzeń, wreszcie jako mózg i umysł. Idea wielozmysłowej percepcji „jako sensorycznej warstwy, jako perceptualnej membrany i materialno-umysłowego interfejsu"[15] obrazu filmowego stanowi również trzon myśli teoretycznej V. Sobchack. Ta filmoznawczyni traktuje „doświadczenie filmowe jako system komunikacji oparty na cielesnej percepcji"[16]. M. Stańczyk, streszczając poglądy V. Sobchack, stwierdza: „[…] musimy mieć świadomość siebie jako ciał-podmiotów, żyjących w percepcyjnym kontakcie ze światem i innymi, co jest podstawą komunikacji. Poprzez nasze subiektywne akty percepcji poznajemy to, co widzialne, w jego obiektywnej formie"[17]. W odniesieniu do filmu, trzeba go najpierw

---

[12] I. Nowakowska-Kempna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa 1995, s. 118.

[13] J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004, s. 18.

[14] J. Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, Katowice 2012, s. 13.

[15] T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 22.

[16] M. Stańczyk, *Zmysłowa teoria…*, s. 71.

[17] *Ibidem*, s. 74.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

„doświadczyć" cieleśnie, somatycznie, aby potem opracować owo doświadczenie intelektualnie, stworzyć z tego doświadczenia spójną reprezentację mentalną i odczuć przynależną mu emocję.

Widać wyraźnie, iż omówione tu filmoznawcze koncepcje ucieleśnionego doświadczenia filmowego są bardzo bliskie kognitywnej teorii „ucieleśnionego umysłu", poglądom podkreślającym rolę ciała w budowaniu abstrakcyjnych uogólnień[18]. Kognitywiści ci stoją na stanowisku, że u podstaw wszelkiego myślenia abstrakcyjnego (także związanego z interpretacją dzieł sztuki) leżą pierwotne doświadczenia cielesno-zmysłowe, powstałe jako wynik interakcji ze światem. Wraz z nabywaniem kolejnych doznań doświadczenia ciała „przekształcają się" w poznawcze „schematy wyobrażeniowe". Powtarzające się wzory interakcji percepcyjnej („ja" plus „świat") budują bowiem owe schematy wyobrażeń – struktury organizujące doświadczenia umysłu. Znaczenia powstałe w wyniku sensualnego, cielesno-emocjonalnego kontaktu ze światem – zarówno rzeczywistym, jak i wykreowanym za pomocą ruchomego obrazu – są podstawą dla tworzenia znaczeń abstrakcyjnych: mentalno-psychiczno-językowych. Dopiero w wyniku rozszerzeń metaforycznych (np. ujmujących kino jako okno, ramę, drzwi itp.) te najprostsze somatyczne doświadczenia stają się domeną wyjściową w procesach metaforyzacji dla wyrafinowanych ujęć intelektualnych (poznawczych). Dzięki tym procesom możliwa jest ekstrapolacja znaczenia i wnioskowań zakorzenionych w ciele (np. w postaci schematów wyobrażeniowych) na myślenie abstrakcyjne[19]. Śledząc filmową narrację, aktywność protagonistów, oczekując określonych rozwiązań fabularnych, często odwołujemy się do podstawowych schematów wyobrażeniowych, np.: „ruch w przestrzeni", „źródło – ścieżka – cel", „do wewnątrz – na zewnątrz", „ku – od" itp. Aktywujemy też wtedy tzw. emocje epistemiczne, kierujące rozumowaniem i motywujące do wysiłku umysłowego[20]. Rekonstruując świat przedstawiony w filmie, analizujemy postępowanie postaci, ich motywację, gromadzimy informacje, zaspokajamy ciekawość, korygujemy wcześniejsze sądy o dziele i tym samym… walczymy z nudą, cieszymy się, smucimy, doznajemy olśnienia, wreszcie czerpiemy z tego przyjemność. Jak dowodzą psychologowie ewolucyjni, to właśnie uczucie przyjemności odpowiedzialne jest za wszelkie zaangażowanie w dziedzinie kultury[21]. Przede wszystkim schematy wyobrażeniowe i metafory konceptualne umożliwiają nam użycie struktur czuciowo-zmysłowych i ruchowych operacji, aby zrozumieć pojęcia abstrakcyjne i przeprowadzać

[18] Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988; M. Johnson, *op. cit.*
[19] M. Johnson, *op. cit.*, s. 198.
[20] B. Brożek, *op. cit.*, s. 79.
[21] D.M. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, Gdańsk 2001, s. 429.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

rozumowanie na ich temat[22]. Ten kierunek metaforyzacji dobrze ilustrują słowa Elsaessera i Hagenera, którzy mówią o „postępie od »zewnętrza« okna i drzwi do »wnętrza« mózgu i umysłu"[23].

Jedną z bardzo ważnych tez kognitywnej koncepcji ucieleśnionego umysłu jest też pogląd, iż niezależnie od tego, czy rzeczywiście fizycznie, cieleśnie funkcjonujemy w danym środowisku czy tylko o tym myślimy, wyobrażamy sobie (tak jak ma to miejsce podczas oglądania filmu), to i tak angażujemy zmysłowo-motoryczne oraz emocjonalne struktury mózgu. Jest to element tzw. teorii myśli[24]. Według niej nie tylko rzeczywistość fizyczna przez nas doświadczana jest zdolna do ewokowania prawdziwych emocji. Także sama reprezentacja umysłowa, wyobrażenie, idea, myślenie o kimś lub o czymś (podczas oglądania filmu) może dać początek autentycznemu uczuciu. Po prostu filmy podczas ich recepcji rodzą u odbiorców różne myśli, które z kolei wzbudzają określone emocje. Dzięki neuronom zwierciadlanym i strukturze empatii oglądanie kogoś lub czegoś i myślenie o tym (oczywiście, jeśli tylko owe zjawiska nas interesują) zawsze rodzi prawdziwe uczucia – mimo pełnej świadomości odbiorcy, że obcuje ze światem funkcjonalnym[25]. Cielesne stany związane z uczuciami są bowiem stanami zarówno reagowania na realne doświadczenia, jak i na odtwarzanie ich w filmowym przedstawieniu. Gdy ogląda się horror, można powiedzieć „jestem wystraszony", ale w przypadku filmu znaczy to tak naprawdę, że „przedstawiona sytuacja jest straszna"[26]. Nie ulega dziś wątpliwości, iż:

> [...] rozumienie jest formą symulacji mentalnej. Kiedy widzi się inną osobę wykonującą działanie, to fakt ten pobudza niektóre z tych samych obszarów czuciowo-ruchowych, jak gdyby sam obserwator wykonywał to działanie. Ten głęboki i przedrefleksyjny poziom zaangażowania w świat innych pokazuje nasze najgłębsze cielesne rozumienie innych ludzi, jak również ujawnia nasze międzycielesne społeczne złączenie[27].

Pamiętać jednak należy, że to, jak dalece fikcja będzie przekonująca, zależy przede wszystkim od jej więzi z rzeczywistością odbiorcy: czy oglądane zjawiska po prostu go interesują, czy są bliskie jego doświadczeniu egzystencjalnemu,

---

22 M. Johnson, *op. cit.*, s. 202.

23 T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, s. 22.

24 Por. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, Gdańsk 2004.

25 Por. E.S. Tan, *Film fabularny jako maszyna emocji*, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1998.

26 M. Johnson, *op. cit.*, s. 86.

27 *Ibidem*, s. 183.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

oczekiwaniom i życiowym celom. Ten aspekt oglądania ważny jest z punktu widzenia filozofii pragmatyzmu. Lektura każdego filmu zawsze odsyła do egzystencji odbiorcy i odwrotnie – życie interpretatora, jego poglądy, społeczne i kulturowe usytuowanie mają zasadniczy wpływ na tworzone przez niego sensy. Interpretacje są więc zawsze podmiotowe, zmienne, uzależnione od osobistych kontekstów oglądania. To zaplecze społeczno-kulturowe kształtuje umysł użytkownika kultury, dostarcza narzędzi do rozumienia. To, jakie sensy zostaną filmowi nadane i jakie wzbudzi on emocje, jest indywidualną sprawą każdego odbiorcy: jego potrzeb, celów i osobistych powodów, dla których danego filmu „używa". Mechanizm leżący u podstaw tak rozumianych procesów oglądania opiera się na kolejnym kognitywnym zjawisku, tym razem „amalgamacji przestrzeni mentalnych". Jeśli dany film (jego elementy składowe, cechy formalne) „odpowiada" na emocjonalne i poznawcze zapotrzebowanie odbiorcy i równocześnie jeśli transfer obydwu tych przestrzeni nie kłóci się z posiadaną przez odbiorcę ogólną wiedzą o świecie, przekonaniami i wiedzą o innych filmach, to powstaje wtedy ich spójne skonfigurowanie (stopienie), czyli amalgamat konceptualny. Każdy widz dysponuje jednak właściwymi dla siebie sposobami konceptualizacji świata, posiada odmienne doświadczenia, kompetencje czy gusta, dlatego te same filmy mogą w rezultacie prowadzić do powstania u różnych osób odmiennych amalgamatów[28].

Z tego powodu oglądanie/użytkowanie filmu należy nieodmiennie rozpatrywać jako swoiste, bo zindywidualizowane i własne, „praktyki kulturowe", czyli widzieć je trzeba w perspektywie pragmatystycznego zwrotu ku realnej rzeczywistości, w perspektywie ludzkiego doświadczenia kulturowego[29]. Inaczej odbiera dzieło filmowe widz, dla którego obejrzenie filmu (jakiegokolwiek) stanowi wyłącznie element sobotniego „wyjścia do miasta", inaczej zaangażowany kinoman śledzący cotygodniowy cykl premier i reprezentujący „erudycyjny tryb odbioru"[30], inaczej widz oglądający wyłącznie w domu filmy „ściągnięte" z sieci, a jeszcze inaczej aktywny semiotycznie miłośnik filmowych remiksów, który samodzielnie tworzy i rozpowszechnia eseje filmowe składające się ze zmontowanych fragmentów obejrzanych przez siebie dzieł. Różne modele komunikacyjno-kulturowe, praktyki odbiorcze, wzorce oczekiwania oraz gratyfikacji charakteryzują rozmaite dyspozytywy odbiorcze: inne dla multipleksów, inne dla kin studyjnych, jeszcze inne dla praktyk domowego oglądania filmów i/lub

[28] Por. B. Skowronek, *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*, Kraków 2007.

[29] G. Godlewski, *op. cit.*, s. 11.

[30] P. Sitarski, *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 263.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

samodzielnego ich tworzenia. Zindywidualizowane praktyki odbioru, połączone z rozmaitymi formami używania filmu, mogą być zatem bardzo zróżnicowane. Odbiór filmu stanowi dynamiczne, bogate i wielowymiarowe środowisko aktywności indywidualnej (cielesno-emocjonalno-poznawczej) oraz społecznej. Dodam, że w tej sferze czynnikiem dyferencjalnym będzie funkcjonowanie konkretnego widza w określonym „habitusie medialnym"[31]. Habitus ów funkcjonuje jako swoiste zapośredniczenie między środowiskiem kulturowym danego odbiorcy a konkretnymi zachowaniami recepcyjnymi składającymi się na jego indywidualną praktykę odbiorczą[32].

Oczywiście pamiętać trzeba, iż na profil przyjętej postawy odbiorczej w konkretnym akcie oglądania ma wpływ wiele czynników. W praktyce nie jest możliwe określenie wszystkich potencjalnych determinant wpływających na tryb, formę i sposób oglądania, zarówno indywidualnych (cielesno-emocjonalno-poznawczych), jak i społeczno-kulturowych. Z pewnością jednak gros czynników lokuje się po obu stronach znaczeniotwórczej, odbiorczej interakcji: po stronie widza (co zasygnalizowałem wyżej) oraz po stronie samego materiału filmowego. Każdy konkretny film (niezależnie, czy w klasycznej formie zamkniętego tekstu czy w postaci nowomedialnego zdarzenia wizualnego), jego technologia obrazu, forma przedstawienia oraz specyfika estetyczna mocno oddziałują na mechanizmy oglądania – somatyczno-uczuciowo-poznawcze komponenty postawy odbiorczej. Inne doznania odbiorcze zakładają „na wejściu", już przy samej ich produkcji, twórcy wysokobudżetowych widowisk, wraz z ofertą kina 3D i 4D[33], inne zaś cechują filmy będące realizacją „kina środka" (spełniające cechy klasycznego schematu filmowego opowiadania, w którym głównym celem – choć nie jedynym – jest zaspokajanie głodu fabuły u widzów), a jeszcze inne cyfrowe zdarzenia wizualne funkcjonujące w sieci, rozmaitego kształtu i genezy.

Jedno jest pewne – aktywne, racjonalne tworzenie znaczeń oraz doświadczanie emocjonalnych doznań z uwzględnieniem indywidualnego kontekstu kulturowego i posiadanych protokołów może stanowić główny wyznacznik współczesnych praktyk oglądania filmów i wszelkich tekstów audiowizualnych. To, co ważne dla użytkownika w aktach odbioru, nie funkcjonuje w kontekście „jakości" dzieł samych w sobie, lecz w kategoriach związków między danym zjawiskiem filmowym, praktykami użycia a usytuowaniem społecznym jednostki. Bezkonfliktowo łączy się wtedy estetyczną kontemplację z doznawaną przyjemnością,

[31] B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 85.

[32] G. Godlewski, *op. cit.*, s. 32.

[33] Por. B.Skowronek, *Współczesne kino popularne jako feerie kinematograficzne. Przypadek filmów 3D i 4D,* [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

procesy intelektualne z przeżyciem emocjonalnym, wymiar artystyczny filmu z jego wymiarem komercyjno-przemysłowym, aspekt poznawczy z aspektem rozrywkowym, wreszcie indywidualną tożsamość z funkcją uspołeczniającą.

BIBLIOGRAFIA

Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

Brożek B., *Sojusz namiętności z intelektem*, „Tygodnik Powszechny" 2017, nr 13.

Budzik J., *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, Katowice 2012.

Buss D.M., *Psychologia ewolucyjna*, Gdańsk 2001.

Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, Gdańsk 2004.

Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Kraków 2015.

Godlewski G., *Antropologia praktyk językowych: wprowadzenie*, [w:] *Antropologia praktyk językowych*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Warszawa 2016.

Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007.

Johnson M., *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, Łódź 2015.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.

Mirzoeff N., *Introduction to Visual Culture*, London–New York 1999.

Nowakowska-Kempna I., *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa 1995.

Płuciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.

Sitarski P., *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

Skowronek B., *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*, Kraków 2007.

Skowronek B., *Kulturowe aspekty odbioru filmu*, [w:] *Człowiek. Technologia. Media. Konteksty kulturowe i pedagogiczne*, red. A. Ogonowska, G. Ptaszek, Kraków 2014.

Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013.

Skowronek B., *Współczesne kino popularne jako feerie kinematograficzne. Przypadek filmów 3D i 4D*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Wrocław 2016.

Stańczyk M., *Kontakt wzrokowy. Kino haptyczne*, „EKRANy" 2016, nr 3–4.

Stańczyk M., *Zmysłowa teoria kina*, „EKRANy" 2015, nr 3–4.

Tan E.S., *Film fabularny jako maszyna emocji*, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1998.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 03/11/2026 23:49:30

Summary: The text discusses the issue of film reception and psychological mechanisms governing it. The main assumption is that the basis of film reception is active and rational creation of meanings combined with bodily experience and emotions. All those aspects – the cognitive, the somatic and the emotional one – form a psychological whole, but simultaneously they are always individualised. They should be analysed with reference to a particular viewer/user and their existential context and cultural protocols should be taken into consideration.

Keywords: reception; film; body; emotions; mind

UMCS