

Agnieszka Skorupa

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0001-6426-7570

Franciszek Stefanek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0001-9146-4609

Patrycja Paczyńska-Jasińska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0002-8908-6466

Ciało i umysł w kinie: immersja, doświadczenie emocji i interakcji społecznych podczas seansu w kinie**Wprowadzenie**

Już na początku XX wieku twórcy tacy jak David Griffith – *Złamana lilia* (*Broken Blossoms*, 1919), Siergiej Eisenstein – *Pancernik Potiomkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925), czy Fritz Lang – *Metropolis* (1927), najprostszymi mechanizmami komunikowali się z widzami, wywołując zamierzony efekt: uciezkę z kina, strach, śmiech czy łzy – były to reakcje emocjonalne i behawioralne nieodłącznie powiązane z cielesnością widza. Skąd jednak brały się tak intensywne reakcje i jakie mechanizmy leżały u ich podstaw? Do dnia dzisiejszego pytania te interesują filmoznawców, socjologów i psychologów.

Chcąc bliżej przyjrzeć się fenomenowi odbioru filmu, zaprojektowaliśmy badania, których celem był pomiar immersji widza oraz doświadczania przez niego emocji i interakcji społecznych podczas seansu. Projekt powinien być jednak traktowany jedynie jako próba znalezienia odpowiedniej metodologii do pomiaru psychofizycznego odbioru filmu, nie zaś jako rozstrzygające badania w tym zakresie. W toku analiz porównana została recepcja filmów reprezentujących cztery gatunki: dramat, musical, komedia, horror, nakręconych przez różnych reżyserów. Zestawiony został również związek zanurzenia, doświadczania emocji i doświadczania interakcji społecznych z satysfakcją z uczestnictwa w pokazie konkretnej produkcji.

Psychofizyczne aspekty odbioru filmu

Obraz filmowy angażuje widza, oddziałując na procesy poznawcze i wywołując emocje o różnym nasileniu (Konieczna 2003: 11–15), a wręcz, jak pisał Karol Irzykowski (1924: 3), można mówić o „widzialności obcowania człowieka z materią”. Owo obcowanie człowieka z materią jest zagadnieniem interdyscyplinarnym (Tan 1999: 248–276), które można analizować z wielu perspektyw, między innymi

kognitywnej, jako świadome przetwarzanie przez widza informacji, które zawarte są pod postacią symboli, schematów i wyobrażeń; psychologicznej, stawiając pytania: „Co widz robi z filmem?” oraz „Jak film wpływa na widza?”; czy też fenomenologicznej, próbując zobaczyć dzieło takim, jakim jest, takim, jakim chciał ukazać je twórca. O krok dalej jeszcze idzie *sensuous theory*, podkreślając cielesność doświadczenia kinowego, wielozmysłową recepcję bodźców podczas seansu filmowego (Stańczyk 2019: 69).

Do tej pory wielu badaczy starało się dokonać systematyzacji fenomenu odbioru filmu (Suckfüll, Scharrow 2009: 361–384) lub opracowywało typologie jego poszczególnych składowych (Tan 1999: 248–276; Blaustein 1933: 23–25; Bartsch 2012: 267–302). Za Carlem Plantingą odbiór filmu można najogólniej ująć jako „doświadczenie oglądania i słuchania filmów fabularnych, które połączone jest z psychologicznym i społecznym kontekstem, w którym ma miejsce to oglądanie / słuchanie” (Plantinga 2009: 249). Zwraca się również uwagę, że sposób, w jaki widz odbiera film, jest związany z jego wiekiem, płcią, miejscem zamieszkania czy też wykształceniem (Gudehus, Anderson, Keller 2010: 344–363). Wpływ na odbiór mają również fizyczne warunki, w których dokonywana jest projekcja. Zaangażowanie widza podczas seansu jest związane między innymi z wielkością ekranu czy z odpowiednim zaciemnieniem pomieszczenia i z redukcją dystraktorów, na przykład pod postacią powiadomień na telefonie (Troscianko, Meese, Hinde 2012: 414–425). W niniejszym artykule, zgodnie z ujęciem zaproponowanym przez Fornerino, Helme-Guizon oraz Gottelanda (2008: 93–110), odbiór filmu rozumiany jest jako sposób przekształcania treści w środowisku, w którym znajduje się widz. Składają się na niego zanurzenie w film oraz doświadczenie emocji i interakcji społecznych, które im są większe, tym większą satysfakcję z uczestnictwa w danym pokazie wywołują u widza.

Zanurzenie (immersja) widza w fabułę to emocjonalne, poznawcze i sensoryczne doświadczenie seansu, które może prowadzić wręcz do zawłaszczenia oglądającego przez obraz. Zanurzenie jest podstawowym warunkiem projekcji-identyfikacji, na które to zjawisko jako pierwszy zwrócił uwagę francuski badacz kultury popularnej Edgar Morin. Według niego w odbiorze dzieła filmowego istotną rolę odgrywa widz, którego doświadczenie filmu polega na „wchłanianiu świata w siebie – rzutowaniu własnych pragnień na ekran i utożsamianiu się z tym, co na nim widoczne” (Morin 1975: 151). Choć jak podaje Marta Stańczyk, „nie tylko teoria, ale nawet krytyka filmowa odcinały się przez lata od cielesnych wrażeń, a i preferowały formy, które takowych nie budzą” (Stańczyk 2019: 68), współcześnie akcentowany i eksplorowany badawczo jest właśnie cielesny aspekt immersji podczas odbioru filmu. Zjawisko to jest powiązane również z rozwiązaniami technicznymi, które mają ułatwiać zanurzenie podczas projekcji, od spopularyzowanej rynkowo technologii Ambilight, po projekty specjalnych kurtek stymulujących wrażenie dotyku podczas odpowiednich momentów fabularnych (Lemmens i in. 2009: 7–12). Żeby widz był zdolny do somatycznego odbioru dzieła, nie trzeba uciekać się do technik 3, 4 a nawet 5D, które mogą nieść ze sobą również skutki uboczne pod postacią objawów choroby lokomocyjnej czy problemów z widzeniem (Yang i in. 2012: 1068–1080). Zanurzenie w fabułę może zostać wywołane dzięki odpowiednim zabiegom

technicznym, takim jak najazd kamery na detal, półzbliżenia czy odpowiednio dostosowana muzyka. Dla przykładu mistrzem w budowaniu napięcia był brytyjski reżyser Alfred Hitchcock, nazywany znawcą człowieczego lęku. W thrillerze szpiegowskim *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) miejsce centralnego bohatera zajmuje Roger O. Thornhill. Mężczyzna, który przez przypadek znajduje się „w nieodpowiednim miejscu o niewłaściwym czasie”, staje się ofiarą nieporozumienia. Reżyser w doskonały sposób stworzył kanony narracyjne i wizualne, dzięki którym widz z zapartym tchem ogląda samotnego bohatera walczącego z całym światem. Odbiorca odnosi wówczas wrażenie bycia „w środku” akcji, a jego koncentracja na dziele jest utrzymana podczas całej projekcji. Jak rozważa Vivien Sobchack w eseju „Co wiedziały moje palce”, fizykalne przeżycie seansu może wynikać właśnie ze stopnia skupienia na fabule filmu (Sobchack 2004: 57). Dzięki zanurzeniu percepcyjno-zmysłowemu widz nie tylko ontologicznie jest w danej przestrzeni fizykalnej wytworzonej pomiędzy tekstem a odbiorcą, ale również epistemologicznie „jest w konkretnym świecie”, którego interpretacji dokonuje (Sobchack 2009: 438).

Choć wśród trendów we współczesnej kinematografii obserwować można znaczne przyspieszenie ekranowej akcji, mające gwarantować wspomniane wcześniej skupienie, to równocześnie widz ma coraz więcej okazji do nudy podczas seansu. Z jednej strony nuda doświadczana podczas projekcji może wynikać z przewidywalności oraz powtarzalności technik filmowych, czego nie sposób uniknąć w ponad 125-letniej historii kina. Z drugiej jednak strony może być to związane z mentalnością człowieka współczesnego, nazywaną przez niektórych badaczy mentalnością prawego kciuka. Widzowie preferują obrazy łatwe nad trudne, proste nad złożone, szybkie nad powolne, stąd wyzwaniem staje się utrzymanie uwagi przez dwie albo i więcej godzin (Jach, Sikora 2010: 47–63). Niezależnie od przyczyn stan nudy jest doświadczeniem cielesnym związanym ze zmianą tętna, przewodnictwa skóry i poziomu kortyzolu u widza (Bench, Lench 2019: 242). Wiąże się z doświadczeniem emocji, ale również tworzy stan poszukiwania, motywuje do zdobywania nowych doświadczeń (Merrifield, Denckert 2014: 481–491).

Drugim aspektem odbioru filmu, będącym również częścią zanurzenia, jest doświadczenie emocji podczas seansu. Początek badań nad emocjami pojawiającymi się u widza podczas projekcji filmu datuje się już na 1916 rok. Analizowano wówczas konkretne narracje filmowe i ich związek z pojawiającymi się w widzu stanami afektywnymi, które kontrolują uwagę i ukierunkowują percepcję (Chambel, Oliveira, Martins 2011: 35–45). Od tego czasu nauka dostarczyła również fizjologicznych dowodów na autentyczność emocji wzbudzanych podczas projekcji filmu, a niektórzy badacze twierdzą, że wpływ filmów na widza jest wręcz bardziej zauważalny na poziomie emocjonalnym niż intelektualnym. Wywołanie pozytywnego lub negatywnego nastroju u widza jest także związane z poziomem identyfikacji z bohaterem filmowym (Igartua 2018: 347–373), choć doświadczenie stanów afektywnych nie zawsze musi być prostym odzwierciedleniem emocji prezentowanych przez bohatera. Widz może przeżywać tak zwane emocje wtórne, które mogą świadczyć o większej identyfikacji z fabułą niż z protagonistą. Oglądający może również doświadczyć metaemocji, czyli „emocji z powodu emocji”, na przykład odczuwając zawstydzenie z powodu przeżywanego strachu. Wskazuje to na dużo bardziej świadomy odbiór

dzieła przez widza, niż zakładał to pierwotnie Morin (1975: 151). Widz może również uruchomić strategie regulacji emocji, żeby poradzić sobie w sytuacji ekspozycji na film wywołujący na przykład przerażenie i mimo wszystko być usatysfakcjonowanym z przeżycia danej emocji (Bartsch, Hartmann 2015: 1–25). Również wspomniana wcześniej doświadczana w kinie nuda odnosi się do całej gamy emocji. Jak pisał Peter Toohey, powołując się na słowa filozofa Davida Londeya, widz nudzący się doświadcza między innymi frustracji, odrazy, obojętności, apatii, może mieć również wrażenie, że znalazł się w pułapce. Seo Hyeonseok określa te odczucia mianem „szoku ekranowej nudy”, w ich następstwie widz może reagować agresywnie na spokojny obraz, który z założenia nie miał wywoływać skrajnych przeżyć (Kiejziewicz 2018: 215–228).

Ostatni rozważany aspekt odbioru filmu to doświadczenie interakcji społecznych podczas seansu. Zjawisko to jest nieodłącznie związane z rozwojem sztuki filmowej – „zarówno film, jak i kino wyrosły z idei wyrażających ludzką potrzebę obcowania z innym, takim samym ja, z potrzeby powtórzenia świata w obrazach, a więc z marzenia o podwojeniu. Bo kino to nie film, ale światło i ekran, a zatem raczej określony tryb aranżowania sytuacji nadawczo-odbiorczych niż pokazywania treści ekranowych” (Lubelski, Sowińska, Syska 2014: 18). Dzięki dzieleniu się własnymi odczuciami, interakcji, czy wręcz komunikacji z innymi widzami może wytworzyć się tak zwana tożsamość grupowa, która jest jednym ze źródeł satysfakcji z pokazu (Fornerino, Helme-Guizon, Gotteland 2008: 93–110). Co więcej, gdy ludzie są odbiorcami treści medialnych w obecności innych, ich ocena treści jest zależna od zachowania pozostałych widzów. Uczestnicząc w seansie razem ze śmiejącymi się przyjaciółmi, członkami rodziny, a nawet nieznanymi, widz częściej śmieje się i uśmiecha niż osoba, która korzysta z tych samych treści samodzielnie lub w towarzystwie ludzi, którzy się nie śmieją. Nawet odtwarzanie naśladowanego śmiechu tworzy wrażenie interakcji i sprzyja wyższej ocenie wesołości oglądanych treści (Weber, Quiring 2017: 173–195). Interakcje społeczne mogą się odbywać na płaszczyźnie oglądający–inni widzowie, ale również oglądający–postacie na ekranie. Niejednokrotnie widzowie tworzą tak zwane relacje parasocjalne, czyli mają poczucie bycia w bezpośredniej interakcji z bohaterem filmowym czy prezenterem telewizyjnym, co może wywoływać wręcz fizyczną potrzebę ekspresji przejawiającą się w komunikacji werbalnej i niewerbalnej kierowanej „do ekranu” podczas projekcji. Doświadczenie interakcji społecznych może również wykraczać poza czas seansu i wiązać się z dyskusją o filmie po pokazie czy ze wspomnianymi relacjami parasocjalnymi w postaci kultywowania oddziaływań z ekranowymi postaciami, osobami lub awatarami na ekranie.

Procedura badania

W celu eksploracji zagadnienia odbioru filmu przeprowadziliśmy badania widzów tuż po zakończeniu seansu filmowego. Pomiary zbierane były w sierpniu 2019 roku w Kinoteatrze Rialto w Katowicach, prowadzonym przez Instytucję Filmową Silesia-Film, i trwały dziesięć dni. Badani udzielali odpowiedzi na dziewięć pytań w ankiecie oraz wypełniali Kwestionariusze Odbioru Filmu.

Narzędzia badawcze

Kwestionariusze Odbioru Filmu (KOF): KOF – Zanurzenie i KOF – Doświadczenie

Narzędzia zastosowane w badaniu zostały opracowane przez Fornerino, Helme-Guizon i Gottelanda (2008: 93–110), polskiej adaptacji dokonali Stefanek, Skorupa, Brol i Flakus (2021). W toku prac nad polską wersją kwestionariuszy dokonano tłumaczenia oryginalnych narzędzi oraz zbadano strukturę czynnikową i trafność kryterialną skal. Wskaźniki statystyczne były satysfakcjonujące. Szczegółowy opis procedury adaptacji oraz polskie wersje narzędzi znajdują się w artykule Stefanka i współpracowników (2021).

KOF – Zanurzenie służy do pomiaru zanurzenia podczas pokazu i składa się z sześciu stwierdzeń. W skład KOF – Doświadczenie wchodzi dwie pięciostwierdzeniowe skale: doświadczenie emocji (KOF-DE) oraz doświadczenie interakcji społecznych (KOF-DIS). Do każdego ze stwierdzeń w obu kwestionariuszach badani ustosunkowują się na skali od 1 do 5. Zgodność wewnętrzna oryginalnych narzędzi mierzona α Cronbacha mieści się w przedziale od 0,77 do 0,95, a rzetelność polskich wersji przekracza 0,8. Narzędzia, choć służą do badania bezpośredniego doświadczenia odbioru filmu, są metodami *a posteriori*, odnoszącymi się do retrospektywnych ocen widza.

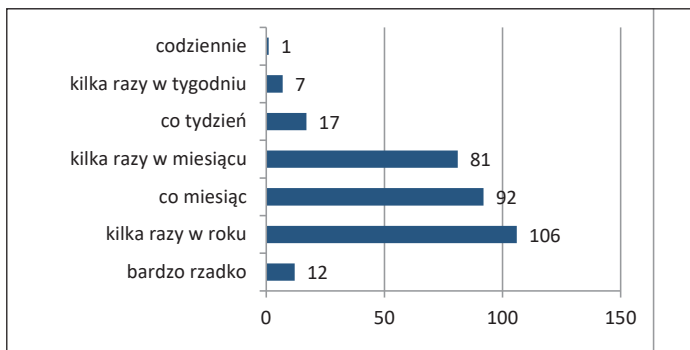
Ankieta własna

Dodatkowo opracowaliśmy ankietę, która składała się z dziewięciu pytań pogrupowanych w dwie części. Pierwsza część dotyczyła danych socjodemograficznych, takich jak: płeć, wiek, wykształcenie wraz z jego profilem oraz miejsce zamieszkania. W drugiej części badani szacowali częstość chodzenia do kina, a także na skali od 1 do 10 oceniali (1=bardzo mało/rzadko, 10=bardzo często/w bardzo dużym stopniu), jak często oglądają filmy, jak bardzo lubią oglądać filmy oraz jak bardzo podobał im się film, który przed chwilą zobaczyli.

Osoby badane

W badaniu wzięło udział 325 osób, które były widzami kinowymi w danym dniu. Do analiz włączono dane 316 osób, gdyż dziewięcioro badanych nie wskazało w ankiecie tytułu filmu, który widzieli. Wśród ankietowanych było 198 kobiet i 112 mężczyzn, a 15 osób nie zazaczyło przynależności do żadnej z płci wymienionych w ankiecie. Średni wiek badanych wynosił 39 lat (SD=15, min.=18, max.=75). Zdecydowana większość badanych pochodzi z dużych miast powyżej 100 tysięcy mieszkańców (71%; n=232) i ma wykształcenie wyższe (74%; n=235) niezwiązane z filmem ani z psychologią (86%; n=272).

Średnia częstość oglądania przez badanych filmów, oceniana na dziesięciostopniowej skali, wynosiła 7,74 (Me=8, Mo=10). Większość badanych chodzi do kina od kilku razy w roku do kilku razy w miesiącu (il. 1). Średnia odpowiedzi na pytanie, jak bardzo badani lubią oglądać filmy, wynosiła 8,81 (Me=9, Mo=10). Oceny również były dokonywane na dziesięciostopniowej skali.



Il. 1. Częstotliwość chodzenia do kina badanych (n=316). Źródło: opracowanie własne

Analizowane filmy

Widzowie, którzy zgodzili się wziąć udział w badaniu, obejrzeni w kinie siedem różnych produkcji, które miały swoją premierę w 2019 roku. W Tabeli 1 zaprezentowano podstawowe informacje na temat filmów, które weszły w skład badania, natomiast w Tabeli 2 przedstawiono dane o widzach konkretnych seansów filmowych.

Tabela 1. Podstawowe informacje o filmach, które weszły w skład badania

Tytuł filmu	Reżyser	Kraj produkcji	Producent	Gatunek	Liczba widzów w Polsce ¹
<i>Ból i blask (Dolor y gloria)</i>	Pedro Almodóvar	Hiszpania	Agustín Almodóvar	dramat	178 059
<i>I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże! (Qu'est-ce qu'on a encore fait au bon Dieu?)</i>	Philippe de Chauveron	Francja	Romain Rojzman	komedia	209 036
<i>Królowa Kier (Queen of Hearts)</i>	May el-Toukhy	Dania	Caroline Blanco, Rene Ezra	dramat	brak danych ²
<i>Rocketman</i>	Dexter Fletcher	Wielka Brytania	Adam Bohling, David Furnish, David Reid, Matthew Vaughn	musical, biograficzny	166 599
<i>Truposze nie umierają (The Dead Don't Die)</i>	Jim Jarmusch	Stany Zjednoczone	Carter Logan, Joshua Astrachan	komedia, horror	26 397
<i>W deszczowy dzień w Nowym Jorku (A Rainy Day in New York)</i>	Woody Allen	Stany Zjednoczone	Erika Aronson, Letty Aronson	komedia	34 436
<i>Yesterday</i>	Danny Boyle	Wielka Brytania	Bernard Bellew, Tim Bevan, Danny Boyle, Richard Curtis, Eric Fellner, Matthew James Wilkinson	komedia, muzyczny	224 396

Źródło: opracowanie własne

¹ Źródło danych: <http://boxoffice-bozgp.pl/najpopularniejsze-filmy-2019-roku/>.

² Dostępne są jedynie dane: <https://www.boxofficemojo.com/release/r13706946561/weekend/> (dostęp: 30.03.2021).

Tabela 2. Rozkład płci i wieku widzów uczestniczących w poszczególnych seansach

Tytuł filmu	N badanych	n kobiet	n mężczyzn	Średnia wieku	SD wieku
<i>Ból i blask</i>	17	8	9	47,2	8,9
<i>I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!</i>	29	22	7	49,0	16,8
<i>Królowa Kier</i>	27	20	7	40,9	14,9
<i>Rocketman</i>	72	40	34	42,2	17,8
<i>Truposze nie umierają</i>	57	33	24	32,2	8,3
<i>W deszczowy dzień w Nowym Jorku</i>	87	57	28	38,6	14,9
<i>Yesterday</i>	27	18	9	36,7	15,1

Źródło: opracowanie własne

Najwięcej ankiet zebrano od widzów oglądających *W deszczowy dzień w Nowym Jorku*. Najmłodszą widownię miał film *Truposze nie umierają*, najstarszą natomiast *I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!*. Wśród widzów prawie wszystkich produkcji więcej ankiet zebrano od kobiet, co jest spójne z ogólnie obserwowaną większą chęcią do przystępowania do badań przez kobiety (Smith 2008: 1–21).

Wyniki

W Tabeli 3 zaprezentowano wyniki Kwestionariuszy Odbioru Filmu w zestawieniu ze średnimi wartościami satysfakcji widzów z uczestnictwa w seansie.

Tabela 3. Średni poziom zanurzenia, doświadczenia emocji, doświadczenia interakcji społecznych oraz satysfakcji z pokazu u widzów poszczególnych filmów

Tytuł filmu	Zanurzenie ¹	Doświadczenie emocji ²	Doświadczenie interakcji społecznych ²	Satysfakcja z pokazu ³
<i>Ból i blask</i>	24,18	17,23	10,88	9,6
<i>I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże!</i>	20,6	14,07	11,9	7,53
<i>Królowa Kier</i>	21,42	17,31	11,65	7,96
<i>Rocketman</i>	22,32	17,47	11,02	8,35
<i>Truposze nie umierają</i>	18,23	12,88	11,93	6,81
<i>W deszczowy dzień w Nowym Jorku</i>	21,06	14,08	10,49	7,63
<i>Yesterday</i>	21,96	15,25	12,89	7,18

Źródło: opracowanie własne

¹ Wynik max.=30, wynik min.=6.

² Wynik max.=25, wynik min.=5.

³ Wynik max.=10, wynik min.=1.

Filmem, który pochłaniał widzów w największym stopniu, był *Ból i blask* (M=24,18), natomiast najmniejszą immersję widzów wywołała produkcja *Truposze nie umierają* (M=18,23). Najintensywniejsze doświadczenie emocji deklarowali widzowie *Rocketmana* (M=17,47), *Królowej Kier* (M=17,31) oraz *Bólu i blasku*

($M=17,23$). Najmniej emocjonujący okazał się film *Truposze nie umierają* ($M=12,88$). Produkcją, która w największym stopniu sprzyjała doświadczeniu podczas seansu interakcji społecznych, był *Yesterday* ($M=12,89$). Pozostałe produkcje w podobnym stopniu sprzyjały doświadczeniu interakcji społecznych widzów (M od 10,49 do 11,93). Warto zauważyć, że intensywność doświadczanych emocji w przypadku wszystkich filmów była znacznie większa niż intensywność doświadczanych podczas seansu interakcji społecznych. Jako najbardziej satysfakcjonujący pokaz widzowie ocenili *Ból i blask* ($M=9,6$), a po nim *Rocketmana* ($M=8,35$). Najmniej satysfakcjonującą produkcją okazał się film *Truposze nie umierają*.

Dodatkowo dla wszystkich filmów łącznie ($N=325$) obliczono korelację satysfakcji z: zanurzeniem ($r=0,472$, $p<0,001$), doświadczeniem emocji ($r=0,467$, $p<0,001$), doświadczeniem interakcji społecznych ($r=0,169$, $p<0,01$). Wszystkie otrzymane wyniki okazały się istotne statystycznie, co oznacza, że im bardziej widz jest zanurzony w pokaz filmowy, im wyżej ocenia swoje doświadczenie emocji i doświadczenie interakcji społecznych, tym bardziej jest usatysfakcjonowany z pokazu.

Dyskusja i wnioski

Wyniki badań odbioru siedmiu filmów dostępnych widzom w katowickim Kinoteatrze Rialto w sierpniu 2019 roku potwierdzają zależność zanurzenia, doświadczenia emocji i doświadczenia interakcji społecznych z satysfakcją z oglądania filmu, na co wskazywali Fornerino, Helme-Guizon oraz Gotteland (2008: 93–110). W przypadku każdego obrazu im intensywniej w trzech analizowanych płaszczyznach widzowie odebrali film, tym bardziej im się podobał. Co interesujące, badani byli najbardziej usatysfakcjonowani z obejrzenia produkcji *Ból i blask* w reżyserii Pedra Almodovara oraz *Rocketmana* w reżyserii Dextera Fletchera. Pierwszy film to dramat, drugi musical, stąd pozornie mogłyby wskazywać na odmienną formę oddziaływania na widza, jednak wspólnym mianownikiem dla obu produkcji jest przedstawianie życia realnego twórcy, co może sprzyjać emocjonalno-poznawczemu zaangażowaniu widza, a co za tym idzie – zwiększać identyfikację z postacią. O ile *Rocketman* jest określany wprost jako film biograficzny o życiu i twórczości Eltona Herculesa Johna, o tyle w przypadku *Bólu i blasku* reżyser dopiero w wywiadach dodał, że „nie może się dłużej skrywać za postacią Salvadora Mallo” (Zaradzka 2019), potwierdzając autobiograficzność obrazu. Widzowie deklarowali również największy poziom doświadczenia emocjonalnego w trakcie oglądania tych filmów. Takiemu odbiorowi może sprzyjać między innymi akcja filmów, która skupia się wokół jednego problemu, by nie rozpraszać uwagi widza. Taki zabieg dodatkowo, jak wskazywała Sobchack, maksymalizuje fizykalne przeżycie seansu (Sobchack 2004: 57), a także ułatwia utożsamianie się z bohaterami. Być może też obrazy koncentrujące się na biografiiach osób żyjących w czasoprzestrzeni dzielonej z widzem sprzyjają tworzeniu relacji parasocjalnych po projekcji, a co za tym idzie – wzmacniają zaangażowanie widza w dzieło.

Warto dodać, że *Ból i blask* wywołał również u widzów największą immersję. Poziom zanurzenia zależy między innymi od cech konkretnego filmu i cech widza, a także od interakcji widza z treścią filmu. Im bardziej niecodziennym doświad-

zeniem jest dla widza obejrzenie danej produkcji, tym intensywniej jej doświadcza (Carù, Cova 2003: 267–286). To właśnie z filmu Almodovara widz dowiaduje się, że reżyser w ostatnich latach cierpiał na liczne dolegliwości, zarówno psychiczne, jak i fizyczne. Jednocześnie cierpienie pokazane na ekranie zostało poddane dużej estetyzacji, a film nie stanowi podsumowania życia, lecz raczej zapowiedź jego rozpoczęcia. Cechy te mogą się składać właśnie na intensywność zanurzenia odbiorcy w fabule.

Badani deklarowali najmniejszą satysfakcję z obejrzenia filmu *Truposze nie umierają*. Produkcja ta jednocześnie wywołała najniższą immersję oraz dostarczyła widzom najmniej emocjonalnych doświadczeń. Istnieje kilka możliwości interpretacji tych wyników. Film Jima Jarmuscha klasyfikowany jest jako komedia, horror. Konwencje gatunkowe określają reguły konstruowania postaci, które intensyfikują oddziaływanie filmu na widza, narzucając mu gotowy poznawczy i emocjonalny stosunek do postaci (Ogonowska 2004: 50–61). Widz, nawet po samych nazwach gatunków: komedia, melodramat czy film grozy, może spodziewać się przeżycia konkretnych emocji (Morin 1975: 151). W przypadku gdy dane dzieło nie będzie spójne z nastawieniem, jakie wywołały wcześniejsze informacje o nim, w oglądających pojawią się rozczarowanie i obniżona satysfakcja. Jarmusch często kreuje bohaterów niczym niezdeterminowanych, nieposiadających życiowych celów, snujących się po niezdefiniowanych przestrzeniach. Właśnie to różni go od filmów klasycznego amerykańskiego kina gatunkowego, a w widzu cechującym się sygnalizowaną wcześniej mentalnością prawego kciuka (Jach, Sikora 2010: 47–63) może wywoływać nudę, zarówno poznawczą, jak i emocjonalną, a wręcz fizyczną. Ponadto istotna zdaje się w tym wypadku edukacja odbiorców przed filmem. Warto zastanowić się, czego oczekują widzowie, wybierając się na seans *Truposze nie umierają*. Czy kierują się fenomenologiczną perspektywą Merleau-Ponty'ego tak zwanego kina personalnego, a filmowanie wiążą z *quasi-naturalną* percepcją? A może są świadomi odwrotnej zależności, że nagranie nie tyle jest *quasi-naturalną* percepcją, ile twórczą ekspresją siebie artyści (Jakubowska 2018). Dopiero świadomy odbiór filmu umożliwi generowanie „odpowiedzi poznawczej”, dzięki której w umyśle widza pojawiają się refleksje na temat pokazu, w którym uczestniczy (Fortuna 2002: 249–270). Owa refleksja może pomóc nadać inną interpretację fizycznemu dyskomfortowi i cielesnym odczuciom znużenia. Wówczas również satysfakcja z obejrzenia filmu może być większa, bo poprzedzona dojrzałym wyborem. Tworzy się odpowiedni grunt do edukacji i do dalszego rozwoju oglądającego (Jakubowska 2018).

Zagadnienie odbioru filmu wymaga dalszej eksploracji, zarówno przez filmoznawców, jak i przez psychologów oraz przedstawicieli innych dyscyplin. Model odbioru filmu zaproponowany przez Fornerino, Helme-Guizon oraz Gottelanda (2008: 93–110) wydaje się interesującym ujęciem, które pozwala przyrzeć się w usystematyzowany sposób zanurzeniu widza w film oraz doświadczeniu emocji i interakcji społecznych podczas seansu. Przedstawione badania należy traktować jako wstęp do dalszej eksploracji zagadnienia odbioru filmu, początkową próbę ilustracji zjawiska. Wymagane są analizy prowadzone z udziałem większej, bardziej reprezentatywnej populacji respondentów, w których szczególna uwaga zostanie zwrócona na zróżnicowanie doznań widza w zależności od gatunku filmowego.

W dalszych etapach badania powinny również zostać poszerzone o pomiar reakcji fizjologicznych oraz kodowanie zachowań widza, tak żeby uchwycić jak najpełniejszy obraz cielesnego i umysłowego odbioru pokazu. Jak pisze Stańczyk, „trudność nastęrcza ujęcie doświadczenia, które jest procesem przedrefleksyjnym, ale przekazuje się je za pomocą języka” (Stańczyk 2019: 68). Badani naznaczają zatem opis odbioru dzieła znaczną intersubiektywnością i intercielesnością. Ograniczeniem dotychczasowych analiz z pewnością jest deklaratywność odbioru filmu, a także aposterioryczny charakter pomiaru. W przyszłości nie tylko warto dopracować metody zbierania danych, uwzględnić w większej mierze wymiar cielesnego doświadczenia dzieła, ale również poświęcić jeszcze więcej uwagi afektywnemu odbiorowi filmu oraz zjawisku projekcji-identyfikacji, z którym jest on nierozzerwalnie związany.

Bibliografia

- Bartsch Anne. 2012. „Emotional Gratification in Entertainment Experience: Why Viewers of Movies and Television Series Find It Rewarding to Experience Emotions”. *Media Psychology* nr 3. 267–302.
- Bartsch Anne, Hartmann Tilo. 2015. „The Role of Cognitive and Affective Challenge in Entertainment Experience”. *Communication Research* nr 1. 1–25.
- Bench Shane, Lench Heather. 2019. „Boredom as a Seeking State: Boredom Prompts the Pursuit of Novel (Even Negative) Experiences”. *Emotion* nr 2. 242.
- Blaustein Leopold. 1933. *Przyczynki do psychologii widza kinowego*. Poznań.
- Carù Antonella, Cova Bernard. 2003. „Revisiting Consumption Experience: A More Humble but Complete View of the Concept”. *Marketing Theory* nr 2. 267–286.
- Chambel Teresa, Oliveira Eva, Martins Pedro. 2011. „Being Happy, Healthy and Whole Watching Movies That Affect Our Emotions”. *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*. 35–45.
- Fornerino Marianela, Helme-Guizon Agnes, Gotteland David. 2008. „Movie Consumption Experience and Immersion: Impact on Satisfaction”. *Recherche et Applications en Marketing (English Edition)* nr 3. 93–110.
- Fortuna Paweł. 2002. *Zmiana przekonań w wyimaginowanym świecie. Rola wyobraźni w perswazji narracyjnej*. W: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Piotr Francuz (red.). Warszawa. 249–270.
- Gudehus Christian, Anderson Stewart, Keller David. 2010. „Understanding Hotel Rwanda: A Reception Study”. *Memory Studies* nr 3. 344–363.
- Igartua Juan. 2010. „Identification with Characters and Narrative Persuasion Through Fictional Feature Films”. *Communications* nr 35. 347–373.
- Irzykowski Karol. 1924. *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*. Kraków.
- Jach Łukasz, Sikora Teresa. 2010. „Mentalność prawego kciuka jako poznawczy regulator funkcjonowania współczesnego człowieka”. W: *Życie w konsumpcji, konsumpcja w życiu. Psychologiczne ścieżki współzależności*. Anna Maria Zawadzka, Małgorzata Górnik-Durose (red.). Sopot. 47–63.
- Jakubowska Małgorzata. 2018. „»Kino jako skóra« – polskie filmy i »nowy« paradygmat badań filmoznawczych”. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* nr 1. www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-jako-skora-

- polskie-filmy-i-nowy-paradygmat-badan-filmoznawczych/628, www.akademia-polskiegofilmu.pl/. (dostęp: 26.05.2020).
- Kiejziewicz Agnieszka. 2018. „Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria słow cinema a filmy Naomi Kawase”. *Maska* nr 1. 215–228.
- Konieczna Ewelina. 2003. *Arteterapia w teorii i praktyce*. Kraków.
- Lemmens Paul, Cromptvoets Floris, Brokken Dirk, van den Eerenbeemd Jack, de Vries Gert-Jan. 2009. A Body-Conforming Tactile Jacket to Enrich Movie Viewing. In *World Haptics 2009-Third Joint Eurohaptics Conference and Symposium on Haptic Interfaces for Virtual Environment and Teleoperator Systems*. 7–12.
- Lubelski Tadeusz, Sowińska Iwona, Syska Rafał. 2014. *Historia kina tom 1: Kino nieme*. Kraków. 18.
- Merrifield Colleen, Denckert James. 2014. „Characterizing the Psychophysiological Signature of Boredom”. *Experimental Brain Research* nr 2. 481–491.
- Morin Edgar. 1975. *Kino i Wyobraźnia*. Konrad Eberdhardt (przeł.). Warszawa.
- Ogonowska Agnieszka. 2004. *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*. Kraków. 50–61.
- Plantinga Carl. 2009. *Spectatorship*. W: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Paisley Livingston, Carl Plantinga (red.). London – New York. 249.
- Smith William. 2008. „Does Gender Influence Online Survey Participation? A Record-Linkage Analysis of University Faculty Online Survey Response Behavior”. ERIC Document Reproduction Service.
- Sobchack Vivian. 2004. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. W: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Vivian Sobchack (red.). California. 53–84.
- Sobchack Vivian. 2009. *Phenomenology*. W: *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Paisley Livingston, Carl Plantinga (red.). London – New York.
- Stańczyk Marta. 2019. *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*. Rozprawa doktorska napisana pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Loski, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielelnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (dostęp: 21.08.2020).
- Stefanek Franciszek, Skorupa Agnieszka, Bról Michał, Flakus Maria. 2021. *Immersion, Experience of Emotions & Experience of Social Interaction during a Movie – Polish Adaptation of the Movie Consumption Questionnaires*. Artykuł zgłoszony do publikacji.
- Suckfüll Monika, Sharkow Michael. 2009. „Modes of Reception for Fictional Films”. *Communications* nr 34. 361–384.
- Tan Ed S. 1999. *Film fabularny jako maszyna emocji*. W: *Kognitywna teoria filmu*. Janusz Ostaszewski (red.). Kraków. 248–276.
- Troscianko Tom, Meese Timothy, Hinde Stephen. 2012. „Perception while Watching Movies: Effects of Physical Screen Size and Scene Type”. *I-Perception* nr 3. 414–425.
- Weber Mathias, Quiring Oliver. 2017. „Is It Really That Funny? Laughter, Emotional Contagion, and Heuristic Processing During Shared Media”. *Media Psychology* nr 2. 173–195.

Yang Shun-nan i wsp. 2012. „Stereoscopic Viewing and Reported Perceived Immersion and Symptoms”. *Optometry and Vision Science: Official Publication of the American Academy of Optometry* nr 7. 1068–1080.

Zaradzka Ella. 2019. „Pedro Almodóvar: »Nie mogę się już dłużej ukrywać«”. www.pare-zja.pl/pedro-almodovar-nie-moge-sie-juz-dluzej-ukrywac/. (dostęp: 20.05.2020).

Filmografia

Boże ciało. 2019. Jan Komasa (reż.). Leszek Bodzak, Aneta Cebula-Hickinbotham (prod.). Polska: Aurum Film.

Ból i blask. 2019. Pedro Almodóvar (reż.). Agustín Almodóvar (prod.). Hiszpania: El Deseo.

I znowu zgrzeszyliśmy dobry Boże! 2019. Philippe de Chauveron (reż.). Romain Rojzman (prod.). Francja: Les Films du Premier, Les Films du 24, TF1 Films Production.

Joker. 2019. Todd Phillips (reż.). Bradley Cooper, Todd Phillips, Emma Tillinger Koskoff (prod.). Stany Zjednoczone: Warner Bros Pictures.

Królowa Kier. 2019. May el-Toukhy (reż.). Caroline Blanco, Rene Ezra Blanco (prod.). Dania: Nordisk Film.

Pancernik Potomkin. 1925. Sergei M. Eisenstein (reż.). Yakov Bliokh (prod.). ZSRR: Goskino, Mosfilm.

Północ, północny zachód. 1959. Alfred Hitchcock (reż.). Herbert Coleman, Alfred Hitchcock (prod.). Stany Zjednoczone: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Rocketman. 2019. Dexter Fletcher (reż.). Adam Bohling, David Furnish, David Reid, Matthew Vaughn (prod.). Wielka Brytania, Stany Zjednoczone: New Republic Pictures, Marv Films, Rocket Pictures.

Truposze nie umierają. 2019. Jim Jarmusch (reż.). Joshua Astrachan, Carter Logan (prod.). Stany Zjednoczone: Kill the Head.

W deszczowy dzień w Nowym Jorku. 2019. Woody Allen (reż.). Letty Aronson, Erika Aronson (prod.). Stany Zjednoczone: Gravier Productions, Perdido Productions.

Yesterday. 2019. Danny Boyle (reż.). Bernard Bellew, Tim Bevan, Danny Boyle, Richard Curtis, Eric Fellner, Matthew James Wilkinson (prod.). Wielka Brytania: Universal Pictures.

Złamana lilia. 1919. David Wark Griffith (reż.). David Wark Griffith (prod.). Stany Zjednoczone: D.W. Griffith Productions.

Streszczenie

Jak widz odbiera film? Dlaczego niektóre filmy stanowią dla widza bardziej satysfakcjonujące doświadczenie niż inne? – to pytania interesujące zarówno filmoznawców, psychologów, jak i socjologów. W niniejszym artykule zaprezentowany został krótki przegląd badań odbioru filmu, ze szczególnym uwzględnieniem immersji oraz doświadczanych przez widza w trakcie pokazu emocji i interakcji społecznych ze wskazaniem ich cielesnych aspektów. Rozważania teoretyczne zostały zilustrowane badaniami porównawczymi odbioru przez widzów (N=325) siedmiu filmów mających swoje premiery kinowe w 2019 roku. Potwierdzono zależność pomiędzy zanurzeniem oraz doświadczeniem emocji i interakcji społecznych a satysfakcją z oglądania filmu. Ponadto wykazano różnice w recepcji poszczególnych dzieł.

Body and mind at the cinema: immersion, experience of emotions and social interactions during the film

Abstract

How does the viewer receive the film? Why are some movies a more satisfying experience for the viewer than others? – these are questions of interest to film experts, psychologists and sociologists. This article presents a brief overview of the film reception research, with particular emphasis on immersion and emotions and social interactions experienced by the viewer during the show. Bodily aspect of film reception will also be indicated. Theoretical considerations have been illustrated by comparative studies of reception by viewers (N=325) of seven films having their cinema premieres in 2019. The relationship between immersion and experience of emotions and social interactions was confirmed, as was the satisfaction with watching the film. In addition, differences were found in the reception of individual works.

Słowa kluczowe: immersja, doświadczenie emocji, doświadczenie interakcji społecznych, cielesny odbiór filmu, psychologia filmu

Key words: immersion, experience of emotions, experience of social interactions, bodily reception of the film, psychology of films

Agnieszka Skorupa – doktor psychologii, adiunkt na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka ponad dwudziestu tekstów naukowych na temat związku psychologii i filmu. Współredaktorka książek *Psychologiczna praca z filmem* (2014), *Na tropach psychologii w filmie: Film w edukacji i profilaktyce* (2018), *Na tropach psychologii w filmie: Film w terapii i rozwoju* (2018) oraz *Filmowe spotkania z psychologią* (2019). Od 2017 roku zaangażowana w organizację Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu „Filmowe Psycho-Tropy”. Popularyzatorka nauki. Współpracowała m.in. z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim, Fundacją Rozwoju Kompetencji Medialnych i Społecznych „KinoSzkoła”, Fundacją „Jesteśmy dla Was”. Wraz z zespołem zaprojektowała i przeprowadziła na terenie województwa śląskiego kampanię profilaktyki HIV/AIDS z zastosowaniem filmów w ramach grantu przyznanego w konkursie „Pozytywnie Otwarci”.

Franciszek Stefanek – student III roku psychologii na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Interesuje się psychologią popkultury i filmu, zdrowiem psychicznym oraz fizycznym. Czynnny uczestnik III Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Filmowe Psycho-Tropy” (2019), gdzie prezentował doniesienie na temat refleksyjnego odbioru treści filmowych. Uczestnik programu „Tutoring dla najlepszych studentów Uniwersytetu Śląskiego” (2018/2019). W ramach Grantu Rektora Uniwersytetu Śląskiego dokonał adaptacji Kwestionariuszy Odbioru Filmu (2018/2019).

Patrycja Paczyńska-Jasińska – socjolog i filmoznawca. Doktorantka na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, w ramach pracy „Od wykluczenia społecznego do poprawności politycznej. Obraz osób niepełnosprawnych w sferze kultury filmowej” analizuje światową kinematografię na podstawie opisu gęstego Clifforda Geertza. Współredaktorka dwóch tomów książek *Na tropach psychologii w filmie* (2018), tom 1: *Film w edukacji i profilaktyce* i tom 2: *Film w terapii i rozwoju*. Pomysłodawczyni Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Filmowe Psycho-Tropy” oraz inicjatorka projektu filmowego o tym samym tytule w katowickim Kinie Kosmos – Centrum Sztuki Filmowej. Autorka bloga filmowego Se Toć (www.setoci.com). Działa społecznie w ramach projektów: Strefa Młodzieży i Strefa Psyche SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego. Współpracuje z Warsztatami Realizatora Filmowego i TV w Bielsku-Białej, gdzie edukuje lokalną społeczność z zakresu historii i analizy filmu.