

# Bogusław Skowronek

---

## Jak dziś pisze się o kinie? Modele krytyki filmowej

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 5, 257-270

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogusław Skowronek

## Jak dziś pisze się o kinie? Modele krytyki filmowej

W każdej wiosce inna mowa  
przysłowie alzackie

Wiadomo, iż jedną z głównych cech współczesnej kultury jest ogromna nadprodukcja znaczeń w postaci rozmaitych przekazów. Teoretycy piszą o wszechogarniającej semiozie oraz spazmatycznej ekstazie komunikacyjnej<sup>1</sup>. W artykule niniejszym chciałbym jednak zastanowić się, jak w obecnej sytuacji medialnej funkcjonują tradycyjne typy tekstów. Zamierzam poddać oglądowi recenzję filmową; gatunek osadzony w historii publicystyki, posiadający utrwaloną strukturę oraz typologię. W ramy tej formy włączam wszelkie teksty mające charakter krytycznej oraz objaśniającej oceny dzieła filmowego – nie tylko wypowiedzi pisane.

Przedstawiony szkic należy traktować bardziej jako rekonesans badawczy, niż wyczerpującą analizę. Motywacje wyodrębnienia najważniejszych cech tekstów krytycznych, ich klasyfikacja oraz charakterystyka zostały dokonane w sposób nieco arbitralny. Mam świadomość, że opisane cechy recenzji filmowych stanowią zespoły współistniejących, bliskich sobie lub nawet zazębiających się faktów kulturowych, będących najczęściej odmiennymi aspektami podobnych czy nawet tych samych zjawisk.

Podstawowa siatka pojęciowa i zasadniczy budulec refleksji niniejszych wywodzą się z analiz kulturoznawczych i językoznawczych, wykorzystujących głównie ustalenia nauki o mediach, filmoznawstwa, lingwistyki tekstu oraz kognitywizmu. Zakładane interdyscyplinarność oraz polimetodologizm pozwalają stworzyć ogólny i porządkujący obraz krytyki filmowej; najpełniej ukazać specyfikę współczesnych tekstów krytycznych, ich główne funkcje oraz uwarunkowania społeczne, kulturowe i medialne.

Z pewnością obraz współczesnej krytyki filmowej uległ radykalnej zmianie. Czasy, kiedy krytycy współtworzyli historię kina (włoski neorealizm czy Nową Falę we Francji), a wielcy twórcy (choćby J.-L. Godard, P.P. Pasolini, F. Truffaut) parali

<sup>1</sup> Por. T. Miczka, *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach komunikacyjnych*, Katowice 2002.

się pisywaniem recenzji, minęły już bezpowrotnie. Obecnie wszelkie formy wypowiedzi krytycznych stały się częścią ponowoczesnej kultury medialnej. W sporze filozoficznych paradygmatów, w starciu między jednoznacznością dotychczasowych form ekspresji a obecną różnorodnością ujęć, media i generowane przez nie komunikaty opowiedziały się po stronie różnorodności. Zmienność form estetycznego wyrażania stanowi efekt przemieszczania się oraz fluktuacji społecznych i kulturowych ideologii. W pole owych transgresji wpisuje się również krytyka filmowa.

Jest ona – jak nigdy dotąd – uzależniona od zmian w funkcjonowaniu filmu, dotychczasowej podstawy dla całego dyskursu audiowizualnego w kulturze. Dziś radykalnie zmieniło się pojęcie filmu w swym wymiarze tekstualno-estetycznym. Cechą konstytutywną współczesnych obrazów filmowych jest ich założona semantyczna nieokreśloność, brak ideowego „domknięcia”, odejście od linearności narracji oraz znaczeniowa różnorodność. Obrazy filmowe uległy zatem daleko idącej „demokratyzacji” semiotycznej<sup>2</sup>. Odbiorca – przez założony wymóg aktywności – przejął część kompetencji nadawcy. Ze zmianami w strukturze dzieła wiąże się również radykalne przewartościowanie w pojęciu „kina”, rozumianego jako właściwy filmowi dyspozytyw, obejmujący mechanizmy i procesy składające się na sytuację jego projekcji i percepcji odbiorcy. By oglądać najnowsze produkcje, nie trzeba już wybierać się do kina<sup>3</sup>. Posługując się napędem DVD widz może swobodnie zmieniać założenia tekstowe i odbiorcze każdego filmu. Dzieło filmowe zbliża się do hipertekstu – wielopoziomowej i wieloelementowej nieliniowej struktury.

Tak więc zmiany w strukturze filmu, społecznym modelu kina oraz emancypacja znaczeniowótórcza odbiorców, przyczyniły się do tego, iż krytyka filmowa stała się formą – podobnie jak film – „demokratyczną”. Owa **demokratyzacja** stanowi pierwszą ważną cechę współczesnej recenzji filmowej. W obecnym dyskursie filmowym najważniejsi w akcie komunikacji są dziś odbiorcy – publiczność zróżnicowana kulturowo, społecznie i mentalnie.

Film w tekstach recenzji ukazywany jest dziś przez pryzmat gustów, nastawień i kategoryzacji językowych tzw. przeciętnego widza. Odbiorcy o określonych predyspozycjach „projektują” teksty, które mają za cel zaspokajać ich potrzeby i oczekiwania wywodzące się ze wspólnych doświadczeń. Stąd demokratyzacja tej formy. W licznych tekstach recenzji ujawniają się modele percepcji oparte na psychologicznych postawach kompensacji oraz projekcji. Często stają się one „psychoanalitycznym lustrem”, w którym przeglądają się widzowie:

Gdy ukażą się napisy końcowe odetchniemy z ulgą, że tak nieprawdopodobne historie zdarzają się tylko w kinie (C);

Dzieło opisujące codzienne czynności, dążenie do zamierzonego celu i prawdziwe uczucia, tj. miłość, ból, strach przed samotnością oraz szczęście, które tak trudno nam zauważyć [...]. Film zmienił moje spojrzenie na świat i podejście do wielu rzeczy (MM).

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 45–56.

<sup>3</sup> Pewnym symptomem wyczerpania się kultury filmowej jest to, że film stał się dostępny dla wszystkich, nie tylko chodzących do kina i oglądających telewizję. Historia kina zatoczyła jakby koło: dawniej istniały „nickelodeony” (kina za grosz). Teraz za grosze można kupić film na płytach DVD dodawanych do gazet. Można nawet spotkać płyty z filmami, jako dodatek np. do „czteropaków” z piwem.

Źródłem komunikatu krytycznego i kluczem interpretacyjnym są we współczesnych recenzjach kryteria ocen typowe dla społeczeństwa traktowanego jako pewna całość<sup>4</sup>. Wyznacznikiem tekstowym takiego typu komunikacji, nastawionego głównie na utrwalenie powszechnych społecznie wzorów postaw i wartości, jest zrozumiałość, jednoznaczność, skonwencjonalizowanie kształtu oraz często anonimowość recenzji (też posługiwanie się inicjałami lub pseudonimami). Skłonność do identyfikacji publiczności z grupą powoduje, że mniej istotne staje się wyrażanie indywidualnego punktu widzenia autora recenzji bądź jej nowatorstwo formalne. Dotyczy to także strony językowej; w tekstach przeważa język potoczny, czasem nawet kolokwialny:

Kupuję tę historię z dobrodziejstwem inwentarza [...], rzucane wyrywkowo skrawki fabuły dają radość kombinowania (CM);

Ludziska, tego się nie da wyrazić, co on robi z filmami (filmweb.pl); szlag człowieka trafia, gdy widzi się tak spartaczony pomysł (C).

Demokratyzacja tekstów krytycznych obejmuje również biegun nadawczy. Tak jak film powrócił do swej pierwotnej funkcji, jako medium wspólnotowe, nie zaś elitarne – tak obecna krytyka przestała być dyskursem specjalistycznym. Kryterium wyspecjalizowanego autora, *gate-keepera* (selekcjonera informacji)<sup>5</sup>, już nie jest podstawą w tworzeniu wypowiedzi krytycznych. Nastąpiło zrównanie rangi podmiotów: twórcy recenzji i odbiorcy. Krytyka filmowa stała się jedną z form emancypacji dyskursów lokalnych i polem równouprawnienia w generowaniu opinii. Identyfikacja piszącego recenzje z ogółem odbiorców wielokrotnie zaznaczana jest poprzez podkreślanie własnej niepewności interpretacyjnej oraz wysiłku włożonego w recepcję:

Czy filmowi należą się brawa? Nie wiem. Jest w nim coś, co trudno opisać (C);

Nie jest to film łatwy w odbiorze, ale wysiłek włożony w jego rozumienie owocuje refleksją nad sensem egzystencji (C).

Z demokratyzacją tekstów recenzji wiąże się kolejna ważna cecha współczesnej krytyki filmowej – jej **intermedialność**; funkcjonowanie w każdym z istniejących na rynku mediów. Recenzje filmowe pojawiają się jako części dyskursu prasowego, audiowizualnego (w radiu: *Alfabet filmowy*, Radio Alfa; *Mikrofilm*, Radiostacja/, telewizji: *Multikino* TVN; *KINomaniaK*, TV4) oraz multimedialnego (internetowe portale *Stopklatka*/, chaty, listy dyskusyjne *www.filmweb.pl*/). Recenzje pojawiają się nie tylko w wyspecjalizowanych periodykach („Kwartalnik Filmowy”, „Film na Świecie”, „Kino”), ale także w czasopismach o charakterze ogólnym („Przekrój”, „Wprost”, „Polityka”) lub nawet wąsko sformatowanych o wyraźnie określonej grupie docelowej („Playboy”, „CityMagazine”, „Charaktery”). W efekcie nadprodukcji omówień krytycznych, zróżnicowanych merytorycznie, tekstowo i stylistycznie powstaje zróżnicowany strumień przekazów; bogaty i zmienny collage indywidualnych odczytań, interpretacji, sądów, często wzajemnie sprzecznych.

<sup>4</sup> Por. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, s. 101.

<sup>5</sup> Por. B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Wrocław 2004, s. 90–91.

W tym pejzażu znaczeń najważniejszym sygnałem umożliwiającym odbiorcy identyfikację gatunkową recenzji jest umieszczenie jej w ramie strukturalnej danego medium: w odpowiedniej rubryce prasowej, segmencie na stronie internetowej lub o stałej porze w programowej ramówce radia lub telewizji<sup>6</sup>.

Intermedialność krytyki filmowej można rozumieć jeszcze szerzej. Teksty o funkcji krytycznej okazjonalnie pojawiają się także w różnych, odmiennych kanałach przekazu: są to swobodne rozmowy po wyjściu z kina utrwalone potem w formie pisemnej lub elektronicznej, zapowiedzi spikerek przed emisją filmu w TV, e-maile, blogi. Takie wypowiedzi, powstałe w wyniku reakcji odbiorczych, J. Fiske nazywa „trzeciorzędny” (tekstami „pierwszorzędnymi” są filmy, zaś „drugorzędnymi” ocena zawodowych krytyków). Teksty „trzeciorzędne”, oparte na indywidualnych odczytaniach, często przeradzają się w zbiorowe, ogólne sądy. Dlatego są niezwykle ważne. Pozwalają bowiem zrozumieć, w jaki sposób teksty „pierwsze” i „drugie” odczytywane są przez widzów i funkcjonują w przestrzeni odbiorczej<sup>7</sup>.

**Intertekstualność** oraz **hybrydyzacje znakowe**, czyli łączenie kodów werbalnych z ikonycznymi, stanowią kolejne ważne cechy współczesnej recenzji filmowej. Nie chodzi tylko o wzbogacanie tekstów prasowych fotografiami, traktowanymi jako uzupełnienie lub komentarz do nich. Wszelkie relacje intertekstualne w recenzjach są sprawą zasadniczą w odniesieniu do tego gatunku. Wypowiedzi te są zawsze uzależnione, w sposób mniej lub bardziej wyraźny, od innych tekstów. Idzie o to, że tradycyjny, stabilny wymiar tekstowy recenzji pisanej uległ „rozbięciu” przez wprowadzenie do struktury wypowiedzi odmiennych form semiotycznych: piktogramów (gwiazdki, kciuki, kółeczka, cyfry w skali 0–10), skrótów (eliptyczne komunikaty /zatytułowane SMS w miesięczniku „Film”, jednozdaniowych komentarzy /„Cinema”) oraz intertekstualnych nawiązań przez wskazania zbliżonych treściowo lub gatunkowo filmów (opatrzone hasłem „podobne: ...”). Czasami ocenie (poprzez system graficznej punktacji) podlegają wyizolowane z całości dzieła filmowego elementy jego struktury: akcja, zdjęcia, aktorstwo itp. Tak wzbogacony tekst recenzji upodabnia się do swoistego „hipertekstu”. Czytelnik linearną lekturę może zastąpić symultanicznym nawigowaniem przez kody werbalne oraz/lub ikoniczne. Niektórym odbiorcom w ocenie filmu wystarczy eliptyczny SMS lub/i liczba przyznanych przez recenzenta gwiazdek w odniesieniu do całego filmu lub tylko wybranych jego elementów.

Choć przedstawiona refleksja dotyczy głównie recenzji pisanych, to pluralizm znakowy oraz gry intertekstualne pojawiają się także w innych medialnych formach recenzji. W programach telewizyjnych poświęconych filmowi wzajemne oddziaływanie tekstów mówionego i wizualnego stanowi zasadniczą cechę ontologii tego typu audycji. Podobnie rzecz wygląda w sieci Internetu. Tam z kolei immanentnym wyróżnikiem recenzji, obok intertekstualności, jest interaktywność, realizowana najczęściej poprzez swobodną nawigację odbiorców oraz produkowanie własnych tekstów reinterpretujących wcześniejsze komunikaty. Również na plakatach i rekla-

<sup>6</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 1996, s. 114.

<sup>7</sup> W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Kraków 2001, s. 19.

mowych ulotkach, jako tekstach prymarnie ikonicznych, często pojawiają się odpowiednio dobrane, pod względem funkcji perswazyjnej, fragmenty tekstów werbalnych, recenzji lub omówień.

Szerokie pole produkcji, dystrybucji oraz odbioru form krytycznych powoduje, iż recenzja filmowa straciła swą dotychczasową jednorodność. Stała się za to częścią ponowoczesnego dyskursu. Oczywiście, omówienia krytyczne zamieszczone w specjalistycznym piśmie filmowym nadal semantycznie różnią się od anonimowych mikro-recenzji w prasie popularnej lub ulotek opartych na grze tekstów ikonicznych i werbalnych. Jednakże wszystkie te formy, pozbawione jednorodnej struktury znakowej, tworzą polisemiczną przestrzeń komunikacyjną o ogromnym potencjale znaczeń, migotliwą, ekstatyczną w swych licznych formach i przejawach. W wyniku tego ten sam obraz filmowy funkcjonuje krytycznie w odmiennych kształtach tekstowych oraz medialnych kontekstach interpretacyjnych, ale na tych samych prawach generowania równoprawnych znaczeń. Odbiorcy wśród wielu napływających informacji wybierają te, które dla nich są ważne i odpowiednie w kontekście ich założeń dotyczących rzeczywistości oraz zestawu potrzeb, przekonań i doświadczeń kulturowych<sup>8</sup>.

Podobnym przekształceniom semiotyczno-komunikacyjnym podlegają także inne typy tekstów współczesnej kultury, nie tylko filmowe recenzje. Wszystkie one są częścią podstawowej narracji obecnej codzienności – **konsumpcjonizmu**<sup>9</sup>. I to kolejna ważna cecha współczesnej krytyki filmowej. Traktowanie rzeczywistości w perspektywie realizacji konsumpcyjnych potrzeb w sposób jednoznaczny profiluje określony obraz świata, który potem zawarty jest w wielu różnych formach recenzji. Film, już od swego zarania, był wpisany – jako produkt handlowy – w strategię konsumpcji, prawa popytu i podaży. Jednak dopiero w recenzjach z ostatnich lat ważnym punktem aksjologiczno-estetycznego odniesienia stał się komercyjny sukces, mierzony zwłaszcza uzyskanymi wpływami lub zdobytymi nagrodami Amerykańskiej Akademii Filmowej.

Ważnym elementem konsumpcyjnego profilowania tekstu recenzji filmowej jest selekcja informacyjna; wypuklanie określonych elementów struktury filmu z punktu widzenia założonych celów perlokucyjnych (przewidywanych reakcji odbiorców). Mniej liczy się jednostkowy akt recepcji całości dzieła (jako artefaktu estetycznego), bardziej istotny jest odbiór oparty na zasadach uczestnictwa widza w tzw. Filmowym Wydarzeniu<sup>10</sup>. Posiłkując się kognitywnymi pojęciami „figury” oraz „tła” można rzec, iż w recenzjach tak profiluje się obraz danego filmu, że podstawową figurą mentalną stają się fakty będące Wydarzeniami. Są to jednak najczęściej zjawiska „okołofilmowe”: uzyskane wpływy, zdobyte Oscary, skandal związany z realizacją, nietypowość produkcji, nazwisko zaangażowanej gwiazdy, ciekawostki z produkcji

<sup>8</sup> M. Lisowska-Magdziarz, *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny–reklama–semiotyka*, Kraków 2000, s. 67.

<sup>9</sup> Por. G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2001, także M. Krajewski, *Konsumpcja i współczesność. O pewnej perspektywie rozumienia współczesnego świata*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3.

<sup>10</sup> Choć narzeka się na frekwencję filmów tzw. artystycznych, to jednak specjalne pokazy festiwalowe, np. w Cieszynie czy Kazimierzu, cieszą się ogromną popularnością.

itp. Cechy estetyczne filmu oraz jego autonomia jako dzieła sztuki w wielu tekstach recenzji stają się natomiast tłem.

Przykładowo: w recenzjach filmu *Pasja* M. Gibsona, niezależnie od medium, w którym były one prezentowane, główne strategiczne segmenty tekstowe zostały określone przez następujące profile: 1) prawdopodobieństwa przedstawionych w filmie wydarzeń, 2) brutalizacji ekranowego świata, 3) zarzutów o antysemityzm, 4) osobę Mela Gibsona i jego religijne przekonania. Całość wywodów była podporządkowana tym hasłom. Podobnie rzecz wyglądała z recenzjami angielskiego dramatu psychologicznego *Młody Adam* D. MacKenziego. W tym wypadku faktem medialnym, który wyprofilował semantyczną strukturę recenzji (nawet w miesięczniku „Kino”), była ingerencja amerykańskiej cenzury, która usunęła kilkanaście sekund filmu, ukazujących głównego bohatera nago. Filmy *Powrót* A. Zwiagincewa lub *Warszawa* D. Gajewskiego interpretowano przede wszystkim w odniesieniu do zdobytych laurów festiwalowych. Obok nagród innymi profilującymi figurami mogą stać się np. autor literackiej podstawy filmu (J. Grisham przy *Ławie przysięgłych* G. Fledera), „skandale” towarzyszące projekcji (*Dogma* K. Smitha) lub nawet wykreowany romans aktorów (Jacka Nicholsona i Diane Keaton – *Lepiej późno niż później* N. Meyers). Inne przykłady podobnych działań w konstruowaniu tekstów recenzji można mnożyć.

Selektywność informacyjna oraz fragmentaryzacja rzeczywistości estetycznej filmu na odpowiednie części, opatrzone etykietą Wydarzenia, stanowią podstawę bazy tematycznej tekstu i pojawiają się najczęściej w omówieniach filmów rozrywkowych. Ale nawet w recenzjach dzieł, które programowo nie mieszczą się w głównym nurcie kina komercyjnego, często punktem odniesienia jest właśnie różnica między danym tekstem filmowym a jego profilem konsumpcyjnym – podkreśla się wtedy ich inność, nietypowość, oryginalność. Paradoksalnie, takie wyprofilowanie tekstu również stawia walory konsumpcyjne – na prawach kontrastu – jako główną albo przynajmniej równoważną figurę tekstu (np. przy filmach *Trio z Belleville* S. Chometa /TP/, *Dróżnik* T. McCarthy’ego /W/).

Koncepcja Filmowego Wydarzenia służy także temu, by przy obrazowej nadprodukcji znaczeń dokonać mentalnego „zakotwiczenia” danego filmu w świadomości odbiorcy. Powszechna estetyzacja rzeczywistości, wszechogarniająca semioza powodują, iż widzowie tracą, jak pisze W. Welsch, estetyczną zdolność doznawania<sup>11</sup>. Stąd selektywność informacyjna w opisie filmu oraz przesadne kreowanie faktów medialnych, które mają zwrócić uwagę coraz bardziej zobojętniałego i „znieczulonego” na znaki odbiorcy.

Istotą obecnej krytyki filmowej jest również kult **wiecznej terażniejszości**<sup>12</sup>, wyrażający się w pisaniu o filmach z ostatnich tylko tygodni, osadzonych w bieżącym, ustalonym przez dystrybutorów, medialnym dyskursie. Filmy w recenzjach

<sup>11</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 522.

<sup>12</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] tamże, s. 212.

funkcjonują jako artefakty tymczasowe i ahistoryczne, gdzie znajomość tradycji nie jest wymaganym założeniem odbiorczym. Taka bezpośrednia aktualność zbliża recenzje do gatunków jedynie użytkowych, typowo informacyjnych<sup>13</sup>. Zasadniczo brakuje w ogólnodostępnych wypowiedziach krytycznych ujęć odsyłających do historii kinematografii (pomijam teksty specjalistyczne). Brak odniesień do przeszłości jest zresztą charakterystyczny nie tylko dla dyskursu filmowego. Wszelkie audiowizualne dzieła sztuki i teksty o nich mówiące muszą być tak wyprofilowane, by istnieć blisko obecnych, aktualnych doświadczeń egzystencjalnych swoich użytkowników, kreować tożsamość wiecznego „teraz”; stąd ich założona ahistoryczność. Zjawisko to wiąże się także, paradoksalnie, z ułatwioną dostępnością do tekstów wcześniejszych. Zasoby Internetu zastąpiły „historyczną pamięć” o filmach z poprzednich dekad. W obecnych recenzjach swoistą formę ujęć diachronicznych stanowią jedynie intertekstualne nawiązania do dzieł wcześniejszych. Są to jednak niemal wyłącznie mechanicznie wypunktowane podobieństwa tematyczne, związki gatunkowe, często elementy pozaartystyczne (ci sami aktorzy, twórcy, miejsce produkcji itp.), np.:

*Hidalgo*, podobnie jak *Niepokonany Seabiscuit*, to nieustraszony wierzchowiec [...], na grzbiecie Seabiscuita ścigał się Spider-Man, czyli Tobey Maguire, w siodle Hidalga zaś siedzi Aragorn z *Władcy pierścieni*, czyli Viggo Mortensen (C).

Osadzenie współczesnej krytyki w modelu konsumpcyjnego interpretowania rzeczywistości powoduje, że głównym celem i funkcją tych wypowiedzi staje się, obok bieżącej recenzenckiej użyteczności, podtrzymywanie nienasyceń u odbiorców. Zadaniem tekstów krytycznych jest więc taka kategoryzacja filmowych przekazów, by jawiły się one jako Wydarzenia, których poznanie winno być podstawowym i niezbędnym wymogiem każdego widza. Tym samym kształt gatunkowy recenzji ulega **genologicznemu zmacnieniu**<sup>14</sup>, wyraźnie zbliżając się do genre'u reklamy<sup>15</sup>. Wartościowanie jest ważną cechą recenzji, ale nie musi stanowić jej dominującej funkcji i rzadko służy zadaniom jednoznacznego wpływania na odbiorcę. Teraz jednak sądy interpretacyjne w licznych omówieniach poprzez natężenie funkcji perswazyjnej coraz bardziej przypominają teksty promocyjne.

Wielokrotnie dominantę pragmatyczną stanowią strategie werbalne oparte na aktach emocjonalnej ewaluacji, wyraźnego apelu, zdecydowanej zachęty. W tym celu recenzent dokonuje odpowiedniej fragmentaryzacji struktury danego filmu, a następnie jednostronnego wartościowania wybranych elementów. Akty ewaluacji zredukowane są wielokrotnie do podkreślania tylko pozytywów („Zachwycający” /F/, „Zaskakująco prosty, urzekająco piękny” /Prz/, „Niewątpliwie najlepszy film naszych czasów” /MM/) lub wyliczania wad („Sztampowy do bólu” /C/, „Kuriozum absolutne” /F/). Dobór faktów oraz hiperbolizacje językowe pojawiające się w ocenie

<sup>13</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, s. 124.

<sup>14</sup> Por. C. Geertz, *O gatunkach zmaczonych (nowe konfiguracje myśli społecznej)*, [w:] *Postmodernizm...*

<sup>15</sup> Por. L. Tymiak, *Cechy uczniowskiej recenzji filmowej a przekaz reklamowy*, [w:] *Od teatru żaków do Internetu. O edukacji humanistycznej w szkole*, red. B. Myrdzik, Lublin 2003.



poszczególnych filmów służą modelowaniu świata w perspektywie opisywanej koncepcji Filmowego Wydarzenia. Dobrze widoczne jest to np. we fragmentach recenzji przedrukowywanych z prasy zachodniej, umieszczanych na plakatach i promocyjnych ulotkach, np.: „filmowa perełka”, „Mały film o wielkim sercu”, „Pojedynek mistrzów na oczach zachwyconej widowni”, „Ten film poruszy każdego” itp.

Afektacja wypowiedzi, akcentowanie przeżycia (jako głównej wartości w odbiorze), jednoznaczne spolaryzowane oceny, chaotyczność prezentowanych sądów oraz omawianie tylko wybranych elementów (zdjęcia, gra, muzyka itp.) wyraźnie charakteryzują recenzje filmowe zamieszczane w portalach internetowych<sup>16</sup>. Ekspresywność tych tekstów, bezpośredniość przekazu, językowa potoczność służą głównie przekonaniu potencjalnych czytelników o wartości omawianego filmu (wzmocnieniu siły illokucyjnej wypowiedzi)<sup>17</sup>. Intelktualna i refleksyjna analiza filmu (wskazywanie jego zawartości ideowej) w internetowych recenzjach ustępuje miejsca komunikacji akcentującej jedynie funkcję fatyczną oraz selektywną argumentację.

Logika rozwoju mediów opiera się na zamiarze dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców. Służy temu przede wszystkim wpisanie wszystkich tworzonych przekazów w komercyjny model „biesiadnego stołu”<sup>18</sup>. Ważną częścią tego modelu jest **proces formatowania** grup publiczności (używam nieprecyzyjnego terminu „format” jedynie ze względu na jego upowszechnienie). Zjawisko projektowania sylwetki czytelnika, jego zainteresowań, gustów i wyborów można ukazać na przykładzie nazw rubryk i działów<sup>19</sup> w czasopismach filmowych, o podobnej tematyce, różnej jednak grupie docelowej i w związku z tym – odmiennej strategii marketingowej („Cinema”, „Film” i „Kino”). Ten pierwszy tytuł skierowany jest głównie do odbiorcy młodego, nieposiadającego wiedzy filmoznawczej; ten ostatni czytają profesjonaliści i koneserzy. Ambicją „Filmu” jest usytuowanie się „pośrodku” tych skrajności; prawa popytu i podaży z konieczności lokują go jednak bliżej „Cinemy” niż „Kina”. Z tego też względu takie nazwy jak: *Plotki, ploteczki* (C); *Skandale, skandaliki* (C); *Gwiazdy, gwiazdeczki* (C); *Cinemarket* (C); *Życie towarzyskie* (F) (w dawniejszych rocznikach tego pisma w wersji: *Życie towarzyskie i uczuciowe*); *Box-Office* (F); *Dyrzymały* (F); *Multipleks* (F); *Happy End* (F), które pojawiają się w „Cinemie” i „Filmie”, łatwo można skontrastować z tytułami *Polemiki; Konteksty kina; Spotkania; Varia* (K) zamieszczonymi w „Kinie”. Ta pierwsza grupa sygnalizuje (choćby poprzez nagromadzenie odpowiednich form deminutywnych – ploteczki, skandaliki, gwiazdeczki) treści uboższe merytorycznie, prezentowane w formie nieco bardziej rozrywkowej, mającej postać „plotki” (por. *Życie towarzyskie, Dyrzymały*). Nazwy drugiego typu sugerują z kolei dojrzałość przedstawianych zagadnień, wymagających od czytelnika pewnego zasobu wiedzy filmoznawczej (por. *Polemiki; Konteksty kina*).

<sup>16</sup> Por. M. Oleszczyk, *Porozmawiajmy o filmach!*, „Kino” 2003, nr 4.

<sup>17</sup> Por. L. Tymiak, *Cechy uczniowskiej recenzji...*, s. 81–82.

<sup>18</sup> Por. F. Cassetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.

<sup>19</sup> Por. K. Skowronek, M. Rutkowski, *Media i nazwy. Z zagadnień onomastyki medialnej*, Kraków 2004.

Określone formaty to jednak nie tylko zakładany profil grupy odbiorczej, ale przede wszystkim ideologia danego medium: odpowiednie sposoby organizowania i strukturyzowania komunikatu, językowy styl przekazu, nacisk kładziony na poszczególne tematy<sup>20</sup>, określone formy kategoryzacji świata itp. Przykładowo: film *Między słowami* S. Coppola został w „Playboy’u” wyprofilowany erotycznie jako film, w którym „nie każda relacja kobiety i mężczyzny musi prowadzić do łóżka” (Pl). Ten sam obraz w psychologicznym miesięczniku „Charaktery”: „przypomina filmowy esej zen o kensho – małym oświeceniu” (Ch), zaś w katolickim „Tygodniku Powszechnym” akcentuje się „zmaganie ze swoją samotnością” i „próby sfotografowania wewnętrznego świata” (TP).

Podporządkowanie ideologii danego medium, nachylenie perswazyjne oraz heterogeniczność kształtu recenzji filmowych wpływają, paradoksalnie, także na ich **konwencjonalizację tekstową**. Kształt formalny wielu wypowiedzi krytycznych uległ stereotypizacji polegającej m.in. na umieszczeniu najważniejszych segmentów treściowych w powtarzalnym schemacie kompozycyjnym. Struktura tekstu recenzji, choć teoretycznie zmienna, składa się obecnie jedynie z kilku podstawowych części. Najczęściej na początku pojawia się, odpowiednio wyselekcjonowana, informacja główna, która stanowi dominantę interpretacyjną, architekturę tekstu<sup>21</sup>. Następnie sygnalizowane są poszczególne tematy kolejnych segmentów: streszczenie fabuły, wartościujące oceny o różnym stopniu nasycenia emocjonalnością oraz podsumowanie (głównie są to akty illokucyjne zachęty

Ja poproszę o sequel (F);

Polecam go wszystkim, w szczególności zapracowanym, zagubionym, zagonionym (MM);

Jaką podejmie decyzję przekonajcie się sami (C)

lub odradzania

szałg człowieka trafia, gdy widzi się tak spartaczony pomysł (C);

Uczucie niedosytu jednak pozostaje (A).

Poszczególne elementy tej struktury w różnych recenzjach mogą podlegać zmianom, ale najczęściej dotyczy to proporcji wyszczególnionych części lub ich wzajemnego usytuowania w schemacie wypowiedzi. Zdarza się, iż struktura tekstu ogranicza się jedynie do streszczenia filmu i krótkiego wartościującego podsumowania (np. w „Playboy’u” lub „CityMagazine”) albo do wyabstrahowanych z całości dzieła poszczególnych jego elementów, które, odpowiednio uszeregowane, mają służyć ocenie:

Wielkim atutem filmu jest aktorstwo ślicznej Giovanny Mezzogiorno. Ozpetek operuje płynnymi, długimi ujęciami. Całość dopełnia fantastyczna muzyka (C);

<sup>20</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa–Kraków 1999, s. 144.

<sup>21</sup> A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 42.

Zdjęcia i muzyka zasługują na pochwałę, lecz co do fabuły mam kilka uwag (filmweb.pl)<sup>22</sup>.

Założona dominanta interpretacyjna danego filmu i architekturę tekstu (wielokrotnie również akt jego wartościowania) pojawia się najczęściej w pozycji inicjalnej (rzadziej jest to pozycja finalna: „*Pelnia życia* jest dojrzałą komedią o ludziach buntujących się przeciwko samotności oraz o tym, jak ważne są związki międzyludzkie” /C/). Zdanie tematyczne pełni strategiczną funkcję głównego hasła pojęciowego, które umożliwia czytelnikowi budowanie hipotez interpretacyjnych dla całości tekstu oraz wspomaga integrację rozwijającego się wywodu<sup>23</sup>, np.:

Ten piękny film opowiada w dziesięciu niepowiązanych ze sobą epizodach o historii Słowacji w XX w., bez patosu, zadęcia, martyrologii (A);  
Sukces kina, które można by określić jako minimalistyczne: miejsce byle jakie, przeciętność z dnia na dzień, osoby jakiegokolwiek (P);  
Jane Campion błądzi (K);  
Schematyczny film z serii „włamali się i uciekli”; duży zawód (C);  
Siedem nowel po dziesięć minut, różni autorzy rozmaite gatunki, odmienne style (F).

Warto wreszcie zadać podsumowujące pytanie: jak wobec omówionych wyżej przemian w kształcie, funkcjach i cechach krytyki filmowej można określić obecny jej status?<sup>24</sup> Nie ulega wątpliwości, że krytyka stała się dzisiaj najpowszechniejszą, ogólnodostępną formą piśmiennictwa filmowego. Nastawienie wartościująco-opisowe, odwołujące się do potrzeb odbiorcy oraz marketingowych działań dystrybutora, przeważa nad nastawieniem refleksyjno-analitycznym. Dzisiaj praktycznie nie pojawia się już krytyka postulatywna, będąca emanacją prac teoretyków, nakreślająca nowe perspektywy sztuki filmowej (wynika to jednak z przemian samej kinematografii). Głównym typem aktywności krytycznej jest natomiast bieżąca działalność informacyjno-recenzencka<sup>25</sup>. Istota krytyki filmowej oparta dawniej na mediacji i pośrednictwie, rozumiana jako „rozświetlanie znaczeń”<sup>26</sup>, wyjaśnianie widzom sensów utworu, dzisiaj – wobec sporej samodzielności odbiorczej i emancypacji interpretacyjnej widzów – uległa zasadniczej zmianie.

Taki obraz krytyki filmowej wśród wielu jej obserwatorów budzi zaniepokojenie. Liczne są głosy wieszczące koniec prawdziwych krytyków i śmierć tej formy

<sup>22</sup> Tak skonstruowana jest większość wypowiedzi w portalu internetowym *Filmweb*. Por. M. Oleszczyk, *Porozmawiajmy...*

<sup>23</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 139. Por. model struktury tekstu publicystycznego, oparty na związku dwóch zasadniczych części: tzw. lidu i korpusu, por. Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, s. 119.

<sup>24</sup> Podobne pytanie recenzentem z całej Europy zadali redaktorzy miesięcznika „Kino”, inicjując dyskusję na temat: „Jaka się stałaś, krytyko?”, por. „Kino” 2003, nr 10 i 11.

<sup>25</sup> Por. T. Lubelski, *Krytyka filmowa*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 530.

<sup>26</sup> T. Lubelski, *Blask krytyki*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 16, s. 12.

wypowiedzi<sup>27</sup>. Pisze się o najeździe osób niekompetentnych, a nawet barbarzyńców<sup>28</sup>. Irytuje fakt przemieszczenia się form krytyki filmowej z obszaru dyskursu specjalistycznego na obszar szeroko rozumianej kultury popularnej. Warto jednak pamiętać, że kultura owa to nie tyle kultura przedmiotów artystycznych, ile integralny już element nowoczesnego społeczeństwa; zespół indywidualnych i grupowych czynności kulturowych, forma *praxis*, dzięki której sztuka przenika do obyczajów i warunków codziennego życia<sup>29</sup>. I właśnie tutaj można umieścić obecną krytykę filmową. Dostrzegł to już K. Mętrak, gdy pisał: „widzowie nie rozdzielają sacrum od profanum; dla nich całe uniwersum filmu staje się po prostu częścią życiowego doświadczenia”<sup>30</sup>. Kultura popularna, w obszarze której funkcjonuje obecna krytyka filmowa, jest więc medium, przez które wyrażane są codzienne doświadczenia odbiorców i formą, w jakiej codzienność jest przez nich praktykowana. Jednocześnie daje ona członkom społeczeństwa poczucie podmiotowości i autonomii<sup>31</sup>.

Obiektywny opis zmian w krytyce filmowej nie powinien prowadzić do polaryzacji stanowisk i motywowanych ideologicznie ocen, ale jedynie wskazywać, jak bardzo zmienił się obecny paradygmat kultury. Krytyka filmowa na pewno „nie umarła”, ale została zredefiniowana przez obiektywnie istniejące zjawiska kulturowe, społeczne oraz filozoficzne, które zdeterminowały jej formy oraz kształty. Krytyka elitarna nie tyle przestała istnieć, ile stała się jedną z wielu równorzędnych propozycji odczytań tekstu filmowego.

Różnice w postrzeganiu i wartościowaniu różnych typów recenzji opierają się na porównywaniu istniejących form wypowiedzi krytycznych z wyidealizowanym wzorcem, wywodzącym się z tradycyjnego traktowania tegoż gatunku, jako polonistycznej subdyscypliny, w której krytyk–prawodawca<sup>32</sup> z „niezbędnym dla jego profesji poczuciem wyższości”<sup>33</sup> „odkrywa coś, co umyka zwykłej rozartagnionej publiczności”<sup>34</sup>. W poglądach tych nadal zakłada się istnienie jednego, usankcjonowanego tradycją modelu. Wyraźnie trzeba zaznaczyć, że dla wielu (zwłaszcza młodych) odbiorców heterogeniczność, eklektyzm, polisemiczność oraz hybrydyzacja współ-

<sup>27</sup> Por. *Czy krytyka umiera?* „Więź” 2003, nr 4. Por. M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004; B. Michałek, *Czy istnieje krytyka? I po co?*, „Kino” 1993, nr 11; A. Szpulak, *Krytyk usługowy*, [w:] *Młoda krytyka filmowa. Antologia tekstów Konkursu im. K. Mętraka*, red. M. Hendrykowski, A. Szpulak, Poznań 2003.

<sup>28</sup> D. Szwarzman, *Niech szczerą krytykę?...*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 1, s. 119.

<sup>29</sup> J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 175, por. też: W.J. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, [w:] *Kultura popularna*, red. W. Godzic, Kraków 2002.

<sup>30</sup> Podaję za: T. Sobolewski, *Mętrak i krytyka*, „Kino” 1996, nr 2, s. 45.

<sup>31</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 30, 101. Praca ta w sposób bardzo rzetelny, pogłębiony i wszechstronny omawia zagadnienia kultury popularnej (w odróżnieniu od książki B. Dobroczyńskiego *III Rzesza popkultury i inne stany*, Kraków 2004, por. też: „Znak” 2004, nr 3).

<sup>32</sup> Por. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, [w:] *Postmodernizm...*

<sup>33</sup> T. Sobolewski, *Mętrak i krytyka...*, s. 45.

<sup>34</sup> B. Michałek, *Czy istnieje krytyka?...*, s. 4.

czesnych form kultury są całkowicie naturalne, a w każdym razie neutralne semantycznie<sup>35</sup> i aksjologicznie. Czytelnicy, percypując teksty recenzji, bardziej kierują się generalnymi założeniami autorów komunikatu, mniej zaś rozpatrywaniem, czy dana wypowiedź spełnia teoretyczny model. Ocena konkretnego tekstu recenzji winna dokonywać się przy udziale strategii makro<sup>36</sup> (tzn. całych obszarów ludzkich doświadczeń, szerokiego kontekstu funkcjonowania tekstu i akceptacji danej wypowiedzi w sytuacji jej użycia), nie zaś strategii mikro (tzn. zgodności z wyidealizowanym wzorcem gatunkowym i autorytarnie wyznaczonymi parametrami tekstowymi).

Definicyjna „jednoznaczność” pojęć: „krytyk”, „recenzent”, „dziennikarz filmowy”, jest również trudna do utrzymania. Pola semantyczne tych pojęć nałożyły się na siebie i tworzą obecnie dyskursywną całość o zmiennych granicach i przemieszczających się centrach. Dlatego w niniejszym tekście konsekwentnie używałem, jako synonimów, związków wyrazowych „krytyka filmowa” i „recenzja filmowa”. Domenę poznawczą – „krytyka filmowa” – należy rozpatrywać w perspektywie kategorii radialnych<sup>37</sup>, złożonych z elementów centralnych i peryferyjnych. Tworzą one z reguły wieloelementową strukturę kognitywną, zwaną modelem sieciowym, o skomplikowanym układzie węzłów i ich wzajemnych połączeń. Z biegiem czasu pojedyncza kategoria (pojęcie „krytyka filmowa”) może się przemienić w całą sieć, których głównym wyznacznikiem będzie jedynie „podobieństwo rodzinne”<sup>38</sup>. W analizach dyskursu miejsce normy zajmuje obecnie określony przez dane medium prototyp tekstu skorelowany z prototypem sytuacji komunikacyjnej. Dlatego wszelkie typy wypowiedzi można definiować wyłącznie w odniesieniu do kontekstu, w jakim występują i tylko w określonym kontekście można mówić o ich poprawności lub niepoprawności bądź odpowiedniości lub nieodpowiedniości<sup>39</sup>.

Opatrywanie zróżnicowanych grup odbiorczych, przywołanym już, terminem „formaty” jest mało precyzyjne i nacechowane pejoratywnie. Zakłada bowiem stałość umiejscowienia oraz ostateczność przypisania jednostek do odpowiednio ustratyfikowanych grup społecznych, którym odpowiadają właściwe im kompetencje. Formaty antycypują więc modele recepcji: albo jest się specjalistą, albo ignorantem. Obecnie odchodzi się od tak sztywnego rozumienia zjawisk uczestnictwa w dobrach kultury. Różnorodność typów recenzji filmowych wpisuje się w wielość, nie formatów jednak, ale wzajemnie oddziałujących na siebie „wspólnot dyskursu”<sup>40</sup>, czyli grup odbiorczych o specyficznych potrzebach komunikacyjnych, obejmujących również formy ich tekstowych realizacji. Wspólnoty dyskursu, opierając się na koncepcji kom-

<sup>35</sup> M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 98; J.-F. Lyotard wręcz twierdzi, że dopóki cechy współczesnej kultury traktowane będą jako „strata”, „brak czegoś”, dopóty będzie się pozostawać – mentalnie i duchowo – w świecie moderny. Tamże, s. 26.

<sup>36</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs...*, s. 117.

<sup>37</sup> E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1995, s. 46, 50.

<sup>38</sup> Por. G. Kleiber, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenia leksykalne*, Kraków 2003.

<sup>39</sup> E. Tabakowska, *Gramatyka...*, s. 53.

<sup>40</sup> A. Duszak, *Tekst, dyskurs...*, s. 253.

petencji gradualnej, zakładają mobilność odbiorców w obrębie różnych grup, które nie tworzą hermetycznych całości. Tego typu „społeczne gry adaptacyjne” i transgresje tożsamości odbiorczych odbywają się zresztą we wszystkich kierunkach<sup>41</sup>.

Warto na koniec podkreślić, iż obecnie w analizie mediów<sup>42</sup> wyraźnie akcentuje się poznawczą aktywność interpretatora w tworzeniu znaczeń. Demokryzacja zachowań recepcyjnych oraz zróżnicowanie wypowiedzi krytycznych dowodzą sporego potencjału semiotycznego publiczności, odzwierciedlając negocjacyjną oraz polisemiczną strukturę filmowego przekazu. Zatem rozbieżności w znaczeniach produkowanych przez krytykę i tzw. przeciętnego widza nie dowodzą porażki w koncepcji społecznego komunikowania. Odczytania aberracyjne (termin U. Eco) oraz negocjacyjne (termin S. Halla), będące syntezą tekstu i osobistych „mikro-narracji” odbiorcy, stanowią dziś podstawowe sposoby dekodowania **wszelkich** przekazów audiowizualnych. Odmienności w interpretacji tekstów filmowych – wyrażane poprzez wielość recenzji – mogą więc stanowić źródło bogactwa kulturowego<sup>43</sup>; wskaźnik socjokulturowych różnic odczytujących je podmiotów oraz świadczyć o odmienności osobistych i społecznych kontekstów interpretacji.

### Wykaz skrótów tytułów czasopism

- A – „Aktywist”
- C – „Cinema”
- Ch – „Charaktery”
- CM – „City Magazine”
- F – „Film”
- K – „Kino”
- MM – „Multis Multum. Magazyn kulturalno-studencki”
- P – „Polityka”
- Pl – „Playboy”
- Prz – „Przekrój”
- TP – „Tygodnik Powszechny”
- W – „Wprost”

<sup>41</sup> O dokonywaniu przejść między rozlicznymi konstrukcjami własnej tożsamości pisał W. Welsch tworząc koncepcję „transwersalności”, por. tegoż, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998; też T. Miczka, *O zmianie zachowań...*, s. 172.

<sup>42</sup> Opartej zwłaszcza na założeniach semiotyki poststrukturalnej. Por. główne tezy tzw. Brytyjskiej Szkoły Badań Kulturowych („szkoły birminghamskiej”) – por. S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2, także: T. Goban-Klas, *Media...*, s. 138–140, B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania...*, s. 67–69 oraz J. Fiske, *Wprowadzenie do badań...*

<sup>43</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań...*, s. 234.

## How to Write about Cinema Today. Models of Film Criticism

### Abstract

The article analyses the film review as a discourse genre. Peculiar nature of contemporary critical texts, their main features, functions and social, cultural and medial conditions are discussed. The fundamental conceptual network originated from cultural and linguistic analysis, which predominantly uses established findings in the media studies, text linguistics and cognitivism. The features of the contemporary film criticism are first of all its democratic character, intermediality, intertextuality, sign hybridisation, consumerism strategy, getting closer to the genre of advertising, “no timing”, formatting of the target groups and textual conventionalisation. All of the described features of the film reviews constitute sets of co-existing and overlapping cultural facts. The contemporary film criticism through its changeability and heterogeneity inscribed itself in the changes of the present cultural paradigm. It was “re-defined” by objective cultural, social and philosophical phenomena which determined its forms and shapes.