

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

**media
kultura
komunikacja
społeczna**

**16/1
2020**

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski), Tomas Axelson (Dalarna University, Sweden), Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski), Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble), Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow (Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Ákos Kovács (Pázmány Péter Catholic University, Budapest), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański), Gabriella Racsok (Sárospatak Reformed Theological Academy, Debrecen), Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński), Tatyana Shevyakova (Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages), Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński), Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Mariola Marczak (redaktor naczelna)
Miłosz Babecki (redaktor)
Urszula Doliwa (redaktor, redaktor prowadząca numer)
Marta Więckiewicz-Archacka (redaktor, sekretarz redakcji)
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)

Zbiorcza lista nazwisk recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze 2020 roku

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ul. Kurta Obitzta 1
10-725 Olsztyn

strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>
platforma cyfrowa: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza

Małgorzata Kubacka

ISSN 1734-3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2020

Wydawnictwo UWM

ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 90 egz., ark. wyd. 7,40; ark. druk. 6,75

Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 172

Spis treści

Urszula Doliwa	
Wprowadzenie	5

Szkice medioznawcze i komunikacyjne

Michał Łyszczarz	
Polscy Tatarzy w programie o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego w telewizji Sky Orunia	9
Celina Kamecka-Antczak	
„Trochę inaczej – popatrz na nas”. Kampania społeczna a przełamywanie barier	21

Szkice filmoznawcze i literaturoznawcze

Ilya Tsibets	
Miłość w wielu wymiarach – narracyjno-dramaturgiczna specyfika filmu <i>Krótkie spotkania</i> Kiry Muratowej	33
Dorota Kulczycka	
„Męskie kino” w „męskiej prozie” Jakuba Żulczyka	47
Patrycja Prochera	
Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu	77

Recenzje i sprawozdania

Barbara Cyrek	
„Konieczny wybór” korzystania z Facebooka	97
Autorzy	101
Table of Contents	103

Urszula Doliwa

Wprowadzenie

Introduction

Oddajemy w Państwa ręce kolejny numer „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej”. Cieszymy się, że redagowany przez nas kwartalnik utrwala swoją pozycję wśród periodyków naukowych w Polsce, czego potwierdzeniem jest umieszczenie go na liście czasopism punktowanych opublikowanej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w 2019 roku. Warto podkreślić, że choć medioznawstwo zawsze odgrywało w „Mediach – Kulturze – Komunikacji Społecznej” wiodącą rolę, to wachlarz dyscyplin, które obejmuje nasz periodyk, jest bardzo szeroki – są to nauki o kulturze i religii, nauki o komunikacji społecznej i mediach, nauki o polityce i administracji, nauki socjologiczne, pedagogika i psychologia. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” to zatem forum debaty różnych środowisk naukowych, dyskusji dotyczących zagadnień wymienionych w nazwie pisma. Również tym razem podejmujemy różnorodne tematy – publikujemy teksty poświęcone zarówno filmowi, telewizji, literaturze, jak i komunikacji społecznej.

W tym zeszycie zdecydowaliśmy się wyodrębnić dwa działy: szkice medioznawcze i komunikacyjne oraz szkice filmoznawcze i literaturoznawcze. Pierwszy dział otwiera opracowanie Michała Łyszczarza zatytułowane *Polscy Tatarzy w programie o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego w telewizji Sky Orunia*. Telewizja Orunia była ciekawym zjawiskiem na polskim rynku medialnym – choć należała do sektora mediów komercyjnych, to realizowała istotne cele prospołeczne, wśród których na szczególną uwagę zasługuje nadawanie programów o mniejszościach narodowych i etnicznych. W centrum zainteresowania autora artykułu znalazły się programy poświęcone polskim Tatarom. Jest to temat rzadko podejmowany w badaniach o charakterze medioznawczym – tym bardziej należy docenić wybór problematyki. Ważnym zagadnieniem z zakresu komunikacji społecznej postanowiła się zająć także Celina Kamecka-Antczak. Przyjrzała się spotom skłaniającej do przemyśleń kampanii społecznej „Trochę inaczej – popatrz na nas”, której celem jest przełamywanie społecznych barier związanych z niepełnosprawnością intelektualną. Autorka tekstu z jednej strony wskazuje na liczne zalety prowadzonych działań informacyjnych, z drugiej strony zwraca uwagę na fakt, że uzyskane efekty mogą mieć charakter krótkotrwały.

W drugiej części zgromadziliśmy artykuły z pogranicza filmu i literatury. Otwiera ją analiza narracyjno-dramaturgiczna filmu *Krótkie spotkania* Kiry Muratowej zatytułowana *Miłość w wielu wymiarach*. Autor opracowania, Ilya Tsibets, stara się w sposób wieloaspektowy przedstawić warsztat filmowy

ukraińskiej reżyserki i przytacza argumenty potwierdzające tezę o niepowtarzalnym stylu kinematograficznym artystki. Dorota Kulczycka w artykule „*Męskie kino*” w „*męskiej prozie*” Jakuba Żulczyka łączy z kolei zainteresowanie filmem i literaturą. Przedstawia pogłębioną i rozbudowaną analizę odwołań do tak zwanych męskich filmów w twórczości prozaika. Zalicza do nich między innymi: filmy pornograficzne, horrory, dramaty, filmy katastroficzne, dystopie, filmy sensacyjne, science fiction, fantasy, wojenne i sportowe. Zwraca w tych badaniach uwagę na interesujący fakt – w powieściach Jakuba Żulczyka po „męskie kino” sięgają chętnie również ich bohaterki. Ostatnim opracowaniem w tym dziale jest tekst Patrycji Prochery *Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Celem rozważań jest analiza najnowszej rzeczywistości literackiej w Polsce i mechanizmów ją tworzących. Sięgając po wyniki prowadzonych badań, autorka dowodzi, że pojęcie „autonomii” w świecie literatury czy „etosu pisarza” wymaga przededefiniowania.

Jak zwykle w naszym kwartalniku nie mogło zabraknąć działu recenzji. W tym numerze publikujemy krytyczną analizę książki Malwiny Popiołek *Czy można żyć bez Facebooka? Rola serwisów społecznościowych w sieciowym społeczeństwie informacyjnym*.

Życzymy wszystkim Czytelnikom przyjemnej lektury. Autorów artykułów, recenzji i sprawozdań zachęcamy zaś do współpracy.

Szkice medioznawcze i komunikacyjne

Michał Łyszczarz

<https://orcid.org/0000-0002-9200-3123>

Wydział Nauk Społecznych

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Polscy Tatarzy w programie o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego w telewizji Sky Orunia*

Słowa kluczowe: polscy Tatarzy, mniejszości etniczne i narodowe w Polsce, telewizja Sky Orunia, transformacja w Polsce, Anna Sobecka

Key words: Polish Tatars, ethnic and national minorities in Poland, Sky Orunia television, transformation in Poland, Anna Sobecka

Wstęp. Polscy Tatarzy na Pomorzu Gdańskim – nota metodologiczna

Obecność problematyki etnicznej w telewizji Sky Orunia, choć była krótkim i mało znanym epizodem, z paru przyczyn niewątpliwie zasługuje na bliższą uwagę. Po pierwsze powstała na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Sky Orunia, stacja założona przez Zbigniewa Klewiadę, była najstarszym prywatnym lokalnym nadawcą telewizyjnym w Polsce, pionierem niezależnej działalności medialnej w dobie transformacji. Po drugie oferta programowa telewizji Sky Orunia była zupełnie inna niż oferta telewizji publicznej, dominującej wówczas na rynku medialnym. Gdański nadawca zaspokajał potrzebę kontaktu z trudno wówczas dostępną zachodnią kulturą popularną, propagowaną poprzez kanały satelitarne. Po trzecie, pomimo swojego pirackiego charakteru, stacja cieszyła się dużą sympatią nie tylko mieszkańców, lecz także władz samorządowych Gdańska. Po czwarte Sky Orunia była medium aktywizującym mieszkańców robotniczej dzielnicy, której nazwa znalazła się w nazwie tego nadawcy, i poza oczywistymi walorami rozrywkowymi pełniła także ważne funkcje poznawcze. Dzięki programom o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego, realizowanym przez redaktor Annę Sobecką¹, widzowie

* Artykuł powstał na podstawie wystąpienia zaprezentowanego przez autora podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Religia w społecznym kontekście: etniczność – kultura – struktura” (Olsztyn, 7–8 czerwca 2018 roku).

¹ Anna Sobecka (ur. 1948) – publicystka w Redakcji Literackiej Rozgłośni Polskiego Radia w Zielonej Górze (1971–1979), a następnie w Radiu Gdańsk (1982–2010). Współpracowała także z Programem II Polskiego Radia (audycje: *Rezonans*, *Wiadomości Kulturalne*, *Zagadki Literackie*, *Pisarze o Muzyce*). Autorka wielu cykli programów, wśród których znalazły się między innymi:

mogli szerzej poznać między innymi niewielką – bo zaledwie kilkutysięczną – i dość tajemniczą społeczność polskich Tatarów. Społeczność, wokół której narosło wiele stereotypów, niegdyś związanych z jej orientalnym pochodzeniem oraz strachem przed najazdami mongolskimi, współcześnie natomiast zastępowanych niestety przez obecne w wyobrażeniach społecznych uprzedzenia wobec islamu, których katalizatorem są w dużej mierze media masowe.

Tatarzy to przedstawiciele mniejszości, która przez kilkaset lat była związana z centrum osadniczym na Kresach Wschodnich. Grupa ta wywodzi swoje pochodzenie od ludów stepowych, których przodkowie byli związani ze strukturami państwowymi powstałymi w wyniku rozpadu Złotej Ordy. Pierwsi Tatarzy już w drugiej połowie XIV wieku osiedlili się w Wielkim Księstwie Litewskim i wrosli w tamtejszą wielokulturową rzeczywistość pogranicza. W trakcie długiego okresu obecności na ziemiach Rzeczypospolitej tożsamość Tatarów – wyrażająca się w etniczności, przywiązaniu do polskości i religijności – nabrała wyjątkowych właściwości. Niewątpliwym wyróżnikiem tej wspólnoty był zawsze wysoki status społeczny. W przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, będąc wysoko urodzonymi potomkami chańskich rodów książęcych i arystokracji, służyli w wojsku jako zawodowi żołnierze oraz wykonywali tradycyjne rzemiosła. Posiadali przy tym pełnię wolności osobistych, swobodę wyznania oraz wszystkie, poza politycznymi, prawa szlacheckie. Po II wojnie światowej mniejszościowy charakter osadnictwa tatarskiego spotęgował fakt znacznego rozproszenia tej społeczności. O ile bowiem do 1939 roku Tatarzy zamieszkiwali w miarę zwarty obszar na Kresach Wschodnich (pokrywający się z grubsza z ziemiami dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego), o tyle zmiana granic państwowych w 1945 roku spowodowała podział społeczności, a z czasem wykształcenie odrębnych etnosów – Tatarów litewskich i Tatarów białoruskich. Tatarscy repatrianci zostali osiedleni na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, w Trójmieście i Warszawie. W wyniku odwrotnej migracji z Ziemi Zachodnich i Północnych na wschód w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku główne centra osadnicze polskich Tatarów przesunęły się jednak na Podlasie. Białystok, jako stolica tego regionu, stał się głównym ośrodkiem działalności społeczno-kulturalnej Tatarów. Powojenny ruch ludności był w dużej mierze konsekwencją uznania Bohonik i Kruszyńian za kluczową dla Tatarów przestrzeń symboliczną.

Radiowa Antologia Pisarzy Wybrzeża (około 100 monograficznych audycji poświęconych pisarzom regionu), *Spotkania* (około 90 rozmów z twórcami kultury: pisarzami, aktorami, reżyserami, malarzami itd.), *Pasja* (audycja poświęcona wybitnym postaciom świata kultury i sztuki), *Radiowy Ex Libris* (ponad 300 audycji omawiających aktualności życia literackiego i wydawniczego na Pomorzu), *Rodowody Pomorskie* (biografie znanych mieszkańców regionu pomorskiego), *Kalejdoskop* (około 350 audycji o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza) oraz *Mozaika / Mniejszości Narodowe* (12 programów o mniejszościach emitowanych w telewizji Sky Orunia). Wybór materiałów biograficznych zebranych w trakcie realizacji programów o mniejszościach w Radiu Gdańsk ukazał się drukiem (Sobecka 2014). Sobecka (2005) współtworzyła także jubileuszowy tom z okazji 60-lecia Radia Gdańsk, w którym znalazły się wspomnienia ludzi związanych z pomorską rozgłośnią. Zajmuje się również tłumaczeniem współczesnej literatury białoruskiej (między innymi Janki Bryła, Sokrata Janowicza, Uładzimira Kaleśnika, Uładzimira Nieklajewa). Opracowuje i popularyzuje dorobek poetycki i literacki męża – Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza (Sobecka 2017).

Aż do lat osiemdziesiątych XX wieku przedstawiciele tej niewielkiej wspólnoty byli praktycznie jedynymi muzułmanami w Polsce. Pamiątką po tym okresie jest archaiczny już dziś etnonim „Muślimowie”, którym określano Tatarów (Talko-Hryncewicz 1924). U schyłku PRL-u, kiedy pojawili się w Polsce pierwsi studenci arabscy, nastąpiła formalizacja struktur środowiska tak zwanych nowych muzułmanów. Tworzyli je bliskowschodni imigranci osiadli w Polsce oraz Polki i Polacy, którzy dokonali konwersji na islam (Łyszczarz 2013: 63–71; Łyszczarz 2017a; Łyszczarz 2017d).

Środowisko tatarskie w Gdańsku zaczęło się tworzyć w 1945 roku, kiedy do miasta przyjechali pierwsi repatrianci z Kresów Wschodnich. Na Pomorzu, którego część przed II wojną światową należała do Polski, nieliczni Tatarzy byli jednak obecni już wcześniej. Z Gdynią byli bowiem związani przedstawiciele tatarskich elit intelektualnych, między innymi zastępca przewodniczącego tamtejszego Sądu Okręgowego Leon Najman Kryczyński, a także Dżennet Dżabagi-Skibniewska – weteranka kampanii wrześniowej, konspiracyjna działaczka Związku Walki Zbrojnej, a następnie żołnierka Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Przypadki te, choć znaczące, miały jednak jednostkowy charakter, gdyż dopiero wraz z powojenną dyslokacją ludności pojawili się na Pomorzu Tatarzy w liczbie umożliwiającej zawiązanie w Trójmieście wspólnoty. Do Gdańska przyjechały głównie osoby, które opuściły Wileńszczyznę i Białoruś. Tatarzy, jako niekatolicka mniejszość, aby mogła ich objąć procedura przesiedleńcza, musieli podjąć starania i udowodnić swoje związki z polskością. W 1946 roku, wraz z przybyciem Ibrahima Smajkiewicza do Gdańska, nastąpiło zorganizowanie życia religijnego Tatarów. Początkowo, przez kilkanaście lat, miało ono nieformalny, ściśle prywatny charakter. Formalizacja działalności religijnej nastąpiła w 1960 roku, wraz z rejestracją gminy wyznaniowej decyzją Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku. W latach PRL-u jej działalność ograniczała się przede wszystkim do organizacji nabożeństw świątecznych, lekcji religii dla dzieci, zebrań oraz spotkań towarzysko-kulturalnych. Ze względu na brak własnego lokalu wszelkie formy aktywności były realizowane w prywatnych mieszkaniach polskich Tatarów. W związku z tym gmina muzułmańska w Gdańsku podjęła starania o uzyskanie od miasta obiektu, który mógłby zostać przeznaczony na realizację potrzeb duchowych wspólnoty. Odpowiedniego budynku nie udało się Tatarom pozyskać, jednakże w styczniu 1984 roku władze przekazały grunt z przeznaczeniem na budynek, który pełniłby funkcje religijne. Wkrótce uzyskano pozwolenie na budowę i powołano Komitet Budowy Meczetu. W 1990 roku nastąpiło uroczyste otwarcie meczetu, który stał się wyjątkową budowlą w Polsce – pierwszym wybudowanym po wojnie i pierwszym murowanym obiektem muzułmańskiego kultu religijnego, a zarazem jedynym, który, choć należy do tatarskiej gminy wyznaniowej, jest otwarty na współpracę ze środowiskiem tak zwanych nowych muzułmanów. Wraz z budową meczetu rozpoczął się, trwający przeszło dwadzieścia lat, czas wzmożonej działalności społeczno-kulturalnej i wydawniczej Tatarów w Gdańsku. Pobudzonej refleksji nad świadomością etniczną nie byłoby, gdyby nie osobisty wkład ówczesnych tatarskich elit intelektualnych, w Trójmieście skupionych

w Związku Tatarów Polskich (od przełomu 2004 i 2005 roku jako Związek Tatarów RP) oraz Narodowym Centrum Kultury Tatarów Rzeczypospolitej Polskiej im. Leona Kryczyńskiego. W tym też czasie współpracę z Tatarami podjęła A. Sobecka (Łyszcza 2018c).

Przygotowanie niniejszego artykułu było możliwe dzięki przeprowadzeniu przez autora pogłębionych wywiadów jakościowych z redaktor Sobecką. Pierwsza rozmowa (na podstawie przygotowanych dyspozycji), która dotyczyła realizacji programów o mniejszościach etnicznych i narodowych, odbyła się w Gdańsku, 6 marca 2018 roku. Następnie została gruntownie uzupełniona o wątki ściśle dotyczące Tatarów 3 lipca 2018 roku. Oba wywiady zarejestrowano na dyktafonie, a ich treść została autoryzowana i poprawiona przez Sobecką w sierpniu 2018 roku. Rozmowy te, w ujednoliconej formie, ukazały się drukiem w czasopiśmie *Rocznik Tatarów Polskich. Seria 2* (Łyszcza 2018b). Pomimo podjętych starań autorowi nie udało się dotrzeć do archiwalnych programów o mniejszościach w Sky Orunia. Za główne powody należy uznać: brak zinstytucjonalizowanych form archiwizacji produkcji prywatnych podmiotów medialnych; efemeryczny charakter tej telewizji; spontaniczny i w niewielkim stopniu sformalizowany proces tworzenia materiałów; mały zasięg terytorialny stacji ograniczający dostęp do potencjalnych widzów; przedwczesną śmierć (w 2017 roku) Zbigniewa Klewiady – jedynej osoby posiadającej pełną wiedzę o funkcjonowaniu stacji (Portal Gazety Gdańskiej 2017; Portal Północna TV 2017); upadek telewizji przed nastaniem ery cyfrowej (rejestrwanie programów odbywało się głównie za pomocą magnetowidów na kasety VHS; taśmy te są obecnie rozproszone w prywatnych zasobach, a ze względu na upływ ponad 20 lat zapewne w znacznej części zniszczone). Sobecka nie posiada niestety kopii zrealizowanych przez siebie i emitowanych w telewizji Sky Orunia audycji o mniejszościach. Materiały te nie są także dostępne w Internecie².

Problematyka tatarska w mediach, która stała się przedmiotem niniejszego artykułu, wpisuje się w szeroki kontekst badań poświęconych analizie przekazów adresowanych do mniejszości narodowych i etnicznych oraz przekazów o mniejszościach obecnych we wszystkich typach środków masowego przekazu (por. Adamik-Szysia i Godlewska 2014; Glensk i Kalczyńska 2004; Klimkiewicz 2003; Mieczkowski 2007; Ratajczak 2007; Ratajczak 2012; Sadowski i Skoczek 2001; Szymańska i Hess 2014; Wilkanowicz 1997; Zawistowska 2007). Diagnoza dotychczasowego stanu badań prowadzonych przez autorów skupionych na związkach polskich Tatarów z mediami jednoznacznie wskazuje, że zainteresowaniem badaczy cieszy się jak dotąd przede wszystkim aktywność tej mniejszości w sferze wydawniczej. Świadczą o tym liczne publikacje dotyczące

² W serwisie YouTube znajdują się jedynie fragmenty relacji z pożaru w hali Stoczni Gdańskiej podczas koncertu zespołu Golden Life (24 listopada 1994 roku), materiały dotyczące wybuchu gazu w bloku przy ul. Wojska Polskiego w gdańskiej Strzyży (17 kwietnia 1995 roku), reportaż o konkursie miss mokrego podkoszulka na plaży przy Łazienkach Północnych w Sopocie (12 sierpnia 1995 roku) oraz pojedyncze odcinki programu *Telewizyjna Giełda Pracy i Wiadomości*, a także teledyski disco polo (na przykład utwór *Nie jestem zła* w wykonaniu Magdaleny czy *Brązowe oczy* Milano) i kilkuminutowy blok lokalnych reklam.

tatarskiej prasy etnicznej i religijnej (por. Chazbijewicz 1995; Czachorowski 2015: 7–38; Dmitruk 2009; Sobczak 2004). Od niedawna, w związku z zaistnieniem antymuzułmańskiego dyskursu w mediach, ukazały się również analizy skupione na zjawisku islamofobii i mowy nienawiści, których część dotyczy także przejawów nietolerancji wobec Tatarów (por. Bobako 2017: 21, 57–58; Łyszczarz 2012; Łyszczarz 2017c; Radłowska 2017: 154–159). O wiele mniejsze, a wręcz prawie żadne, zainteresowanie towarzyszy obecności Tatarów w programach radiowych i telewizyjnych (Łyszczarz 2017b; Łyszczarz 2018a; Łyszczarz 2019). Niniejszy artykuł ma na celu próbę wypełnienia tej luki.

Historia telewizji Sky Orunia

Sky Orunia to najstarszy, bo powstały już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, prywatny lokalny nadawca telewizyjny w Polsce³. Stacja miała charakter piracki, ponieważ przez kilka lat (aż do 1994 roku) emitowała program bez wymaganej koncesji Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji (KRRiT), a przede wszystkim łamała prawa autorskie z powodu nielegalnej retransmisji filmów i programów pochodzących z wypożyczanych lub kopiowanych kaset VHS oraz zagranicznych kanałów satelitarnych. W 1992 roku na Sky Orunia nałożono nawet grzywnę w symbolicznej, bardzo niskiej kwocie 10 tysięcy ówczesnych złotych. Za łamanie praw autorskich do odpowiedzialności karnej został natomiast pociągnięty Grzegorz Stobnicki (Gazeta Wyborcza 1998; Wielgopolan i Ramlau 1992). Oddolna, prywatna inicjatywa Klewiady, właściciela serwisu RTV przy ul. Nowiny w Gdańsku Oruni, łamiąca monopol mediów publicznych, spowodowała, że Sky Orunia stała się jednym z symboli transformacji systemu społeczno-politycznego w Polsce w sferze mediów, a zarazem fenomenem aktywizującym mieszkańców robotniczej dzielnicy, borykającej się na początku lat dziewięćdziesiątych z narastającymi problemami społecznymi. Jak zauważa Marek Trzebiatowski, „Było w niej coś niesamowitego. Oto bowiem grupa amatorów zapaleńców zaczęła robić telewizję, która się spodobała mieszkańcom Oruni” (Trzebiatowski 1996b). Telewizja nadawała program – początkowo kilkugodzinny, a następnie całodobowy – z jednego nadajnika naziemnego własnej konstrukcji o małej mocy. Zasięg odbioru wynosił początkowo 800 metrów, potem wzrósł do kilku kilometrów i objął południowe dzielnice Gdańska (Orunia – Święty Wojciech – Lipice, Chełm, Olszynka i Śródmieście) oraz Pruszcz Gdański.

Sky Orunia była stacją komercyjną o profilu ukierunkowanym na rozrywkę i informacje lokalne. Jej źródło utrzymania stanowiły wpływy z reklam i ogłoszeń. Telewizję tworzyli amatorzy, którym udało się zaangażować trójmiejskich

³ Ustalenie dokładnej daty powstania telewizji Sky Orunia nie jest łatwe. Pierwsze próby emisji sygnału telewizyjnego zostały podjęte już w 1988 roku, ale dopiero w 1993 roku nastąpiło założenie spółki z ograniczoną odpowiedzialnością; spółka istniała do 1996 roku (szerzej zob.: Trzebiatowski 1996a; Trzebiatowski 1996b; Olejarczyk 2017).

dziennikarzy (między innymi Marka Gajewskiego i Mirę Urbaniak) do realizacji własnych programów, odpowiadających na realne potrzeby społeczne mieszkańców Gdańska (średnio około pięć godzin w tygodniu). Wśród nadawanych programów znalazły się między innymi: codzienny serwis informacyjny (*Wiadomości*), serwis informacyjny biura pośrednictwa pracy (*Telewizyjna Giełda Pracy*), koncerty życzeń, poranne ćwiczenia aerobiku, sondy uliczne, kronika kryminalna. Sky Orunię wyróżniało zaangażowanie w życie miasta i dzielnicy oraz kilkuletnia współpraca z władzami samorządowymi Gdańska, czego efektem były relacje z wydarzeń i imprez organizowanych przez miejskie instytucje. Jak wspominał M. Trzebiatowski, ówczesny prezydent Gdańska, Franciszek Jamroz, w liście do Klewiado napisał, że „[...] jest to wspólna inicjatywa społeczna o wielkim czynniku integracyjnym” (Trzebiatowski 1996b). Oprócz wspomnianych produkcji ramówkę telewizji uzupełniały retransmisje mszy świętych z Watykanu, teledyski lokalnych zespołów disco polo oraz reklamy i ogłoszenia firm z regionu. Większą część czasu antenowego zajmowały jednak zagraniczne filmy, kreskówki dla dzieci i programy tłumaczone i emitowane za pośrednictwem kaset VHS i kanałów satelitarnych, cieszące się bardzo dużą oglądalnością.

W 1994 roku – u szczytu popularności, lecz w trudnej sytuacji finansowej – Klewiado sprzedał 70% udziałów w Sky Orunia G. Stobnickiemu, który miał dokapitalizować spółkę i rozpocząć inwestycje. Nowy zarząd złożył wniosek do KRRiT o koncesję na nadawanie programu telewizyjnego na obszarze Trójmiasta. Zgodę na nadawanie programu lokalnego udało się otrzymać w maju 1994 roku. Pomimo legalizacji działalności Sky Orunia popadła w długi, wobec czego w czerwcu 1995 roku Klewiado sprzedał Stobnickiemu pozostałe udziały w spółce i wycofał się z działalności medialnej. Zarząd nie był w stanie opłacać rat koncesyjnych i w maju 1996 roku zgodę na emisję programu uchylono, a spółka wkrótce została zlikwidowana (Biała 1996). Na kilka miesięcy przed likwidacją, w związku z odcięciem prądu, zamieniono emisję poprzez nadajnik naziemny na dystrybucję sygnału telewizyjnego poprzez sieć kablową Polskiej Telewizji Kablowej w Gdańsku, co niewątpliwie zwiększyło liczbę odbiorców stacji, ale nie miało już wpływu na uratowanie jej istnienia. Ogólnopolską rozpoznawalność przyniosła telewizji Sky Orunia relacja z pożaru w hali Stoczni Gdańskiej podczas koncertu zespołu Golden Life (24 listopada 1994 roku), w trakcie którego zginął operator tej stacji Wojciech Klawinowski (Zatorska i Wiejas 1994), oraz materiały dotyczące wybuchu gazu w bloku przy ul. Wojska Polskiego w gdańskiej Strzyży 17 kwietnia 1995 roku (doniesienia o wybuchu gazu były reprodukowane przez inne media, zob. Gdańsk 112 2013). Sobecka wypowiada się o telewizji Sky Orunia w następujących słowach:

To była niezwykła telewizja, pierwsza prywatna stacja w Polsce, telewizja pasjonatów, bez sztywnej struktury, bez biurokracji. Przedziwny twór, którego założyciel – Klewiado – nie był nawet dziennikarzem. Sky Orunia była stacją komercyjną, ale produkującą zarazem sporo własnych programów, wśród których zdarzały się także ambitne propozycje [...] Sky Orunia chciała być blisko mieszkańców, dlatego profil tej stacji musiał uwzględniać gusta typowego

odbiorcy. To było wszystko na wariackich papierach tworzone, w chałupniczych wręcz warunkach, ale taka była rzeczywistość początku lat 90. (Łyszczarz 2018b: 254).

Problematyka tatarska podejmowana w programie *Mozaika* w telewizji Sky Orunia

W ramówce Sky Orunia, ze względu na komercyjno-rozrywkowy profil stacji, program *Mozaika* stanowił ewenement. Ta ambitna audycja o charakterze społeczno-kulturalnym była jednym z niewielu programów poświęconych mniejszościom etnicznym i narodowym, realizowanych w mediach prywatnych⁴. Co więcej, był to też jeden z niewielu – oprócz między innymi *Etnicznych Klimatów* w TVP Kraków i *Pomerania Ethnica* w TVP Szczecin – programów telewizyjnych o mniejszościach popularyzujących tę problematykę w polskiej telewizji. Dla redaktor Anny Sobeckiej audycja była próbą uzupełnienia zagadnień mniejszościowych poruszanych w Radiu Gdańsk i ich wyeksponowania poprzez nowe medium. Pomimo dużego zaangażowania zespołu Sky Orunia program okazał się epizodem, twórczym eksperymentem, którego ramy ograniczały braki warsztatowe, niewielkie możliwości techniczne i finansowe telewizji.

Audycja o mniejszościach w Sky Orunia była emitowana bardzo krótko, bo zaledwie od lutego do czerwca 1995 roku. W tym czasie ukazało się 12 odcinków. Trwający godzinę program w zamierzeniu miał ukazywać się co dwa tygodnie w sobotnie przedpołudnia, w rzeczywistości był jednak nadawany dość nieregularnie. Po emisji programu Sobecka pełniła dwugodzinny dyżur telefoniczny w redakcji, w trakcie którego odpowiadała na pytania widzów i przyjmowała sugestie dotyczące problematyki poruszanej w programie. Nazwa audycji bezpośrednio nawiązywała do projektu radiowego, ale w związku z pojawieniem się programu o tej samej nazwie w regionalnym kanale TVP Gdańsk już po pierwszym odcinku została zastąpiona przez bardzo ogólny tytuł *Mniejszości Narodowe*. Sobecka wspomina jednak, że w społecznym odbiorze widzów nazwa *Mozaika* pomimo wszystko się przyjęła i program był z nią kojarzony.

Mozaika miała charakter słowno-muzyczny. Zasadniczą jej część stanowiły rozmowy Sobeckiej z liderami społeczności mniejszościowych na Pomorzu oraz ludźmi kultury i sztuki. Prezentowano także pieśni w wykonaniu przedstawicieli mniejszości – zarówno zespołów, jak i solistów amatorów. Nadawano też reportaże artystyczne (relacjonujące występy folklorystyczne) i wydarzenia (kronika, dokumentacja). W cyklu wyemitowanym w Sky Orunia udało się zrealizować: jedną audycję o Białorusinach (w kontekście braci ks. Konstan-

⁴ Problematykę etniczną w mediach niepublicznych podejmują w zasadzie tylko stacje radiowe, między innymi Białoruskie Radio Racja z Białegostoku, Radio Kaszëbë z Władysławowa, Tok FM (audycja o cudzoziemcach *Los Polandos, czyli Niepolski Punkt Widzenia*). Pojedyncze audycje w języku niemieckim są nadawane także w Radiu Piekary, Radiu Vanessa z Raciborza, Radiu Park FM z Kędzierzyna-Koźla i Radiu Doxa z Opola; te stacje promują też dialekt i kulturę śląską.

tęgo i Albina Stepowiczów), dwie o Ukraińcach (zespół Żurawli oraz wywiady z Andrzejem Stepanem i Jarosławem Bohunem), trzy o Żydach (z Heleną Domańską i dwukrotnie Anną Witomską), jedną o Litwinach (rozmowa z Józefem Uzdziłłą), jedną o mniejszości polskiej na Litwie (o zespole Wileńszczyzna). Nadano także dwa okolicznościowe programy – o wystawie „Inne narody w Polsce – wydawnictwa” w bibliotece Państwowej Akademii Nauk w Gdańsku oraz o powołaniu do życia Ośrodka Informacji o Mniejszościach Narodowych w Gdańsku (Sobecka 2006).

W telewizji Sky Orunia polskim Tatarom poświęcono dwa odcinki programu o mniejszościach. Pierwsza audycja miała charakter wprowadzający w problematykę tatarską, dzięki czemu możliwe było przybliżenie tej wówczas dość mało znanej grupy widzom w Gdańsku. Sobecka wspomina, że spotkała się wówczas z Selimem Chazbijewiczem, wykładowcą akademickim i poetą, który „[...] przybliżył historię osadnictwa Tatarów i współczesne rozmieszczenie społeczności oraz opowiedział o swoich związkach z tatarskością: o tradycjach rodzinnych, o działalności wydawniczej, o poezji” (Łyszcza 2018b: 255). W programie przedstawiono także najważniejsze aspekty funkcjonowania środowiska tatarskiego w Polsce oraz jego specyfikę na Pomorzu. Wśród poruszonych tematów znalazły się między innymi: pamięć o kresowym pochodzeniu, przybycie repatriantów tatarskich z Wileńszczyzny po II wojnie światowej, obrzędowość religijna i aktywność gdańskiej społeczności muzułmańskiej (wspomniana na początku artykułu budowa meczetu), działalność kulturalna oraz sylwetki najbardziej znaczących Tatarów związanych z Gdańskiem. Sobecka zauważa, że pierwszy program poświęcony mniejszości tatarskiej

[...] miał typowo edukacyjny charakter. [...] Drugi odcinek był już zupełnie inny. W związku z I Konferencją Tatarów Krajów Nadbałtyckich zrealizowałam reportaż o tym wydarzeniu, w którym znalazły się zarówno fragmenty wystąpień prelegentów, jak i występ młodzieżowego zespołu pieśni i tańca z Litwy. To było coś wyjątkowego, bo w 1995 roku nie istniał jeszcze przecież zespół „Buńczuk”⁵. Podsumowaniem tego programu była rozmowa z S. Chazbijewiczem, który – odwołując się do wspólnego dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego – opowiedział o planach zacieśnienia współpracy z Tatarami litewskimi i białoruskimi (Łyszcza 2018b: 255).

Przedstawionych w audycji zamierzeń dotyczących stworzenia konfederacji organizacji tatarskich nie udało się, w sposób trwały, zrealizować, współpraca jest jednak kontynuowana w sposób nieformalny. Drugie spotkanie z polskimi

⁵ Młodzieżowy Zespół Pieśni i Tańca „Buńczuk” powstał w 1999 roku przy muzułmańskiej gminie wyznaniowej Muzułmańskiego Związku Religijnego (MZR) w Białymstoku. Jego założycielką i wieloletnią opiekunką była Halina Szahidewicz. W 2013 roku ówczesna opiekunka zespołu, Ewa Jakubowska – w związku z konfliktem o władzę w MZR – postanowiła wyodrębnić go z dotychczasowych struktur i powiązać go z fundacją Tatarskie Towarzystwo Kulturalne. W efekcie podjętych działań nastąpił rozłam w zespole i powstanie dwóch podmiotów: Tatarskiego Zespołu Dziecięco-Młodzieżowego „Buńczuk”, od 2014 roku kierowanego przez Annę Mucharską, oraz Tatarskiego Zespołu Taneczno-Wokalnego „Buńczuk”, w latach 2014–2017 pod kierownictwem Ewy Jakubowskiej, a następnie Róży Chazbijewicz (Łyszcza 2015; Szahidewicz 2015).

Tatarami w Sky Orunia zakończyło się omówieniem czasopiśmiennictwa tatarskiego, które prężnie rozwijało się wówczas w Gdańsku z inicjatywy wspomnianego już S. Chazbijewicza.

Podsumowanie

Opisany w artykule epizod współpracy Anny Sobeckiej z telewizją Sky Orunia nie był jedyną ani najważniejszą formą popularyzowania kultury mniejszości etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego, podjętą przez tę cenioną dziennikarkę. Co więcej, emitowany przez niespełna pół roku program *Mozaika* można uznać jedynie za skromne uzupełnienie bogatego dorobku, który Sobecka tworzyła w ciągu 28 lat pracy w Radiu Gdańsk, zwłaszcza w ramach audycji *Kalejdoskop*. Ten autorski program nie tylko przybliżał słuchaczom historię i wielokulturowość regionu, lecz także poruszał szereg zagadnień dotyczących pielęgnowania tradycji, pamięci o Kresach Wschodnich, a także – co w szczególny sposób wyróżnia wrażliwość Sobeckiej – twórczej aktywności grup mniejszościowych na Pomorzu. Z perspektywy lat szczególnie istotne znaczenie ma zwłaszcza popularyzacja poezji, literatury oraz działalności wydawniczej i czasopiśmiennictwa tych społeczności. Zwracając uwagę na program *Kalejdoskop*, nie można również pominąć zrealizowanych w jego ramach ponad stu wywiadów z działaczami mniejszości na Pomorzu. Znaczące walory dokumentacyjne powodują, że rozmowy te stanowią doskonały materiał do badań biograficznych losów mniejszości po II wojnie światowej. W tym kontekście przywołany w artykule program *Mozaika*, który nie był bynajmniej programem rozrywkowym, lecz ambitnym eksperymentem właścicieli stacji Sky Orunia, należy uznać za ciekawą próbę poszerzania przez Sobecką dotychczasowego doświadczenia radiowego o nowe możliwości techniczne, które dawała telewizja.

Realizatorka audycji o mniejszościach etnicznych i narodowych Pomorza Gdańskiego, przywołując w pamięci swoje wrażenia związane ze współpracą dziennikarską z polskimi Tatarami, stwierdziła:

Wspominam Tatarów jako bardzo otwartych i serdecznych ludzi. Pozostali w mojej pamięci jako niezwykle sympatyczna grupa. Bardzo jednak martwi mnie to, że napięta sytuacja międzynarodowa wokół islamu zaszkodziła wzajemnym relacjom Polaków z Tatarami. Niepokoi też asymilacja, to, że ta kultura zanika. Mamy coraz mniej młodzieży i to jest przykre. Problem ten dotyczy zresztą nie tylko Tatarów. Tu w Gdańsku w podobnej sytuacji są także inne mniejszości: Żydzi, Niemcy czy Białorusini (Łyszczarz 2018b: 256).

Bibliografia

- Adamik-Szysiak, Małgorzata, i Godlewska, Ewa (red.). 2014. *Media mniejszości – mniejszości w mediach*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Biała, Ewa. 26.08.1996. Filmy to nie śrubki. *Gazeta Wyborcza*, 198, s. 19.

- Bobako, Monika. 2017. *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*. Kraków: Universitas.
- Chazbijewicz, Selim. 1995. Prasa tatarsko-muzułmańska w Polsce w latach 1939–1996. *Rocznik Tatarów Polskich*, 3, s. 87–102.
- Czachorowski Musa Ç. 2015. *Czasopiśmiennictwo tatarskie i muzułmańskie w Polsce w latach 1945–2015*. Wrocław: Inicjatywa Wydawnicza Çaxarxan Xucalıq.
- Dmitruk, Stefan. 2009. Prasa mniejszości tatarskiej w Polsce w latach 1996–2008. W: Chazbijewicz, Selim (red.). *Tatarzy – historia i kultura. Sesja naukowa. Szreniawa 26–27 czerwca 2009*. Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, s. 55–70.
- Gazeta Wyborcza. 28.08.1998. Prezes przed sądem. Sky Orunia zniknęła, kłopoty zostały. *Gazeta Wyborcza. Trójmiasto*, 201, s. 3.
- Glensk, Joachim, i Kalczyńska, Maria (red.). 2004. *Regionalne i lokalne media w społeczeństwie wielokulturowym*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Klimkiewicz, Beata. 2003. *Mniejszości narodowe w sferze publicznej. Reprezentacje, praktyki i regulacje medialne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Łyszcza, Michał. 2012. Tatarzy polscy a islamofobia. *Nurt SVD. Półrocznik misjologiczno-religioznawczy*, 46 (2), s. 80–92.
- Łyszcza, Michał. 2013. *Młode pokolenie polskich Tatarów. Studium przemian generacyjnych młodzieży w kontekście religijności muzułmańskiej oraz tożsamości etnicznej*. Olsztyn – Białystok: Katedra Socjologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Muzułmański Związek Religijny w RP.
- Łyszcza, Michał. 2015. Znaczenie Młodzieżowego Zespołu Pieśni i Tańca „Buńczuk” dla kulturowania tatarskiej tożsamości etnicznej. W: Ickiewicz-Sawicka, Magdalena (red.). *Kultura – naród – etniczność na pograniczach Europy i świata*. Czeremcha: Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej w Czeremsku, s. 65–81.
- Łyszcza, Michał. 2017a. Etniczność a status mniejszościowy – przypadek polskich Tatarów. W: Gajownik, Tomasz, Pietnoczka, Paweł, i Sidorkiewicz, Krzysztof (red.). *Dialog kultur czy zarzewie konfliktów – problematyka mniejszości narodowych w Europie*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s. 217–234.
- Łyszcza, Michał. 2017b. Serca zostawili na stepach, dusze oddali Polsce (wywiad z dziennikarzem TVP Józefem Wierzbą). *Rocznik Tatarów Polskich. Seria 2*, 4 (18), s. 203–224.
- Łyszcza, Michał. 2017c. Specyfika medialnego dyskursu dotyczącego islamu i muzułmanów w Polsce. *Rocznik Tatarów Polskich. Seria 2*, 4 (18), s. 91–107.
- Łyszcza, Michał. 2017d. Wpływ procesów asymilacji i sekularyzacji na religijność polskich Tatarów. *Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne*, 28 (3), s. 219–237.
- Łyszcza, Michał. 2018a. Polscy Tatarzy w podlaskich mediach publicznych. *Kultura i Społeczeństwo*, 2, s. 121–134.
- Łyszcza, Michał. 2018b. Polscy Tatarzy w programach o mniejszościach etnicznych i narodowych. Rozmowa z dziennikarką Radia Gdańsk red. Anną Sobecką. *Rocznik Tatarów Polskich. Seria 2*, 5 (19), s. 243–257.
- Łyszcza, Michał. 2018c. Znaczenie polskości i patriotyzmu dla społeczności polskich Tatarów w Gdańsku. W: Konopacki, Artur (red.). *Tatarzy w Niepodległej. Tatarskie drogi do niepodległości*. Białystok: Związek Tatarów RP, s. 221–262.
- Łyszcza, Michał. 2019. Problematyka tatarska w TVP Białystok. *Przegląd Tatarski*, 1 (41), s. 20–23.
- Mieczkowski, Janusz. 2007. *Prasa mniejszości narodowych i etnicznych w polityce państwa polskiego od 1989 roku*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Radłowska, Karolina. 2017. *Tatarzy polscy. Ciągłość i zmiana*. Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Ratajczak, Magdalena (red.). 2007. *Multikulturalizm w sferze mediów*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ratajczak, Magdalena. 2012. *Różnorodność kulturowa w mediach. Doświadczenia europejskie*. Warszawa: Elipsa.
- Sadowski, Andrzej, i Skoczek, Tadeusz (red.). 2001. *Mniejszości narodowe i etniczne a media elektroniczne. Białoruś, Estonia, Litwa, Łotwa, Polska, Ukraina*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

- Sobczak, Jacek. 2004. Prasa polskich wyznawców islamu. W: Kossewska, Elżbieta, i Adamowski, Janusz (red.). *Media wyznaniowe w Polsce 1989–2004*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Aspra-Jr, s. 113–122.
- Sobecka, Anna (red.). 2005. *Radio gra... i mówi*. Pelplin: Bernardinum.
- Sobecka, Anna. 2006. „Mniejszości narodowe” (program w Telewizji Sky Orunia). W: Chodubski, Andrzej, i Waśkiewicz, Andrzej K. (red.). *Tożsamość kulturowa. Szkice o mniejszościach narodowych na Pomorzu Gdańskim. Seria szósta*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, s. 126–135.
- Sobecka, Anna. 2014. *Kalejdoskop. Spotkania z mniejszościami narodowymi*. Gdańsk: Wydawnictwo Oskar.
- Sobecka, Anna (red.). 2017. *Andrzej. Andrzej K. Waśkiewicz we wspomnieniach*. Gdańsk: Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. J. Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku.
- Szahidewicz, Halina. 2015. „Buńczuk”. 15 lat Tatarskiego Zespołu Dziecięco-Młodzieżowego. Białystok: Muzułmański Związek Religijny w RP.
- Szymańska, Agnieszka, i Hess, Agnieszka. 2014. *Mniejszości narodowe, etniczne i religijne w przekazie mediów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Talko-Hrynciewicz, Julian. 1924. *Muślimowie, czyli tak zwani Tatarzy Litewscy*. Kraków – Dębniiki: Księgarnia Geograficzna Orbis.
- Wielgopolan, Krzysztof, i Ramlau, Łukasz. 15.10.1992. Czystka w eterze? *Gazeta Wyborcza*, 243, s. 3.
- Wilkanowicz, Stefan (red.). 1997. *Konflikt czy współdziałanie? Media a problemy mniejszości*. Kraków: Znak.
- Zatorska, Beata, i Wiejas, Paweł. 29.11.1994. Ostatni kadr Orunii. *Gazeta Wyborcza*, 277, s. 4.
- Zawistowska, Alicja. 2007. Mniejszości w mediach: konteksty i granice prezentacji. *Pogranicze. Studia społeczne*, 13, s. 91–111.

Netografia

- Gdańsk 112. 2013. „Gdańsk 112”: Wybuch wieżowca we Wrzeszczu – Materiały TV Sky Orunia. [Online]. YouTube. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=jy5Db7xUJgA> [23.03.2019].
- Olejarczyk, Piotr. 2017. *Sky Orunia: pierwsza, prywatna stacja telewizji*. [Wywiad ze Zbigniewem Klewiadą]. [Online]. Gdańsk Strefa Prestiżu. Dostęp: <http://www.gdanskstrefa.com/sky-orunia-pierwsza-prywatna-stacja-telewizji/> [23.03.2019].
- Portal Gazety Gdańskiej. 10.02.2017. *Zmarł Zbyszek Klewiado – marzyciel ze SKY Orunia*. [Online]. Wybrzeże24.pl. Dostęp: <http://wybrzeze24.pl/aktualnosci/zmarl-zbyszek-klewiado-marzyciel-ze-sky-orunia> [18.03.2019].
- Portal Północna TV. 2017. *Zmarł Zbigniew Klewiado – twórca Orunia Sky*. [Online]. Strefa Historii. Dostęp: <http://polnocna.tv/news/14326-zmarl-zbigniew-klewiado-tworca-orunia-sky> [18.03.2019].
- Trzebiatowski, Marek. 1996a. Kłopoty lokalnych nadawców. [Online]. Archiwum.rp.pl. Dostęp: <http://archiwum.rp.pl/artikul/97539-Kłopoty-lokalnych-nadawcow.html> [23.03.2019].
- Trzebiatowski, Marek. 1996b. Powrócić do Oruni. [Online]. Archiwum.rp.pl. Dostęp: <http://archiwum.rp.pl/artikul/104200-Powrocic-do-Oruni.html> [23.03.2019].

Streszczenie

Artykuł poświęcono przekazom telewizyjnym związanym z polskimi Tatarami prezentowanym w ramach programów o mniejszościach etnicznych i narodowych w telewizji Sky Orunia. Autor pokrótce opisuje specyfikę tożsamości polskich Tatarów oraz obecności tej grupy na Pomorzu Gdańskim. Ukazuje też powstanie i działalność telewizji Sky Orunia, najstarszego prywatnego lokalnego nadawcy telewizyjnego w Polsce. Pomimo tego, że była to stacja komercyjna i rozrywkowa, nadawała także ambitne programy, a wśród nich audycję o mniejszościach narodowych. *Mozaika*, program realizowany przez Annę Sobecką, była jednak tylko krótkim epizodem w okresie istnienia stacji (od lutego do czerwca 1995 roku powstało 12 programów). Polskim Tatarom poświęcono dwa odcinki tego programu. W pierwszym przedstawiono historię i kulturę tej mniejszości, drugi

natomiast poświęcono współpracy polskich Tatarów z pobratymcami z Litwy i Białorusi. W artykule wykorzystano materiał empiryczny pochodzący z pogłębionych wywiadów jakościowych z Anną Sobecką.

Polish Tatars in the Program about Ethnic and National Minorities of Gdansk Pomerania in the Sky Orunia Television

S u m m a r y

This article is devoted to the problems related to the Polish Tatars, which were presented in a program about ethnic and national minorities in the Sky Orunia television. The author briefly discusses the specificity of the identity of Polish Tatars and the presence of this group in Gdansk Pomerania. He presents the Sky Orunia television, the oldest private local television broadcaster in Poland. Despite the fact that it was a commercial and entertainment broadcaster, it also produced ambitious programs, including a program about national minorities. *The Mosaic*, produced by Anna Sobecka, was only a short episode in the station history (from February to June 1995, 12 programs were produced). Two episodes of this program were devoted to the Polish Tatars. The first episode presented the history and culture of that minority, while the second episode was dedicated to the cooperation of Polish Tatars with their brothers and sisters from Lithuania and Belarus. In the article, its author used empirical material, which comes from in-depth qualitative interviews with Anna Sobecka.

Celina Kamecka-Antczak

<https://orcid.org/0000-0001-8476-9738>

Wydział Nauk Pedagogicznych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„Trochę inaczej – popatrz na nas”. Kampania społeczna a przełamywanie barier

Słowa kluczowe: niepełnosprawność intelektualna, normalizacja, bariery społeczne, kultura niepełnosprawności, integracja, inkluzja, kampanie społeczne

Key words: intellectual disability, normalization, social barriers, disability culture, integration, inclusion, social campaigns

Wstęp

W 1976 roku Brytyjski Związek Niepełnosprawnych Fizycznie Przeciwko Segregacji (ang. Union of the Physically Impaired Against Segregation – UPIAS) opublikował manifest, który zawierał pewne fundamentalne stwierdzenie. Brzmiało ono następująco: „[...] to społeczeństwo upośledza ludzi niepełnosprawnych” (Barnes i Mercer 2008: 18). Wprowadzono wówczas rozróżnienie definicyjne dwóch pojęć, „uszkodzenie” i „niepełnosprawność”:

Uszkodzenie (upośledzenia w rozumieniu medycznym) to całkowity albo częściowy brak kończyny lub ułomność kończyny, narządu lub funkcjonowania organizmu.

Niepełnosprawność to niekorzyści lub ograniczenia aktywności spowodowane współczesną organizacją społeczeństwa, które nie bierze pod uwagę ludzi niepełnosprawnych fizycznie, wykluczając ich z udziału w głównym nurcie życia społecznego (Barnes i Mercer 2008: 19).

Definicja upośledzenia fizycznego została następnie poszerzona także o upośledzenie sensoryczne i kognitywne. W rozróżnieniu tym po raz pierwszy zwrócono uwagę na istnienie społecznych i środowiskowych barier, na które napotyka osoba z danym uszkodzeniem i na skutek których staje się osobą niepełnosprawną. Zmiana interpretacji związku przyczynowego z jednostkowego, w którym niepełnosprawność jest zdeterminowana biologicznie, na społeczny, w którym niepełnosprawność jest interpretowana jako rezultat panujących stosunków, pozwoliła na zbudowanie modelu społecznych barier inkluzji (Finkelstein 1993) i dalej społecznej teorii niepełnosprawności (Oliver 1996), „[...] wyznaczających konieczne cele nowej polityki wobec niepełnosprawności, przewyżczającej upośledzające społeczeństwo” (Barnes i Mercer 2008: 21).

Przełamującej głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej stereotyp bezradności i zależności osób niepełnosprawnych (Barnes i Mercer 2008: 36).

Upatrywanie w zdominowanym przez postawy i praktyki życia codziennego środowisku przyczyn problemów w społecznym funkcjonowaniu dorosłych osób z niepełnosprawnością stało się punktem wspólnym wielu kolejnych teorii powstających na całym świecie. Anna Ostrowska (2003: 51) zauważa, że choć formalnie osoby niepełnosprawne intelektualnie mają pełne prawo do realizowania się we wszystkich aspektach życia, napotykać różne bariery, które ograniczają je w ich społecznym rozwoju, nie dając im możliwości nabywania kompetencji niezbędnych do pełnienia różnorodnych ról społecznych. Brak możliwości zdobywania doświadczeń społecznych przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną, traktowanie ich nieodpowiednio do wieku, wyręczanie, niepozostawianie im pola do samodzielności i własnych decyzji nawet w błahych sprawach – wszystko to implikuje niski poziom kompetencji społecznych, a zwykle także brak motywacji, bierność, postawę roszczeniową (por. Baczała i Dąbrowska 2013: 56). Sprawia, że osoby te nie prowadzą aktywnego i samodzielnego życia, „[...] nie rozumieją oczekiwań ani wymagań stawianych im przez otoczenie i błędnie oceniają rzeczywistość, przez co doznają wielu rozczarowań, niepowodzeń, rozterek i przykrości” (Baczała i Dąbrowska 2013: 28).

Założenia metodologiczne badań własnych

Przedmiotem badań, których wyniki zaprezentowano w niniejszym artykule, są wybrane spoty projektu „Trochę inaczej – popatrz na nas”, realizowanego przez Stowarzyszenie Rodzin i Przyjaciół Dzieci z Zespołem Downa „Iskierka”. W jego ramach powstała strona internetowa TrocheInaczej.pl. Autorzy projektu piszą o nim tak: „TrocheInaczej.pl – to inicjatywa, która próbuje spojrzeć na niepełnosprawność intelektualną trochę inaczej, przełamując lęki, uprzedzenia, stereotypy, poznać się wzajemnie, uśmiechnąć, opowiedzieć o sobie” (Redakcja TrocheInaczej.pl 2016; zob. też Kania 2016). Bazą startową uruchomionego 5 września 2016 roku portalu było kilkanaście wywiadów przeprowadzonych z rodzicami dzieci z niepełnosprawnością intelektualną przez Kingę Konieczny. Redaktorzy zostawili przy tym otwartą furtkę do dzielenia się swoimi doświadczeniami kolejnym rodzicom: „Jeśli czujesz, że jest coś, czym mógłbyś się podzielić – zachęcamy: Ty też opowiedz swoją historię” – można przeczytać na stronie (Redakcja TrocheInaczej.pl 2016). W ten sposób zebrano już kilkadziesiąt historii opowiedzianych słowem i obrazem. Zawartość ta stale się poszerza. W osobnej zakładce są także umieszczane źródła dotyczące podobnych kampanii z całego świata. Również ten dział jest stale rozwijany. Największą popularnością cieszą się jednak profesjonalne spoty wideo, zyskujące dziesiątki, a nawet setki tysięcy wyświetleń każdy i kilkaset udostępnień już w pierwszej dobie od publikacji. W wyniku przeszukiwania źródeł wtórnych, rozumianych jako materialne źródła ludzkiej działalności (Rubacha 2008), analizie treści poddano

trzy wybrane celowo spoty wideo. Postawiono następujące pytanie badawcze: jakie bariery społeczne może przełamać, a jakie umocnić przekaz kampanii „Trochę inaczej – popatrz na nas”?

Analiza treści kampanii społecznej – wnioski z badań własnych

Analizie poddano spoty: *Rozdajemy uśmiechy* (opublikowany 31 października 2016 roku), *Normalny facet, który lubi sport* (opublikowany 17 listopada 2016 roku) oraz *W czym Panu pomóc?* (opublikowany 23 listopada 2016 roku). Spoty rejestrują społeczną reakcję (przechodniów, znanego piłkarza, klientów sklepu osiedlowego) na bezpośredni kontakt z bohaterami – osobami z zespołem Downa w roli aktywnych uczestników życia społecznego.

Rozdajemy uśmiechy

Spot *Rozdajemy uśmiechy* (Konieczny 2016b) nagrano w centrum Szczecina. Na jednym z głównych deptaków dwójka nastolatków z zespołem Downa, Krystian i Łukasz, z uśmiechem rozdaje przechodniom kolorowe lizaki. Kamera nagrywa działania Łukasza i Krystiana, reakcje przechodniów oraz komentarze matek chłopców, obserwujących wydarzenie z boku. Reakcje przechodniów na niespodziewany gest są bardzo różne. Początkowo nieufne – nikt się nie zatrzymuje, ludzie udają, że nie widzą i nie słyszą chłopców, że się spieszą, ale chłopcy nie zrażają się, nie tracą pełnej życzliwości energii, trafnie i z poczuciem humoru komentują reakcje zaczepianych osób. Obserwujące wydarzenie mamy starają się usprawiedliwiać zachowanie przechodniów: „Widzę, że nie wiedzą, jak reagować na to wszystko. Nie wiedzą, co ich czeka” – komentuje mama Łukasza. Jednocześnie deklaruje pełne zaufanie zarówno do syna, jak i do mieszkańców Szczecina. W końcu zatrzymuje się pierwsza osoba, a za nią następna i kolejne. Obawy matek wzbudza dopiero pojawienie się grupy rówieśniczej. Poczęstowanie lizakami nastolatkowie wyrażają jednak szacunek dla kolegów z zespołem Downa oraz podkreślają, że „Inny nie znaczy zły”. Wszyscy przechodnie, którzy odpowiadają na aktywność chłopców, są nastawieni serdecznie, a jednocześnie prezentują typowe zachowania wynikające ze stereotypowego reagowania na niepełnosprawność: wyjmują z portfela pieniądze, aby dać chłopcom datek, infantylizują rozmowę poprzez dobór tematyki („A jak tam w szkole, fajnie? To fajnie”) oraz używanie zdrobnień („Ile masz latek?”). W swoich komentarzach przechodnie wyrażają obawę o los nastolatków, by ktoś inny ich nie skrzywdził, źle zareagował na ich aktywność. Podkreślają swoją tolerancję, akceptację dla inności. Kamera rejestruje także rozmowy między chłopcami prowadzone w tle podczas rozdawania lizaków, ale cały film pomija wypowiedź głównych bohaterów na temat tego doświadczenia, ich odczuć związanych z reakcjami przechodniów, emocji towarzyszących nawiązywaniu nowych relacji.

Normalny facet, który lubi sport

Spot *Normalny facet, który lubi sport* (Konieczny 2016a) przedstawia historię przyjaźni między 25-letnim Robinem z zespołem Downa a 29-letnim Jarosławem Fojutem, piłkarzem Pogoni Szczecin. Robin uczy Jarka gry w tenisa ziemnego, Jarek Robina słów hymnu Pogoni Szczecin *My Portowcy*. Wreszcie Jarek zaprasza Robina na mecz, na którym Robin zdziera gardło, dopingując przyjaciela. Wspólny trening, rzuty karne, gra komputerowa, wiele dowcipnych docinków z obu stron – tak wygląda zwykła, koleżeńska, męska relacja. Na filmie wielokrotnie podkreślana jest jej normalność. Główny bohater spotu, Robin, prezentuje się odbiorcy jako młody mężczyzna, któremu nie brakuje poczucia humoru i pewności siebie, sportowiec trenujący piłkę nożną, tenis ziemny oraz jazdę konną, zdobywający liczne nagrody.

Pełne szczerości wypowiedzi piłkarza, który opowiada o metamorfozie, jaka się w nim dokonała dzięki poznaniu Robina, pokazują, jak bardzo jesteśmy uwikłani w społeczne stereotypy postrzegania osób z niepełnosprawnością intelektualną. Przez naszą niewiedzę i brak doświadczeń te stereotypy się umacniają i trwają. „Kiedy byliśmy dziećmi, chodziliśmy do szkoły, to »ty downie« albo »Maćku z Klanu« [...] było bardzo częste, bardzo [...] nie raz użyłem tego słowa, nie raz kogoś wyzwałem tak, i nie raz byłem wyzywany takim określeniem. [...] Mój mózg [...] nie zastanawiał się, dlaczego ja tak nazywam kogoś, kto to jest, dlaczego osoba ma zespół Downa i przede wszystkim jacy są to ludzie” – wyznaje piłkarz. Przyznaje też, że nigdy wcześniej nie miał okazji poznać żadnej osoby z zespołem Downa i w stosunku do swoich wcześniejszych wyobrażeń jest pozytywnie zaskoczony tym, jaką osobą okazał się Robin. Fojut traktuje Robina bardzo partnersko, nie infantylizuje ich relacji, mówi o nim „facet”, w swoich wypowiedziach często podkreśla normalność Robina. To właśnie, pokazywanie normalności osób z zespołem Downa, stało się celem kolejnych działań piłkarza, z których krótkie relacje również zostały umieszczone w filmie. Piłkarz zaprasza Robina na trening oraz do szkoły, chce przedstawić go swoim kolegom sportowcom i uczniom, by w ten sposób przełamywać społeczne stereotypy.

Spot rejestruje prowadzone w tle rozmowy między Robinem a Jarkiem, jednak nie zawiera wypowiedzi głównego bohatera, Robina, na temat jego doświadczeń związanych z przyjaźnią z piłkarzem czy obecnością podczas organizowanych przez niego spotkań (w szkole, na treningu).

W czym Panu pomóc?

Spot *W czym Panu pomóc?* (Konieczny 2016c) nagrano w sklepie osiedlowym. Przedstawia dzień, w którym za sklepową ladą stanęła 25-letnia Anna z zespołem Downa. Od pierwszych ujęć spot podkreśla nietypowość tej sytuacji. Film rejestruje pracę kobiety jako ekspedientki w małym sklepie: obsługiwanie klientów, wyszukiwanie towarów, krojenie ciasta, pakowanie, przyjmowanie

zapłaty i wydawanie reszty; reakcje i komentarze klientów sklepu oraz komentarz oglądającej działania córki mamy. Mama Anny nie kryje zdenerwowania i zaskoczenia. „Nie spodziewałam się, że ona się tak odnajdzie, ale to chyba ja się bardziej bałam niż ona sama” – opowiada. W swoich wypowiedziach wielokrotnie wskazuje, że dla niej Anna jest wciąż małą dziewczynką i trudno jest jej myśleć o samodzielności czy niezależności córki. Widząc, jak dobrze radzi sobie sama za sklepową ladą, marzy, że w przyszłości mogłaby tak pracować, ale na przykład razem z babcią. Występująca w spocie Anna jest zadbaną, życzliwą dziewczyną, kamera podkreśla jej pomalowane paznokcie oraz pierścionek, widz może śledzić, jak bohaterka bez problemu odnajduje się w nowej sytuacji, wykazując wysokie kompetencje społeczne. Wyraźnie są także zaznaczone pozytywne reakcje klientów sklepu: „Zaskoczenie pełne!”, „Dziewczyna super!”, „Bardzo miła i uprzejma: proszę bardzo, dziękuję bardzo. Wszystko prima!”, „Proszę przygotować pismo, że my jako klienci zatwierdzimy, że chcemy, żeby ta młoda osoba nas obsługiwała” – komentują klienci. Aktywność Anny w roli ekspedientki wyraźnie zmienia nastawienie klientów. Początkowo, chociaż z serdecznością, postrzegają ją jako dziecko lub osobę niekompetentną, wymagającą troski i wsparcia, ale dalsza relacja zmienia tę perspektywę, klienci dostrzegają kompetencje Anny, choć być może z lekką przesadą zachwycają się każdym realizowanym przez dziewczynę, zwyczajnym zadaniem. W przeciwieństwie do głównych bohaterów pozostałych dwóch filmów Anna ma szansę zabrać głos i krótko skomentować swoje doświadczenie. Problemem autorów spotu jest jednak to, że przedstawiają sytuację zaaranżowaną, która mimo tak pozytywnych reakcji nie powtórzy się, nie jest codziennością Anny.

W swojej monografii Colin Barnes i Geof Mercer poświęcają wiele miejsca kulturowym wizerunkom niepełnosprawności. Powołując się na badania prowadzone w latach dziewięćdziesiątych dotyczące prezentacji tematyki związanej z niepełnosprawnością w zachodnich mediach (telewizja, prasa), wykazują: dominujące w środkach przekazu ujęcie niepełnosprawności jako „tragedii osobistej”; naczelną popularność fabuł dotyczących leczenia medycznego; a także nagłaśnianie „niezwykłych osiągnięć” osób niepełnosprawnych, które, jak dodają, „[...] potwierdzają tylko tragiczny los większości” (Barnes i Mercer 2008: 113). Przedstawienie osób niepełnosprawnych w mediach jest wciąż w dużej mierze stereotypowe, a ich obecność wykorzystywana przede wszystkim do budzenia emocji, takich jak litość, lęk czy podziw. W ciągu ostatnich lat można obserwować jednak postępującą zmianę w prezentacji wizerunków osób niepełnosprawnych. Zaczęły się one pojawiać w reklamach produktów wiodących marek (Kodak, Levis, Fisher Price), w filmach, jako bohaterowie serialowi, wreszcie w świetnie przygotowanych kampaniach społecznych „[...] zwracających uwagę na sprawność, a nie na niepełnosprawność” (Barnes i Mercer 2008: 117–118). Tendencja ta dotarła również do Polski, a jej owocem jest między innymi kampania Stowarzyszenia „Iskierka”.

Odpowiadając na postawione pytanie badawcze, czyli jakie bariery może stworzyć, a jakie przełamać przekaz kampanii społecznej „Trochę inaczej

– poparz na nas”, zauważyć należy, że z pewnością kampania ma wysoce pozytywny przekaz. Wszystkich bohaterów analizowanych spotów cechuje niezwykle zaangażowanie, determinacja, ale też brak skrepowania i swoboda działania. Pokazuje to, że nie chcą oni specjalnego traktowania, że chcą czuć się normalnie, że mają poczucie własnej wartości i pewność siebie. Jednocześnie cierpliwość i życzliwość przejawiająca się w rejestrowanych na spotach reakcjach społecznych jest potwierdzeniem akceptacji niepełnosprawności bohaterów, która w żaden sposób nie jest retuszowana. To, że bohaterowie spotów robią coś wolniej lub mówią mniej wyraźnie, nie odbiera im prawa do normalnego funkcjonowania w życiu społecznym, nawiązywania przyjaźni, poznawania nowych osób, realizowania ról. Wpisuje się to w społeczny model niepełnosprawności, w którym, jak piszą C. Barnes i G. Mercer,

[...] nie chodzi o to, by pokazać, że każda dysfunkcja naszego organizmu może być zrekompensowana użyciem jakiegoś urządzenia lub dobrym projektowaniem, tak by każdy mógł pracować osiem godzin dziennie, a wieczorami grać w badminton. Jest to raczej sposób na pokazanie, że każdy – nawet jeśli nie może się poruszać, ma zaburzone funkcje sensoryczne i jutro umrze – ma prawo do życia na pewnym poziomie i do szacunku (Barnes i Mercer 2008: 21).

Ci sami autorzy przywołują jednakże w swojej monografii prace Freda Davisa, który, badając społeczne interakcje między pełnosprawnymi a osobami z widocznym upośledzeniem, opisał etapy procesu „wyparcia dewiacji” – stopniowego normalizowania początkowych trudności w interakcjach. Opisany proces składa się z trzech faz i przebiega od „złudnej akceptacji”, w której relacje z otoczeniem są ograniczone do minimum, przez fazę „przełamywania się”, gdy dzięki bliższemu poznaniu osoba niepełnosprawna sprawia, że „normalni” nie zwracają uwagi na jej upośledzenie, aż do fazy „znormalizowanych relacji”, kiedy różnice zostają zatarte (za: Barnes i Mercer 2008: 14). Choć w ujęciu autora finałem tego procesu jest niestety podporządkowanie się osób niepełnosprawnych dominującej kulturze, mechanizm opisany dla fazy „przełamywania się” zdaje się mieć silny i pozytywny wpływ na pokonywanie panujących stereotypów. To właśnie na podstawie spotkań, poznania i oswojenia tworzy się dziś wiele kampanii społecznych, mających na celu odczarowanie wizerunku niepełnosprawności. Jak zauważa Ditta Baczała (2012: 55), niepełnosprawność intelektualna jest „[...] szczególnym wyzwaniem dla współczesnego społeczeństwa”, gdyż o ile stosunkowo łatwo jest usunąć bariery związane z poruszaniem się (na przykład bariery architektoniczne, zakup specjalnego sprzętu rehabilitacyjnego), o tyle zmiana barier mentalnych jest znacznie trudniejsza i bardziej czasochłonna. Upředzenia i stereotypy, bazujące na braku wiedzy, braku zrozumienia i przypisywaniu osobom z niepełnosprawnością intelektualną głównie negatywnych cech, często są przyczyną społecznego upokorzenia i ekskluzji. Spoty kampanii prowadzonej przez Stowarzyszenie „Iskierka” z pewnością osławiają niepełnosprawność, a sfilmowanych bohaterów stawiają w pozytywnym świetle, podkreślając ich mocne strony. Jednocześnie bardzo szczerze oddają panujące społeczne stereotypy. Przejawiają się one przede wszystkim: postrzeganiem

osób z niepełnosprawnością jako dzieci wymagające szczególnej troski i pomocy, w tym charytatywnej, infantylizowaniem relacji z nimi oraz nadopiekuńczością rodziców. Jednakże mimo wielu starań, aby odczarować wizerunek niepełnosprawności, przedstawione na spotach sytuacje są opowiedziane i skomentowane przez pełnosprawnych: rodziców, przechodniów, klientów sklepu, rówieśników, sportowców. Główni bohaterowie wciąż pozostają tylko specjalnymi gośćmi pełnosprawnej kultury dominującej. Nie mają prawa głosu, nikt nie pyta o ich doświadczenia i przeżycia związane z prezentowanymi sytuacjami.

Podsumowanie

Choć spoty przygotowane przez Stowarzyszenie Rodzin i Przyjaciół Dzieci z Zespołem Downa „Iskierka” chwytają za serce, choć są pełne pozytywnych emocji i z pewnością odgrywają zamierzoną rolę socjalizowania osób niepełnosprawnych i pełnosprawnych, można je interpretować także jako formę kulturowej opresji (Barnes i Mercer 2008: 30). Nieświadomie bowiem przekazują postrzeganie pełnosprawnej normalności jako stanu pożądanego – przykładowo dwudziestopięcioletnia Anna, mimo swojego wieku oraz kontekstu interakcji (w spocie pokazano jej spotkanie z mieszkańcami osiedla podczas wykonywania przez nią powierzonej jej pracy w sklepie), jest nazywana dzieckiem. Nikt nie pyta bohaterów wszystkich trzech filmów o ich odczucia związane z rolą w nowej sytuacji. Mówią za nich rodzice i specjaliści. Wyjątek stanowi bardzo krótka wypowiedź Anny. Zebrane komentarze pełnosprawnej części społeczeństwa, choć jest w nich wiele serdeczności, podkreślają podział na „nas” i „Innych”, których uczymy się akceptować w naszej, a nie wspólnej społeczności, których dopuszczamy do przyjaźni czy pracy.

Iris Marion Young wyróżniła pięć głównych form społecznej opresji: wyzysk, marginalizację, bezsilność, imperializm kulturowy i przemoc (za: Barnes i Mercer 2008: 30). Stawiając się w sytuacji „zdrowych gospodarzy”, możemy starać się wyeliminować cztery z nich, czyli zapewnić niepełnosprawnym zabezpieczenie finansowe (wyzysk), zadbać o miejsce niepełnosprawnych w głównym nurcie życia codziennego (marginalizacja), dać im pozory decydowania o własnych sprawach (bezsilność) i walczyć z przemocą kierowaną w ich stronę. Jednak, mimo najszczerzych chęci i szczytnego celu, tak długo, jak będziemy czuć się gospodarzami zapraszającymi niepełnosprawnych do swojej dominującej kultury, pod warunkiem podporządkowania się jej, trudno będzie mówić o prawdziwej inkluzji.

Prowadzona kampania ma bez wątpienia wiele zalet: oswaja i socjalizuje, inicjuje debatę, jest pretekstem do treningu kompetencji społecznych głównych bohaterów, walczy z propagandą „wyjątkowych osiągnięć” na rzecz upowszechniania codziennego wizerunku osoby niepełnosprawnej jako aktywnej i spełnionej w wielu rolach społecznych. Ten nowy wizerunek, gdy stanie się powszechny, będzie także zjawiskiem medialnie nudnym, bo całkiem normalnym. Być może

jest też etapem koniecznym lub jedynym aktualnie możliwym do wykonania krokiem w procesie budowy społeczeństwa włączającego. Pozostaje jednak pytanie: czy po fazie „przełamywania się” (Barnes i Mercer 2008: 17) będziemy potrafili przyjąć kulturę niepełnosprawności jako równorzędną naszej i czy w aktualnie panujących warunkach ma ona faktyczne szanse na zaistnienie (Barnes i Mercer 2008: 130).

Bibliografia

- Baczała, Ditta. 2012. *Niepełnosprawność intelektualna a kompetencje społeczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Baczała, Ditta, i Dąbrowska, Katarzyna. 2013. *Kompetencje społeczne osób dorosłych z niepełnosprawnością intelektualną* W: Baczała, Ditta, i Bleszyński, Jacek J. (red.). *Rozwój społeczny osób z niepełnosprawnością intelektualną. Ograniczenia i możliwości w zakresie kompetencji społecznych*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 15–62.
- Barnes, Colin, i Mercer, Geof. 2008. *Niepełnosprawność*. Tłum. Piotr Morawski. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Finkelstein, Vice. 1993. *The Commonality of Disability*. W: Swain, John, et al. (ed.). *Disabling Barriers – Enabling Environments*. Londyn: Sage, s. 9–16.
- Oliver, Mike. 1996. *A Sociology of Disability or a Disablist Sociology?* W: Barton, Len (ed.). *Disability and Society: Emerging Issues and Insights*. Londyn: Longman, s. 96–121.
- Ostrowska, Anna. 2003. *Kompetencje społeczne osób niepełnosprawnych – bariery dorosłości*. W: Rzedzicka, Krystyna D., i Kobyłańska, Anna. (red.). *Dorosłość, niepełnosprawność, czas współczesny. Na pograniczach pedagogiki specjalnej*. Kraków: Impuls, s. 51–60.
- Rubacha, Krzysztof. 2008. *Metodologia badań nad edukacją*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Netografia

- Kania, Ola. 2016. *Kampania, która nie krzyczy „kup mnie”*. [Online]. NowyMarketing. Dostęp: <https://nowymarketing.pl/a/11781,kampania-ktora-nie-krzyczy-kup-mnie> [2.12.2016].
- Konieczny, Kinga. 2016a. *Normalny facet, który lubi sport*. [Online]. Trocheinaczej.pl. Dostęp: <http://trocheinaczej.pl/2016/11/normalny-facet-ktory-lubi-sport/> [2.12.2016].
- Konieczny, Kinga. 2016b. *Rozdajemy uśmiechy*. [Online]. Trocheinaczej.pl. Dostęp: <http://trocheinaczej.pl/2016/10/krystian-lukasz-rozdaja-usmiechy-video/> [2.12.2016].
- Konieczny, Kinga. 2016c. *W czym Panu pomóc?* [Online]. Trocheinaczej.pl. Dostęp: <http://trocheinaczej.pl/2016/11/czym-panu-pomoc-moja-historia/> [2.12.2016].
- Redakcja Trocheinaczej.pl. 2016. *O nas*. [Online]. Trocheinaczej.pl. Dostęp: <http://trocheinaczej.pl/o-nas/> [2.12.2016].

Streszczenie

W artykule dokonano analizy wybranych spotów kampanii społecznej „Trochę inaczej – popatrz na nas”. Celem kampanii jest przełamywanie społecznych barier związanych z niepełnosprawnością intelektualną. Biorąc pod uwagę skalę popularności, odniosła ona znaczny sukces. Autorka artykułu podjęła kwestię wymagającą refleksji, mianowicie czy za pomocą wybranej formy i treści przekazu cel został osiągnięty. Czy powodzenie fazy „przełamywania się” – osławiania niepełnosprawności pozwoli na przełamanie społecznych barier inkluzji i przyjęcie kultury niepełnosprawności jako równorzędnej kulturze dominującej.

“A Little Bit Different – Look at Us”: Social Campaign and Overcoming Barriers

S u m m a r y

In this article spots of the social campaign “A Little Bit Different – Look at Us” is analysed. The goal of the campaign is to overcome social barriers related to intellectual disability. Given the scale of popularity, it enjoyed considerable success. The author of the article attempted to answer a question, whether the goal has been achieved through the form and content of the message. Whether the success of the phase of *overcoming*, the taming of disability, will allow us to overcome social barriers to inclusion and to adopt a disability culture as equivalent to the dominant culture.

Szkice filmoznawcze i literaturoznawcze

Ilya Tsibets

<https://orcid.org/0000-0001-6056-0673>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Miłość w wielu wymiarach – narracyjno-dramaturgiczna specyfika filmu *Krótkie spotkania* Kiry Muratowej

Słowa kluczowe: Kira Muratowa, kino radzieckie, narracja filmowa, pamięć, percepcja taktylna, percepcja audialna

Key words: Kira Muratova, Soviet cinema, film narration, recollection, tactile perception, auditory perception

Wstęp

Kirę Gieorgijewną Muratową zwykło się traktować jako postać nieco dziwną, a jednocześnie postrzegano ją jako reżyserkę, która robiła „[...] wielkie kino nie dla wszystkich” (Kmit 2018)¹. Hermetyczność była najczęstszym zarzutem stawianym jej przez rosyjską krytykę, która równocześnie podkreślała, że istnieje coś takiego jak kinematograficzne „uniwersum Muratowej”. Na poparcie tego twierdzenia przywoływano fakt, że w wielu filmach twórczyni wykorzystuje te same wyrafinowane kody językowe, za pomocą których komunikuje się z widzem, powracają też te same inspiracje artystyczne czy podobne rozwiązania plastyczne. W analogiczny sposób funkcjonuje dramaturgia jej filmów – surrealistyczne, mizantropiczne dzieła tej artystki cechuje gęstość semantyczna oraz formalna fragmentaryczność, aczkolwiek poetyka jej filmów może być odmienna. Mówiąc o uniwersum, krytycy i filmoznawcy rzadko wspominają jednak o początkowym okresie twórczości reżyserki. Skupiają się przede wszystkim na filmach powstałych po krytykującym pieriestrojkową rzeczywistość *Syndromie astenicznym* (*Asteniczeskij sindrom*, 1989) oraz takich obrazach, jak: tragikomiczne *Trzy historie* (*Tri istorii*, 1997), z muzą Muratowej, Renatą Litwinową, w głównej roli, *Motywy z Czechowa* (*Czechowskije motiwy*, 2002), *Stroiciel* (*Nastrojszczik*, 2004) czy *Melodia dla katarynki* (*Melodija dla szarmanki*, 2009).

Emblematyczne dla twórczości reżyserki chwytły formalne i rozwiązania narracyjno-stylistyczne zostały dyskretnie zasygnalizowane już w pierwszych jej filmach. Samodzielnym pełnometrażowym debiutem Muratowej były *Krótkie spotkania* (*Korotkije wstreczi*) z 1967 roku. Walentina Iwanowna Swiridowa

¹ Tłumaczenie tekstów rosyjskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – I.T.

(w tej roli wystąpiła reżyserka) zajmuje dosyć wysokie stanowisko w administracji miejskiej – nadzoruje stan budowy nowych domów, szczególnie zaś problematyczną sytuację z wodociągami. Kobieta lubi swoją pracę, poświęca jej dużo czasu i sił. Jest osobą otwartą, cieszącą się szacunkiem mieszkańców miasta. Niemniej Walentina (lub Wala) pozostaje kobietą samotną. Jej ukochany, Maksim (jedna z nielicznych filmowych ról słynnego rosyjskiego aktora teatralnego i barda Władimira Wysockiego), uprawia popularny wówczas zawód geologa, więc jego wizyty w domu są rzadkie i krótkie. Mężczyzna podczas jednej z ekspedycji poznaje młodą kelnerkę Nadię (debiut aktorski radzieckiej gwiazdy Niny Rusłanowej), która wcześniej postanowiła zostawić rodzinny dom na wsi i zacząć samodzielne życie. Koleje losu prowadzą ją do zajazdu na odludziu, gdzie poznaje Maksima. Nadia zakochuje się w geologu, który po krótkim postoju wyrusza na podbój kolejnych terenów. Dziewczyna udaje się do miasta, dowiaduje się, gdzie mieszka geolog, i trafia do domu jego i Wali. Walentina Iwanowna nie jest zaskoczona przybyciem Nadii, gdyż uznaje ją za poleconą przez kogoś gospodynię, nie wie też zupełnie nic o jej relacji z Maksimem.

Debiut Muratowej a komunistyczna cenzura

Cenzorzy mieli różnego rodzaju zastrzeżenia do treści i formy *Krótkich spotkań*. Zakwestionowano między innymi przedstawiony w filmie obraz radzieckiej funkcjonariuszki publicznej. Stawiając się w roli komunistycznego cenzora z lat sześćdziesiątych XX wieku, Andriej Zorkij (1987: 19) z ironią pyta czytelników czasopisma „Sowiecki ekran”: „Jaki z niej odpowiedzialny pracownik, skoro spotykamy ją nie w gąszczu życia (społecznego) czy gabinecie, lecz w niechlujnym mieszkaniu i, za przeproszeniem, w koszuli nocnej?”. Walentina Iwanowna nie jest kanoniczną przedstawicielką władzy komunistycznej. Muratowa „antropomorfizuje” swoją bohaterkę, pozwala jej na wyrażanie uczuć, na posiadanie problemów osobistych i przeżyć z nimi związanych. Wątpliwości cenzury wzbudziła również postawa życiowa bohatera zagranego przez Wysockiego. Maksim celowo porzuca swój poprzedni zawód (prawdopodobnie był urzędnikiem) i zostaje geologiem, aby uwolnić się od biurokratycznej rutyny.

Reżyserka *Krótkich spotkań* nie skupia się w tym filmie na problemach globalnych, fabuła nie traktuje o kondycji społeczeństwa lub problemach zagrażających budowaniu komunizmu. Jest to film o konkretnej sytuacji życiowej: o spełnionej i niespełnionej miłości, o prozie życia znanej każdemu człowiekowi. Zawarta jest w nim również, ukazana w interesujący sposób, krytyka socjalnej polityki władz radzieckich. Ewidentne są nawiązania do kryzysu mieszkaniowego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz jakości pospieszenie budowanych „chruszczówek”. Należy wziąć pod uwagę również czas powstania dzieła. W 1967 roku ZSRR powoli już wkraczał w kłopotliwą dla wielu twórców filmowych „epokę застою” Breżniewa.

W *Krótkich spotkaniach* Muratowa dokonuje symbolicznej desakralizacji społeczeństwa komunistycznego (o ile takie istniało), w którym nawet poważna reprezentantka władz partyjnych rozpacza nocami nad brakiem ukochanego przy jej boku. Film stał się ofiarą artystycznych represji końca lat sześćdziesiątych, kiedy to wstrzymano realizację wielu scenariuszy, odłożono na półki uważane dziś za arcydzieła filmy oraz drastycznie ograniczono liczbę wyświetlanych w kinach kopii, co w olbrzymim ZSRR oznaczało ekranowy niebyt filmu (Wojnicka 2012: 252). Wśród radzieckich „półkowników” lat sześćdziesiątych, oprócz pełnometrażowego debiutu Kiry Muratowej, znalazły się takie dzieła, jak wyreżyserowana przez Andrieja Konczałowskiego *Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła* (*Istorija Asi Klaczinoj, kotoraja lubila, no замуž nie wyszła*, 1967 [1987]), nowele Łarysy Szepitko i Andrieja Smirnowa z filmowego tryptyku *Początek nieznanego wieku* (*Naczalo niewiedomogo wieku*, 1967; nowele Szepitko i Smirnowa pokazano w kinach dopiero w 1987 roku) czy film *Komisarz* (*Komissar*, 1967 [1987]) Aleksandra Askoldowa. *Krótkie spotkania* doczekały się swojej premiery w lipcu 1967 roku, aczkolwiek radzieccy cenzorzy natychmiast uznali, że film rzekomo w sposób tendencyjnie pesymistyczny pokazuje rzeczywistość, a treść dialogów oraz piosenek przedstawia sytuację w kraju w niewygodnym dla władz świetle.

Początkowo obraz został niedostrzeżony przez krytykę i publiczność z powodu bardzo ograniczonej dystrybucji – w obiegu znalazło się sześć kopii, które wyświetlano w klubach filmowych (Condee 2009: 116). *Krótkie spotkania* ponownie weszły na ekrany kin w 1987 roku i obejrzało je ponad 4 miliony widzów.

Melodramatyczna prowincjonalność *Krótkich spotkań*

Kira Muratowa nazywała swoje dwa pierwsze filmy – drugi film to *Długie pożegnania* (*Dołgije prowody*) z 1971 roku – „melodramatami prowincjonalnymi”, które „[...] zgodnie z ich gatunkowym i emocjonalnym charakterem dążą ku romantycznej fikcji, ku apoteozie prostodusznych, wszechogarniających i niekontrolowanych namiętności” (Płachow 1991: 155). „Prowincjonalność” miała zapewne polegać na eksplorowaniu popularnej niegdyś w radzieckim filmie i literaturze dychotomii miasto – wieś. Był to pierwszy, nieśmiały jeszcze przejaw konstruowania często bardzo radykalnych opozycji, charakterystycznych zwłaszcza dla późniejszych filmów Muratowej. Dwie główne bohaterki pochodzą z różnych światów, w pewnym sensie zostają sobie przeciwstawione. Mieszkanka miasta Walentina Iwanowna jest kobietą wykształconą, dlatego jednym z pierwszych pytań, które kieruje do przybyszki ze wsi Nadii, jest pytanie o jej wykształcenie (Nadia ukończyła szkołę siedmioletnią). Proponuje dziewczynie uczęszczanie na zajęcia w szkole wieczorowej. Ta, uśmiechnawszy się ironicznie, rezygnuje z propozycji, podkreślając przy tym, że przybyła tu, aby pracować. Edukacja oznaczałaby zakorzenienie się w mieście. Konfrontacja między miastem a wsią jest wyczuwalna również w dialogach. Treść i tonacja

wypowiedzi bohaterki z początku filmu stanowi zapowiedź dalszych rozbieżności ich światopoglądów, które zostaną przedstawione w licznych retrospekcjach.

Melodramatyczność *Krótkich spotkań* polega zaś na oparciu dynamiki akcji na relacjach zachodzących w klasycznym trójkącie miłosnym. Dwie główne bohaterki są zakochane w bohaterze, który w czasie rzeczywistym jest prawie nieobecny. Młoda Nadia nieskutecznie usiłuje rywalizować z nieco starszą i ustatkowaną Walą, która z kolei nic nie wie o relacjach dziewczyny z mężczyzną, którego kocha. Pod względem poetyki debiut Muratowej stanowi typowy przykład liryki miłosnej – akcentuje uczuciową wrażliwość bohaterów i nastrojowość sytuacji, problematyzuje skomplikowane relacje międzyludzkie i przeżycia z nimi związane.

Rola ekspozycji jako ramy

Film zaczyna się bez wprowadzenia w akcję, w samym jej centrum. Widz zostaje wrzucony w ciąg zdarzeń, w związku z czym posiada ograniczony horyzont poinformowania. W ekspozycji obrazu pojawiają się jedynie pewne elementy „[...] możliwych przyczyn i skutków dla zdarzeń, które widzimy” (Bordwell i Thompson 2010: 99). Jest to rozwiązanie typowe, służące wygenerowaniu konkretnych schematów fabularnych, aczkolwiek u Muratowej wybór zaprezentowanych elementów i relacje przyczynowo-skutkowe je łączące są niestandardowe.

„Towarzysze! Drodzy towarzysze! Drodzy, drodzy towarzysze...” – to pierwsze kwestie dialogowe padające w filmie. Od początku zostaje więc zaakcentowana powtarzalność, obecna w *Krótkich spotkaniach* na różnych płaszczyznach. Z jednej strony rytmizuje ona film, z drugiej zaś odrealnia go. Krótka ekspozycja dostarcza widzom informacji o Walentinie Iwanownej (samotność bohaterki jest zasygnalizowana poprzez emocjonalność monologu, natomiast jej stanowisko w pracy i pozycja w społeczeństwie ujawniają się w rozmowie telefonicznej).

W ekspozycji można odnaleźć również sygnały, które odegrają istotną rolę w konstruowaniu sytuacji ramowej, stanowiącej kontekst dla późniejszych retrospekcji. Walentina nie może zasnąć, jej spokój burzy referat – z offu dochodzi monolog wewnętrzny bohaterki, który nagle zostaje przerywany dźwiękiem pękającej struny gitarowej. Dźwięk ten stanowi mocny akcent akustyczny. Później okaże się, że gitara należy do jej partnera, który jest uczestnikiem kolejnej długiej ekspedycji geologicznej. Odgłos pękającej struny odsyła do *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa. W słynnym dramacie ten dźwięk rozgranicza czas, ustanawia podział na przeszłość i przyszłość. W filmie pełni podobną funkcję – wkrótce po pęknięciu struny w domu kobiety zjawia się Nadia, choć Walentina spodziewała się powrotu ukochanego.

Widz po raz pierwszy oglądający film nie od razu musi zauważyć zastosowane rozwiązania formalne i zdekodować ich funkcję, co jest związane z ograniczonym horyzontem poinformowania. Właściwa utworom Czechowa gęstość

symboliczna (między innymi na poziomie audialnym) w lirycznych *Krótkich spotkaniach* także jest obecna. Warstwa dźwiękowa tworzy podteksty psychologiczne i w miarę rozwoju fabuły intensyfikuje działania bohaterów, budując pewnego rodzaju napięcie. W opisywanej scenie wyraźnie słychać dźwięk tykającego zegara, aktywizujący w połączeniu z dźwiękiem pękającej struny temporalne doznania bohaterki i dający widzom do zrozumienia, że film ten, między innymi, będzie poruszał temat czekania.

Ciekawa pod względem dramaturgicznym jest także rozmowa wywiązująca się między bohaterkami podczas picia herbaty, czemu towarzyszy jedzenie ciastek w kształcie muszelek. Nieuchronnie kojarzy się ona z jedną z najsłynniejszych scen w światowej literaturze, pochodzącą z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* (tom pierwszy, zatytułowany *W stronę Swanna*) Marcela Prousta. Główny bohater tego arcydzieła, mocząc słynne magdalenki w herbacie, przenosi się w świat dzieciństwa. Smak ciastek inicjuje długotrwałą reminiscencję. W przypadku opisywanej sceny filmowej to nie ciastka są jednak bodźcem uruchamiającym mechanizmy pamięci, lecz słowo kluczowe wypowiedziane przez Walentinę – „mąż” (choć bohaterowie nie zawierali ślubu cywilnego). Nadia wie więcej niż jej pracodawczyni, dokładnie rozumie, kim jest „mąż” bohaterki. To słowo jest swojego rodzaju patogenem wywołującym wspomnienia. Widz na razie nie wie, że ma do czynienia z pierwszą retrospekcją, która została wypowiedziana i wyrażona emocjonalnie, lecz nie pokazana za pomocą typowo filmowej, mającej charakter subiektywny sekwencji obrazowej. Bohaterka grana przez Ninę Rusłanową przejmująco opowiada o tym, że u niej na wsi jest piękniejszy niż w mieście śnieg i że pragnie wrócić na wieś. Nadia nie może jednak dokładniej wyjaśnić, co ma na myśli, gdyż wspomniała nie rodzinną wieś, a miejsce, w którym poznała swoją miłość.

Semantyczna funkcja taktylności

Po rozmowie z właścicielką mieszkania dziewczyna udaje się do pokoju, w którym znajduje wiszącą na ścianie gitarę Maksima. Dotyka strun instrumentu, a kiedy te wydają charakterystyczne dźwięki, wraca pamięcią do przeszłości. Po nagłym cięciu montażowym widzimy przejętą Nadię obserwującą schodzącego z pagórka Maksima. Co ciekawe, odgłos z poprzedniej sceny nadal trwa, choć uzupełniony jest diegetycznym śpiewem ptaków. Sugeruje to widoczną w wielu innych retrospekcjach więź między przeszłością a teraźniejszością bohaterek. Jest to scena szczególna, ponieważ wyraźnie eksponuje dwa ważne dla narracji *Krótkich spotkań* elementy – taktylne i audialne – implikujące różnorodne sensory.

Dotykanie przedmiotów jest związane z brakiem bezpośredniego kontaktu sensorycznego, jest substytutem „cielesnego” dotknięcia nieobecnego Maksima. Bohaterki w określonych momentach filmu dotykają różnych rzeczy. José Ortega y Gasset w swoich rozważaniach poruszył kwestię dotyku jako kulturowego fenomenu. Filozof utrzymywał, że dotyk jest decydującą formą naszego

obcowania z rzeczami i światem zewnętrznym. Dotykanie nie jest czynnością wyłącznie subiektywną i nie zawsze jest bezcelowe. Ciało dotykające buduje nierozzerwalną i wzajemną, odwracalną relację z ciałem, które dotyka (Jung 2007: 243). Kiedy czegoś dotykamy, odczuwamy fakturę przedmiotu (lub jej brak), nadajemy temu czynowi pewne znaczenia, czujemy „wzajemny dotyk”. Podobnie jest w filmie Muratowej. Dotyk w tym przypadku powoduje powstanie interaktywnej relacji z przedmiotem, uruchamia ciąg skojarzeń i wspomnień. Chęć dotknięcia, a właściwie delikatnego muśnięcia naczyń, ściany, strun gitary czy innych przedmiotów jest właściwie próbą rekompensaty braku taktylnego, sensorycznego kontaktu z ukochanym mężczyzną. Dotyk jest sygnałem zbliżającej się retrospekcji, wspomnienia, w którym obecny jest Maksim.

Warstwa audialna jako źródło znaczeń

Elementem o podobnej funkcji i znaczeniu jest dźwięk. *Krótkie spotkania* to film niezwykle wyrazisty pod względem audialnym. Absolutna cisza jest prawie nieobecna. Retrospekcje każdej z bohaterek mają swoją dźwiękową specyfikę. We wspomnieniach Nadii przeważają diegetyczne dźwięki otoczenia – śpiew ptaków, szum samochodów (kolejny symbol nieobecności ciągle odjeżdżającego, znikającego bohatera męskiego), rozmowy w karczmie. Retrospekcje Walentyny są bardziej poetyckie. Ich najbardziej romantyczne momenty zostały ozdobione skomponowaną przez Olega Karawajczuka wesołą melodią niediegetyczną. Muzyka ta jest sygnałem obecności bohatera – ten sam utwór rozbrzmiewa pod koniec filmu, kiedy już wiemy, że bohater wraca. Każda z kobiet „słyszy” więc inne dźwięki, a także percypuje je zupełnie inaczej.

Audialnym łącznikiem wspomnień bohaterek są natomiast śpiewane przez Wysockiego piosenki z akompaniamentem gitarowym. Gitara i jej dźwięki pojawiają się w retrospekcjach obu bohaterek. Wiszący na ścianie instrument muzyczny jest zresztą najbardziej wyrazistym symbolem nieobecnego mężczyzny. Wala i Nadia dotykają gitary i ściany, na której ona wisi, co staje się substytutem cielesnego kontaktu. Maksim jest utożsamiany z dźwiękiem, którego nie można dotknąć fizycznie, ale jego brzmienie zostaje zachowane w pamięci bohaterek.

Audialność filmu uobecnia się również w słowie mówionym. Realność bohatera męskiego jest zachowana za sprawą jego głosu, który słyhać podczas rozmowy telefonicznej. Jest to jedyny przejaw wyraźnej obecności Maksima w świecie przedstawionym. Uwagę zwraca zwłaszcza fakt, że mężczyzna przesyła Wali z okazji urodzin magnetofon i taśmę z nagranymi na niej życzeniami. Nie wysyła listu czy pocztówki, tylko utrwalony na materialnym nośniku głos. Ważną funkcję pełni również repetytywność mowy bohaterów, przejawiająca się powtarzaniem tych samych wyrazów lub zadawaniem identycznych pytań z podobną intonacją. Jest to ciekawy chwyt dramaturgiczny. Powtarzalność wypowiedzianych kwestii stwarza melodykę filmu, narzuca pewne narracyjne tempo, ale jednocześnie fragmentaryzuje dzieło. W późniejszych filmach

Muratowej repetytywność dialogu pojawia się coraz częściej, zazwyczaj w funkcji elementu surrealistycznego, odrealniającego. W *Krótkich spotkaniach* takie jego wykorzystanie zostaje jedynie zasygnalizowane. Powtórzenie tych samych słów i pytań w filmie niekiedy daje mylne wrażenie konieczności zwrócenia uwagi na ich semantykę. Wielokrotnie wypowiedziane słowa tracą swój pierwotny, oczywisty sens, uzyskują nowe znaczenie, aby za chwilę powrócić do nieco zmodyfikowanego kontekstu początkowego. Dialogi stają się przez to abstrakcyjne, bohaterowie często nie mogą wytłumaczyć, co mają na myśli.

Narracyjny i obrazowy fragmentaryzm

Leksyka filmów Muratowej jest ściśle skorelowana z obrazem. W *Krótkich spotkaniach*, tak samo jak w późniejszych dziełach reżyserki, obraz w trakcie trwania filmu rozpada się. Jego fragmenty stają się dynamicznymi częściami narracyjnej mozaiki, częściami, które przemieszczając się w obrębie dzieła i nawet wykraczając poza jego granice, łączą się, tworzą nowe wzory fabularne. Rozdrobniony przez niechronologiczne retrospekcje czas w pewnym momencie zostaje scalony, skupiony wokół jednego punktu. Takim momentem integralności w filmie jest odejście Nadii z domu Walentyny Iwanownej. Widz już wie, że Maksim istnieje i wróci do niej, a zakochana w nim Nadia przestaje pretendować do roli adresatki iluzorycznej miłości Maksima, w związku z czym postanawia wrócić do domu.

Uwagę zwraca także praca operatorska stałego kamerzysty Muratowej, Gennadija Kariuka. Kompozycja kadrów w tym i w innych filmach reżyserki jest dosyć nietypowa. Zauważalna jest tendencja do „odcinania” postaci, przedstawiania bohaterów jako ciał podzielonych na części (często jako „gadających głów” acentralnie umieszczonych w przestrzeni kadrowej). Tendencję do fragmentacji można odczytywać jako formalne izolowanie psychiki bohaterów, symboliczne spychanie ich świadomości na margines. Dzielenie przestrzeni kadrowej jest szczególnie widoczne, kiedy w kadrze znajdują się dwie postacie. Drewniany słup, szyba, drzwi i inne obiekty dzielą obraz na dwie przestrzenie, w każdej z nich znajduje się jeden z dwóch obecnych na ekranie bohaterów. Zabieg ten stwarza specyficzne poczucie przestrzennej trójwymiarowości, która – wyraźnie wskazując na emocjonalne i w pewnym sensie hierarchiczne podziały – wywołuje efekt dystansacji. Bohaterowie, znajdując się w obrębie jednego kadru, są jednocześnie daleko od siebie, między nimi jest dużo „powietrza” – jest to ekwiwalent uczuciowej alienacji i niemożności stałego i szczerzego kontaktu między postaciami.

Sensoryczno-semantyczna wielowymiarowość filmu

Krótkie spotkania są filmem bardzo „gęstym” pod względem znaczeniowym. Nadmierna semantyzacja dzieła jest związana między innymi z częstym i nie zawsze umotywowanym fabularnie użyciem bliskich planów, co sprawia, że dzieło to jest przeładowane nie tylko znaczeniami, ale również sugestiami dotyczącymi istnienia jakichś znaczeń. W planach bliskich często są pokazywane twarze bohaterów oraz momenty dotyku. Zbliżenia skupiają uwagę widza na emocjach bohaterów, potęgują charakterystyczny dla filmów modernistycznych psychologizm oraz niekiedy dezorientują oglądającego, rozbijając narrację na mniejsze kawałki, które potem połączą się w odmienną pod względem semantycznym całość.

Specyficzne kadrowanie, użycie określonych środków wizualnych i wyżej wspomniana taktylność prowadzi na myśl teorię haptycznej wizualności Laury Marks. Badaczka, skupiając się na niekomercyjnych filmach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, stwierdza, że ważnym czynnikiem w ich przypadku jest więź pamięci z sensorycznością. Film tworzy sensory poprzez kontakt między podmiotem percypującym a obiektem reprezentowanym na ekranie. Marks nie interpretuje wspomnień jako konstruktu ludzkiej psychiki, lecz rozumie je jako procesy, w które zaangażowany jest cały aparat percepcyjny człowieka (za: Elsaesser i Hagener 2016: 235). *Krótkie spotkania* w pewnym sensie są filmem nasyconym elementami haptycznymi. Multisensoryczność dzieła objawia się na różnych poziomach filmu, bezpośrednio wpływa na kształt i rozwój narracji. Duże zbliżenia, dotykanie własnej skóry i powierzchni przedmiotów (co niekiedy wygląda jak eksploracja ich faktury, a właściwie przywołuje wspomnienia), formalne wystylizowanie kadrów, odpowiednie operowanie światłem (prześwietlanie kadru), użycie czarno-białej taśmy i inne środki warsztatowe składają się na stylistyczną wyrazistość dzieła Muratowej. Są to haptyczne sygnały przesyłane poprzez film widzowi, który wchodzi w kontakt z obrazem i interpretuje go.

Retrospektywność a narracyjna struktura filmu

W *Krótkich spotkaniach* obok siebie funkcjonują dwie linie narracyjne. Momentem, w którym się łączą, jest przyjazd Nadii na początku filmu, rozdzielają się zaś po jej odejściu z domu Walentyny. Zakres wiedzy bohaterów pod względem narracyjnym jest różny – Nadia wie więcej niż jej pracodawczyni, aczkolwiek nie wie wszystkiego o jej relacji z Maksimem. Wala natomiast nie wie, kim jest skromna dziewczyna przybywająca ze wsi i czemu trafia ona do jej domu. Obiektywizm w filmie ściera się z reprezentowaną przez liczne retrospekcje narracją subiektywną. W analizowanym filmie jest szesnaście retrospekcji – dziesięć należy do Nadii, reszta to wspomnienia Walentyny.

Większość z nich zostaje wprowadzona z wykorzystaniem wyraźnych znaków demarkacyjnych, które pozwalają oddzielić narrację obiektywną od subiektywnej (mogą nimi być „wywoławcze” sygnały dźwiękowe, dotyk jakiegoś obiektu lub nagłe prześwietlenie obrazu).

Narracja *Krótkich spotkań* przypomina narrację klasycznego filmu Orsona Wellesa *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Tak samo jak u Wellesa, tak i w dziele Muratowej mamy do czynienia z narratorem zwielokrotnionym (dwie bohaterki myślące w zasadzie o tym samym – o czasie spędzonym z ukochanym mężczyzną), co poszerza zakres wiedzy widza, gdyż ma on dostęp do informacji, których kobiety nie zdradzają sobie nawzajem. Wspomnienia każdej z nich są ograniczone jedynie do ich wiedzy na temat osobistych relacji z Maksimem, a więc tylko odbiorca może połączyć te dwie linie narracyjne oraz zrekonstruować całą historię w jej linearnym przebiegu. Podobnie jak w *Obywatelu Kane* większość retrospekcji przedstawiona jest tu w sposób obiektywny. Tak jak w filmie Wellesa u Muratowej nie występują typowe i najczęściej wykorzystywane techniki subiektywizacyjne, takie jak narracja *voice-over* czy ujęcia z punktu widzenia. Zostają one zastąpione rozwiązaniami bardziej dyskretnymi, ale i nieoczywistymi, które starałem się wskazać.

Relacje czasoprzestrzenne a pamięć bohaterek

Obie bohaterki *Krótkich spotkań* znajdują się też w dosyć złożonej relacji z rzeczywistością. Ich myśli są całkowicie zwrócone ku przeszłości, która w tym filmie nie jest czymś zewnętrznym i niezależnym od teraźniejszości. Wspomnienia bohaterek nie znikają bez śladu. Stają się motorem akcji w czasie teraźniejszym. Nadia, odwiedzając razem z Walentiną Iwanowną nowe budynki (Wala dokonuje inspekcji stanu wodociągów w świeżo zbudowanych domach), stojąc przy oknie, wspomina drogę do miejsca, w którym poznała Maksima. Krajobraz budującego się miasta, obecny w tle, stopniowo się rozmywa, tonie we mgle, a następnie z niejasnego obrazu wyłaniają się zarysy drogi, ciężarówka i sylwetki dwóch dziewczyn w białych sukniach. Świadomość Nadii wymazuje kontury realnego miasta, zanurza je w niebycie, ale nie do końca. Bohaterka pozostaje z obrazem dziewczyn z przeszłości, idących jednak wzdłuż autostrady przynależnej do czasu teraźniejszego. Stopniowo ostrość przesuwa się z pierwszego planu na drugi – od rzeczywistej twarzy Nadii na twarze postaci z jej wspomnień. Pamięć „teraźniejszej” Nadii stojącej przy oknie niedokończonego mieszkania wykasowuje ją z obrazu przeszłości. Dziewczyna znajduje się w stanie przejściowym. Nie jest już Nadią z przydrożnej karczmy, aczkolwiek wspomnienia bardzo wpływają na jej aktualne życie, gdyż przywołują obraz Maksima. Powstające w świadomości bohaterek wspomnienia są wpisane w czas teraźniejszy, ale jednocześnie pozostają związane z przeszłością. Pamięć bohaterek obrasta wspomnieniami, powiększa się jak kula śnieżna.

Walentina Iwanowna jest zaskoczona tym, że cały czas przypomina sobie altankę porośniętą winogronami: „Kiedy Cię nie ma, zawsze mi się wydaje, że siedzieliśmy na tej kanapie. Hmm, nigdy na tej kanapie nie siadamy”. Paradoksalnie jednak bohaterka informuje o tym Maksima, siedząc na kanapie w altance. Wala chce wrócić do szczęśliwych wspomnień, dostosowując je do własnych oczekiwań i wyobrażeń. Dopiero pod koniec filmu zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że niczego nie może wymazać z pamięci, ta zaś cały czas wpływa na rzeczywistość – świadczy o tym scena kłótni z Maksimem. Dowiedziawszy się, że urodzinowy prezent (magnetofon) został kupiony przed piętnastym marca (czyli przed dniem kłótni między kochankami), zasmucona bohaterka przytula się do ściany, na której wisi gitara Maksima, tak jakby szorstka powierzchnia mogła zastąpić ciepło ukochanej osoby. W tej chwili w ciemnym pokoju rozbłyska oślepiające światło – Walentina staje się naocznym świadkiem i uczestnikiem własnych wspomnień. Nie jest już jednak w nich zanurzona, lecz obserwuje je „z boku”. Znajduje się jednocześnie za drzwiami z napisem „15 marca” i w pokoju. Nadia, przechodząc obok Walentyny, nie zauważa nic niezwykłego, ponieważ nie może poczuć tego, co jej bezpośrednio nie dotyczy. Widzi natomiast płaczącą bohaterkę, uspokaja ją i wyprowadza z pomieszczenia.

Na ścianie pustego pokoju można dostrzec – niemal niezauważalny – cień, sylwetkę postaci męskiej. Wcześniej Wala starała się nazywać swoje uczucia, a więc ograniczała je ramami konkretnych pojęć, z których żadne nie mogło w pełni wyrazić jej miłości do Maksima. Robiła to z przyzwyczajenia, gdyż jako państwowa funkcjonariuszka musiała na co dzień utrzymywać porządek i ustanawiać pewien ład. Wtłoczenie „teraźniejszej” Wali we jej własne wspomnienia, uczynienie jej ich biernym obserwatorem jest sugestią przemiany bohaterki, która w końcu uwalnia swoje emocje i wychodzi poza ramy „zawodowych” nawyków. Kobieta wreszcie znajduje odpowiednie słowa opisujące jej uczucia – i tak łzy bohaterki zamieniają się we frazę: „Kocham go tak bardzo!”. W tym momencie cień Maksima staje się widoczny na ścianie, zapowiadając tym samym jego powrót.

Nielinearnie ułożone retrospekcje fragmentaryzują narrację *Krótkich spotkań*. Buduje to nietypowy suspens wynikający ze stopniowego dostarczania widzowi informacji. Na początku filmu nie wiadomo, kim są bohaterki i co je łączy. Nie wiemy, w jakich okolicznościach poznają Maksima i jak rozwijają się ich romantyczne relacje z bohaterem. Odbiorca zdobywa tę wiedzę stopniowo. Początkowo nie wie, jak ta czy inna retrospekcja jest związana z całością, koniec końców jednak zyskuje pełen ogłód sytuacji. Drugim źródłem napięcia w *Krótkich spotkaniach* jest ciągle oczekiwanie na przyjazd Maksima. Nadia i Walentina od początku do końca filmu spodziewają się powrotu mężczyzny, do czego póki co nie dochodzi.

Obecność bohatera nieobecnego

Bohater kojarzony z dźwiękiem gitary i głosem ujawnia swoje realne istnienie tylko podczas wspomnianej wcześniej rozmowy telefonicznej z Walą, w rezultacie każdy dzwonek telefonu lub dzwonek do drzwi rodzi mylną nadzieję na to, że Maksim w końcu powrócił. Postać męska w filmie jest nomadyczna (dosłownie i w przenośni). Bohater wędruje z miejsca na miejsce, do czego obliguje go praca, ale przemieszcza się też między przeszłością i teraźniejszością, nigdzie jednak nie pozostaje na dłużej. Ponadto jest fizycznie nieobecny w czasie rzeczywistym. Można by rzec, że Maksim jest bohaterem nierealnym, mitycznym, istnieje bowiem tylko we wspomnieniach bohaterek. Nieliczne sygnały zaświadczać o tym, że w jakiejś innej przestrzeni ten bohater faktycznie istnieje. Poza tym postać grana przez Wysockiego uprawia popularny niegdyś, na poły romantyczny zawód geologa. Z jednej strony jest to przyczyna jego częstych nieobecności, z drugiej zaś przejaw eskapizmu.

Maksim porzucił biurokratyczną pracę, uciekł od ograniczającego go komunistycznego systemu zarządzania i jest człowiekiem wolnym, w przeciwieństwie do formalistki Walentyny i domatorki Nadii. Jednak to kobiety podejmują próbę „domestykacji” mężczyzny, dotyczy to zwłaszcza postaci Wali, osoby egzekwującej porządek społeczny. Sztywne, nieelastyczne wymagania tego porządku wobec bohaterów potęgują niepokoje i kryzysy (Condee 2009: 124). Dotyczy to również roszczeń Walentyny wobec Maksima. W wyżej opisanej scenie kłótni między Walą a jej partnerem kobieta nie chce się zgodzić na zaistniałą sytuację i żąda, aby mężczyzna zachował się poważnie i został w domu. Maksim nie zgadza się z Walą, dlatego odchodzi. Staje się to przyczyną swoistego kryzysu uczuć bohaterki. Walentyna podważa swoją miłość do mężczyzny, a następnie czuje się winna, gdyż swoje decyzje uznaje za pochopne.

(Dys)harmonia obrazowo-narracyjna jako klucz

Film ma otwarte zakończenie. Nadia nakrywa stół dla dwóch osób, skrupulatnie rozkłada na nim przedmioty, dbając o ich symetrię. Dziewczyna zakłada wymarzone skórzane buty i przed samym wyjściem zgarnia z talerza jedną pomarańczę – symbol miejskiego (a raczej „dygnitarskiego”, ponieważ egzotyczne owoce w ZSRR nie były wówczas szeroko dostępne) dobrobytu. Bohaterka grana przez Rusłanową symbolicznie i fizycznie zwalnia miejsce, aby mógł powrócić bohater, na którego niecierpliwie czeka Walentyna. Skoczna muzyka Karawajczuka towarzyszy finałowi *Krótkich spotkań* – wcześniej pojawiała się tylko w radosnych wspomnieniach Wali. Wszystko wydaje się wracać na swoje miejsce (aczkolwiek nie wiadomo, czy ostatecznie wróciło). Zabierając pomarańczę, Nadia narusza stworzoną przez siebie kompozycyjną harmonię obrazu, co można potraktować jako przypomnienie o niespójnej konstrukcji narracyjnej filmu (Taubman 2005: 18), która w końcu zostaje jednak scalona.

Ten symboliczny gest można również potraktować jako wyraz obojętności Nadii wobec dalszego losu relacji bohaterów, które najprawdopodobniej nie będą tak harmonijne i symetryczne jak nakryty przez bohaterkę stół.

Podsumowanie

Krótkie spotkania to melodramat nietypowy dla kinematografii radzieckiej. Bez wątpienia jest dziełem wielopoziomowym, operującym wyjątkową i skomplikowaną semantyką. Multisensoryczność oraz fragmentaryczność filmu sprawiają, że jego odbiór wymaga od widza skupienia i wnikliwości. Kira Muratowa, współpracując z Leonidem Żuchowickim, stworzyła dosyć prosty i klasyczny scenariusz. Przetworzyła typowe schematy fabularne, uzupełniła je o dodatkowe konteksty i znaczenia, odkryła je na nowo. Ponadto *Krótkie spotkania* są niezwykle nastrojowym melodramatem, w którym czuć *Zeitgeist* drugiej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Wypierany i maskowany kryzys związany z funkcjonowaniem państwa został przełożony na jawny kryzys uczuciowy. Poza tym w analizowanym filmie są widoczne symptomy niepowtarzalnego kinematograficznego stylu Muratowej, który kilka dekad później znajdzie wielu zwolenników i radykalnych przeciwników.

Fabula filmu oscyluje wokół postaci kobiecych (choć dla bohaterek utworu centrum świata to Maksim). Nie zaryzykuję postawienia tezy, że lata sześćdziesiąte – w związku chociażby z kolejną falą feminizmu – powołały do życia w kinematografiach bloku wschodniego trend realizowania filmów opowiadających przede wszystkim o kobietach i przedstawiających określoną problematykę z kobiecego punkty widzenia. Niemniej takie obrazy powstawały. Czechosłowackie filmy *O czymś innym* (*O něčem jiném*, 1963) i *Stokrotki* (*Sedmikrásky*, 1966) Věry Chytilowej, bułgarski *Zapach migdałów* (*S dakh na bademi*, 1967) Lubomira Szarlandziejewa czy wspomniany już *Komisarz Aleksandra Askoldowa* są tego przykładem. *Krótkie spotkania* Kiry Muratowej niewątpliwie wpisują się w tę tendencję, proponując widzom nie tylko inteligentnie opowiedziany melodramat, ale również opowieść ciekawą i niebanalną narracyjnie.

Bibliografia

- Bordwell, David, i Thompson, Kristin. 2010. *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Tłum. Bogna Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Condee, Nancy. 2009. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Elsaesser, Thomas, i Hagener, Malte. 2016. *Teorija kino. Glaz, emocij, telo (Film Theory. An Introduction Through the Senses)*. Sankt Petersburg: Seans.
- Jung, Hwa Yol. 2007. Merleau-Ponty's Transversal Geophilosophy and Sinic Aesthetics of Nature. W: Cataldi, Suzanne L., i Hamrick, William S. (ed.). *Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the Landscapes of Thought*. New York: State University of New York Press, s. 324–357.

- Plachow, Andriej. 1991. Kiniematograf iz podpolja. *Strana i mir*, 1 (61), s. 155.
Taubman, Jane. 2005. *Kira Muratova*. London: I.B. Tauris.
Wojnicka, Joanna. 2012. *Dzieci XX zjazdu*. Kraków: Universitas.
Zorkij, Andriej. 1987. Bieliejiet parus odinokij.... *Sowietskij ekran*, 8 (728), s. 19.

Netografia

- Kmit, Galina. 2018. *Kira Muratowa. Maleńkaja żeńszczyzna, snimawszaja bol'szoje kino „nie dla wsiech”*. [Online]. Ria.ru. Dostęp: <https://ria.ru/20180607/1522236490.html> [25.02.2019].

Filmografia

Filmy w reżyserii Kiry Muratowej

- Długie pożegnania (Dolgie prowody)*. 1971. Dramat. ZSRR: Odiesskaja kinostudija.
Krótkie spotkania (Korotkije wstreczi). 1967. Melodramat. ZSRR: Odiesskaja kinostudija.
Melodia dla katarynki (Melodija dla szarmanki). 2009. Dramat. Ukraina: SOTA Cinema Group.
Motywy z Czechowa (Czechowskije motiwy). 2002. Komedia. Rosja – Ukraina: Intercinema Art Agency i in.
Stroiciel (Nastrojszczik). 2004. Dramat, komedia, kryminał. Rosja – Ukraina: Pigmalion.
Syndrom asteniczny (Asteniczeskij sindrom). 1989. Dramat. ZSRR: Goskino i Odiesskaja kinostudija.
Trzy historie (Tri istorii). 1997. Komedia kryminalna. Rosja – Ukraina: Profit.

Filmy innych reżyserów

- Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła (Istorijsia Asi Klaczinoj, kotoraja lubila, no замуż nie wyszła)*. 1967 (1987). Reż. Andriej Konczałowski. Romans, dramat obyczajowy. ZSRR: Mosfilm.
Komisarz (Komissar). 1967 (1987). Reż. Aleksandr Askoldow. Dramat wojenny. ZSRR: Studio Filmowe im. Gorkiego.
Obywatel Kane (Citizen Kane). 1941. Reż. Orson Welles. Dramat. USA: Mercury Productions i RKO Radio Pictures.
O czymś innym (O něčem jiném). 1963. Reż. Věra Chytilová. Dramat psychologiczny. Czechosłowacja: Filmové Studio Barrandov.
Początek nieznanego wieku (Naczalo niewiedomogo wieku). 1967. Reż. Łarysa Szepitko i Andriej Smirnow. Dramat, historyczny. ZSRR: Mosfilm i in.
Stokrotki (Sedmikrásky). 1966. Reż. Věra Chytilová. Dramat, komedia. Czechosłowacja: Filmové Studio Barrandov.
Zapach migdałów (S dakh na bademi). 1967. Reż. Lubomir Szarlandżijew. Kryminał, melodramat. Bułgaria: Studija za igralni filmi „Boyana”.

Streszczenie

Celem autora artykułu jest przedstawienie możliwości wielowymiarowej analizy tekstu filmowego na przykładzie filmu *Krótkie spotkania* (1967) radzieckiej i ukraińskiej reżyserki Kiry Muratowej (1934–2018). Analizowany film to przykład nowatorskiego myślenia o narracji filmowej w kinie radzieckim. Punktem wyjściowym rozważań autora jest wprowadzenie czytelnika w kontekst historyczny właściwy czasowi powstania filmu oraz nakreślenie sytuacji ramowych, służących generowaniu schematów narracyjnych oraz implikowaniu znaczeń. Pełnometrażowy debiut Muratowej okazał się niekonwencjonalnym eksperymentem z filmową narracją melodramatyczną. Po powrocie z ekranowego niebytu w 1987 roku, wraz z innymi „zrehabilitowanymi” filmami, przyczynił się do powstania nowego typu refleksji nad cenzurą w kinie radzieckim oraz jego artystycznym kształtem.

Love in Different Dimensions: Narrative and Dramaturgic Specificity of *Brief Encounters* by Kira Muratova

S u m m a r y

The author aimed to present the possibilities of multidimensional analysis of the film text based on the example of *Brief Encounters* (1967) directed by Soviet and Ukrainian director Kira Muratova (1934–2018). The analysed film is an example of innovative thinking about film narration in Soviet cinema. The starting point of the author's deliberations is an introduction of the historical context in which the film was produced and outlining the framework situations which generate narrative schemes and imply meanings. Muratova's full-length debut is an unconventional experiment with melodramatic film narration which, after returning from the screen nonentity in 1987 along with other "rehabilitated" films, has contributed to the emergence of a new type of reflection on censorship in Soviet cinema and its artistic shape.

Dorota Kulczycka

<https://orcid.org/0000-0002-2608-3620>

Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Zielonogórski

„Męskie kino” w „męskiej prozie” Jakuba Żulczyka

Słowa kluczowe: Jakub Żulczyk, literatura, „męskie kino”, „męska proza”, pornografia, horror, dramat wojenny

Key words: Jakub Żulczyk, literature, “masculine movies,” “masculine prose,” pornography, horrors, war movies

Wstęp

Jakub Żulczyk (ur. 1983), prozaik, scenarzysta i dziennikarz, świetnie radzi sobie z kreacją bohaterów i narratorów płci męskiej, natomiast mniej przekonująco wypadają jego kreacje bohaterek i narratorek¹. Najlepszy przykład można znaleźć we *Wzgórzu Psów* (Żulczyk 2017; dalej cyt. jako: WP), utworze, w którym narracja przebiega dwutorowo – w wydaniu Mikołaja, a także jego żony, Justyny. Natomiast przykład narracji prowadzonej jedynie z jednej perspektywy czytelnik odnajdzie w *Instytucie* (Żulczyk 2010; dalej cyt. jako: I). Wydarzenia opowiada tam Agnieszka, osoba bądź co bądź bardzo zmaskulinizowana w sposobie myślenia, mówienia i działania, wraz ze swoją córką oglądająca jednak – co nas tutaj mniej interesuje – tak zwane filmy kobiece².

W czasach ożywionego dyskursu na temat płci męskość (jak i kobiecość) może być różnie definiowana. Różnie też jest prezentowana w filmie i w literaturze (zob. np. Arcimowicz 2003; Arcimowicz i Citko 2009; Dąbrowska i Radomski 2010). Na przykład Edward H. Thompson i Joseph Pleck uważają, że cechy męskie, według tradycyjnego modelu, prowadzą się do trzech pojęć, takich jak: status, twardość i antykobiecość (Thompson i Pleck 1987: 25–36; por. Arcimowicz 2003: 125).

Bohaterowie Żulczyka są męscy w najgorszym rozumieniu tego słowa: nie silni, zaradni i zapobiegliwi, ale nieopiekuńczy, stroniący od zobowiązań, pijący, przeklinający, leniwi, pogrążeni w pornografii, narkomanii i handlu narkotykami, lękliwi i bezradni. Brutalnością i wulgaryzmami nieudolnie przykrywają własną niemoc i nieumiejętność funkcjonowania w świecie. „Męskie”, inaczej

¹ Zob. np. wypowiedzi krakowskich krytyków o prozie J. Żulczyka (Fortuna i in. 2017).

² Piszę o tym w artykule *Jakimi filmami karmi się bohaterki prozy Jakuba Żulczyka? Kino „kobiece” w literaturze niekobiecej* (Kulczycka 2019).

mówiąc: „twarde” czy „mocne” są też filmy, które oglądają. Wszakże i te pojęcia funkcjonują jedynie w potocznym rozumieniu: w *Słowniku terminów filmowych* autorstwa Marka Hendrykowskiego (1994: 146) są opracowane hasła: „Kobiece kino” (ang. *women's cinema*) i „Kobięcy film” (ang. *woman's film*), nie istnieje natomiast ich męski odpowiednik³. Można to tłumaczyć między innymi tym, że kino od początku było „męskie” w takim sensie, że mężczyźni je tworzyli. Kino kobiece jest czymś nowym. W prezentowanym artykule bardziej zależy nam na zaakcentowaniu odbiorców niż twórców owych dzieł. „Filmami męskimi” będą określane produkcje, w których gustują przede wszystkim mężczyźni, przynajmniej spora ich grupa: obrazy pełne przemocy werbalnej i fizycznej, walk i bijatyk, wyścigów samochodowych i krajs, ponurej, jeśli nie przygnębiającej wizji rzeczywistości. Poniższy przegląd jest zresztą próbą „praktycznej” odpowiedzi na zarysowaną w tytule kwestię, czyli pytanie o wybór i filmowe preferencje męskich protagonistów Żulczyka. Stanowi egemplifikację zapowiedzianego problemu. Sporządzony został – najogólniej rzecz biorąc – według klucza genologicznego, a ten, jak wiadomo, bywa nieprecyzyjny⁴. Tak jest w przypadku pornografii (w wielu podręcznikach i słownikach filmowej genologii jest ona w ogóle niekwalfikowana jako gatunek, a jeśli tak, to jako „nieartystyczny”⁵). Dochodzi jeszcze do tego kwestia wielogatunkowości niemalże każdego z filmów, oczywiście przy założeniu dominacji pewnych cech. Toteż klasyfikacje produkcji wspominanych przez Żulczyka w dużej mierze przyjmujemy za umowne.

Pornografia i pornowizja

W powieściach Żulczyka ludzka cielesność została wyeksponowana licznymi nawiązaniem do filmów pornograficznych. W celu przybliżenia istoty tych produkcji sięgnijmy na początku po ich definicję autorstwa wspomnianego znawcy filmowych gatunków – Marka Hendrykowskiego:

Pornograficzny film (<gr. *porneia* = bezwstydnosć, nieskromność, lubieżność; ang. *pornographic film*, *film pornography*, amer. *x-rated picture*, *porn movie*, *porn*, *stag film*, *dirty movie*). [...] 2. film o tematyce erotycznej ukazujący intymne zachowania i akty seksualne w sposób, który narusza poczucie przyzwoitości oraz istniejące w danej społeczności zakazy i normy obyczajowe. Filmy

³ Najlepszym przykładem potocznego funkcjonowania terminu „męskie filmy” może być strona internetowa Masculine Movies (International Movie Database 2017).

⁴ Na temat historyczności gatunków, ich redefinicji i łączliwości pisze między innymi wybitny znawca tematu Rick Altman. Jeden z kadrów ze znanego bohaterkom Żulczyka filmu podpisuje np. w ten sposób: „Susan Sarandon i Geena Davis w filmie Ridleya Scotta *Thelma i Louise* (1991). Jaki to gatunek: *chick flick*, film kumplowski, kino drogi czy może jeszcze inna kategoria?” (Altman 2012, [il.] 8).

⁵ Wśród opracowań uwzględniających pornografię jako gatunek znajduje się *Leksykon gatunków filmowych* Marka Hendrykowskiego. Pojawiają się w nim opracowania takich haseł, jak: „Erotyczny film”, „Hard core” (na określenie: „hard porno”), „Pornograficzny film”, „Pornoparodia” oraz „Soft porno” (Hendrykowski 2001: 45–47, 74, 126–127, 150; por. Hendrykowski 1994: 84–85, 116, 232, 275).

pornograficzne realizowano już w najstarszym okresie istnienia kinematografii. Zjawisko pornografii filmowej i jego ocena mają charakter historycznie względny, zależny od ewolucji obyczajów i przyjętych w danym miejscu i czasie norm etycznych i estetycznych. Pornograficzny charakter filmu jest zarówno własnością komunikatu, jak i jego odbioru. Realizowane są między innymi instruktażowe filmy pornograficzne, amatorskie filmy porno, filmy sadomasochistyczne, filmy pornograficzne dla homoseksualistów i in. Stąd liczne odmiany porno, takie jak: *bizarre, sodomy, anal, bondage and discipline, stag, pornoparodia* etc. Filmowy przemysł pornograficzny na świecie produkuje dziesiątki tysięcy filmów rocznie, dysponując współcześnie własnym obiegiem kinowym, kasetyowym, telewizyjnym i internetowym (Hendrykowski 1994: 125–126; wyróżnienie italikiem – red.).

W definicji wymienione są też najbardziej znane gwiazdy filmu pornograficznego oraz „[...] indywidualności producenckie i reżyserskie tej dziedziny przemysłu filmowego”, na takiej samej zasadzie, jak wymienia się też innych artystów z branży filmowej.

Opracowanie hasła przez M. Hendrykowskiego nie jest zjawiskiem odosobnionym. Lech M. Nijakowski (2010: 45), pisząc o polskich, ale i ogóln światowych problemach określenia, czym jest pornografia, zauważa na przykład, że „[...] polski kodeks karny w ogóle nie zawiera definicji pornografii, zostawiając w praktyce sprawę do oceny sędziego”. Według relatywizującego problem badacza:

[...] pornografię należałoby definiować jako termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadającej się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Celem tej stygmatyzacji jest zatem wyłączenie nagannych treści i utrzymywanie wyraźnych granic między materiałami „normalnymi”, mającymi prawo obywatelstwa w przestrzeni publicznej, i materiałami „patologicznymi”, które można – co najwyżej – konsumować w przestrzeni prywatnej. [...] To, jakie obrazy zostaną uznane za pornograficzne, zależy od kontekstu kulturowego, społecznego i politycznego, a zatem zakres „treści pornograficznych” zmienia się w czasie i przestrzeni. [...] Decyduje o tym większość członków danego społeczeństwa, sprawiając, że pornograficzny stygmat staje się faktem społecznym (Nijakowski 2010: 50).

Autor zastrzega, że taka definicja zadowoliłaby na przykład antropologów i socjologów, ale nie spełniłaby oczekiwań prawników. Natomiast w opracowaniu ks. Andrzeja Zwolińskiego:

Etymologicznie słowo „pornografia” wywodzi się z greckiego terminu „porneia” – „rozpusta” („porne” – „nierządnicą”) oraz „ pornos” – „brud seksualny”, „grafe” – „pismo” i oznacza przedstawienie „brudu seksualnego” w słowie pisanym, druku lub obrazie (Goliński 1939: 20–21). Do kultury zachodniej wyrażenie to wprowadzono stosunkowo późno, po zapanowaniu w środkach przekazu biznesu rozpusty (Zwoliński 2004: 343)⁶.

⁶ Autor powołuje się też na opracowanie, którego autorem jest Jerzy Jarco (1994: 14).

W kontekście licznych aluzji do oglądania przez Żulczykowych bohaterów pornografii, ale również sposobu, w jaki autor te wydarzenia komentuje, najbardziej uderza w powyższej definicji zdanie o etymologii pojęcia „obsceniczność”:

Tradycyjna terminologia łacińska posługiwała się pojęciem „obscaena”, na oznaczenie tego wszystkiego, co nie powinno pojawiać się na scenie, co powinno być otoczone należyłą dyskrecją, co nie może być poddane cudzym spojrzeniom [...] Pierwotnie „pornografia” odnosiła się do przekraczających granicę wstydu dzieł literackich. Dla późniejszych technik audiowizualnych wprowadzono termin „pornowizja”. Używa się także terminu „pornobiznes”, czy „porno-boom”. Już sam rozwój terminologii świadczy o nagłym i pogłębiającym się rynku rozpusty. Pornografia oznacza dzisiaj perwersyjne zredukowanie poprzez techniki graficzne ludzkiego ciała do najbardziej prymitywnych i wstydliwych elementów celem ich sprzedaży dla zaspokojenia lub nawet wywołania cudzych pożądliwości (Zwoliński 2004: 343).

Niepokojącym zjawiskiem jest współczesny, wszechobecny ekshibicjonizm i obsceniczność, których domeną są nie tylko portale internetowe, wystawy sklepowe, czasopisma, ale również – w nasilonym stopniu – literatura, film i teatr. Szczególnie ewidentne jest to w prozie Żulczyka, dotyczącego, za pośrednictwem wykreowanych narratorów i bohaterów, w niezwykle wulgarny sposób sfery intymnej człowieka i zohydzającego ją, a także odwołującego się do określonych stron internetowych, tytułów filmów czy nazw pornograficznych czasopism.

Klasyfikacja tytułów w powieściach Żulczyka nie jest w tym wypadku miernikiem oglądalności takiego, a nie innego gatunku czy też podgatunku, gdyż najczęściej aluzji stosuje się do kompleksowo i ogólnikowo ujętych (bez podawania tytułów) filmów pornograficznych. Od tej reguły są wyjątki: padają nazwy, ale fikcyjne, mające jednak konotacje z tego typu produkcjami, przykładowo *Przeleć moją mamę* – film rzekomo dostępny i oglądany przez chłopców na MTV, wspomniany w powieści *Radio Armageddon* (zob. Żulczyk 2015: 177; dalej cyt. jako: RA). Seria zmyślonych, wulgarnych tytułów filmów pornograficznych pojawia się też w *Czarnym słońcu* (Żulczyk 2019: 113; dalej cyt. jako: Czs).

Żulczyk w swoich utworach oddaje ducha naszych czasów. Dziś bijące na alarm statystyki informują, że 62% chłopców i 21% dziewcząt w wieku gimnazjalnym ogląda na smartfonach i w Internecie pornografię (por. Pornografia – statystyki 2017). Autor właśnie taki obraz tej grupy społeczeństwa, niejednokrotnie w detalach, eksponuje i wyostreza, suponując ponadto, jakoby ludzie powszechnie oglądali pornografię i żyli niemoralnie, zdradzali się, przeklinali, znęcali się nad sobą i zabijali. Konfrontowanie się z bohaterami tych produkcji jest znakiem większej lub mniejszej interioryzacji przez widzów – Żulczykowych protagonistów – zawartych w nich antywartości i szkodliwych moralnie treści. Oglądanie pornografii w telewizji i w Internecie wiąże się zatem z zepsuciem moralnym bohaterów. Ma ono najczęściej performatywny charakter: wywołuje spekulatywne wizje aktów seksualnych lub wręcz – znacznie częściej, i co narrator zawsze dosadnie relacjonuje – implikuje zachowania autoerotyczne. W przypadku postaci występujących w prozie Żulczyka potwierdza się następująca hipoteza Lindy Williams: „[...] bezsprzecznie duża część pornografii

opiera się na przypuszczeniu, że użytkownicy mają kontakt z własnym ciałem i masturbują się przed ekranem – komputera, telewizora lub urządzenia przenośnego” (Williams 2013: 337).

Narratorów identyfikowanych z konkretnymi postaciami z omawianych powieści charakteryzuje swoisty ekshibicjonizm i bezceremonialność w szczegółowym, z detalami, opisywaniu marzeń erotycznych, grzesznych dociekań czy wręcz zachowań seksualnych z akompaniamentem filmów porno bądź – co Żulczyk ujawnia w *Radiu Armageddon* – internetowych stron z pornografią (RA: 215). Wspólne z kolegami oglądanie „dziesięciosekundowych zajawek filmów porno” wywołuje też adekwatne do materiału rozmowy, zdradzające, jakimi „ideałami” i pseudoproblemami żyją owi nastawieni na konsumpcjonizm i hedonistyczne wartości bohaterowie (RA: 84–85). Autor nie oszczędza szczegółów w prezentacji owych zachowań. Jego bohaterowie uważają pornografię za wyrocznie i ideał w kwestiach erotyki i – ogólnie – stylu przeżywania własnej egzystencji. „Czy to naprawdę wygląda jak na filmie porno?” – tak narrator rozmyśla o współżyciu, którego jeszcze, wskutek braku partnerki, nie doświadczył (RA: 214). Wiadomo jednak, że pornografia jest wypaczeniem normalności, a korzystanie z niej nie tyle uczy, co uniemożliwia ułożenie opartych na wzajemnym szacunku, harmonii i miłości relacji mężczyzn z kobietami. Krzysztof Arcimowicz podaje, że:

Przyzwyczajenie do seksu i połączonej z nią [pornografią – uzup. D.K.] przemocy może pociągać za sobą znaczące konsekwencje społeczne. Po pierwsze, powoduje poszukiwanie prymitywnych i silnych stymulacji. Po drugie, co jest znacznie ważniejsze, może wpływać na zachowania w codziennym życiu (Arcimowicz 2003: 69).

Za Wojciechem Eichelbergerem zacytowany powyżej autor przyznaje, że typ macho – a takie typy są właściwe kreacjom Żulczykowym – „[...] charakteryzuje wulgaryzacja związków z kobietami również w warstwie językowej. [...] Odmawia on spotkaniu kobiety z mężczyzną jakiegokolwiek ludzkiego wymiaru” (Arcimowicz 2003: 130). Jak z kolei podkreśla Adam Regiewicz (2011: 65), „[...] kino pornograficzne dostarcza złudzenia, że seksualne spełnienie i niczym nieskrępowana przyjemność są lekarstwem na wszystkie kłopoty. *Hard core* tworzy coś na kształt erotycznej utopii”.

W jednym z wywiadów Żulczyk z ubolewaniem zauważa, że pornografia (przynajmniej ta nieco dawniejsza, ustępująca miejsce „naturalizmowi”) dawała „upiększony” obraz ludzkiej cielesności. Przyznaje się też do korzystania z jej usług (zob. Drotkiewicz i Dziewit-Meller 2008). Może dlatego obraz zachowań – samotnego bądź wspólnego z rówieśnikami chłonięcia przez nastolatków gorszących produkcji – zdaje się być w jego twórczości tak powszechny. Autor rejestruje syndrom owego zniewolenia szczególnie we wspomnianym już *Radiu Armageddon* (zob. jeszcze np. RA: 177), ale też w powieściach dla młodzieży *Zmorojewo* (Żulczyk 2011b; dalej cyt. jako: Z) i *Zrób mi jakąś krzywdę* (Żulczyk 2018b). W pierwszej z wymienionych powieści (Z: 161) pojawia się ironiczna wzmianka o oglądaniu przez kolegów „animowanych japońskich pornosów”, które – o czym autor już oczywiście nie pisze – w samej Japonii sięją w psychice

młodych pokoleń i w życiu społecznym ogromne spustoszenie. Wielu młodych Japończyków, mając problemy z nawiązywaniem kontaktów interpersonalnych, zadowala się współcześnie pornografią, pornowizją i pornolalkami (Polonia Christiana 2018; por. Więczkowska 2012; Więczkowska 2013: 20–21). W drugim utworze autor kreuje pornograficzne sceny, ukazując proces kręcenia przez starsze już małżeństwo – na oczach nastolatków – amatorskiego filmu porno. Aluzje do sposobów na łatwy zarobek osiągany poprzez bycie „modelem” w tego rodzaju produkcjach (to z kolei dotyczy młodych ludzi) pojawiają się też w innych powieściach, szczególnie w *Radiu Armageddon* (RA: 186–187) oraz w *Ślepnąc od światła* (Żulczyk 2018a: 196; dalej cyt. jako: ŚoŚ). W innych powieściach, np. we *Wzgórzu Psów*, pisarz epatuje ostrymi scenami seksu „uprawianego” zwłaszcza przez nieletnich.

Najwięcej aluzji nie do tworzenia, lecz do powszechnego oglądania „brudnych filmów” (ang. *dirty movies*) i procesów wyobraźniowych oraz zachowań, jakie na kanwie owego zniewolenia powstają, pojawia się właśnie we *Wzgórzu Psów*. Mikołaj, podobnie jak jego koledzy z lat młodości, jest uzależniony nie tylko od narkotyków, alkoholu i papierosów, ale również od pornografii. Zaczął wcześniej – już w szkole, jednak nie od filmów, ale, co może znamienne dla tamtych czasów, od „czasopism”:

– A wy co? Nagle wszystko kwestionujecie? – odzywa się Walinowska, pani „Murzynka”, tym samym tonem, którym wrzeszczała na mnie i na Trupola, gdy oglądaliśmy pod ławką na lekcji „Catsa”, i na dźwięk tego głosu aż podskakuję na krześle (WP: 344).

Po latach jego żona nie przejmuje się owym uzależnieniem. Z psychologicznego punktu widzenia byłoby to mało realne, gdyby nie fakt, że obydwoje – i Justyna, i Mikołaj – są zdemoralizowani, obojętni na kwestie, które innych jeszcze by poruszały. Właśnie takich bohaterów, którzy pozbyli się hamulców moralnych i nie odróżniają już dobra od zła, autor najczęściej przedstawia w swojej prozie:

– Czego szukasz? – odwróciła się.
– Mojego zeszytu – odpowiedziałem.
– Jakiego zeszytu? – zapytała.
– Mojego. Chcę popisać – powiedziałem.
– Popisać? W zeszycie? – zapytała.
– Jak otworzę komputer, zacznę oglądać pornosy. I Facebooka. I nic nie zrobię – odpowiedziałem zgodnie z prawdą.
– Pornosy – powtórzyła, kręcąc głową, ale wiedziałem, że tak naprawdę nie interesuje jej, w jaki sposób spędzam wolny czas, że mógł to być jakikolwiek inny wyraz (WP: 424).

Pochwała tego typu filmów pojawia się w wielu powieściach Żulczyka i nie zawsze czytelnik może zauważyć ironiczny nawias, w jaki miałyby być ujęta. Nie inaczej jest w utworze, w którym obyczajowe zło zostało szczególnie uwypuklone:

Miał też [Suchy – uzup. D.K.] pełno pornoli na płytach, pościąganych z torrentów, porządnych filmów po dwie, trzy godziny, a nie jakieś opryski po sześćdziesiąt sekund. Podobały mi się te nazwy – *Czarne Węże Śmierci*, *Litry Spermy*,

Zaru... [wykropkowanie moje – D.K.] na *Śmierć Suki*, *Analny Holokaust* – to było jak nazwy jakichś porządnych, niehomoseksualnych zespołów (Czs: 113).

Zaraz po tym następuje, jak w wielu innych podobnych sytuacjach prezentowanych przez autora *Zmorojewa*, drobiazgowy opis samogwałtu dokonywanego przez owych dwóch widzów *dirty movies* (Czs: 113–114).

Do pornowizji można zaliczyć szczególnie drastyczne w obrazowaniu horrory, ale także filmy erotyczne oraz tak zwane *soft porno* (w których, w odróżnieniu od *hard porno*, są jeszcze obecne pewne zabiegi eufemizujące). Do erotyków należy na przykład dramat obyczajowy *Requiem dla snu* (2000, reż. Darren Aronofsky), ulubione dzieło autora *Radia Armageddon* i *Wzgórza Psów* (Róždżyńska 2019: 62; WP: 464), czy też *My, dzieci z dworca ZOO* (1981, reż. Uli Edel) – o tym filmie Żulczyk wspomina choćby w *Gamecube Girl* (Żulczyk 2005: 28; też RA: 44). Jednak najczęściej pojawiają się w tej prozie wulgarne *core porno* czy *hard porno*. Pisarz nie tylko czyni do nich aluzje, ale jeszcze szczegółowo komentuje, dodając własną, „literacką” pornografię i pornograficzne obrazowanie. Problem ten odpowiada stanowi, który cytowany już Adam Regiewicz nazywa za Jeanem Baudrillardem stanem nienasycenia, uznając jednocześnie, że przyczyną nienasycenia współczesnego człowieka są paradoksalnie nadmiar i przesyt:

Nie ulega wątpliwości, że obok przyjemności równie determinującą cechą współczesnej kultury jest stan nienasycenia. Jean Baudrillard, interpretując zjawiska występujące w społeczeństwie amerykańskim, zauważył, że to właśnie nadmiar jest jego cechą konstytutywną (Baudrillard 1998). Świat, w którym żyjemy, jest pełen wyostrzonych i zintensyfikowanych rzeczy. Ta przekolorowana rzeczywistość jest pozbawiona transcendencji i rekompensuje sobie ten brak ekstazą przeżywania, w którym pragnienie nigdy nie słabnie. [...] Dlatego też w podążaniu za „urozmaiceniem” kino sięga po wszelkiego rodzaju perwersje i dewiacje, które miałyby widza nasycić (Regiewicz 2011: 50–51).

Tak więc odwołania do filmów pornograficznych posłużyły pisarzowi do scharakteryzowania antropologicznej sytuacji człowieka zagubionego wśród nadmiaru ofert i propozycji aksjologicznych ukierunkowanych na hiperkonsumpcję, konstytuujących świat bez transcendencji i miłości, oparty na perwersji i dewiacjach. Motyw pornografii został wprowadzony na zasadzie metonimii, ponieważ opisywani w badanej prozie użytkownicy wytworów o charakterze erotycznym, tak samo jak konsumenci oddający się zaspokajaniu potrzeb wykreowanych przez producentów luksusowych dóbr, potrzebują coraz silniejszych podnieć (w ich przypadku na przykład sadyzmu czy pornografii dziecięcej).

Horrory

Drugą grupę filmów najchętniej oglądanych przez Żulczykowych bohaterów stanowią horrory. W tym wypadku oprócz ogólnej ich nazwy, „horror” (nigdy zaś „dreszczowiec” czy „film grozy”), pojawiają się już konkretne, zresztą dość liczne tytuły. Nie miejsce tu, by dokonywać szczegółowej klasyfikacji i rozróżniać

takie odmiany horrorów, jak przykładowo dreszczowiec komediowy, film wampiryczny, kino kanibalistyczne, *gore* czy, najczęściej zresztą wspomniany przez autora, *slasher* (por. Hendrykowski 2001: 77–80). Wskażemy tylko pokrewne filmom grozy thrillery (i psychothrillery), aby nakreślić skalę zjawiska. Są to między innymi, pomijając najważniejszy w Żulczykowej filmografii serial *Z Archiwum X*, takie thrillery, jak *Historia przemocy*, film nakręcony przez Davida Cronenberga w 2005 roku (I: 23), czy *Utalentowany pan Ripley*, film wyreżyserowany przez Anthony'ego Minghellę w 1999 roku (RA: 47). W innej książce (ŚoŚ: 102) został wspomniany też dramat – kryminał – thriller – tymi nazwami zwykło się określać *Zagubioną autostradę*, film z 1997 roku w reżyserii często, zwłaszcza w *Instytucie*, przywoływanego Davida Lyncha.

Horrorzy bez wątpienia zajmują bardzo ważne miejsce nie tylko w życiu postaci, ale także kreującego je autora. W wywiadzie przeprowadzonym przez Grzegorza Wysockiego pisarz zdradza dotyczące tego dość istotne szczegóły:

- OK, to jak w praktyce wygląda taka robota na emocjach?
- Kiedy opowiadam o człowieku w jakiejś sytuacji, to interesuje mnie przede wszystkim to, co się w tym czasie dzieje w jego głowie. Co się z nim w danym momencie dzieje. Co on czuje, o czym myśli. Mogę tego bohatera wrzucić w sytuację z filmu klasy B, ale dalej interesuje mnie to samo. Kiedy oglądam horror, jakiegoś slashera, *Piątek 13-tego* [sic! – D.K.] albo coś takiego, dla czystej zabawy, i widzę, że bohaterka np. spier...a [wykropkowanie – D.K.] przed jakimś gościem w masce z ludzkiej skóry, który ją goni z piłą mechaniczną czy młotkiem, to też o tym myślę. Załóżmy, że ta bohaterka ma jakieś życie wewnętrzne. Jakie? Co czuje ktoś, kogo psychopata za chwilę zarżnie piłą mechaniczną? No, to oczywiście skrajny przykład...
- Odrobinię.
- Ale rozumiesz, o co chodzi. Lubię wrzucać moich bohaterów – we *Wzgórzu...*, w *Ślepnąc od świateł*, w *Instytucie* – w sytuacje z literatury czy kultury popularnej i wyciągać z tego coś więcej.
- Czyli bierzesz np. scenariusz horroru i dorzucasz psychologię?
- No od biedy można tak powiedzieć, trochę jak z tym turpizmem magicznym. Na pewno interesują mnie emocje w skrajnych sytuacjach. Jeżeli facet nagle uczestniczy w egzekucji, a we *Wzgórzu...* jest taka scena, to chcę wiedzieć – i opisać – co jest w jego głowie. Jak ewoluuje jego stosunek do tego, co widzi. Jak z niezgody zaczyna się zgadzać. Z czym to mu się kojarzy. Jak pęka mu pewien porządek ideologiczny, porządek pojęciowy, który miał w głowie (Wysocki 2017).

Już z tych chociażby słów wynika, że Żulczyk zna się na horrorach. Niektóre tytuły, których można się domyślić na podstawie wywiadu, pojawiają się też w jego prozie. W *Zmorojewie* są to: *Piątek, trzynastego* (2009, reż. Marcus Nispel) – film nawiązujący tematem do *Piątku, trzynastego* z 1980 roku w reżyserii Seana S. Cunninghama; *Piła* (2004, reż. James Wan); *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (2003, reż. Marcus Nispel) – *remake* kultowego horroru z 1974 roku. Do tej grupy należy również *Piła V* (2008, reż. David Hackl) – bohater *Zmorojewy* porównuje swoją nauczycielkę do głównego bohatera tegoż horroru (Z: 11).

Te same filmy i te same ujęcia co wymienione w wywiadzie są też wspomniane w *Radiu Armageddon*:

Wtedy na dole rozległ się wrzask. „O Bożeee!” – piskliwy wrzask, jak z filmu *Piątek, trzynastego* – gdy go słyszysz, potrzebujesz paru chwil, aby w ogóle skupić się na wzroku, aby wiedzieć, na co patrzeć. Ale wiedziałem, że muszę wypatrywać ducha. Wrzask na chwilę wyłączył mi myśli. Błada latarka Cypriana, niewiele jaśniejsza od wyświetlacza telefonu, wyłoniła z ciemności potężny, zawieszony pod sufitem kształt (RA: 56).

Staliśmy tam jak bohaterowie horroru, którzy nie mogą się ruszyć, nawet gdy w ich kierunku biegnie ktoś z piłą mechaniczną i w masce z ludzkiej skóry. Próbowaliśmy wyłować to z mroku, z mignięcie wysiadającej latarki Cypriana (RA: 57).

W zestawionych powyżej cytatach Żulczyk zastosował zabieg wspomniany w wywiadzie: porównanie narratora i jego towarzyszy nie tylko do bohaterów horroru, ale również ich uczuć do stanów, jakie ci drudzy mogliby przeżywać.

Najbardziej związana z omawianym gatunkiem jest dylogia składająca się z powieści *Zmorojewe* i *Świątynia* (Żulczyk 2011a; dalej cyt. jako: Ś). Asocjacje z filmem grozy przebiegają w owym cyklu o Tytusie na kilku płaszczyznach:

- 1) same powieści są określane jako horrory (dla dzieci i młodzieży);
- 2) pojawia się w nich nawiązanie do portalu internetowego bądź stacji telewizyjnej (brak powieściowej konsekwencji) o nazwie Tajemna Strona; obszarem zainteresowania twórców Tajemnej Strony są zdarzenia paranormalne, straszne i tajemnicze (Z: 21); Tajemna Strona odegra dużą rolę zwłaszcza w *Zmorojewie* – jej twórcy przeniosą się na plan głównych wydarzeń i będą sprawcami kolejnej intrygi;
- 3) w narracji częste są nawiązania do horrorów, na przykład w samym *Zmorojewie*: a) relacja o pójściu Tytusa z dziewczyną na horror zatytułowany *[Rec]* do kina i o tego konsekwencjach (tu ujawnia się różna odporność psychiki ludzkiej na grozę)⁷, b) zmiana nastawienia bohatera do tego samego horroru *[Rec]* po towarzyskiej porażce i po powtórnym jego obejrzeniu, c) rozróżnienie nowych filmowych horrorów od starych, dokonane przez Tytusa – cezura są lata osiemdziesiąte;
- 4) dreszczowce znane z kina, telewizji czy Internetu błedną w porównaniu z tym horrorem, który się urzeczywistnia w świecie przedstawionym;
- 5) niektóre wątki, a także ujęcia są jednak zapożyczone z istniejących już horrorów;
- 6) pośrednio lub *expressis verbis* są też wyrażane sądy powieściowych postaci (dziadków, kolegów, koleżanek) o horrorach i o wszystkim, co ma ich znamiona.

Widać więc wyraźne zacieranie granic między takimi domenami, jak: życie, film, literatura i strona internetowa.

⁷ W *Świątyni* natomiast niebagatelną rolę odegra aluzja do horroru *Omen* (1976, reż. Richard Donner).

Można przypuszczać, że główny bohater *Zmorojewa* oraz *Świątyni*, podobnie jak w niektórych sytuacjach Mikołaj ze *Wzgórza Psów*, to *alter ego* samego Żulczyka z okresu, gdy pisarz był młodszy (zob. np. Róždzyńska 2019: 62–63). Bohater pasjonował się od dzieciństwa horrorami, gram komputerowymi (autor korzystał z nich od dziewiątego roku życia), japońskimi *anime* („japońskimi animacjami” – Z: 18) i ogólnie rzecz ujmując, kulturą popularną:

[...] myślał, że tak naprawdę, gdyby miał możliwość wyboru, przeżyłby to wszystko jeszcze raz. Nie dlatego, że czytając ulubione książki, oglądając filmy i grając w gry, lubił ten zupełnie inny, groźny, fantastyczny świat. Wiedział, że ludzie tacy jak on, lubujący się w horrorach czy science fiction, tak naprawdę nie mieliby na to ochoty. Że czymś zupełnie innym jest uciekanie w świat książek we własnych mieszkaniach, a czymś innym stanie twarzą w twarz z czymś złym, krwiożerczym i nieśmiertelnym (Z: 464–465).

Bohater został wykreowany na znawcę horrorów, co zdradza również autoironiczne wykrzyknienie:

– Jak mam przestać myśleć o tym – krzyknął do Strąka – że od tego, co zrobię, zależą losy moich najbliższych i całego świata?! Możesz mi to powiedzieć, skoro jesteś taki mądry? Mam skupić się na czymś innym? Na czym? Wymienić wszystkie filmy z wampirami, które widziałem, albo policzyć, ile razy w *Zmierzchu* pada zdanie: „Nie możemy być razem”?

– Nie wiem, o czym mówisz, i nie wiem, jak masz to zrobić, ale musisz to zrobić – powiedział Strąk, wpatrzony w potwora, który na chwilę się zatrzymał, dysząc (Z: 412).

Zamiłowanie Tytusa do wszelkich mrozących krew w żyłach narracji szczególnie podkreślono w zapowiadającej historię opowieści o nim i o „Trzech Rzeczach, Które Lubił Najbardziej Na Świecie”:

Drugą z Rzeczy, Które Lubił Najbardziej Na Świecie, były horrory. Uwielbiał je czytać i oglądać. Uwielbiał też gry w klimatach grozy. Wszystkie części *Silent Hill* ukończył po parę razy, chociaż gdy mama raz postanowiła się przypatrzeć, czym tak namiętnie zajmuje się jej syn, zagroziła mu zarekwirowaniem konsoli. Przeczytał prawie wszystkie dostępne na rynku książki Stephena Kinga, co było nie lada wyczynem, bo dla Stephena Kinga sens życia najwyraźniej stanowiło pisanie w piorunującym tempie okropnie długich powieści. Ale Tytus Grójecki wcale nie miał o to do niego pretensji.

Tytus uwielbiał się bać, ale oczywiście komplikowało mu to dosyć poważnie jego życie. Strasznie podobała mu się jedna z koleżanek z klasy, Justyna. W przeciwieństwie do reszty dziewczyn jej zainteresowania nie ograniczały się do kosmetyków i bohaterów leczących na MTV teledysków (Z: 18–19).

Często obecne w innych utworach Żulczyka MTV tutaj prezentuje się, w zestawieniu z horrorami i programami o paranormalnych zjawiskach, jako papka dla mało ambitnej młodzieży. Deklaracja o fascynacji horrorami, ich „uwielbianiu”, pojawia się też w innych częściach utworu, również pod koniec powieści (np. Z: 234–235). Nie inaczej jest w *Świątyni*. Te osoby, nawet płci żeńskiej, które chcą okazać siłę charakteru, przyznają się do podobnych zamiłowań:

Kaśka Pienicka miała z Tytusem wiele wspólnych zainteresowań – słuchała heavy i black metalu, czytała tony fantastyki i lubiła horrory. [...] *Wiedźmin 2!* To były najlepsze siedemdziesiąt dwie godziny mojego życia (Ś: 165).

Nie zawsze jednak kontakty bohaterów z rówieśnikami układają się równie pomyślnie. W *Zmorojewie* owa pasja uniemożliwiła Tytusowi nawiązanie relacji z koleżanką z klasy. Chłopiec się skompromitował, bo wziął ją do kina na horror *[Rec]*, a ona bała się horrorów:

Skrupulatnie przeglądał premiery w sieci i w końcu jego wybór padł na film *Rec* – o kamienicy nawiedzonej przez krwiożercze zombie. Nie przewidział jednego – Justyna panicznie bała się horrorów. Kompletnie to do niej nie pasowało, ale w kinie [...] przez pół seansu siedziała, zasłaniając oczy dłońmi, aż w końcu roztrzęsiona i zapłakana zapytała, czy mogą wyjść (Z: 20–21).

W horrorze *[Rec]* (2007, reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza) reporterka telewizyjna wraz z kamerzystą śledzą akcję strażaków wezwanych do nagłego wypadku. Nagle wszyscy zostają zamknięci w budynku. Tytuł, *[Rec]*, nawiązuje do nagrywania filmiku (ang. *recording*). W recenzji owego dreszczowca czytamy: „A wszystko to zamknięte zostało w klamrę paradokumentalnego nagrania kamerą telewizyjną, który to zabieg w zamierzeniu ma pozwolić widzowi poczuć się, jakby był w centrum koszmaru” (Leszcz 2009)⁸. Metafilmowość wiąże się z często przez samego Żulczyka i jego bohaterów-narratorów stosowaną manierą – postrzeganiem wszystkiego wokół siebie jako nagrywanego filmu z życia. Innym spoiwem łączącym jego powieściopisarstwo z ową produkcją jest – znamienna zresztą dla wielu innych horrorów (i thrillerów) – klaustrofobia. Wątki zamknięcia, uwięzienia są obecne nie tylko w *Zmorojewie*, ale też w innych omawianych utworach, szczególnie zaś w *Instytucie*, powieści, w której podobnie jak w *Domofonie* Zygmunta Miłoszewskiego zostały przeanalizowane zachowania ludzi w sytuacji zamknięcia (w kamienicy, w wieżowcu itp.).

W powieści dla dzieci i młodzieży Żulczyk odsłania jednak procesy psychologiczne zachodzące u osób oglądających horrory – poczynawszy od fascynacji (Tytus, Bartek, Damian i in.) na odrazie i traumie skończywszy. Przykładem jest Justyna, o której koleżanka mówiła Tytusowi, że „[...] jeszcze do dzisiaj »ma koszmary po ich małym wspólnym wypadzie«” (Z: 20). Bohater uznał to za swoją wielką porażkę:

[...] przestał proponować komukolwiek kino, ale nie przestał kochać się bać. Na *Rec* poszedł jeszcze raz i z rozczarowaniem stwierdził, że film jest słaby i nielogiczny, bo przecież epidemia zombie szybko rozprzestrzeniłaby się na całe miasto. Tak naprawdę uwielbiał horrory z lat osiemdziesiątych, które uważał za najbardziej przerażające (Z: 20–21).

⁸ Wkrótce pojawiły się sequele tegoż horroru: *[Rec] 2* (2009, reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza); *[Rec] 3: Geneza* (2012, reż. Paco Plaza); *[Rec] 4: Apokalipsa* (2014, reż. Jaume Balagueró). Pierwsze wydanie *Zmorojewa* ukazało się w 2011 roku, więc Tytus musiał wziąć koleżankę na *[Rec]* lub na *[Rec] 2*.

Marek Hendrykowski w definicji gatunku, którego rodowód wyprowadza z preromantycznej i romantycznej angielskiej powieści grozy (*gothic novel* i *novel of horror*), podaje owo zapotrzebowanie widzów na wzrost poziomu adrenaliny w organizmie jako podstawowy sens filmów grozy:

Osobliwe przyjemności czerpane z uczucia lęku i przerażenia stanowią w przypadku horroru istotę odbiorczej satysfakcji. Wielu z nas po prostu lubi się bać podczas kinowego seansu. [...] Piękno i brzydota, dobro i zło egzystują w nim na równych prawach. Brzydota ukazana w formie monsturalnej wywołuje w widzu najpierw przerażenie, wstręt i grozę, ale uczucia te – zgodnie z paradoksalną naturą ludzkich emocji – ulegają z czasem sublimacji, przechodząc w litość i współczucie (Hendrykowski 2001: 78, 79).

W wypowiedzi Tytusa następuje pochwała klasyki horrorów z lat osiemdziesiątych, a dezaprobata wobec nowości. Również w tej dziedzinie Żulczyk, wykorzystując swoje dziecięce *alter ego*, zabawia się w krytyka filmowego. Wyrażane w ten sposób opinie idą zresztą w parze z sądami naukowców. Horrorzy przeżywały już swoje lata świetności; do szczególnie szczęśliwych okresów należała właśnie wspomniana dekada. Cytowany powyżej Hendrykowski również docenia horrory z tamtych lat:

Współczesny film grozy nie tylko istnieje, ale ma się całkiem nieźle. W ostatnich dwu dekadach gatunek wszedł w kolejne stadium swego rozwoju przede wszystkim dzięki filmom takim jak: „Obcy – 8 pasażer »Nostrodomo«” [sic! – D.K.] (1979) Ridleya Scotta, „Lśnienie” (1980) Stanleya Kubricka, „Elektroniczny morderca” (1984) i „Obcy – decydujący starcie” (1986) Jamesa Camerona oraz pełnym inwencji horrorem Wesa Cravena, z których najślawniejszy [sic! – D.K.] jest „Koszmar z Elm Street” (1984) i jego późniejsze kontynuacje (Hendrykowski 2001: 79).

Jakie jeszcze horrory oglądał Tytus ze *Zmorojewa*, ów młodociany koneser „filmów-nie-dla-dzieci”? Zauważmy, wszystkie wymienione w narracji personalnej pochodzą właśnie z wyróżnionej tu dekady:

Pasjami oglądał *Koszmar z ulicy Wiązów*, *Christine* i *Piątek, trzynastego*. Doszedł do wniosku, że kiedy dorośnie, zajmie się pisaniem, jak tata – tylko zamiast książek dla dzieci stworzy krwiste scenariusze, w których przerażające istoty z innego wymiaru będą przybywać do naszej rzeczywistości, aby szlachtować niewinnych. W głowie miał już pomysł na swój pierwszy film, który nazwał *Inwazja przeklętych*. Dziwnym trafem owi ginący niewinni nader często mieli w jego wyobraźni rysy twarzy Sylwii, koleżanki Justyny, bądź Agaty Florek (Z: 20–21).

Koszmar z ulicy Wiązów powstał w 1984 roku (reż. Wes Craven), *Christine* – w 1983 roku (reż. John Carpenter), a *Piątek, trzynastego* – w 1980 roku. Zamyśl, aby zrealizować film *Inwazja przeklętych*, przypomina z kolei fantazje „ojca Eli” z *Instytutu* na temat własnych filmów, które przyniosą mu sukces i uznanie. W *Zmorojewie* jednak Żulczyk pozwala, by dzieci miały marzenia (również o profesji – jak jego samego – scenarzysty), nie jest to więc potraktowane z drwiną.

Nie tylko Tytus w tej powieści żyje horrorami. Tę fascynację dzielą też jego napotkani na wakacjach koledzy oraz idole (np. Adolf Błysk), którzy zresztą szybko okażą się prześladowcami. Aluzje do filmów współbrzmia z atmosferą właściwą rozgrywającym się wydarzeniom. Do określania stanów emocjonalnych bohaterom służą oglądane przez nich dreszczowce. Dla istot, którym czas się zatrzymał w poprzednich epokach, ów kod jest nieczytelny, nie rozumieją więc one Tytusa:

[...] czułem jakąś obecność. Złą. To coś na pewno nie było człowiekiem. Jak w horrorze – dodał po chwili, jednak wzrok słuchaczy świadczył o tym, że nie do końca rozumieją, co tak naprawdę oznacza wyraz „horror”. – Do tego w Głuszcach zaginął leśniczy... (Z: 228).

Ważne jest więc udzielanie się atmosfery jakby wziętej z horroru i to, o czym Żulczyk mówił w wywiadzie – jak czują się bohaterowie. Inna z postaci, Damian, przyznaje z kolei, że czuje się „[...] trochę jak w *Teksańskiej masakrze piłą mechaniczną*” (Z: 217). Jego przyjaciel Bartek z czymś innym konfrontuje sytuację, w jakiej się znaleźli, a mianowicie z obrazami znanymi z filmów z „seryjnym mordercą” (Z: 163). Natomiast Rafał Prącik przyznaje się do fascynacji filmami w reżyserii Johna Carpentera. Olgę Pralczyk poucza, że to ten twórca nakręcił *Wioskę przeklętych*, *Ucieczkę z Nowego Jorku* i *Halloween* (Z: 137). I *Wioska przeklętych* (1995), i *Halloween* (1978) to oczywiście klasyka horroru, pod względem czasu powstania mieszczą się „na obrzeżach” dekady mającej tak przemożny wpływ na bohaterów prozy Żulczyka. Aluzje do horrorów z lat osiemdziesiątych (a także do filmów science fiction i przy okazji do dwóch reżyserów już z innej branży) pojawiają się w pozostałych utworach, np. w *Instytucie*. Zostaje tam przywołany film *Obcy 2 – decydujące starcie* (1986, reż. James Cameron). Jest to, jak zwykle w tym utworze, ironiczne ujęcie:

Ojciec Eli całą noc potrafił opowiadać mi o kadrach u Greenawaya, o tym, dlaczego Bergman jest największym dialogistą kina, czemu *Gwiezdne wojny* są tak naprawdę o męskiej inicjacji, a *Obcy 2* o porodzie, i co by o tych filmach bez wątpienia powiedział Freud, gdyby tylko żył i był kolegą ojca Eli (I: 32–33).

Bywają też uogólnienia dotyczące oceny nie tyle konkretnych tytułów, co stacji emitujących dreszczowce. Wyczuwa się w tych sądach i ironię, i sarkazm:

Anka starała się streścić całą historię składnymi, prostymi zdaniami. Opowiedziała o wszystkim. O małej istocie, której wbiła w oko scyzoryk. O dziurze w podłodze, przez którą wpadł Tytus. O chłopakach ze wsi, którzy ich dogonili i z których jeden rzucił się na drugiego, po czym przegryzł mu tętnicę szyjną. „To wszystko brzmi jak tandetny horror puszczany na Polsacie po godzinie dwunastej. Ale to wszystko jest prawdziwe. To wszystko mi się przytrafiło”. Rozpłakała się (Z: 149).

Tytus, Damian i Bartek ze *Zmorojewa* znają i oglądają horrory, gdy tymczasem wspomniani w powieści inni chłopcy (jak również – masowo – ich rówieśnicy, jednakże z innych powieści Żulczyka) gustują w pornografii. Taką alternatywę widzi autor dla swoich młodocianych bohaterów. Na podstawie

historii Tytusa z randką w kinie pokazuje, że nie wszyscy są odporni na makabrę właściwą gatunkowi. Można zająć w tej kwestii różne stanowiska, akcentując rolę horrorów albo kataraktyczną, albo deprawującą czy wręcz prowadzącą do choroby umysłowej lub opętania. O szkodliwości oglądania ich wiele z tego względu mieliby do powiedzenia psycholodzy, psychiatrzy (zob. np. Szafraniec 1996), filozofowie etycy, teolodzy i egzorcyciści, a także niektórzy rodzice i nauczyciele. Ksiądz Andrzej Zwoliński w rozdziale „Skutki ekranowej przemocy”, nie przekreślając definitywnie horroru i nie demonizując zjawiska, jakim jest dreszczowiec, dostrzega początki jego tradycji w XVIII-wiecznej prozie angielskiej i sugeruje, że filmy grozy rządzą się swoimi prawami. Referuje jednak trzy stanowiska badawcze w kwestii oddziaływania tego gatunku na odbiorców:

Istnieją zasadniczo trzy hipotezy dotyczące wpływu oglądanej przemocy na zachowanie ludzi: 1. hipoteza „katharsis” – według której oglądanie programów zawierających zjawiska przemocy osłabia agresję lub skłonności do niej; 2. hipoteza „zerowa” – zakłada, że oglądana w telewizji przemoc nie ma żadnego wpływu na rodzenie się agresji lub kształtowanie skłonności do niej; 3. hipoteza stymulacji – zakłada, że oglądane w telewizji treści zawierające przemoc wzmagają agresję lub skłonności do niej.

Największa ilość badaczy skłania się zdecydowanie ku stymulacyjnej hipotezie, wskazując na kilka jej wariantów. Są to: model uczenia się, zobojętnienia na przemoc (przyzwyczajenia), zniekształcenia obrazu świata i zaburzenia emocji (Zwoliński 2004: 334).

Niezwykle istotne są przy tym konstatacje dotyczące zespołu odwracliwiania i jego czterech etapów: 1) wykształcania się nałogu oglądania stosownych materiałów i stymulacji doznań zmysłowych oraz wyobraźni (ang. *addiction effect*); 2) wzrostu uzależnienia (ang. *escalation effect*) i zapotrzebowania na coraz bardziej wyrafinowane sceny, aż do zachowań dewiacyjnych; 3) utraty wrażliwości na sceny szokujące, które odtąd stają się „normalne” (ang. *desensitization*); 4) wprowadzenia w czyn przesłania zawartego w oglądanym materiale (ang. *act out*)⁹.

Autor *Zmorojewa* i późniejszej *Świątyni* nie pokazuje, jakoby na Tytusie fascynacja horrorami i stronami internetowymi o paranormalnych zjawiskach odcisnęła negatywne piętno, może poza tym, że osłabiła jego wolę działania, spowodowała niezdolność do skutecznego stawiania czoła trudnym wyzwaniom. Gdyby nie były to powieści fantastyczne, a na przykład dokumenty o realnym chłopcu, można byłoby przypuszczać, że takie hobby wywoła w jego psychice skutki o wiele groźniejsze od wymienionych powyżej. Tak samo jak oglądanie przez innych młodocianych (i dorosłych) bohaterów Żulczyka pornografii. Skutki uboczne odbioru tego typu produkcji są zresztą u bohaterów innych powieści dość wyraźne. Na pewno Grzesiek ze *Wzgórza Psów* jest przykładem tego, że nie tylko życie i środowisko, ale również oglądane filmy – szczególnie

⁹ Autor ponadto twierdzi, że: „Medialny obraz scen przemocy prowokuje przyswajanie sobie takiego systemu wartości, w którym dominuje postrzeganie innych jako gorszych, co wytwarza gotowość do agresji” (Zwoliński 2004: 337).

horror i pornografia – wypaczają charakter. Innych, na przykład Agnieszkę z *Instytutu*, odwróciły, spowodowały, że stała się ona nieczuła, wulgarna i w wielu sytuacjach bezwzględna.

Dreszczowce wychodzą naprzeciw potrzebom ludzi, którzy „lubią się bać”. Przychylając się z kolei do skrajnie odmiennego stanowiska, można zauważyć, że horrory bywają niebezpieczną dla zdrowia umysłowego i psychicznego *sui generis* pornografią, w najbardziej ogólnym rozumieniu słowa, niszczącą psychikę ludzką, zaburzającą też w umysłach widzów granice (nie)moralności¹⁰. Nieraz nawet władze najbardziej liberalnych krajów przed nimi przestrzegają. Tak się stało na przykład w 2011 roku w związku z produkcją *Ludzka stonoga II* (*Human Centipede II*). Co ciekawe, w artykule na temat wydanego przez rząd brytyjski zakazu wyświetlania i kolportowania tego horroru pojawiły się aluzje również do dwóch uwzględnionych w prozie Żulczyka filmów:

Władze w Wielkiej Brytanii całkowicie zakazały wyświetlania filmu „Human Centipede II”, uznając go za „stanowiący prawdziwe ryzyko dla widza”. [...] Jeszcze niedawno wydawało się, że bardziej wynaturzonych scen zنعانيا się nad ludzkim ciałem niż w kolejnych częściach „Piły” w kinie już nie zobaczymy.

[...] Brytyjska rada przyznająca klasyfikację kinową i ograniczenia wiekowe do filmów uznała, że film stanowi „prawdziwe ryzyko krzywdy” dla potencjalnego widza. W efekcie Brytyjczycy nie tylko nie będą mogli obejrzeć przerażającego dzieła w kinach, ale także nie będzie ono dostępne na DVD, ani do pobrania w Internecie.

Decyzja całkowitego zakazu wyświetlania i dystrybucji filmów zdarza się w Wielkiej Brytanii niezwykle rzadko – do tej pory tylko 11 razy w historii. [...] zakazaną 1974 roku pierwszą część „Masakry piłą łańcuchową” publika zobaczyła w oryginalnej wersji dopiero w 1999 roku (*Human Centipede II* 2011)¹¹.

W powieściach grozy Żulczyka, szczególnie zaś we *Wzgórzu Psów*, poza przywoływaniem konkretnych filmów występują też aluzje do nich. We *Wzgórzu Psów* wyróżnia się jedna, dość zresztą zabawna reminiscencja z dzieciństwa bohatera-narratora: mama chłopców przemyślała z wypożyczalni kaset wideo horrory w opakowaniach zwykle zawierających bajki dla dzieci. Czyniła tak z obawy przed kłującym wzrokiem trzymającego się twardych zasad męża tyrana (WP: 827). Synom, zwłaszcza Grześkowi, nawyk oglądania horrorów pozostał na długo – „Kiedyś w kółko oglądał stare horrory typu *Powrót z piekieł*

¹⁰ Pierwsza część definicji pornografii filmowej autorstwa Hendrykowskiego brzmi następująco: „1. w szerszym znaczeniu utwór filmowy o charakterze nieartystycznym drastycznie naruszający ogólnie przyjęte w danym społeczeństwie normy przedstawiania i tabu obyczajowe utrwalone w świadomości zbiorowej. W znaczeniu tym filmem pornograficznym jest również nieerotyczna pornografia cierpienia i pornografia śmierci, np. sfilmowane sceny egzekucji, tortur, linazu, agonii, śmierci itp. Zob. *snuff movie*” (Hendrykowski 2001: 125; wyróżnienie italicami – red.). Iwona Kolańska (1998: 128) podkreśla, że szczególnie filmy *gore* zbliżają się do *hard core*, ze swoją nihilistyczną wizją świata, potwierdzającą „[...] bankructwo kultury współczesnej i brak alternatywy dla niej”.

¹¹ W Polsce nie było chyba problemu z dystrybucją i dostępnością filmu, gdyż na forum portalu Filmweb toczyła się ożywiona dyskusja na temat tego kontrowersyjnego horroru (Filmweb 2011).

i *Halloween*” (WP: 43). Nawyk ten został potem zastąpiony zwyczajem karmienia się pornografią. Najprawdopodobniej podany w narracji Mikołaja tytuł jest mylący, gdyż nie ma w światowej filmografii *Powrotu z piekieł*, jest natomiast *Powrót z piekła* (1999, reż. Aleksandr Buravsky), bardziej dramat obyczajowy niż film grozy. Horror, w jakim gustował Grzesiek, to raczej *Hellraiser: Wyśłannik piekieł* (1987, reż. Clive Barker), film na podstawie książki napisanej przez reżysera. To zresztą kolejny horror z lat osiemdziesiątych.

We *Wzgórzu Psów* asocjacje z dreszczowcami (również starymi, może nawet z początku XX wieku) pojawiają się przede wszystkim w narracji Mikołaja. W chwilach trwogi, zintensyfikowanej zażyciem narkotyków lub narkotycznym głodem, owe skojarzenia się nasilają:

Ktoś otworzył drzwi do sypialni ojca. Skrzypnęły w ciemności jak trumna z wampirem w starym horrorze (WP: 421).

Mózg w obliczu ekstremalnej traumy zaczyna wariować, w głowie tworzy się karambol, setki samochodów zderzają się ze sobą, jakby w każdym za kierownicą siedział pijak. Komiksy, horrory, heavy metal z kaset. Wszystko kupowane w zyborskich kioskach za pieniądze sprzed denominacji, nic więcej, nic mniej. Z tego się składałam. To moja krew (WP: 471).

Mikołaj, notorycznie pijany, ma też zwyczaj opowiadać jako „horror z telewizji” tragiczną historię swojej pierwszej dziewczyny, Darii (WP: 544). W reminiscencji tych niekończących się opowiadań czytelnik wyczuwa wyraźną autoironię. Obojgu małżonkom, Mikołajowi i Justynie, filmy grozy zaszkodziły w ten sposób, że wywołały w nich – dodatkowo za pomocą środków halucynogennych – pewne lęki. W przypadku kobiety taka autodiagnoza została wyrażona wprost:

Boję się tego, że wszystkie lasy na świecie są jednym lasem. Stojąc w lesie, czuję się jak w zatrzaśniętej windzie. Idąc przez niego, czuję się jak w ciemnej piwnicy opuszczonego domu. Piekło to dla mnie wieczne chodzenie po lesie. Może to fobia. Może efekt tego, że w liceum wzięłyśmy kiedyś z koleżanką grzyby i poszłyśmy do kina na *Blair Witch*. Może to po prostu wychowanie na blokowisku, na którym drzew było tak niewiele, że każde miało swoją własną ksywę (WP: 494).

Ze względu na fabułę wspomnianego przez Justynę horroru, *Blair Witch* (2016, reż. Adam Wingard¹²), i podobieństwo pewnych wątków można powiedzieć, że autor, na zasadzie przywołania tytułu, dodatkowo buduje pewne relacje intertekstualne na płaszczyźnie powieść – film.

Obrazy z dreszczowców służą zilustrowaniu najbardziej mrocznych scen z życia bohaterów. Bohaterom-narratorom łatwiej jest dzięki nim określić sytuację, w jakiej się znaleźli. Najlepiej to widać w *Instytucie*: Agnieszka słyszy znajomy krzyk i po pewnym czasie rozpoznaje, że zna go z nieudanego filmu swojego męża (I: 153). Przykłady można znaleźć też w innych powieściach, np. w *Radiu Armageddon* (RA: 56–57). W *Instytucie*, analogicznie, choć na

¹² Jest to – według dość powszechnej opinii – mało udany remake kultowego horroru z 1999 roku w reżyserii Daniela Myricka i Eduarda Sáncheza *Blair Witch Project*.

innej zasadzie niż w *Zmorojewie*, życie miesza się z iluzją rzeczywistości: fikcja z horrorów staje się prawdą, przenika do życia bohaterów:

Akurat modelowałam sztuczne zęby z masy perłowej, aby potem je nadłamać i pomalować na żółto. Kątem oka patrzyłam w spauzowany kadr ze *Świata żywych trupów*. Jeden zombi miał dokładnie taką ułamaną żuchwę, o jaką mi chodziło. [...] Odpauzowałam film. Głowa zombi na ekranie zamieniła się w zielono-czerwony bryzg (I: 23, 24).

W *Radiu Armageddon* autor dokonuje jeszcze innego, specyficznego zabiegu – z tytułów, które odnoszą się do całkiem innych gatunków, czyni nazwy horrorów czy filmów kryminalnych. Tak jest na przykład z serialem dla młodzieży *Jezioro marzeń* (1998–2003). Tytuł ten pisarz sfunkcjonalizował w celu nazwania piątego rozdziału powieści: „Wszyscy bohaterowie *Jeziora marzeń* są martwi” (RA: 62)¹³. Notabene aluzja do tego serialu, a właściwie plakatu do niego, pojawia się również we *Wzgórzu Psów* (WP: 242).

Filmy katastroficzne, dystopie, science fiction, fantasy

Jakub Żulczyk w swoich powieściach tworzy klimat upadku człowieka, jego degradacji duchowej i fizycznej oraz śmierci nowożytnej cywilizacji. Jako tło tych procesów służą, na pewno nieprzypadkowe, aluzje do określonej grupy filmów. Z jednej strony są to dramaty traktujące o tragizmie jednostek, jak wspomniane *Requiem dla snu* (WP: 464), obraz powolnego samounicestwiania się narkomanów i ludzi oddanych innym nałogom. Z drugiej zaś strony to filmy (czasem serie bądź seriale): przygodowe, science fiction, dystopie, katastroficzne itd., opowiadające o permanentnym niszczeniu dawnego świata, o globalnej zagładzie. Do tej grupy utworów przynależy między innymi dramat wojenny *Czas Apokalipsy* (1979, reż. Francis Ford Coppola), seria *Mad Max* (1979, 1981, 1985, 2015, reż. George Miller – RA: 19) czy nawet *space opera*¹⁴ – przygodowe science fiction *Gwiezdne wojny* (I: 32–33; WP: 242; ze szczególnym uwzględnieniem części: *Gwiezdne wojny, część V: Imperium kontratakuje* – WP: 842).

W Żulczykowej filmografii jest bardzo wiele aluzji do końca świata, zmierzchu cywilizacji, co na przykład według Krzysztofa Loski (1998) jest znamienne dla filmów science fiction. Współgrają one z minorową atmosferą światów przedstawionych omawianych powieści. Reprezentatywne są pod tym względem *Zmorojowo*, *Radio Armageddon* (sam tytuł jest już wielce wymowny), *Wzgórze Psów* oraz *Czarne słońce*.

Na podstawie *Zmorojewa*, powieści dla dzieci i młodzieży, można zauważyć, jak autor, posługując się odniesieniami do filmów, zwłaszcza horrorów, buduje atmosferę i oddaje stany psychiczne bohaterów. Ze względu na adresata prezen-

¹³ Śmierć jest również wieszczona, tym razem jednak nie bohaterom, ale aktorom występującym w serialu *Beverly Hills*. Jak można się zorientować, w destrukcyjnym świecie powieściowych postaci również to proroctwo jest fałszywe (por. RA: 64).

¹⁴ Zob. hasło „Space opera” (Hendrykowski 2001: 152–155).

tuje świat protagonistów na zasadzie kontrastu: źli walczą przeciwko dobrym, mordując coraz więcej ofiar. W owym utworze, podobnie jak we *Wzgórzu Psów*, giną też całkiem niewinni, między innymi ekipa telewizyjna. Adresowanie *Zmorojewa* do dzieci i młodzieży nie powoduje stonowania w szafowaniu brutalnością: tragiczna śmierć zostaje i tutaj przedstawiona z detalami i okrucieństwem. Czytelnik w szczegółach śledzi masakrę, niejako wodząc wzrokiem za „okiem kamery” narratora-kamerzysty:

Zrozumiała [Anka – uzup. D.K.], że to serce było w tym samochodzie, w ciele siedzącego przed nią Adolfa Błyska, który obserwował pożerające ekipę filmową stwory z namaszczeniem melomana oglądającego najpiękniejszą z oper. Gwałtownie popchnęła drzwi – były zamknięte (Z: 405; por. 404).

Łatwo zauważyć w zacytowanym fragmencie obrazowanie właściwe horrorom: zbrodniczy Adolf Błysk jest równie okrutny i cyniczny, jak tytułowy bohater *Upiora w operze*. Niemy film sprzed wojny to dreszczowiec (1925, ang. *The Phantom of the Opera*, reż. Rupert Julian i in.), natomiast filmowa wersja musicalu Andrew Lloyd Webbera z 1986 roku to melodramat, musical (ang. *The Phantom of the Opera*, reż. Joel Schumacher) z 2004 roku¹⁵.

Apokaliptyczność zostaje zmanifestowana nie tylko poprzez taką, a nie inną konstrukcję wydarzeń, nie tylko przez korelację z horrorami czy przez nawiązania do Franza Kafki¹⁶ i Stephena Kinga (Z: 444), ale również *expressis verbis* wyrażony klimat „końca świata”:

Wiatr rozwiewał po rynku śmieci, foliowe torebki i pokrywki od plastikowych kubków na śmieci. Z domów ziały puste oczy wybitych okien, na ulicy nie było ani jednego człowieka. Głuszyce, niepozorna warmińska miejscowość, wyglądały jak na pięć minut przed apokalipsą (Z: 401).

– I nastanie wielka ciemność, a z gniazd wyjdą ci, co są głodni, i żaden człowiek nigdy nie zazna spokoju – powtórzył Strzępowaty i zarechotał głośno i parszywie. Wyjął z kieszeni ostatni Klucz, Kwiat Paproci. [...] Przedmioty zaczęły się zlewać. Najpierw Lustro pochłonęło oba pozostałe Klucze, a następnie roztopiło się w parującą masę, z której zaczął się formować kształt Klucza. Pod ziemią coś gruchnęło (Z: 421–422).

„I nastanie wielka ciemność, a z gniazd wyjdą ci, co są głodni, i żaden człowiek nigdy nie zazna spokoju” – w ustach złego stwora słowa te brzmią jak prześmiewcza parafraza słów z Apokalipsy (Ap 16, 10; por. Mt 24, 29–30). W apokaliptycznym duchu należy też odczytywać *Wzgórze Psów*, utwór skomponowany według wezwań suplikacyjnych zanoszonych przez Kościół w sytuacjach szczególnej trwogi¹⁷. Autor jednak konstruuje tę powieść według owego klucza na oddanie atmosfery totalnej negacji wiary. Andrzej Horubała (2017: 42)

¹⁵ Właściwie są cztery ekranizacje *Upiora w operze*: w reżyserii Ruperta Juliana (1925), Roberta Markowitza (1983), Dwighta Little (1989) i Tony’ego Richardsona (1990).

¹⁶ Do *Zamku* Franza Kafki lub jego ekranizacji jest też aluzja we *Wzgórzu Psów* (WP: 270).

¹⁷ Od czasu wprowadzenia w 1993 roku nabożeństwa nazywanego Koronką do Miłosierdzia Bożego suplikację śpiewa się bądź recytuje również za każdym razem po odmówieniu tejże modlitwy.

pisze o „[...] głębokiej rozpacz [..] pokolenia”, zasygnalizowanej skomponowaniem *Wzgórza Psów* wedle suplikacyjnych zwrotów: „Od powietrza / Od głodu / Od ognia / Od wojny uchowaj nas, Panie”. Nie trzeba się z tym sądem w zupełności zgadzać, można jednak zauważyć, że ową „duchowość”, ale właśnie traktowaną *à rebours*, jako duchowość pustki, rozpacz i zwątpienia, Żulczyk odsłania wielokrotnie (np. WP: 16–17).

Z kolei cała historia bohaterów *Radia Armageddon* jawi się im samym jako polska imitacja amerykańskiej klasyki – kilkakrotnie wznawianej serii filmów pt. *Mad Max*. Fabułę konkretnych produkcji z tej serii bohaterowie odnoszą do swego losu. Seria bywa określana jako dystopia. Z reguły termin ten wiąże się z literaturą (ze starogreckiego *δυσ* – zły; *τόπος* – miejsce) i obejmuje nim utwory fabularne przynależące do literatury fantastycznonaukowej, przedstawiające czarną wizję przyszłości, wewnętrznie spójną i wynikającą z krytycznej obserwacji sytuacji społecznej otaczającej autora (por. Niewiadowski 1990: 250, 262).

Aluzje do określonych filmów konstytuują więc atmosferę *Radia Armageddon* implikowaną tematem powieści, zasugerowaną też poprzez jej tytuł. Inną przywołaną produkcją, tematyką zbliżoną do tytułowego Armageddonu, jest adaptacja *Jądra ciemności* Josepha Conrada – wspomniany już *Czas Apokalipsy*:

[...] Wiesz, ja nie jestem taki głupi. Czytałem jeszcze jakieś książki. Czytałaś taką książkę *Jądro ciemności*? Co był potem film *Czas apokalipsy*?

– Nie.

– A widzisz (RA: 319).

Gdy dokładniej przyjrzeć się powieściom Żulczyka, można zauważyć, że wszędzie czai się lęk, również lęk przed końcem świata, przed apokalipsą, przed śmiercią. Utwory tego autora odsłaniają zmierzch i upadek cywilizacji, kultury, ale to nieco inna kwestia, jakby zresztą zaakceptowana przez bohaterów. Obecny jest w tych tekstach lęk przed upadkiem, rozkładem uniwersum, w sensie fizycznym bardziej niż duchowym, gdyż rozkład duchowy już się dokonał. Stąd może w *Radiu Armageddon* aluzje do filmowej dystopii (RA: 19).

Może też nieprzypadkowo kilkakrotnie jest przywoływany film *Zmierzch* (2008, reż. Catherine Hardwicke) – czy też, w czasach rozwiniętej konwergencji¹⁸, saga z gatunku fantasy o tym samym tytule. Poza cytowanym już fragmentem *Zmorożewy* (Z: 412) na uwagę zasługuje również motyw z *Instytutu*: Agnieszka kupuje córce na urodziny między innymi „[...] DVD z filmem *Zmierzch*” (I: 209).

¹⁸ Pojęcie konwergencji odsyła „[...] do struktury organizacyjnej przemysłu filmowego, który w coraz większej mierze funkcjonuje jako część globalnych konglomeratów medialnych i w swoich strategiach nastawiony jest na optymalne wykorzystanie efektów *cross over* oraz synergii” (Wedel 2010: 194). Obecnie trzecia faza konwergencji, zwana *content streamability* (strumieniowe przesyłanie treści), jest definiowana „[...] w sposób *estetyczny* na bazie ekonomiczno-technologicznej” (Wedel 2010: 194). Jej produktami są na przykład filmy w kinie, w telewizji, na DVD i wideo, audio-CD, książka będąca podstawą adaptacji filmowej, magazyny dla fanów, parki i wystawy tematyczne, strony internetowe i formaty gier komputerowych (Wedel 2010: 195). Zauważmy, że w takiej sytuacji książka czy film są jedynie „produktem-kotwicą” dla rozwoju rozbudowanej, nastawionej na milionowe zyski konwergencji franczyzowych produktów i – mimo praktycznego nastawienia na estetykę – nie mają już prawie nic wspólnego z prawdziwą sztuką.

Film ten, do jeszcze niedawna kultowy, zaliczany bywa do romansów (wątek miłości nieśmiałej dziewczyny do pół człowieka, pół wilka), ale też do horrorów z tradycyjnym tematem wampiryzmu.

W sąsiedztwie bardzo licznych nawiązań do horrorów stoją zatem filmy wieszczące czas Apokalipsy, Armagedonu, końca świata itd. Można nawet stwierdzić, że nastrojowo pokrewne są one horrorom. Jedne i drugie prezentują zły, straszny i przygnębiający obraz rzeczywistości, w efekcie zinterioryzowany przez Żulczykowych protagonistów.

Filmy policyjne i detektywistyczne, kryminały, sensacyjne, dramaty gangsterskie, wojenne, sportowe i przygodowe

O filmach wojennych narratorzy analizowanych powieści mówią nieraz enigmatycznie, nieraz z humorem i lekką ironią, nieraz zaś poważnie i konkretnie. Przynależność genologiczna tych produkcji bywa nieoczywista; zbliżają się one między innymi do preferowanych przez bohaterów Żulczyka horrorów. Najlepiej to widać na przykładzie fikcyjnych utworów, przy których miała pracować bohaterka *Instytutu*. Sfingowany jest więc „[...] tani policyjny serial, który zawieszono po sześciu odcinkach, w rodzaju *Brygady Niepokonani*” (I: 72), program telewizyjny *Policyjna interwencja* (I: 167) oraz film wojenny, klasyfikowany przez pryzmat widzenia owej charakteryzatorki (ale też w oczach fikcyjnego jury) właśnie jako horror:

Czasami zarabiałam niewiele, mniej niż ojciec Eli. Czasem więcej, gdy wzięli mnie na zastępstwo do niemieckiego filmu wojennego. Wepchnęłam sobie w ręce zajęcie. Zaczęłam nim żyć. Zaczęłam oddychać przez dłonie, które wyczarowywały najwspanialsze w świecie zmiażdżone i złamane nosy, rany postrzałowe, wyłupane oczy, wybite zęby, poparzenia, trąd i egzemy. Żyjący w ciemności, zamienieni w zombi żołnierze SS, których zrobiłam po znajomości do jakiegoś francuskiego filmu klasy B, zdobyli nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Horroru. [...] Całymi dniami wylepiałam, wyklejałam i wymalowywałam z ludzi wampiry, trupy i ofiary wypadków samochodowych. Wieczorami grałam w scrabble’a, piłam herbatę i oglądałam komedie romantyczne z moją córką (I: 73).

W *Zmorojewie* wspomniany jest też bliżej nieokreślony film „o wojnie w Wietnamie” (Z: 16), natomiast ze zdań:

Rudziak nigdy nie sądził, że zdolny jest do wielkich czynów. Może ze względu na żonę, która przy każdym oglądanym razem filmie powtarzała mu: „Ty to byś na pewno tego nie zrobił”. Nieważne, czy oglądali film o facecie, który zwiewa z łagru i idzie na piechotę przez całą Syberię, czy *Szklaną pułapkę*, czy program dokumentalny o człowieku, który zbudował pomnik papieża z kapsli po coli (Z: 300)

można się domyślić, że w pierwszym przypadku jest to aluzja albo do niemieckiego filmu *Jeniec. Tak daleko, jak nogi poniosą* (niem. *So weit die Füße tragen*,

reż. Hardy Martins) z 2001 roku, albo do bardziej związanych z naszym krajem – przez udział w produkcji – *Niepokonanych* (ang. *The Way Back*, reż. Peter Weir) z 2010 roku. Z tym, że ten drugi obraz w Polsce ukazał się w kwietniu 2011 roku (debiut światowy był rok wcześniej), a właśnie w 2011 roku Żulczyk wydał *Zmorojewa*.

Kolejną grupą filmów przyciągających uwagę zwłaszcza męskich bohaterów omawianych powieści (zob. np. WP: 71) są filmy (także seriale) kryminalne, policyjne bądź detektywistyczne, przykładowo *Cobra* (1986, reż. George P. Cosmatos) czy *Komando* (1985, reż. Mark L. Lester). Najważniejsze jednak miejsce w tym kręgu zajmuje *Z Archiwum X* (1993–2002, 2016–2018, twórca Chris Carter). Serial ów, określany jako kryminalny – sensacyjny – science fiction z elementami thrillera i horroru, został kilkakrotnie przywołany we *Wzgórzu Psów* (np. WP: 85, 123, 452), ale też, aluzyjnie, w *Zmorojewie* (Z: 156, 349) oraz w *Radiu Armageddon* (RA: 273). W ostatnim z wymienionych utworów znajduje się też ironiczna uwaga o oglądaniu przez parę bohaterów „[...] nocnych bloków odcinków *Miami Vice*” (RA: 106), czyli *Policjantów z Miami* (1984–1990, twórca Anthony Yerkovich). W kontekście tych produkcji sytuuje się wyeksponowane przez Żulczyka kino akcji. Aluzji do niego jest również sporo, między innymi do ogólnikowo przywołanych „azjatyckich filmów akcji” (Z: 62); do aktorów w nich występujących, jak na przykład Jean Claude Van Damme (Z: 66–67), Bruce Willis (Z: 293) czy Chuck Norris (WP: 706). W każdej przywołanej powieści, co typowe dla tej prozy, porównania danej postaci przez osobę trzecią do wysportowanego, inteligentnego aktora są budowane na zasadzie negacji: bohater nie jest taki jak aktor X, jest jego – w oczach opisującego – zaprzeczeniem. Analogicznie przebiega utożsamianie się bohaterów z filmowymi protagonistami. Bywają jednak wyjątki, zwłaszcza w powieści dla nieletnich, w której Żulczyk stara się jeszcze nie dawać jednoznacznie negatywnej wizji człowieka. Sami zresztą bohaterowie pragną się identyfikować z dzielnymi postaciami znanymi z filmów. Przykładowo jednemu z bohaterów *Zmorojewa*

Przypomniał [...] się inny, oglądany w wiejskiej świetlicy film o kilku typkach, którzy próbowali przeszmuglować przez dżunglę ciężarówki wypełnione nitrogliceryną. Tak, to chyba było dobre porównanie. W domu Wirdały, przy jego stole czuł się, jakby siedział na beczce nitrogliceryny schowanej pod podłogą, w piwnicy. Zakręciło mu się w głowie (Z: 320–321).

Bohaterowi prawdopodobnie chodzi o *Cenę strachu* (fr. *Le Salaire de la peur*) z 1953 roku (reż. Henri-Georges Clouzot), ale jeszcze bardziej o remake filmu z 1977 roku (ang. *Sorcerer*, reż. William Friedkin). W owym thrillerze czterej mężczyźni podejmują się niebezpiecznej misji przewiezienia ładunku nitrogliceryny przez dżunglę rozklekotanymi ciężarówkami; akcja rozgrywa się w nieokreślonym bliżej miejscu w Ameryce Południowej.

W *Zmorojewie* pozytywną postacią jest między innymi na poły fantastyczny Strąk. I jego, bez znamienych dla pisarza negacji i zaprzeczania, porównuje się do imponującej, aczkolwiek niezidentyfikowanej postaci znanej z kinematografii, być może z kina sztuk walki (na ten temat zob. Pitrus 2001):

Strąk wskoczył do środka, podbiegł do węsacza, zręcznie niczym wojownik z filmów karate unikając jego zamachów, wyszarpnął nóż i wbił go jeszcze raz w ciało istoty, tym razem prosto w nos. Stwór ryknął ponownie, a Strąk w ostatniej chwili odskoczył przed jego ciosem (Z: 369).

W omawianej grupie utworów spośród pozostałych filmów należałoby wymienić: film katastroficzny *Płonący wieżowiec* z 1974 roku, jak mówi jeden z bohaterów *Instytutu*, „z Richardem Chamberlainem” (I: 75); *Rocky’ego*, dramat – film sportowy z Sylvestrem Stallone w roli głównej, z 1976 roku (Z: 244; WP: 71); *Klatkę*¹⁹ (WP: 71); *Młode wilki* ½, polski film sensacyjny z 1997 roku (ŚoŚ: 42–43); oraz „[...] coś z Liamem Neesonem, który próbował odzyskać uprowadzoną córkę” (WP: 823). Chodzi oczywiście o film *Uprowadzona* z 2008 roku, dreszczowiec – thriller – film sensacyjny (ang. *Taken*, reż. Pierre Morel)²⁰. Była już mowa o *Szklanej pułapce*, bez uwzględnienia numeru części serii (Z: 300) oraz o aktorze Brusie Willisie, znanym z filmów sensacyjnych, grającym główną rolę również w tej serii (Z: 293). Żulczyk i jego protagoniści wykazują też wyraźne predylekcje w stosunku do reżyserii Darrena Aronofsky’ego. Ważny jest jego obraz *Requiem dla snu*, a także, wyśmiany przez bohaterów *Wzgórza Psów* ze względu na grę aktora, *Noe: wybrany przez Boga* (WP: 17–18), którego badacze nie chcą identyfikować bynajmniej z filmem biblijnym. Na przykład ks. Marek Lis (2016: 36) skłonny jest widzieć w nim „[...] dramat ekologiczny, opowiadający o konsekwencjach zniszczenia środowiska przez nadmiernie eksploatujących je ludzi”.

Co zastanawiające, aluzje do filmów gangsterskich, pokrewnych powyższym, ale mających swój początek w latach trzydziestych XX wieku, są w prozie Żulczyka nader rzadkie i bardzo ogólnikowe, mimo że autor właśnie świat współczesnych gangsterów wyraźnie w swych powieściach eksponuje (Z: 167; WP: 580). Owo przemilczenie wytłumaczyć można tym, że w filmach z okresu tworzenia mitu, powstawania „czarnej baśni”, następowała idealizacja gangstera jako człowieka wolnego, stojącego ponad prawem, natomiast w połowie lat trzydziestych zarysowywał się w nich dualizm między dobrem i złem, prawem i bezprawiem. Wśród gangsterów polskich i rosyjskich, odmalowanych przez Żulczyka (również w scenariuszu do *Belfra*), bynajmniej nie ma już żadnej apologii dobra, heroizmu, siły. Innym czynnikiem niewielkiego zainteresowania gatunkiem może być fakt, że gangsteryzm należy raczej do przeszłości. Obecnie ukazują się inne oblicza bezprawia, inne formy przemocy i inne społeczne dewiacje.

¹⁹ Prawdopodobnie chodzi o mroczny film o niedozwolonych walkach – produkcję z 1989 roku (ang. *Cage*, reż. Lang Elliott, dramat – film akcji, USA) lub o tak zwanych ustawkach (2003, reż. Sylwester Latkowski, dokumentalny, Polska). Ten ostatni to „[...] dokument o młodych ludziach zafascynowanych przemocą, pokazujący walki towarzyszące meczom piłkarskim” (Wernikowska 2003). Możliwe, że bohater ma nagranie jeszcze jednego filmu zatytułowanego po polsku *Klatka* (*Isolerad*, 2010, reż. Johan Lundborg i Johan Storm, thriller, Szwecja). W 2019 roku pod tym samym tytułem miał się pojawić na ekranach kolejny polski film, dramat sportowy, tym razem w reżyserii Konrada Maximiliana; ostatecznie filmowi nadano tytuł *Fighter* (2019).

²⁰ Powstały też kolejne części filmu: *Uprowadzona 2* (2012, reż. Olivier Megaton) i *Uprowadzona 3* (2014, reż. Olivier Megaton).

Żulczyka interesują problemy polskiej współczesności, natomiast gangsteryzm z czasów prohibicji „[...] był poważnym problemem społecznym, który odcisnął swoje piętno na amerykańskim życiu publicznym, a jego sfery penetracji stale ulegały poszerzeniu” (Helman 1998: 13). Współczesnym odpowiednikiem obrazów gangsterskich jest tak zwane „kino bandyckie” (Przylipiak i Szyłak 1999). Jak pisze Krzysztof Arcimowicz,

„Filmom bandyckim” zarzucano, że gloryfikują świat wulgarny, pełen mentalnego brudu, podejrzanych wartości, męskiego szowinizmu oraz kultu pieniądza i dóbr materialnych. Kino tworzone przez Pasikowskiego i innych reżyserów mieszczących się w tym nurcie nazywano również „kinem nihilistycznym”, przy czym można zgodzić się z twierdzeniem, iż były to po prostu filmy komercyjne, w których nihilizm moralny był wykalkulowanym elementem całości zaprogramowanej z myślą o sukcesie finansowym (Arcimowicz 2003: 140).

Nie ulega wątpliwości, że tymi samymi właściwościami odznaczają się kreacje męskich bohaterów i światy przedstawione zarówno w książkach Żulczyka, jak i tworzonych według jego scenariuszy produkcjach – w serialu kryminalnym *Belfer* (2016–2017, reż. Łukasz Palkowski i in.) i serialu kryminalnym – thrillerze *Ślepnąc od światła* (2018, reż. Krzysztof Skonieczny). W bandyckich filmach gustują też bohaterowie omawianych powieści²¹.

Blisko kina akcji sytuują się również filmy, serie oraz seriale fantastyczne. Wykazują one nieraz cechy wspólne z filmami przygodowymi. Są częstym motywem w prozie Żulczyka. Co znamienne, w *Instytucie* pisarz przywołuje *Powrót do przeszłości* – a nie: *Powrót do przyszłości* (1985, reż. Robert Zemeckis). Jest to prawdopodobnie świadomy (i nie jedyny!) zamysł autora polegający na prowadzeniu intertekstualnej gry z tytułem filmowym:

Nie chciał [Jacek – uzup. D.K.] niczego więcej, oprócz teraz i tutaj. I ta Agnieszka, którą widział, nieprawdziwa Agnieszka, Agnieszka pomalowana różową farbą, Agnieszka udająca rozrywkową studentkę ASP, odgrywająca *Powrót do przeszłości*, była prawdziwą Agnieszką (I: 182).

Z filmów akcji zaznaczających swoją obecność – choćby nawet poprzez wzmiankę o plakacie z kultową niegdyś produkcją – można byłoby wymienić, poza uwzględnionymi wcześniej, dwuczęściową space operę, na którą składały się *2001: Odyseja kosmiczna* oraz *2010: Odyseja kosmiczna* (WP: 173)²², oraz takie filmy, jak na przykład: *Terminator 2. Dzień sądu* (WP: 142); *Obcy 2* (I: 32–33); *Ucieczka z Nowego Jorku* (Z: 137). O pokrewieństwie filmów science fiction i horrorów (jedne i drugie kładą nacisk na ekstremalnie silne emocje odbiorców) mowa jest właśnie w *Zmorożewie* (por. Z: 464–465).

²¹ Gwoli ścisłości należy też odnotować, że w wywiadzie dla „Kina” Psy Pasikowskiego zostały przez Żulczyka umieszczone wśród trzech jego ulubionych polskich filmów (Różyńska 2019: 63).

²² Są to dwie części space opery powstałe na bazie tetralogii Arthura C. Clarke’a *2001: Odyseja kosmiczna* (2001: *A Space Odyssey*): amerykańsko-brytyjski film science fiction z 1968 roku w reżyserii Stanleya Kubricka oraz sequel *2010: Odyseja kosmiczna* (2010: *The Year We Make Contact*), amerykański film science fiction z 1984 roku w reżyserii Petera Hyamsa.

Dość rzadkim zjawiskiem w Żulczykowej filmografii są aluzje do kina niemego, starych, przedwojennych filmów, z tego chociażby powodu, że autor jest „pisarzem dnia dzisiejszego”, zakotwiczonym w kulturze popularnej, kulturze masowej. Interesuje go margines społeczny, półświatek kryminalistów i nie mniej od nich zepsutych elit (celebrytów i finansistów) – z Warszawy i peryferii (zwłaszcza z okolic Warmii i Mazur). Obca jest mu historia, szacunek do tradycji i uznanie dla tak zwanej kultury wysokiej, toteż porównania i nawiązania do filmów starych lub opowiadających o dawnych czasach zdarzają się w jego tekstach sporadycznie, na przykład w cytowanej już powieści dla młodzieży *Zmorojewo* (Z: 318, 322). W utworach dla dorosłych, w których przeważa zwulgaryzowany obraz współczesności i zdehumanizowana wizja człowieka, tych odwołań prawie nie odnajdujemy. Znamienną cechą prozy Żulczyka jest zatem to, że nie padają w niej żadne konkretne tytuły starych filmów oraz filmów historycznych – oprócz *Potopu*, obrazu z 1974 roku w reżyserii Jerzego Hoffmana (Z: 232), i filmu *Braveheart* z 1995 roku w reżyserii Mela Gibsona (RA: 351). Przywoływanie „archaicznych” filmów służy budowaniu atmosfery dawności; w *Zmorojewie* jest znakiem retro – cofnięcia się w zamierzchłe czasy:

Wraz z krokami nadchodził głos. Tak głęboki i donośny, że aż konieczny – głos herolda ze starego filmu o średniowiecznym mieście (Z: 211).

[...] usłyszał głos brzmiący jak najniższy dźwięk fortepianu, zabawnie melodyjny, niczym u aktora z przedwojennego filmu (Z: 230; tak o głosie wójta budzącego Tytusa – D.K.).

Stare filmy, w tym kino nieme, to coś, co odeszło i co umarło. Podobnie stare bajki i baśnie. Filmy historyczne też nie mają w tej wykładni większego znaczenia. Żulczyk we wszystkich swoich powieściach, począwszy od *Zrób mi jakąś krzywdę*, pokazuje konieczność zakotwiczenia we współczesności. Myśl tę wyraża w *Zmorojewie*, za pośrednictwem przytoczonej refleksji Janusza Koracza:

Nie znajdują mnie. Pokonaliśmy ich. Pokonała ich technika. Są martwi, tak jak martwe są opowieści, bajki, legendy. Odejdą w zapomnienie niczym niewznawiane książki. Jak nieme filmy. Nie wygrają z lotniskami, autostradami, z internetem. Nie mają szans zabrać mi Kwiatu. Zabrać mi wszystkiego, co mam (Z: 259).

Bohater, szczęśliwy nabywca Kwiatu Paproci, tkwi jednak w świecie baśni i legend, tak właśnie myśląc o zagrażających jego bezpieczeństwu fantastycznych stworach. Nie wie, że zostanie zamordowany przez równie jak one okrutnego redaktora Tajemnej Strony – Adolfa Błyska. Podobnie domeną starszych pokoleń (a dokładnie: dziadka), znakiem czegoś, co młodych już nie interesuje, są w *Zmorojewie* (Z: 120–121) westerny, notabene nazywane niegdyś „horse operami”.

Podsumowanie

Jakub Żulczyk nieustannie i niezmiennie kładzie akcent na współczesność – tak produkcji, jak tematu. Fabułę swoich utworów osadza w (zdeformowanych i wynaturzonych) realiach polskich, natomiast gry intertekstualne, intermedialne i intersemiotyczne, które w nich prowadzi, nie wiążą się (poza paroma wyjątkami) z kulturą – w tym filmografią – rodzimą. Dotyczy to również tak zwanego kina męskiego: obrazów pełnych brutalności, podkreślających sprawność i siłę mięśni, walkę i fizyczną oraz werbalną przemoc. Zasadniczą funkcją przywołań tego typu produkcji jest po pierwsze budowanie bądź wzmacnianie odpowiedniej dla światów przedstawianych przez autora atmosfery, po drugie zaś dopełnianie wizerunku bohaterów oglądających te obrazy, zresztą wedle strawestowanego przysłowia: „Powiedz mi, co oglądasz, a powiem ci, kim jesteś”. Jak wykazały badania, „męskie filmy” w Żulczykowych powieściach oglądają nie tylko (choć przede wszystkim) mężczyźni, robią to także kobiety, nie tylko dorośli, ale również dzieci i młodzież.

Bibliografia

- Altman, Rick. 2012. *Gatunki filmowe*. Tłum. Maria Zawadzka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arcimowicz, Krzysztof. 2003. *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Arcimowicz, Krzysztof, i Citko, Katarzyna (red.). 2009. *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana.
- Baudrillard, Jean. 1998. *Ameryka*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Goliński, Zdzisław. 1939. *Kościół w walce z pornografią*. Lublin: Towarzystwo Wiedzy Chrześcijańskiej.
- Helman, Alicja. 1998. Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 13–27.
- Hendrykowski, Marek. 1994. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Hendrykowski, Marek. 2001. *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań – Wrocław: Studio Filmowe Montevideo.
- Horubała, Andrzej. 2017. Żulczyk rządzi! *Do Rzeczy*. Tygodnik Lisickiego, 19 (221), s. 42–44.
- Jarco, Jerzy. 1994. Pornografia – wyzwania na dziś. *Biuletyn KAI*, 31, s. 14.
- Kolasińska, Iwona. 1998. Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 113–132.
- Kulczycka, Dorota. 2019. Jakimi filmami karmią się bohaterki prozy Jakuba Żulczyka? Kino „kobiecy” w literaturze niekobiecej. W: Zwolińska, Barbara (red.). *(Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku. Nie tylko o kulturze jedzenia i picia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 248–261.
- Lis, Marek. 2016. Nowe filmy biblijne – między ortodoksją a apokryfem. *Studia Religiosa*, 49 (1), s. 36.
- Loska, Krzysztof. 1998. Czekając na apokalipsę – wizje przyszłości w filmie science fiction. W: Loska, Krzysztof (red.). *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 133–143.
- Niewiadowski, Andrzej. 1990. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Nijakowski, Lech M. 2010. *Pornografia: historia, znaczenie, gatunki*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.

- Pitrus, Andrzej. 2001. Kino sztuk walki. W: Loska, Krzysztof (red.). *Wokół kina gatunków*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 237–252.
- Przylipiak, Mirosław, i Szyłak, Jerzy. 1999. *Kino najnowsze*. Kraków: Znak.
- Regiewicz, Adam. 2011. *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*. Lublin: Norbertinum.
- Różdżyńska, Aleksandra. 2019. Od Tarantino do Corbeta. [Wywiad z Jakubem Żulczykiem]. *Kino*, 8, s. 62–63.
- Szafraniec, Jan. 1996. Telewizyjny zespół odwracania. *Biuletyn KAI*, 52–53, s. 24–26.
- Thompson, Edward H., i Pleck, Joseph. 1987. *The Structure of Male Role Norms*. W: Kimmel, Michael S. (ed.). *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park: Sage Publications, s. 25–36.
- Wedel, Michael. 2010. Książka – film – DVD. Paratekstualność, konwergencja mediów i transmedialna narracja na przykładzie „Władcy Pierścieni”. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. W: Gwóźdź, Andrzej (red.). *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*. Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 193–222.
- Welsch, Wolfgang. 1998. *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum. Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Więczkowska, Małgorzata. 2012. *Co wciąga twoje dziecko?* Kraków: Wydawnictwo m.
- Więczkowska, Małgorzata. 2013. Manga i anime na polskim rynku. Niewinne buzie i rozmarzone oczy. *Wychowawca*, 6, s. 20–21.
- Williams, Linda. 2013. *Seks na ekranie*. Tłum. Miłosz Wojtyna. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Zwoliński, Andrzej, ks. 2004. *Obraz w relacjach społecznych*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Żulczyk, Jakub. 2005. Gamecube Girl. *Lampa*, 9 (18), s. 27–32.
- Żulczyk, Jakub. 2010. *Instytut*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Żulczyk, Jakub. 2011a. *Świątynia*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Żulczyk, Jakub. 2011b. *Zmorożewo. Powieść fantastyczno-przygodowa*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Żulczyk, Jakub. 2015. *Radio Armageddon*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2017. *Wzgórze Psów*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2018a. *Ślepnąc od światła*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2018b. *Zrób mi jakąś krzywdę... czyli wszystkie gry video są o miłości*. Warszawa: Świat Książki.
- Żulczyk, Jakub. 2019. *Czarne słońce*. Warszawa: Świat Książki.

Netografia

- Dąbrowska, Magdalena, i Radomski, Andrzej (red.). 2010. *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*. Lublin: Wiedza i Edukacja. [Online]. Dostęp: https://www.academia.edu/4425909/Meskosc_jako_kategoria_kulturowa [25.11.2019].
- Drotkiewicz, Agnieszka, i Dziewit-Meller, Anna. 2008. *Kobieta śmierząca człowiekiem*. [Rozmowa z Jakubem Żulczykiem]. [Online]. Wysokie Obcasy.pl. Dostęp: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta_smierzaca_czlowiekiem.html [6.05.2018].
- Filmweb. 2011. *Ludzka stonoga 2*. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/film/Ludzka+stonoga+2-2011-558111> [11.08.2018].
- Fortuna, Katarzyna, i in. 2017. *Żulczyk, Gogola i Pucek w lipcowym, wakacyjnym „Sądzie nad książką”*. [Online]. Radio Kraków. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=y23lwetG5-4> [27.01.2019].
- Human Centipede II. 2011. *„Najbardziej wynaturzony film wszech czasów”? Burza nad zakazanym horrorem*. [Online]. Gazeta.pl. Dostęp: http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,9751450,_Najbardziej_wynaturzony_film_wszech_czasow___Burza.html [11.08.2018].
- International Movie Database. 2017. *Masculine Movies*. [Online]. IMDb. Dostęp: <https://www.imdb.com/list/ls027253328/> [25.11.2019].
- Leszcz, Jarosław. 2009. *Urwany film*. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-%5BRec%5D-7691> [12.08.2018].
- Polonia Christiana. 2018. *Sexroboty o wyglądzie dzieci! Porażające skutki rewolucji seksualnej w Japonii*. [Online]. PCh.24.pl. Dostęp: <https://www.pch24.pl/sexroboty-o-wygladzie-dzieci--porazajace-skutki-rewolucji-seksualnej-w-japonii,59640,i.html> [2.12.2019].

- Pornografia – statystyki. 2017. *Twoje dziecko też to robi. Statystyki dotyczące oglądania pornografii są przerażające*. [Online]. Wprost. Dostęp: <https://www.wprost.pl/kraj/10092671/twoje-dziecko-tez-to-robi-statystyki-dotyczace-ogladania-pornografii-sa-przerazajace.html> [18.08.2018].
- Wernikowska, Dominika. 2003. „Klatka” – nowy film Sylwestra Łatkowskiego. [Online]. Filmweb. Dostęp: <https://www.filmweb.pl/news/%22Klatka%22+--+Nowy+film+Sylwestra+Łatkowskiego-13596> [19.08.2018].
- Wysocki, Grzegorz. 2017. *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi?* [Wywiad z Jakubem Żulczykiem]. [Online]. WP Magazyn. Dostęp: <https://magazyn.wp.pl/artukul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi> [12.03.2018].

Filmografia

- 2001: *Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey)*. 1968. Reż. Stanley Kubrick. Science fiction. USA – Wielka Brytania: Stanley Kubrick Productions.
- 2010: *Odyseja kosmiczna (2010: The Year We Make Contact)*. 1984. Reż. Peter Hyams. Thriller, science fiction. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Belfer [serial]. 2016–2017. Reż. Łukasz Palkowski i in. Kryminał. Polska: III Neovision.
- Blair Witch. 2016. Reż. Adam Wingard. Horror, thriller. USA – Kanada: Lionsgate i in.
- Blair Witch Project (*The Blair Witch Project*). 1999. Reż. Daniel Myrick i Eduardo Sánchez. Horror. USA: Haxan Films.
- Braveheart – waleczne serce (*Braveheart*). 1995. Reż. Mel Gibson. Dramat historyczny. USA: Icon Entertainment International.
- Cena strachu (*Le Salaire de la peur*). 1953. Reż. Henri-Georges Clouzot. Przygodowy, thriller. Francja – Włochy: CICC i in.
- Cena strachu (*Sorcerer*). 1977. Reż. William Friedkin. Thriller. USA: Paramount Pictures i in.
- Christine. 1983. Reż. John Carpenter. Dramat, horror. USA: Columbia Pictures Corporation i in.
- Cobra. 1986. Reż. George P. Cosmatos. Kryminał, sensacyjny. USA: Warner Bros i Cannon Film.
- Czas Apokalipsy (*Apocalypse Now*). 1979. Reż. Francis Ford Coppola. Dramat wojenny. USA: Zoetrope Studios.
- Fighter. 2019. Reż. Konrad Maximilian. Dramat, sportowy. Polska: Domino Film.
- Gwiezdne wojny (*Star Wars*) [serial]. 1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019. Reż. George Lucas i in. Przygodowy, science fiction. USA: Twentieth Century Fox i Walt Disney Pictures.
- Gwiezdne wojny: część V – Imperium kontratakuje (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*). 1980. Reż. Irvin Kershner. Przygodowy, science fiction. USA: Twentieth Century Fox.
- Halloween. 1978. Reż. John Carpenter. Horror. USA: Compass International Pictures i Falcon International Productions.
- Hellraiser: Wysłannik piekieł (*Hellraiser*). 1987. Reż. Clive Barker. Horror, fantasy. Wielka Brytania: Film Futures.
- Historia przemocy (*History of Violence*). 2005. Reż. David Cronenberg. Thriller, dramat. USA – Niemcy: New Line Cinema i in.
- Jeniec. Tak daleko, jak nogi poniosą (*So weit die Füße tragen*). 2001. Reż. Hardy Martins. Dramat wojenny. Niemcy: Hardy Martins i Jimmy C. Gerum.
- Jezioro marzeń (*Dawson's Creek*) [serial]. 1998–2003. Reż. Kevin Williamson. Dramat obyczajowy, dla młodzieży. USA: Columbia TriStar Domestic Television i in.
- Klatka (*Cage*). 1989. Reż. Lang Elliott. Dramat, sensacyjny, film akcji. USA: Lang Elliott Entertainment.
- Klatka. 2003. Reż. Sylwester Łatkowski. Dokumentalny. Polska: Opusnet i TVP.
- Klatka (*Isolerad*). 2010. Reż. Johan Lundborg i Johan Storm. Thriller. Szwecja: Migma Film AB.
- Komando (*Commando*). 1985. Reż. Mark L. Lester. Sensacyjny, film akcji. USA: SLM Production Group i in.
- Koszmar z ulicy Wiązów (*A Nightmare on Elm Street*). 1984. Reż. Wes Craven. Horror. USA: Media Home Entertainment i in.
- Ludzka stonoga II (*Human Centipede II*). 2011. Reż. Tom Six. Horror. USA: Six Entertainment Company.
- Mad Max [serial]. 1979, 1981, 1985, 2015. Reż. George Miller. Science fiction, sensacyjny, dystopia. Australia: Kennedy Miller Productions i in.

- Młode wilki 1/2*. 1997. Reż. Jarosław Żamojda i in. Sensacyjny. Polska: Telewizja Polska i in.
- My, dzieci z dworca ZOO (Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo)*. 1981. Reż. Uli Edel. Dramat obyczajowy. RFN: CLV-Filmproduktions i in.
- Niepokonani (The Way Back)*. 2010. Reż. Peter Weir. Przygodowy, dramat historyczny. Polska – USA – Zjednoczone Emiraty Arabskie: Exclusive Films i in.
- Noe: wybrany przez Boga (Noah)*. 2014. Reż. Darren Aronofsky. Dramat, fantasy. USA: Paramount Pictures i in.
- Obcy 2 – decydujące starcie (Aliens)*. 1986. Reż. James Cameron. Horror, science fiction. USA: Twentieth Century Fox Film i in.
- Omen (The Omen)*. 1976. Reż. Richard Donner. Horror. USA – Wielka Brytania: Twentieth Century Fox Film i in.
- Piątek, trzynastego (Friday the 13th)*. 1980. Reż. Sean S. Cunningham. Horror. USA: Paramount Pictures i in.
- Piątek, trzynastego (Friday the 13th)*. 2009. Reż. Marcus Nispel. Horror. USA: Paramount Pictures i in.
- Piła (Saw)*. 2004. Reż. James Wan. Horror. Australia – USA: Evolution Entertainment i in.
- Piła V (Saw V)*. 2008. Reż. David Hackl. Horror. Kanada – USA: Twisted Pictures.
- Płonący wieżowiec (The Towering Inferno)*. 1974. Reż. Irwin Allen i John Guillermin. Katastroficzny. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation i in.
- Policjanci z Miami (Miami Vice)* [serial]. 1984–1990. Twórca Anthony Yerkovich. Kryminał. USA: Michael Mann Productions i Universal TV.
- Potop*. 1974. Reż. Jerzy Hoffman. Historyczny. Polska: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi.
- Powrót do przyszłości (Back to the Future)*. 1985. Reż. Robert Zemeckis. Komedia, przygodowy, science fiction. USA: Universal Pictures i in.
- Powrót z piekła (Out of the Cold)*. 1999. Reż. Aleksandr Buravsky. Dramat. USA – Estonia: Maksła Productions i in.
- [Rec]*. 2007. Reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Canal+ España in.
- [Rec] 2*. 2009. Reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Castelao Producciones i in.
- [Rec] 3: Geneza ([REC] 3: Génesis)*. 2012. Reż. Paco Plaza. Horror. Hiszpania: Canal+ España in.
- [Rec] 4: Apokalipsa ([REC] 4: Apocalipsis)*. 2014. Reż. Jaume Balagueró. Horror. Hiszpania: Filmax.
- Requiem dla snu (Requiem for a Dream)*. 2000. Reż. Darren Aronofsky. Dramat. USA: Artisan Entertainment i in.
- Rocky*. 1976. Reż. John G. Avildsen. Dramat, sportowy. USA: Chartoff-Winkler Productions i United Artists.
- Szklana pułapka (Die Hard)*. 1988. Reż. John McTiernan. Sensacyjny. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation i in.
- Ślepnąc od światła* [serial]. 2018. Reż. Krzysztof Skonieczny. Kryminał, thriller. Polska: HBO Polska i in.
- Teksańska masakra piłą mechaniczną (The Texas Chainsaw Massacre)*. 2003. Reż. Marcus Nispel. Horror. USA: Focus Features i in.
- Terminator 2. Dzień sądu (Terminator 2: Judgment Day)*. 1991. Reż. James Cameron. Science fiction, film akcji. Francja – USA: Canal+ i in.
- Ucieczka z Nowego Jorku (Escape from New York)*. 1981. Reż. John Carpenter. Film akcji, science fiction. USA – Wielka Brytania: AVCO Embassy Pictures i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1925. Reż. Rupert Julian i in. Horror. USA: Universal Pictures.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1983. Reż. Robert Markowitz. Dramat, horror. USA: Robert Halmi.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1989. Reż. Dwight H. Little. Dramat, horror, muzyczny. USA: 21st Century Film Corporation i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 1990. Reż. Tony Richardson. Dramat, horror, obyczajowy. Francja – Wielka Brytania: Beta Film i in.
- Upiór w operze (The Phantom of the Opera)*. 2004. Reż. Joel Schumacher. Melodramat, musical. USA – Wielka Brytania: Warner Bros i in.
- Uprowadzona (Taken)*. 2008. Reż. Pierre Morel. Thriller, sensacyjny. Francja: Monolith Films.
- Uprowadzona 2 (Taken 2)*. 2012. Reż. Olivier Megaton. Sensacyjny. Francja: Monolith Films.
- Uprowadzona 3 (Taken 3)*. 2014. Reż. Olivier Megaton. Sensacyjny. Francja: Monolith Films.

- Utalentowany pan Ripley (The Talented Mr. Ripley)*. 1999. Reż. Anthony Minghella. Dramat, kryminał, thriller. USA: Miramax International i in.
- Wioska przeklętych (Village of the Damned)*. 1995. Reż. John Carpenter. Horror. USA: Universal Pictures i Alphaville Films.
- Zagubiona autostrada (Lost Highway)*. 1997. Reż. David Lynch. Dramat, kryminał, thriller. Francja – USA: Asymmetrical Productions i in.
- Z Archiwum X (The X-Files)* [serial]. 1993–2002, 2016–2018. Twórca Chris Carter. Kryminał, sensacyjny, science fiction z elementami thrillera i horroru. USA – Kanada: Twentieth Century Fox Film i in.
- Zmierzch (Twilight)*. 2008. Reż. Catherine Hardwicke. Horror, romans. USA: Summit Entertainment i in.

Streszczenie

Autorka artykułu wychodzi z dwóch założeń: że istnieje dychotomia „kino męskie” (inaczej: „twarde” czy „mocne”) i „kino kobiece”, podobnie „literatura męska” i „literatura kobieca”, i że literatura, którą uprawia Żulczyk, jest typowo „męska”, i takie są też filmy oglądane przez jego bohaterów. Nie znaczy to oczywiście, że w tego rodzaju filmach nie gustują też kobiety i że literatury tworzonej przez pisarza nie czytają reprezentantki „płci pięknej”. Celem autorki jest wykazanie skali zjawiska, udowodnienie, że wśród obrazów percypowanych przez najczęściej bardzo zdemoralizowaną młodzież i borykających się z prawem dorosłych występujących w prozie Żulczyka przeważają: pornografia, horrory, dramaty, filmy katastroficzne, dystopie, filmy science fiction, fantasy, kryminały, filmy (seriale) policyjne i detektywistyczne, sensacyjne, dramaty gangsterskie, wojenne i sportowe. Nie ulega wątpliwości, że atmosfera tych filmów udziela się Żulczykowym bohaterom i wpływa nie tylko na ich światopogląd, ale również na ich postępowanie.

“Masculine Movies” in Jakub Żulczyk’s “Masculine Prose”

Summary

The author of the article makes two assumptions: that there is a dichotomy between “masculine movies” (“tough cinema”) and “feminine movies,” as well as “masculine literature” and “feminine literature,” and that literature created by Żulczyk is typically “masculine,” as well as the movies watched by his characters. It does not mean, of course, that women do not have a taste for such movies and that works of the writer (born 1983) are not read by the representatives of the “fair sex.” The purpose of the author of this paper is to show the range of the phenomenon and prove that among pictures perceived by the youth (usually very demoralized) and the adults (being in trouble with the law) in Żulczyk’s prose are mainly: pornography, horrors, dramas, disaster movies, dystopias, sci-fi, fantasy, crime, gangster and detective movies and series, war movies and sports movies. There is no doubt that the climate of these movies affects Żulczyk’s characters and influences both their perception of the world and their behaviour.

Patrycja Prochera

<https://orcid.org/0000-0003-3837-7439>

Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji
Uniwersytet Warszawski

Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu

Słowa kluczowe: literatura, pole literatury, Pierre Bourdieu, zmiana, niezależność pola, rynek wydawniczy

Key words: literature, literature field, Pierre Bourdieu, change, field independence, publishing market

Wstęp

Socjologia literatury ma od lat problem z wypracowaniem dla siebie samodzielnego miejsca na uniwersytetach. To wycinek życia społecznego, który niechętnie poddaje się twardej analizie. Gdzie „świat literatury” się zaczyna? Kto go reprezentuje? Jaki ma związek ze społeczeństwem? Co nadaje mu wartość? Jak zauważa Ewa Krawczak, wszystkie te niejasności próbowano usystematyzować za pomocą rozmaitych ram teoretycznych, jednak żadna nie okazała się na tyle satysfakcjonująca, by jednoznacznie zdominować dyskurs na ten temat:

W przypadku socjologii literatury niejednokrotnie próbowano określić jej przedmiot i pole badawcze oraz zająć się tą subdyscypliną od strony metodologicznej. Jednak jej problematyka wciąż oscyluje na pograniczu dyscyplin źródłowych, nie uzyskując autonomicznego oblicza naukowego. Prezentacja tematyki i jej zakresu często przyjmuje formę hasłową albo formę prezentacji bliższą działaniom okołoliterackim. Świadomość tych niedostatków i trudności ma swój wyraz w nazewnictwie stosowanym przez badaczy, którzy niejednokrotnie swoją dyscyplinę nazywają refleksją naukową lub zbiorem problemów (Krawczak 2001: 48).

Obszar zainteresowania socjologii literatury jest bardzo szeroki. Jedni w centrum stawiają kontekst historyczny, inni pochylają się nad mechanizmami komunikacyjnymi, obiegiem wytworów „świata literatury” czy ideą twórczości. Analizowane są również „obowiązki” literatury – rola, jaką pełni w społeczeństwie i dla społeczeństwa. Szczególnie interesująca wydaje się kwestia tego, kto właściwie ów świat tworzy.

Tematem artykułu jest teoria, której twórca za hasłem „literatura” dostrzegł złożoną infrastrukturę uzależnionych od siebie instytucji. Pierre Bourdieu,

bo o nim mowa, zamierzał stworzyć podstawy naukowego analizowania pola literatury. Obalał mit o niezależnej twórczości, w którym pisarz jest końcem i początkiem procesu literackiego. Zwracał uwagę, że tego wycinka świata społecznego nie można interpretować jedynie poprzez pryzmat samego wytworu – niezbędne jest uwzględnienie szeregu relacji, które wspólnie układają się w pole literatury:

Zanim powstanie ścisła nauka o literaturze, należy oczyścić przedpole, a mianowicie zdemaskować i anulować „charyzmatyczną ideologię” natchnionego twórcy w boskim szale spisującego wyrwane niebytowi wersety. [...] W istocie osoba, której nazwisko widnieje na okładce książki zawierającej tekst literacki, jest twórcą pozornym, za twórcę uznawanym jedynie ze względu na to, iż wykonuje najbardziej widoczny, materialny komponent dzieła sztuki. Ten „twórca” sam został wykreowany przez pole literackie, które posłużyło się w tym celu wydawcami, autorami przedmów, krytykami i badaczami literatury, czyli tymi wszystkimi, którzy pisarza nie tyle odkrywają i oceniają, ile go raczej wynajdują (w sensie przeciwstawienia odkrycie – wynalazek) i wartość jego dzieła nadają w sposób zasadniczo arbitralny (Gajewski 2001: 257).

W dalszej części artykułu przedstawiam najważniejsze założenia teorii Bourdieu, by odnieść je do refleksji nad współczesną literaturą w kontekście polskim. Sygnalizuję również brak jednoznacznego rozstrzygnięcia, w jaki sposób (i czy w ogóle) współczesne praktyki „twórczości DIY”¹ (między innymi *fanfiction* oraz *crowdfunding*) wpisują się w ideę pola literatury.

Bourdieu i jego pole społeczne

Pierre Bourdieu, czerpiąc inspiracje z Maksa Webera, Emila Durkheima, Claude’a Lévi-Straussa, jak również Karola Marksa, stworzył narzędzia, które pozwalają interpretować społeczną rzeczywistość bez bezwzględnego opowiadania się po stronie obiektywizmu lub subiektywizmu. Determinizm społeczny, poniekąd odbierający człowiekowi jego podmiotowość, czy odwrotnie, teorie przyznające ludziom pełne swobody (człowiek jako istotna rozumna sam definiuje swoje „tu i teraz”) – to systemy, które nie przekonywały francuskiego socjologa. W myśl pierwszego, w społeczeństwie funkcjonują schematy i klisze, którymi posługują się konkretne grupy jednostek; w drugim w celu interpretacji zachowań człowieka niezbędne jest zrozumienie jego indywidualnego świata znaczeń – świat ten jest czymś więcej niż mechanicznym odtwarzaniem narzuconego schematu. Bourdieu zestawiał ze sobą obydwa sposoby interpretowania rzeczywistości. Jerzy Szacki konstatuje, że w efekcie powstały narzędzia pozwalające interpretować społeczeństwo ponad tym podziałem:

[...] Bourdieu niszczy puste pojęcie „społeczeństwo”, zastępując je pojęciami pola i przestrzeni społecznej. Według niego zróżnicowane społeczeństwo nie

¹ DIY (z ang. *do it yourself*) – zrób to sam.

tworzy zwartej całości scalonej funkcjami systemowymi, wspólną kulturą, krzyżującymi się konfliktami czy globalnym autorytetem, ale stanowi zespół względnie autonomicznych obszarów gry, niedającej się podporządkować jednej logice społecznej (Szacki 2002: 898).

W dorobku naukowym Bourdieu kluczowe są trzy pojęcia: „habitus”, „klasa społeczna” (w rozumieniu różniącym się od tego wywodzącego się z marksizmu) oraz „pole” (fr. *le champ*). To ostatnie stało się ramą interpretacyjną przydatną w analizie rozmaitych przestrzeni życia społecznego. Koncepcję pola można definiować jako „[...] mikrokosmos we wszechświecie społecznym” (Szacki 2002: 899). To obszary, które są względnie autonomiczne, rządzą się własnymi regułami, wytwarzają niezależny porządek. Pole może obejmować różne wycinki życia społecznego, jak choćby władzę polityczną, ekonomię czy szeroko rozumianą kulturę. W obszarze pola koncentrują się jednostki, które łączą podobne dążenia i cele. Członkowie pola to ludzie wtajemniczeni, mający wiedzę na temat zasad i relacji panujących „wewnątrz”. Pola różnią się między sobą poziomem inkluzywności (przykładowo pole kultury jest bardziej tolerancyjne i otwarte niż pole władzy).

Na to, w jakim polu znajdzie się dana jednostka, znaczący wpływ ma jej habitus, to jest zespół cech i umiejętności nabytych „z urodzenia”, przekładających się na sposób postrzegania świata i system wartości. Równocześnie miejsce w strukturze społecznej nie jest sztywno i dożywotnio wyznaczone. Człowiek może podjąć samodzielne kroki, by zmienić swoje umiejscowienie na drabinie społecznej – za pomocą własnego wysiłku i sprytnego uruchomienia odpowiednich zasobów. W rezultacie jednostka może zostać włączona w pole, które w punkcie wyjścia zdawało się odległe bądź zupełnie dla niej niedostępne, co obrazowo oddaje – chętnie odtwarzany w hollywoodzkich produkcjach – mit „od pacybuta do milionera”. To, co znaczące w danym polu, to stawka w grze (wchodzi ona w skład sfery nazywanej przez Bourdieu *illusio*) – cele, które chcą osiągnąć uczestnicy danego pola, priorytetowe wartości, których przejawem może być stanowisko, tytuł, uznanie, renoma, prestiż. Wszystkim graczom czy też agentom operującym w danym polu – jednostkom o nierównym kapitale przystępującym do mniej lub bardziej otwartej rywalizacji – zależy na zajęciu jak najdogodniejszych pozycji. Nie ma tu równego stopnia przynależności. W polu obecni są aktorzy mniej i bardziej uprzywilejowani; tacy, którzy w „naturalny” sposób pasują do danego środowiska, oraz ci, którzy znaleźli się w nim awansem. Przykładem obrazującym tę rozgrywkę może być grupa artystów, która przez manifestację nowych dróg w sztuce (jak choćby awangarda czy kubizm) wyraża swoją odrębność względem innych uczestników pola o określonej pozycji – rewolucją zmienia zastane układy. Uczestników znajdujących się w obrębie danego kontekstu społecznego łączy gęsta sieć zależności.

Pole produkcji kulturowej

Pole (fr. *le champ*), jako figura teoretyczna, może zostać wykorzystane do opisu nieograniczonego zbioru wycinków społecznej rzeczywistości. Pole produkcji kulturowej – bo do tego obszaru będą odnosić się dalsze rozważania – można analizować zbiorczo lub fragmentarycznie. Osobnej analizie poddaje się środowisko akademickie (pole naukowe) i szeroko pojęte pole artystyczne, mimo że spina je klamra produkcji kultury.

Bourdieu opisuje pole produkcji kulturowej jako specyficzny obszar, który zdołał zyskać autonomię wobec władzy, ponieważ przyjmuje inny system norm i wartości, a także dynamikę działania:

Pole artystyczne, pole religijne i pole gospodarki kierują się zupełnie odmienną logiką: pole ekonomiczne wyłoniło w toku historii zasady znane z powiedzenia „w interesach nie ma sentymentów”, wedle których czarowna moc pokrewieństwa, przyjaźni i miłości nie ma racji bytu. Pole artystyczne natomiast, wręcz przeciwnie – opiera się na zasadzie odrzucenia i odwrócenia prawa korzyści materialnej (Bourdieu i Wacquant 2001: 78).

„Świętym Graalem”, czyli *illusio* dla ludzi aspirujących wewnątrz szeroko pojętego środowiska kulturowego, mogą być aspekty trudne do uchwycenia, symboliczne. Znaczenie ma przede wszystkim nadanie wartości artystycznej (bądź intelektualnej) wytworom danej jednostki, co w istocie sprowadza się do zdobycia uznania ze strony znaczących innych, którzy posiadają odpowiednio wysoki kapitał kulturowy. Tak ujmuje ten proces Krzysztof Gajewski:

[...] dzieło sztuki podlega procesowi fetyszyzacji i to status fetysza właśnie zapewnia dziełu wszelkie walory, jakie bylibyśmy skłonni mu przypisywać: zarówno artystyczne, jak i ekonomiczne. Terminu „fetyszyzacja” nie należy kojarzyć tutaj tylko z „fetyszyzacją towarową” Marksa, ale także z koncepcją przedmiotu magicznego jako fetysza w ujęciu Marcela Maussa. Ten ostatni stwierdza, że magię i jej skuteczność można pojąć jedynie jako zbiorową wiarę podzielaną przez wszystkich członków grupy magicznej. Zupełnie podobny mechanizm, zdaniem Bourdieu, towarzyszy procesowi percepcji i oceny sztuki, co najwyraźniej widać na przykładzie nurtu ready-made: przedmiot niebędący dziełem sztuki staje się nim w momencie, gdy artysta złoży swój podpis; klasycznym przypadkiem jest twórczość Duchampa. Zjawisko to nazywa Bourdieu „cudem sygnatury” (Gajewski 2001: 258).

„Wytwór kultury” zyskuje zatem wartość pod warunkiem, że jego twórcą jest osoba ciesząca się dobrą opinią wśród uznanych krytyków i artystów. Bourdieu i Wacquant (2001: 78) twierdzą, że ten ciąg konsekracji nie ma końca, co oznacza, że nie istnieje ostateczny poręczyciel wartości artystycznej. To błędne koło: autorytet twórcy poświadczają krytycy, którzy swoje poważanie zawdzięczają artystom i odbiorcom, którzy cenią ich opinie.

Pole literatury

Bourdieu w książce *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (Bourdieu 2007) skupia swoją uwagę na jednym fragmencie *art world* – na literaturze. Ma ją za złożoną infrastrukturę instytucji zaangażowanych w wytwarzanie kultury. Literatura w tym rozumieniu to wzajemne wpływy agentów, którzy mają własne interesy i metody działania. Bourdieu

[...] analizuje nie izolowane, wyrwane z kontekstu społecznego, kulturowego, historycznego fakty literackie czy estetyczne, lecz to, co nazywa polem literackim – cały, skomplikowany i bogaty system instytucji literackich, napięcie i zależności wiążących dzieło literackie bądź artystyczne ze światem społecznym (Universitas 2007).

W polu literatury szczególnie dużą wagę przykładą się do pojęcia autonomii, rozumianej jako usamodzielnienie się względem pola władzy i ekonomii. Zdaniem Bourdieu nowoczesne dzieło literackie jest „czyste”, czyli wolne od polityki i ekonomii. To rodzaj sztuki samej w sobie. Głównym powodem kreowania nowych treści jest chęć poszerzenia kapitału symbolicznego oraz wniesienie nowej wartości. Twórca nie działa na zlecenie, jego tekst nie ma na celu manifestowania racji w obrębie pola władzy, nie jest też nastawiony bezpośrednio na zysk. Równocześnie należy mieć świadomość, że wbrew oczekiwaniom absolutna autonomia w świecie literatury jest rzadkim zjawiskiem. Pole literatury nie funkcjonuje jako wyemancypowany, samodzielny byt, w oderwaniu od innych. Autonomia nie jest też dana raz na zawsze, ale należy o nią stale zabiegać – to proces.

Idealna autonomia kontra literatura „uwikłana”

Francja u progu XX wieku

Zdaniem Bourdieu dobrym przykładem miejsca, w którym dokonała się emancypacja literatury, jest Francja z przełomu XIX i XX wieku. Wyodrębnienie w tamtym czasie grupy społecznej nazywanej intelektualistami pozwoliło na wytworzenie nowych reguł. Intelektualiści oraz artyści dostali szansę na wyswobodzenie się spod dyktatu norm panujących w polach władzy i ekonomii, które pośrednio kontrolowały ich działalność, mając do dyspozycji dwa potężne narzędzia – pieniądze oraz wpływ Akademii Francuskiej. Do przełomu doszło wraz z wykształceniem się zupełnie nowej figury, tak zwanego artysty nowoczesnego. Pionierami mieli być Gustave Flaubert i Charles Baudelaire, a później przede wszystkim Émile Zola. Nadali literaturze nowy wymiar – miała być czysta, niezaangażowana politycznie, odcinająca się od wpływów Akademii oraz od tworzenia dla zysku:

Zerwali ze sztuką mieszczańską i komercyjną (teatr bulwarowy, powieść wysoko-nakładowa), a zarazem z literaturą zaangażowaną (na rzecz republikanizmu, demokracji czy socjalizmu). W ten sposób zbudowali dla siebie pozycję w polu i wprowadzili w życie ideał sztuki czystej oraz artyści niezaangażowanego ani w politykę, ani w pomnażanie majątku. Tak pole literackie nabrało charakteru autonomicznego (Gajewski 2001: 261).

Artystę nowoczesnego określał przede wszystkim profesjonalizm, pełne zaangażowanie w pisarstwo oraz nieuległość wobec zewnętrznych wpływów. Dzieło Flauberta, nad którym pochylił się Bourdieu, *Pani Bovary*, to przykład książki niewikłanej, który pokazuje, że nawet tak przyziemny temat jak romans można przekuć w dzieło sztuki, ponieważ nie motyw, a sposób jego przedstawienia odgrywa kluczową rolę. O nowej jakości w świecie literatury stanowiła „sztuka dla sztuki”:

[...] hasło wysunięte w połowie XIX w. przez pisarzy francuskich (m.in. T. Gautier), postulujące uwolnienie sztuki od służebności wobec tendencji moralnych, religijnych, politycznych i skupienie się na celach estetycznych. Sztuka powinna być wartością absolutną, niepodporządkowaną żadnym celom utylitarnym. Teoria ta odegrała znaczącą rolę na gruncie francuskiego romantyzmu, symbolizmu, parnasizmu. W Polsce „sztukę dla sztuki” głosił S. Przybyszewski (*Confiteor*) oraz Z. Przesmycki na łamach „Chimery” (Popławska i in. 2017).

Podstawową różnicę między „prawdziwymi artystami” a wyrobnikami (zwanymi chałturnikami) stanowi etyka pracy oraz stosunek do niezależności. Pole literackie dzieli się, w myśl takiego rozumienia, na heteronomiczne („uwikłane”, „komercyjne”) oraz autonomiczne – czystą *par excellence* sztukę dla sztuki. *Nomos*, czyli wartość wewnątrz pola, stanowi tu faktyczna niezależność:

Sztukę czystą obowiązuje ekonomia na wspak, tzn. zysk ekonomiczny jest tu przeciwieństwem zysku artystycznego, co oznacza, że nie może zostać uznany za wybitnego twórcę autor bestsellerów (stereotyp ten przełamał Zola) oraz że, przeciwnie, brak aplauzu publiczności masowej jak gdyby poświadcza wysoką wartość artystyczną (Gajewski 2001: 263).

Polska u progu XX wieku

Kontrprzykładem dla literatury autonomicznej są wytwory propagandowe, teksty objęte cenzurą lub tworzone w intencji zdobycia zysku czy przypodobania się konkretnej instytucji. Spektrum działań, które pole władzy może podjąć, by wpływać na wytwory literackie, jest bardzo szerokie. Ekstremalnym przykładem podporządkowania się literatury politycznemu dyktatowi jest nałożenie na nią cenzury prewencyjnej, która zakłada kontrolę tekstów jeszcze przed oddaniem ich do druku. Taka sytuacja, choć przejawiała się w różnych działaniach, miała miejsce zarówno w Królestwie Polskim u progu XX wieku, jak i w Polsce Ludowej.

Królestwo Polskie

Po powstaniu styczniowym cenzura znacznie zwiększyła aktywność. Do życia powołano specjalną jednostkę instytucjonalną będącą bezpośrednim łącznikiem między polem władzy a polem literatury – Warszawski Komitet Cenzury (1869 rok). Nadzorowi poddano wszystkie dzieła zagraniczne oraz polskie: beletrystykę, prasę, dramaty, a nawet mowy pogrzebowe. Christofor Emmauski tak podsumował tę działalność: „Jednym słowem do obowiązków Warszawskiego Komitetu Cenzury należała kontrola wszystkiego, co się drukowało, pisało, czytało, mówiło, rysowało, grało i śpiewało” (Emmauski 1994: 16).

W Komitecie pracowali cenzorzy oddelegowani do różnych zadań. Praca cenzora to ciągle zakazywanie, zmienianie oraz usuwanie treści powstałych tekstów. Autorzy stale musieli mieć się na baczności, ponieważ czujne oko cenzora mogło wyłapać próby przemycenia niechętnie widzianych informacji. Zgodnie z wydaną wówczas ustawą:

[...] cenzor nie ma prawa czynić jakichkolwiek zmian w rękopisach i książkach drukowanych, które mu do rozpatrzenia przedstawiono, a tym bardziej nie może dodawać w nich od siebie jakichkolwiek uwag lub rozumowań. Zakreśliwszy czerwonym atramentem ustęp, przeciwny przepisom cenzuralnym, cenzor pozostawia autorowi lub wydawcy możliwość usunięcia tego ustępu lub poczynienia w nim zmian odpowiednich, a potem dopiero podpisuje zezwolenie na druk rękopisu. Zresztą od woli wydawcy zależy, czy powierzyć cenzorowi poprawienie miejsc zakreślonych, stosownie do jego uznania (Prussak 1994: 5–6).

Tymczasem cenzorzy niejednokrotnie stawali się pośrednio autorami dzieł i artykułów, ponieważ zamiast wskazywać bądź wykreślać fragmenty, które nie przystawały do linii politycznej, wprowadzali własne poprawki oraz „ulepszenia”. Ze szczególnym upodobaniem zmieniano miejsce akcji, na przykład w taki sposób, by czytelnik miał wrażenie, że wydarzenia rozgrywają się w zaborze pruskim, a nie – jak w oryginale zamierzył autor – rosyjskim. Niektóre dzieła funkcjonowały w co najmniej dwóch wariantach, przykładowo pełnym dla Galicji i okrojonym dla Królestwa Warszawskiego. W dziełach, w których nieodpowiednie okazywały się tylko pojedyncze zdania – zaczerpnął je. Sztampowym przykładem ingerowania cenzury w utwory literackie jest *Pan Tadeusz*:

W największym skrócie można zasygnalizować, że poemat Mickiewicza w pierwszym wydaniu warszawskim został pozbawiony prawie czterystu wersów, które cenzorowi wydawały się niebezpieczne. Ingerował on w tekst utworu niemal sześćdziesiąt razy, eliminując każdorazowo od kilku do kilkudziesięciu wersów oraz wykreślając prawie dziesięć autorskich objaśnień, ponadto zmieniając trzy inne fragmenty. Oto kilka przykładów tego, co padło ofiarą cenzorskich nożyc: w *Księdze I* wersy 59–61, 67–68, zawierające nawiązania do historii Polski i walki o niepodległość. Z *Księgi II* zniknęła opowieść Telimeny o petersburskiej przygodzie jej pieska, humorystycznie przedstawiająca rosyjskich urzędników. Wyeliminowano konsekwentnie wszystkie zwroty, w których pobrzmiwały tony lekceważenia wobec zaborcy i pamięć klęski rosyjskiego oręża. Niedopuszczalne

były aluzje do walki narodowej i odzyskania wolności, a także zachęta do solidarności i jedności Polaków (Winek 2010: 10).

Od decyzji cenzora można było się odwołać, było to jednak nieopłacalne. Autorzy oraz wydawcy uciekali się również do łapówek. Inną drogą było pisanie pod pseudonimem. Kwitł nielegalny obieg. Autorzy tekstów poza granicami wpływu Imperium, gdzie cenzura była lżejsza, krytykowali swoich kolegów po fachu za zbyt dużą uległość, a nawet formy współpracy i usługowość wobec narzucanych przez Rosję standardów. Po 1905 roku cenzura rewolucyjna przeszła w mniej restrykcyjną cenzurę represyjną, to znaczy taką, która poddaje teksty kontroli po tym, jak już pojawiają się na rynku.

PRL

Cenzura, która obowiązywała przez wiele lat w Polsce Ludowej, miała nade wszystko charakter indoktrynacyjny. Teksty przeznaczone do upublicznienia kontrolowano zgodnie z surowymi zasadami cenzury rewolucyjnej, równocześnie wpływno na ich treść, co przekładało się na kształtowanie postaw społecznych zgodnie z linią polityczną. Zasady charakterystyczne dla działań propagandowych tamtych czasów to: jednostronność, rytualizowanie, myślenie magiczne, polaryzacja oraz karykatura (Dobiasz-Krysiak 2018). Zuzanna Grębecka zwraca uwagę, że w PRL-u władza zawłaszczyła słowo – jednym wyrazom nadała nowe znaczenie, innym – pejoratywny lub pozytywny wydźwięk:

Stąd charakterystyczne dla nowomowy wyraziste wartościowanie (jednowartościowość), często przejawiające się w nadawaniu wyrazom nowych znaczeń. Na przykład neutralne przed wojną słowo *lokaj* stało się synonimem sługusa, stąd określenie „lokaje Wall Streetu”. Podobnie negatywnie nacechowane stały się takie słowa jak *wsteczny* czy *reakcyjny*; z kolei wyraz *postępowy* zaczął oznaczać zgodność z ideologią i działaniami Partii. Inne słowa nie zmieniły co prawda znaczenia, ale zostały zawłaszczone przez system: tak oto *towarzysz* zaczął oznaczać towarzysza partyjnego, a *walka* i *czyn* automatycznie kojarzyły się z działalnością komunistyczną. W efekcie zdania pozornie opisowe stawały się ocenami. Sposobem manipulacji językowej było też używanie określeń, które miały ukryć prawdziwy stan rzeczy. Na przykład zamiast słowa *strajk* bardzo długo używano frazy *nieuzasadniona przerwa w pracy*, a o wysiedleńcach z przedwojennych Kresów mówiono *repatrianci*, czyli ci, którzy z terenów obcego kraju wracają do ojczyzny (Grębecka 2018: 2).

Za kontrolę tekstów pisanych odpowiadało Centralne Biuro Kontroli Prasy, a następnie, powołany na mocy dekretu Krajowej Rady Narodowej z 5 lipca 1946 roku, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Podobnie jak w Królestwie Polskim, nadzorowi podlegały wszelkie treści, łącznie z ulotkami i kartkami okolicznościowymi, a nawet (do lat sześćdziesiątych) z płytami nagrobnymi. Tomasz Strzębosz na określenie sposobu działania cenzury w tamtym czasie używa słowa „wszechogarnialność”:

Cenzurowano absolutnie wszystko. Zaproszenia ślubne i nekrologi (w których już po 1956 r. przez wiele lat nie można było napisać, że zmarły był żołnierzem Armii Krajowej. Obowiązywała formuła „członek ruchu oporu”), programy telewizyjne, prace naukowe i literaturę piękną. Cenzura obejmowała zakaz pisanie o pewnych ludziach, nie wolno było wspominać o niektórych książkach czy wydawnictwach, obejmowała całe sfery tematyczne i poszczególne kwestie. To spowodowało zniknięcie pewnych obszarów historii z obiegu społecznego (Strzębosz, cyt. za: Bułhak i Polak 2004: 4).

Peerelowskie władze miały pisarzy i twórców za inżynierów dusz, stąd tyle wysiłku wkładano w ich kontrolowanie lub, jeśli było to niemożliwe, zakazywanie (dotyczy to między innymi autorów polskich na emigracji, jak Witold Gombrowicz czy Czesław Miłosz). Ścisły rygor miał dalekosiężne skutki – w autorach powstała mniej lub bardziej uświadomiona autocenzura. Już na etapie powstawania tekstu kontrolowali, co mogą napisać, a jakich tematów się wystrzegać. W wywiadzie poświęconym cenzurze w PRL-u Aleksander Pawlicki przytoczył słowa Stefana Kisielewskiego: „Stefan Kisielewski w podziemnym »Zapisie« (z 1977 r.) odśłonił istotę cenzury, zauważając, że zmierza ona do »przyzwyczajania piszących, aby myśleli i formułowali swe myśli w pewien określony sposób, bo pisanie w inny będzie likwidowane lub przez odpowiednie skreślenia zmieniane«” (Pawlicki, cyt. za: Bułhak i Polak 2004: 15).

Zestawienie francuskiego emancypowania się pola literatury z cenzurą przewencyjną, w przypadku której ostateczne słowo należy do władzy, wskazuje, że definicja roli literatury w społecznym porządku nigdy nie może być brana za pewnik. Jej status jest determinowany przez złożony system instytucji oraz grup interesów.

Polskie pole literatury współcześnie

To, jak zmienna potrafi być relacja pola produkcji kulturowej z innymi, silnymi polami, obrazują późne lata osiemdziesiąte oraz wstępny okres transformacji w Polsce. Z jednej strony upadek PRL-u skutkował dużym chaosem w świecie literatury (brak dokumentacji, „dzikie” publikacje itd.). Z drugiej strony likwidacja centralnego sterowania planami wydawniczymi oraz zniesienie cenzury umożliwiły publikację zdecydowanie większej liczby tytułów oraz powstawanie niezależnych wydawnictw (o czym świadczy kilkudziesięciokrotny wzrost liczby oficyn już na początku lat dziewięćdziesiątych). Dodatkowo rezygnacja z limitowania papieru i rozwój technologiczny pozwoliły usprawnić proces produkcji (Sasin 2015: 140–141)². Był to okres, w którym pole literatury zyskało swobodę, o jakiej nie było mowy od dekad. Autorzy raportu z badań zatytułowanego *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* podkreślają, że:

² Szczegółowo temat potransformacyjnych przemian na rynku wydawniczym omówiono w publikacji *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)* (Klukowski i Tobera 2013).

Według Pierre'a Bourdieu autonomia pola literackiego jest możliwa wyłącznie w warunkach gospodarki wolnorynkowej. Niezbędne są bowiem czynniki heteronomizujące w postaci swobodnej cyrkulacji kapitału ekonomicznego, które aktorzy negują, wytwarzając efekt autonomii właściwego im obszaru społecznego (Jankowicz i in. 2014: 239).

Zdaje się jednak, że mimo korzystnych zmian politycznych niezależność polskiego pola literatury nie stała się oczywista. Dynamiczny rozwój gospodarczy przeobraził bowiem pole władzy i jego grupy interesów, wzmocnił również dwa inne obszary życia społecznego, pole ekonomii i pole mediów, które zaczęły dysponować własnym złożonym systemem instytucji wpływu.

Do szczególnie niekorzystnych zjawisk, które mają wpływ na autonomię pola literatury w Polsce w ostatnich latach (Czapliński 2014; Jankowicz i in. 2014; Sasin 2015), należy zaliczyć: znaczące uszczuplenie liczby czasopism poświęconych literaturze; wprowadzenie szeregu nowych instytucji i jednostek do procesu wydawniczego; utworzenie prestiżowych nagród literackich; wzmocnienie największych graczy na rynku wydawniczym; spadający prestiż krytyków przedstawicieli pola; wyspecjalizowanie się autorów w pojedynczych gatunkach literackich i zwiększoną inkluzyjność pola, co przekłada się na dewaluację wartości wytworów literackich³. Lista wyzwań, jakim poddana jest dziś autonomia literatury, jest długa i zdecydowanie mniej oczywista niż w czasach obowiązywania cenzury podpartej ustawą. Według autorów przywołanego powyżej raportu:

Przykładem postępującego uzależnienia od pola władzy jest sposób pozyskiwania środków na aktywność wydawniczą przez małe oraz średnie oficyny. Zjawisko to ma wpływ na ich funkcjonowanie (heteronomizacja polityki literackiej) i uzależnia je często od instytucji władzy politycznej (lokalnej i centralnej). Niniejsza obserwacja jest o tyle istotna, o ile ta część pola wydawniczego, odpowiedzialna przecież za dynamikę w polu, pozostaje zależna od publicznych grantów (Jankowicz i in. 2014: 239).

Artykułów i książek poświęconych sytuacji polskiej literatury po upadku PRL-u nie brakuje. Pojawiają się wśród nich krytyczne głosy, zapowiedzi upadku pisarstwa i poezji, podkreślanie braku perspektyw na powstanie nowego polskiego arcydzieła. Do facebookowej grupy „Beka z polskiej literatury po 1989 roku” należy ponad 23 tysiące osób⁴. Jak więc interpretować to, co na

³ Na ten aspekt kształtowania pola literatury zwróciła uwagę Olga Tokarczuk w swojej przemowie noblowskiej: „Kiedy odwiedzam targi książki, widzę, jak wiele wydawanych książek dotyczy właśnie tego – autorskiego ja. Instynkt ekspresji – może równie silny, jak inne instynkty, które projektują nasze życie – najpełniej objawia się w sztuce. Chcemy być zauważeni, chcemy poczuć się wyjątkowi. Narracje typu: »Opowiem ci moją historię«, »Opowiem ci historię mojej rodziny«, ewentualnie »Opowiem ci, gdzie byłam« to dziś najpopularniejsze gatunki literackie. Jest to fenomen na wielką skalę także i dlatego, że dzisiaj powszechnie potrafimy posługiwać się pismem i wielu ludzi osiąga tę kiedyś zastrzeżoną dla nielicznych umiejętność wyrażenia siebie samego w słowie i opowieści. [...] Być może, żeby nie utonąć w wielości tytułów i nazwisk, zaczęliśmy dzielić ogromne lewiatanowe ciało literatury na gatunki, które traktujemy jak dziedziny w sporcie, a pisarzy i pisarki jak wyspecjalizowanych zawodników” (Tokarczuk 2019: 5–6).

⁴ Stan na styczeń 2020 roku.

polskim rynku literackim dziś się dzieje? W tym kontekście teoria francuskiego socjologa zdaje się być interesującą perspektywą. W cytowanym już raporcie *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu* (Jankowicz i in. 2014) szczegółowo opisano sytuację na rodzimym rynku wydawniczym ostatnich 25 lat. Rozdział po rozdziale przeanalizowano różne grupy interesów, które wspólnie budują pole literatury. Interdyscyplinarny zespół autorów pochylił się nad zależnościami, jakie funkcjonują pomiędzy pisarzami, wydawcami, organizatorami konkursów i festiwali literackich, twórcami podręczników, krytykami itd. Na warsztat wzięto relację pomiędzy polem literatury a polem ekonomicznym, polem mediów oraz polem edukacji. To, co wyjątkowo interesujące, to przedostatnia część książki, zawierająca wyniki pierwszych przeprowadzonych w Polsce na taką skalę badań habitusu współczesnych polskich pisarzy. W badaniu wzięło udział 74 autorów (spośród 184 zaproszonych). W próbie uwzględniono zarówno poczytnych i doświadczonych literatów, wyróżnianych prestiżowymi nagrodami, jak i debiutantów. Wnioski z przeprowadzonego badania nie są optymistyczne. W Polsce nie istnieje bowiem coś takiego, jak jedność habitusu pisarza/twórcy. Zdaje się, że autorów więcej dzieli, niż łączy. Ich odpowiedzi nie układają się w konkretny klucz odnośnie fundamentalnych dla pola literatury spraw (relacje z polem władzy, prawa autorskie, metody zrzeszania się itd.). Przedstawiciele jednego (jak mogłoby się zdawać) środowiska nie czują więzi z innymi uczestnikami pola i nie mają potrzeby budowania jej. Hipoteza autorów raportu mówi, że wszystkiemu winna jest deprofesjonalizacja pisarstwa. Twórcy, by utrzymać swoje gospodarstwa domowe, podejmują prace zawodowe mające niewiele wspólnego z działalnością artystyczną:

Zyski materialne, jakie można w Polsce czerpać z literatury (szczególnie biorąc pod uwagę stosunek zainwestowanego czasu i wysiłku do wyciąganych korzyści – o czym w spektakularny sposób wypowiedziała się Kaja Malanowska), uniemożliwiają (nie licząc garstki autorów) utrzymanie się wyłącznie z pracy *stricto* literackiej (Trzeciak i Sowiński 2015: 157).

Skoro aktorami pola literatury nie są pisarze, ale dziennikarze-pisarze, naukowcy-pisarze, robotnicy-pisarze itd., to naturalną tego konsekwencją jest wewnętrzna dywersyfikacja postaw i wartości. Jak zauważa profesor literatury współczesnej Przemysław Czapliński,

[...] pisarze – jako główni aktorzy pola literackiego – dostrzegają postępującą utratę autonomii na rzecz ekonomii, lecz nie potrafią temu się przeciwstawić. Niemoc wynika stąd, że aktorzy pola od roku 1989 stopniowo wyzbywali się własnych narzędzi nadawania i dystrybucji prestiżu. W puste miejsca bez problemu weszły nagrody ustanawiane przez media oraz sukces wyznaczany przez rynek (Czapliński 2014).

Pisarz, w wyniku sytuacji zastanej, musi rozstrzygać, w jaką grę chce grać. Obecnie o artyście nie świadczą tylko jego dzieła, ale również sposób, w jaki prezentuje się w mediach, a nawet jego życie prywatne. Szczepan Twardoch grał w serii reklam promujących portfel mobilny Raiffeisen Banku, portale plotkarskie publikowały informacje o związku Katarzyny Bondy z Remigiuszem Mrozem,

Jakub Żulczyk wraz z HBO Polska wyprodukował serialową ekranizację własnej książki *Ślepnąc od świateł* w cztery lata po jej wydaniu, a Dorota Masłowska pod pseudonimem Mister D. nagrała płytę *Spółeczeństwo jest niemile*. Można się spierać, czy takie działania szkodzą czy wspierają utrzymanie pola literatury, niemniej nie ulega wątpliwości, że akcenty niezależności przesunęły się na jego niekorzyść. Wcześniej twórca miał pewną przewagę, ponieważ w pole władzy wchodził w roli eksperta, dziś pole mediów wyciąga go z tych ram i ubiera (w wygodniejsze dla siebie) celebryckie pióra.

Według P. Czaplińskiego polscy pisarze działają wbrew logice, ponieważ nie bronią autonomii własnego pola. Zatracił się mit „prawdziwego pisarza”, nie funkcjonuje wewnętrzny system nagród i kar, nie podtrzymano wspólnego systemu wartości. O słabości współczesnego środowiska literackiego świadczy brak wewnętrznego zorganizowania, niska samoświadomość przynależności do większej grupy i rządzących nią zasad. Autor artykułu *W poszukiwaniu suwerenności* dochodzi do wniosku, że:

Wszystko to prowadzi do paradoksalnej sytuacji: pole literatury w Polsce nie tyle nie jest autonomiczne – ono nie istnieje. Nie istnieje zaś, ponieważ habitus pisarza nie uwzględnia autonomii jako motywacji działań. Werdykt w sprawie literatury podpowiadają media, a zatwierdzają gremia największych nagród. Pisarze – na własne życzenie – niewiele mają tu do powiedzenia (Czapliński 2014).

Literaci nie są jednak w pełni oderwani od rzeczywistości, zdają sobie sprawę ze swojej pozycji. Świadczyć miałyby o tym coraz częściej pojawiający się w literaturze motyw autotematyzmu. Pisarze piszą o uskarżających się pisarzach. Wszystko to prowadzi do punktu, w którym należy się zastanowić, czy teorię pól powinno się, jak sugerują niektórzy, jednoznacznie odrzucić, czy wręcz przeciwnie – trzeba przyjąć, że współcześnie pole w istocie odkształca się pod naporem wpływów z zewnątrz, jednak nie zostaje bez reakcji, przeobraża się i dostosowuje.

Nowe oblicze pola?

Rynek wydawniczy boryka się dziś z wieloma wyzwaniami. Anna Drapińska i Beata Liberadzka, autorki artykułu *Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty*, pisały o przewidywanych tendencjach jego kurczenia się, biorąc pod uwagę okres do 2020 roku:

Według szacunków PwC oraz Biblioteki Analiz, między latami 2016 i 2020, cały rynek książki w Polsce skurczy się o 8–10%. W 2015 roku miał wartość, według danych Polskiej Izby Książki, ok. 2,32 mld zł i było to o ponad 6% mniej niż w 2014 roku. Przewiduje się, że najbardziej obniżą się przychody ze sprzedaży literatury pięknej, dobrze za to będą sprzedawały się pozycje dla profesjonalistów. Widoczny będzie też wyraźny spadek sprzedaży w segmencie książek drukowanych na rzecz e-booków (Drapińska i Liberadzka 2017: 113).

Również Olga Tokarczuk zwróciła uwagę na ważny problem – tempo życia, z jakim mamy do czynienia w płynnej nowoczesności (por. Bauman 2017), powoduje, że za szerokim pasmem przekazu informacji nie nadąża utrzymanie ich satysfakcjonującej jakości:

Dziś problem polega – zdaje się – na tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji nie tylko na przyszłość, ale nawet na konkretne „teraz”, na ultraszybkie przemiany dzisiejszego świata. Brakuje nam języka, brakuje punktów widzenia, metafor, mitów i nowych baśni [...]. Jednym słowem – brakuje nam nowych sposobów opowiadania o świecie (Tokarczuk 2019: 5).

Przekształcenia zachodzące na rynku literackim wymuszają tak na literaturoznawcach, jak i na teoretykach socjologii literatury zmianę podejścia i uwzględnianie nowych zasad, którymi zaczyna rządzić się rynek wydawniczy. Podobnie jest z teorią pól społecznych. Od śmierci Bourdieu minęło 18 lat. W tym czasie rozwój technologii przyspieszył kilkukrotnie, a stały i powszechny dostęp do Internetu wywarł ogromny wpływ na wszystkich agentów w obrębie świata literatury. Sposób konsumowania literatury przeobraża się, ponieważ zmieniają się potrzeby i oczekiwania czytelników. Słowo pisane (także te nie czytane, a słuchane), jak wiele innych dóbr, konsumuje się dziś coraz częściej „w drodze” (ang. *on the go*). Na popularności zyskują bowiem e-booki i audiobooki, które co prawda mają mniejszą dystrybucję od papierowych wersji, ale to dynamicznie rozwijający się rynek, który łączy obietnicą wygody i dopasowaniem się do potrzeb czytelnika. Co więcej, dziś literatura może powstawać poza „starym układem”, nawet bez konkretnego autora. W polu literatury sztywne wcześniej granice ulegają sukcesywnemu „zmiękczeniu”. Książki przestają być zamkniętymi i skończonymi dziełami. Te, które już powstały, coraz częściej dostają nowe życie – są opowiadane na nowo, inaczej, nie mają końca ani początku. Opowieść wydana jako zamknięta w Sieci „rozlewa się” i rozrasta (między innymi fanowskie prequele i sequele) nie tylko na forach internetowych, ale też na ekranie, czego przykładem jest rozwinięcie wiedźmińskiej sagi *Pół wieku poezji później*, sfinansowane ze zbiorów fanów i zrealizowane przez profesjonalną ekipę filmową. Czapliński określa to zjawisko mianem „pospolitego ruszenia komunikacyjnego”:

Przeciętny konkurs na opowiadanie ogłaszany na terenie jednego województwa zbiera 200 tekstów; konkursy poetyckie i dramatyczne – podobnie. Rośnie też self-publishing i krytycznoliteracka blogosfera, czyli formy komunikacji bez zaplecza wydawniczego i bez wsparcia mediów masowych. Odbiorca literatury nie czeka więc, aż literatura odzyska autonomię, lecz sam zaczyna ją pisać: tworzy powieść, wstawia ją na płaszczyznę selfową i dzięki społecznej donacji lub zwykłej zapłacie (metodą „płać, ile chcesz”) zarabia na pisaniu (Czapliński 2014).

Na podstawie przytoczonych faktów można zatem wskazać kilka trendów charakteryzujących przemiany zachodzące współcześnie w świecie literatury:

1. Autor ma możliwość opublikowania dzieła własnym sumptem, nie korzystając przy tym z pomocy instytucji za to (do tej pory) odpowiedzialnych. „Wrzucając” swoje utwory na przeznaczone do tego portale, sam dociera do odbiorcy.

Fizyczne wydawanie książek również zyskało nowe oblicze. Pisarz może skorzystać z pomocy oddolnej, w formie *crowdfundingu*, czyli finansowania społecznościowego (ang. *crowd* – tłum, *funding* – finansowanie). Mecenasem przedsięwzięcia zostaje nikt inny jak zwykły czytelnik:

Według badań Nielsen Bookscan dzięki Kickstarterowi platforma pomaga publikować już niemal tyle samo tytułów (około 1,5 tys. rocznie) co wielkie oficyny (np. Penguin Books – ok. 2,0 tys.). I przybywa literackich projektów osiągających spektakularne sukcesy. Tylko w 2015 r. łączna suma zebrana na nie przekroczyła 35 mln dol. (Wilk 2016).

2. Rozrastają się internetowe zasoby tak zwanych fanfików (ang. *fan fiction*). Jak wyjaśnia Katarzyna Czajka (2011), są to opowiadania tworzone nieoficjalnie przez fanów filmu, książki, serialu itp. Ich autorzy w mniejszym lub większym stopniu wykorzystują elementy świata przedstawionego oryginalnego dzieła – głównie postaci. Autor ulega wówczas pomnożeniu, ponieważ czytelnik zajmuje miejsce pisarza czy scenarzysty i samodzielnie przekształca fabułę gotowego utworu. Następnie opowiadanie zamieszcza na blogu, forum bądź tematycznym portalu, a inni czytelnicy komentują i recenzują wytwory powstałe na podstawie ulubionego dzieła. O tym, na ile istotne jest to nowe zjawisko dla pola literatury, świadczy fakt, że pola władzy i ekonomii starają się na nie wpływać. Portale *fan fiction*, poprzednio funkcjonujące w zupełnym „podziemiu” i oficjalnie tępione (często ze względu na prawa autorskie), obecnie mają swoje komercyjne odpowiedniki, przykładowo firma Amazon utworzyła na platformie Kindle Worlds możliwość dodawania fanfików przez czytelników i udostępniania za niewielkie kwoty. Tym sposobem, postrzegany wcześniej jako bierny odbiorca, czytelnik staje się aktywnym (choć wciąż nieoczywistym) członkiem pola literatury.

Przykładem wpływu pola władzy i ekonomii na niegdyś autonomiczny świat autorów piszących własne teksty na podstawie ulubionych książek bądź filmów jest przypadek Setha Grahame’a-Smitha. Na portalu fanfikowym Seth opublikował utwór literacki będący kompilacją powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* z popularnym motywem zombie. Jego *mashup* cieszył się tak dużą popularnością, że autorowi zaproponowano wydanie opowieści w formie drukowanej. W 2016 roku książka *Duma, uprzedzenie i zombie* doczekała się nawet ekranizacji filmowej. Okazuje się więc, że schemat „pisarz pisze → wydawca wydaje → czytelnik czyta” nie jest dziś jedyną dostępną strategią działania.

3. Zdarza się również, że autorzy sami zapraszają swoich czytelników do „współtworzenia” całej opowieści lub jej wybranych elementów. Komunikują się z nimi za pośrednictwem portali społecznościowych lub prywatnych stron internetowych.

Wydana w 2011 roku *Martyna* to wspólna inicjatywa Janusza Leona Wiśniewskiego (autor między innymi utworu *S@motność w Sieci. Tryptyk*) i właścicieli portalu Korba. Do procesu twórczego zaproszono internautów, dzięki czemu w trzy miesiące powieść o współczesnej studentce była gotowa do wydania.

Podobną genezę ma piosenka z płyty *Debiut* Czesława Mozila. Tekst został stworzony w ramach chatów Multipoezja. Nadrzędny cel tej inicjatywy to znalezienie miejsca dla poezji w rzeczywistości online. W efekcie popularna piosenka *Maszynka do świerkania* to wyśpiewany wiersz napisany przez niepowiązane ze sobą osoby.

Na popularności zyskują również szeroko pojęte kolaboracje. W ich przypadku w ramach jednego projektu zrzesza się kilku twórców. Przykładem powieści kolaboratywnej jest *Piksel Zdrój*, pokłosie warsztatów nazwanych „Piksel i lira” i przeprowadzonych w 2013 roku przez Mariusza Pisarskiego w pięciu miastach. Powstały hipertekst to powieść sieciowa tworzona przez wielu autorów równocześnie, przy użyciu narzędzi ze świata online (linki, hiperłącza, program Prezi czy Google Docs). Jak piszą uczestnicy projektu, „Piksel Zdrój to 16 osobnych historii rozłożonych na niemal 250 segmentów połączonych ze sobą ponad 1300 linkami, z których około 600 to linki tekstowe, retoryczne. Całość oprawiona jest 200 (małymi i dużymi) ilustracjami, zdjęciami, plikami audio i wideo” (Projekt Piksel Zdrój 2015).

Podsumowanie

Głosy o erozji pola literatury zdają się być przedwczesne. Paradoksalnie pole to nie kurczy się, ale rozszerza, wchłania nowych agentów, a w miejsce starych reguł buduje nowe. Pomiędzy aktorami pola literatury powstają połączenia, o których wcześniej nie było mowy (na przykład relacja pisarz – czytelnik, z pominięciem wydawców), a autonomia wewnątrz świata literatury, podobnie jak etos pisarza, wymaga przededefiniowania. Wszystko to nie oznacza jednak, że o polu literatury nie można już mówić. Zmienia się tylko jego logika oraz wyzwania, z jakimi musi się obecnie mierzyć, chcąc utrzymać swą niezależność.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. 2006. *Płynna nowoczesność*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, Pierre, i Wacquant, Loïc J.D. 2001. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Czajka, Katarzyna. 2011. Fikcja po fikcji. *Polityka*, 28, s. 64–66.
- Drapieńska, Anna, i Liberadzka, Beata. 2017. Trendy na rynku książki w Polsce – wybrane aspekty. *Handel Wewnętrzny*, 5 (370), s. 111–120.
- Emmausski, Christofor. 1994. Christofor Emmausski: Ze wspomnień warszawskiego cenzora. W: Prussak, Maria (wyb. i oprac.). *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*. Tłum. Maria Prussak. Warszawa: Krag, s. 5–39.
- Gajewski, Krzysztof. 2001. „Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego”, Pierre Bourdieu [rec.]. *Pamiętnik Literacki*, 97 (2), s. 255–266.

- Jacyno, Małgorzata. 2002. Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6, s. 86–91.
- Jankowicz, Grzegorz, i in. 2014. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Klukowski, Bogdan, i Tobera, Marek. 2013. *W tym niezwykłym czasie. Początki transformacji polskiego rynku książki (1989–1995)*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Sedno”.
- Krawczak, Ewa. 2001. Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I. Philosophia – Sociologia*, 26 (4), s. 47–56.
- Popławska, Anna, i in. 2017. *Słownik terminów literackich*. Kraków: Wydawnictwo GREG.
- Prussak, Maria (wyb. i oprac.). 1994. *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*. Tłum. Maria Prussak. Warszawa: Krąg.
- Sasin, Ewelina. 2015. Agent literacki jako nowy aktor w polskim polu literatury po 1989 roku. *Przegląd Kulturoznawczy*, 2 (24), s. 140–150.
- Szacki, Jerzy. 2002. Bourdieu: konstrukttywizm strukturalistyczny. W: Szacki, Jerzy. *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 889–900.
- Trzeciak, Katarzyna, i Sowiński, Michał. 2015. Pisarz jako zawód. Uwagi o polu literackim Polski po 1989. *Przegląd Kulturoznawczy*, 2 (24), s. 151–159.
- Winek, Teresa. 2010. Jakiego „Pana Tadeusza” czytano w XIX wieku? *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, 3 (45), s. 5–23.

Netografia

- Beme, Marcin. 2015. *Jeszcze książka nie zginęła*. [Online]. Forbes. Dostęp: <https://www.forbes.pl/przywodztwo/rynek-wydawniczy-w-polsce/p6y2v54> [14.09.2018].
- Bułhak, Władysław, i Polak, Barbara. 2004. Zabijanie słowa. O cenzurze w PRL z Aleksandrem Pawlickim, Tomaszem Strzęboszem i Wiesławem Władką rozmawiają Władysław Bułhak i Barbara Polak. *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*, 2 (37), s. 4–26. [Online]. Instytut Pamięci Narodowej. Dostęp: <https://ipn.gov.pl/pl/publikacje/biuletyn-ipn/9608,Biuletyn-IPN-nr-22004.html> [28.11.2019].
- Czapliński, Przemysław. 2014. W poszukiwaniu suwerenności. *Magazyn Literacki. XXV lat wolnej literatury w Polsce*, 7–8. [Dodatek do:] *Tygodnik Powszechny*, 37. [Online]. Tygodnik Powszechny. Dostęp: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-poszukiwaniu-suwerennosci-24040> [9.12.2017].
- Dobiasz-Krysiak, Maja. 2018. *Propaganda. Tylko w PRL czy również dziś?* [Online]. Kampanie społeczne.pl. Dostęp: <http://kampaniespoleczne.pl/propaganda-tylko-w-prl-czy-rowniez-dzis/> [9.12.2019].
- Grębecka, Zuzanna. 2018. *Propaganda w PRL*. [Online]. Mind over Media. Dostęp: https://media.ceo.org.pl/sites/media.ceo.org.pl/files/material_ekspercki_propaganda_w_prl_0.pdf [14.09.2018].
- Projekt Piksel Zdrój. 2015. *Piksel Zdrój. Nowa powieść hipertekstowa*. [Online]. Techsty. Dostęp: <http://techsty.art.pl/aktualnosci/2015/piksel-zdroj.html> [14.12.2019].
- Tokarczuk, Olga. 2019. *Czuły narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk – laureatki literackiej Nagrody Nobla 2018*. [Online]. Dostęp: <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> [14.12.2019].
- Universitas. 2007. [Opis wydawniczy książki: Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków]. [Online]. Universitas. Dostęp: <https://universitas.com.pl/produkt/1532/Reguly-sztuki-Geneza-i-struktura-pola-literackiego> [28.11.2019].
- Wilk, Paulina. 3.10.2016. *Crowdfunding zmienia rynek książki*. [Online]. Rzeczpospolita. Dostęp: <https://www.rp.pl/Literatura/310039915-Crowdfunding-zmienia-rynek-ksiazki.html> [28.11.2019].

Streszczenie

Teoria stworzona przez Pierre'a Bourdieu w obrazowy sposób tłumaczy świat przez pryzmat ekskluzywnych, samostanowiących się pól, które nieustannie wchodzą ze sobą w interakcje. Kiedy przyjrzeć się jednemu wycinkowi tej złożonej układanki, a mianowicie polu w obrębie kultury, na które składa się pole naukowe i artystyczne, warto zadać

sobie pytanie, w jakiej kondycji znajdują się dziś jego elementy. Sposób konsumowania wytworów kultury przeobraził się nie do poznania – wystarczy przytoczyć przykład prywatnych uczelni, zjawisko określane jako *crowdfunding* lub pisarzy-celebrytów występujących w reklamach. Czy można więc mówić o odrębnych od władzy, ekonomii czy mediów przestrzeniach, takich jak sztuka lub „akademia”? Autorka, na przykładzie współczesnej polskiej twórczości literackiej, próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy teoria pól zaproponowana przez Bourdieu znajduje zastosowanie w dzisiejszym, nieustannie zmieniającym się świecie.

Literature World. About (In)dependence of Modern Writing in Poland According to Pierre Bourdieu's Theory

S u m m a r y

The theory created by Pierre Bourdieu pictorially explains the world through the prism of exclusive, self-determining fields that constantly interact with each other. When you look at one piece of this complex jigsaw puzzle – namely the field within culture, which is made up of scientific and artistic fields – it is worth asking yourself what condition its elements are in today. The way of consuming the products of culture has become unrecognizable – it is enough to cite the example of private universities, the phenomenon known as crowdfunding, or writer-celebrates appearing in advertisements. So can we talk about spaces separate from power, economy or media, such as art or “academy”? The author, using the example of contemporary Polish literary creation, tries to answer the question of whether the field theory proposed by Bourdieu is applicable in today's constantly changing world.

Recenzje i sprawozdania

Barbara Cyrek

<https://orcid.org/0000-0002-3270-6548>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

„Konieczny wybór” korzystania z Facebooka

The “Necessary Choice” of Using Facebook

Rec.: Popiołek, Malwina. 2018. *Czy można żyć bez Facebooka? Rola serwisów społecznościowych w sieciowym społeczeństwie informacyjnym* [Life Without Facebook – Is It Possible? The Role of Social Network Sites in the Information Society]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 238.

Słowa kluczowe: nowe media, serwisy społecznościowe, społeczeństwo informacyjne, władza, wykluczenie informacyjne

Key words: new media, social network sites, information society, power, digital exclusion

We współczesnej przestrzeni medialnej szczególne miejsce zajmują media społecznościowe, dlatego ich powszechność i rosnąca popularność nie od dziś stanowią przedmiot naukowych dyskusji. Nieustanny rozwój takich serwisów, jak między innymi Facebook, Instagram, Twitter, Pinterest, Snapchat czy YouTube sprawia, że pojawiają się też nowe schematy ich wykorzystywania, a wraz z nimi nieznane dotąd problemy i zjawiska. W debacie na temat obecności serwisów społecznościowych w życiu internautów szczególne miejsce zajmuje Facebook ze względu na jego ponaddwumiliardowe grono użytkowników. Na polskim rynku wydawniczym od kilku lat znajdują się pozycje poświęcone problematyce związanej z tym serwisem. Przykładami mogą być publikacje takie, jak: *Facebook. Oblicza i dylematy* pod redakcją Jana Krefta (2017), *Sfeksowani* Suzany E. Flores (2017) oraz *Antisocial media. Jak Facebook oddala nas od siebie i zagraża demokracji* Sivy Vaidhyanathana (2018). Rynek wydawniczy jest jednak zdominowany przez prace, których autorzy skupiają się na marketingowym i biznesowym potencjale serwisu. Brak przy tym głosów, które zwracałyby uwagę na to, że nie wszyscy z Facebooka korzystają. Dlaczego nie decyduje się na to każdy, kto ma dostęp do Sieci? Co dzięki temu zyskuje, a co traci? Te ważne zagadnienia podejmuje Malwina Popiołek w książce *Czy można żyć bez Facebooka? Rola serwisów społecznościowych w sieciowym społeczeństwie informacyjnym*.

Niekwestionowanym atutem publikacji, który wyróżnia ją na tle innych, dostępnych w Polsce opracowań naukowych dotyczących Facebooka, jest uporządkowanie definicyjne i konceptualne oraz jakościowy charakter przedstawionych badań, prowadzonych przez autorkę w latach 2013–2016. Książka składa się z dwóch części, które można czytać niezależnie: pierwsza ma charakter teoretyczny, drugą zaś M. Popiołek napisała na podstawie autorskich badań jakościowych. W części teoretycznej zawarła podsumowanie dotychczasowych naukowych dyskusji nad nowymi mediami i serwisami społecznościowymi oraz opisała koncepcję i definicje społeczeństwa informacyjnego. Nie brak w tej części nazwisk zarówno uznanych teoretyków, jak i współczesnych medioznawców. Warto przy tym wspomnieć, że zgromadzona przez autorkę bibliografia, obejmująca publikacje naukowe, raporty oraz artykuły internetowe i prasowe, liczy ponad 200 pozycji.

Rozważania teoretyczne otwiera kwestia ulokowania nowych mediów w teorii mediów. Popiołek wskazuje na to, że ich „nowość” wiąże się z nowatorską jakością w zakresie treści, a także formy i dystrybucji przekazu. Zwraca przy tym uwagę na problemy definicyjne, gdyż wielu autorów pod pojęciem „nowe media” rozumie nowe technologie informacyjno-komunikacyjne, inni zaś – środki masowego przekazu. Charakterystyka definicyjnych trudności jest kontynuowana w części poświęconej rozważaniom na temat mediów społecznościowymi. Badaczka uwzględnia liczne definicje, sięgając do dorobku polskich oraz zagranicznych autorów. Biorąc pod uwagę przegląd literatury, wykazuje, że w zależności od rodzaju opracowania piszący definiują *social media* w sposób operacyjny, to znaczy skupiają się na tych aspektach, które są dla nich istotne z punktu widzenia ich zainteresowań. W książce przedstawia liczne sposoby rozumienia mediów społecznościowych, ich funkcje i cele, rozmaite klasyfikacje oraz cechy konstytutywne, a zamieszczone ilustracje, tabele i wykresy w sposób przejrzysty objaśniają czytelnikowi omawiane zagadnienia.

Zaprezentowane przez Popiołek podsumowanie dotychczasowych rozważań medioznawców w zakresie zdefiniowania serwisów społecznościowych z całą pewnością zasługuje na uznanie. Warto przy tym wskazać podkreśloną przez autorkę różnicę między *social networking sites* a *social network sites*. Podczas gdy pierwsze przyczyniają się do powstawania sieci społecznych, drugie odzwierciedlają sieci już istniejące. Można zatem mówić o dwóch podejściach do serwisów społecznościowych – jako tych, które są wykorzystywane w celu nawiązywania kontaktów, oraz takich, które podtrzymują znajomości już nawiązane. Popiołek wybiera drugi sposób definiowania, stosując zamiennie terminy „serwisy społecznościowe”, *social network sites* oraz skrótowiec SNS. Charakteryzuje również wybrane polskie i zagraniczne serwisy, opisując ich genezę, rozwój oraz zmieniającą się w czasie popularność.

Drugi rozdział książki dotyczy koncepcji społeczeństwa informacyjnego. Badaczka po raz kolejny dokonuje przeglądu definicji i przytacza propozycje zarówno zwolenników, jak i krytyków teorii, a każde zastosowane pojęcie precyzyjnie wyjaśnia. Czytelnik poznaje między innymi różnice pomiędzy takimi terminami, jak: „dane”, „informacja”, „wiedza” i „mądrość”. W kontekście

tematyki poruszanej w omawianej publikacji informacja jest rozumiana jako źródło wiedzy i podstawowe dobro w społeczeństwie informacyjnym, jednak rozwój mediów przyczynia się do pogłębienia dysproporcji w dostępie do wiedzy. Kluczowe w tym procesie okazuje się – co podkreśla Popiołek – umiejętne zarządzanie przebiegiem zjawisk informacyjno-komunikacyjnych. Społeczeństwo informacyjne nie jest trwałym monolitem, rozwija się i zmienia, a zmiany te implikują powstawanie coraz to nowszych modeli i scenariuszy jego rozwoju. Charakterystyka sześciu takich modeli została zwięźle zaprezentowana z przytoczeniem prac wybranych medioznawców, którzy za tymi modelami się opowiadają. Autorka kieruje również uwagę na zagadnienia: sieci relacji międzyludzkich, społeczeństwa sieciowego oraz władzy w ujęciu różnych badaczy.

Druga część opracowania została poświęcona autorskim badaniom nad motywami i schematami (nie)korzystania z Facebooka. Na wstępie Popiołek przytacza wyniki polskich i zagranicznych badań naukowych oraz raportów na temat użytkowania serwisów społecznościowych. Następnie przedstawia wyniki własnych badań terenowych – wywiadów pogłębionych oraz rozmów nierejestrowanych. Na ich podstawie tworzy kategorie konceptualne odnoszące się do przyczyn korzystania z serwisów społecznościowych, na czele z potrzebą kontroli i bezpieczeństwa w zakresie dostępu do informacji. Wypowiedzi respondentów cytuje w tekście, nie odsyłając czytelnika do bibliografii, co czyni lekturę bardzo interesującą. Dokonując analizy jakościowej zebranego przez siebie materiału, wykazuje, że dla użytkowników Facebooka priorytetowy jest dostęp do informacji, jednak inaczej są wartościowane informacje o charakterze publicznym, inaczej zaś prywatne. Wnioski płynące z badania są następujące: dla młodych i wykształconych osób (te bowiem stanowiły próbę badawczą) istotny jest przede wszystkim czas i koszt przepływu informacji, ważna jest też jej pewność oraz możliwość personalizacji treści, co jest zgodne z istotą sieciowego społeczeństwa informacyjnego. Facebook zaś wydaje się doskonale odpowiadać na te potrzeby.

W dalszej części rozdziału Popiołek opisuje przebieg i efekty przeprowadzonego przez siebie eksperymentu. Jego uczestnicy na siedem dni zrezygnowali z korzystania z Facebooka i na bieżąco notowali swoje doświadczenia z tym związane. Podsumowując te notatki, autorka przedstawia wiele nietuzinkowych spostrzeżeń, na przykład że deklarowana początkowo łatwość zrezygnowania z Facebooka przeczy stwierdzeniom o konieczności „wytrzymania” bez serwisu. W analizie uwzględnia nie tylko charakterystykę sieciowego społeczeństwa informacyjnego, ale również takie aspekty, jak osobowość użytkownika, potrzebę niezależności czy lęk przed odłączeniem od informacji (ang. *fear of missing out* – FOMO).

Następnie zostały zaprezentowane wyniki badania fokusowego, które wykazało niezwykle ciekawe zjawisko niechęci wobec Facebooka, połączonej jednak z przekonaniem o przymusie korzystania z niego. Autorka cytuje jedną z uczestniczek wywiadu, która stwierdza, że współcześnie korzystanie z Internetu jest koniecznością, zaś z Facebooka – wyborem, ale „koniecznym wyborem” (Popiołek 2018: 156). Badaczka powraca do zarysowanej w części teoretycznej kwestii

władzy w mediach. W tym kontekście rozpatruje postrzeganie Facebooka jako narzędzia, choć w rzeczywistości zdaje się on przejmować władzę nad współczesnymi internautami – choćby poprzez odczuwany przymus jego użytkowania, ale również poprzez stosowane tam algorytmy, które decydują za użytkownika o tym, co będzie mu wyświetlone i jakie zasięgi odnotują poszczególne posty.

W ostatnim rozdziale książki zostały przedstawione badania przeprowadzone wśród osób niekorzystających z Facebooka, jednak czytelnik szybko się przekona, że określenie „niekorzystający z Facebooka” wcale nie jest jednoznaczne. Interlokutorzy interpretowali je różnie, podobnie jak różnie mogą je interpretować autorzy publikacji naukowych. Z tego względu na uwagę zasługuje praca włożona przez badaczkę w uporządkowanie definicyjne i pierwsze próby typologii „niekorzystania z Facebooka”. Popiołek dzieli internautów na niekorzystających z tego serwisu bezwzględnie oraz względnie, tych drugich zaś na czynnych i biernych. Prezentuje także autorski podział osób niekorzystających z Facebooka – na przeciwników, niezainteresowanych, niezdecydowanych, byłych posiadaczy konta oraz osoby korzystające z fikcyjnych lub cudzych kont.

Choć badania przedstawione w opracowaniu mają charakter jakościowy i w żaden sposób nie roszczą praw do ekstrapolacji, wkład Malwiny Popiołek w rozwój nauk o komunikacji społecznej i mediach jest bezdyskusyjny. W książce *Czy można żyć bez Facebooka? Rola serwisów społecznościowych w sieciowym społeczeństwie informacyjnym* zgromadzono wiedzę na temat funkcjonowania informacji, komunikacji i władzy w sieciowym społeczeństwie informacyjnym. Co najważniejsze – jest to wiedza nowa. I choć autorce udało się odpowiedzieć na wiele pytań, które postawiła przed rozpoczęciem badań, wyniki jej pracy skłaniają do stawiania kolejnych tez i inspirują do dalszego poszukiwania odpowiedzi.

Bibliografia

- Flores, Suzana E. 2017. *Sfejsowani. Jak media społecznościowe wpływają na nasze życie, emocje i relacje z innymi*. Tłum. Katarzyna Mojkowska. Warszawa: Muza.
- Kreft, Jan (red.). 2017. *Facebook. Oblicza i dylematy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Popiołek, Malwina. 2018. *Czy można żyć bez Facebooka? Rola serwisów społecznościowych w sieciowym społeczeństwie informacyjnym*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Vaidhyanathan, Siva. 2018. *Antisocial media. Jak Facebook oddala nas od siebie i zagraża demokracji*. Tłum. Weronika Mincer i Katarzyna Sosnowska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Autorzy

Authors

Mgr **Barbara Cyrek** – magister kulturoznawstwa, absolwentka Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze realizuje w obszarze nauk o komunikacji społecznej i mediach.

Mgr **Celina Kamecka-Antczak** – doktorantka na Wydziale Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowaniami naukowymi obejmuje aktywność obywatelską osób z niepełnosprawnością intelektualną, badania partycypacyjne, a także edukację alternatywną.

Dr hab. **Dorota Kulczycka** – profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego, historyk i teoretyk literatury. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UZ. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Ostatnio zajmuje się związkami literatury z kinematografią polską i zagraniczną. W związku z tymi zainteresowaniami współredagowała książkę *Literatura a film* (2016), zredagowała pracę zbiorową *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* (2019), opublikowała też kilkanaście artykułów o filmach i serialach.

Dr **Michał Łyszczarz** – doktor nauk humanistycznych w zakresie socjologii (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2011), adiunkt w Katedrze Socjologii w Instytucie Nauk Politycznych Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Absolwent studiów magisterskich z socjologii i politologii na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół zagadnień związanych z polskimi Tatarami, problematyką mniejszości etnicznych i narodowych, dyskursem medialnym oraz obecnością islamu w Polsce i Europie. Autor m.in. monografii *Młode pokolenie polskich Tatarów. Studium przemian generacyjnych młodzieży w kontekście religijności muzułmańskiej oraz tożsamości etnicznej* (2013).

Mgr **Patrycja Prochera** – socjolożka, doktorantka w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Członkini Polskiego Towarzystwa Badaczy Rynku i Opinii. Wykładała w ISNS UW oraz na Podyplomowych Studiach nad Społeczną i Kulturową Tożsamością Płci (UW). Zainteresowania naukowe skupia wokół socjologii codzienności, studiów

kobiecych, relacji międzypokoleniowych oraz komunikacji społecznej. Zawodowo zajmuje się badaniami rynku. Autorka m.in. opracowań: *Po drugiej stronie lustra. Wyznania eks gospodyń domowych* (2017), *Błogie życie kidulta* (2019) oraz *Konflikt w stanie pokoju. Antagonizm w relacji matka – córka* (2020). Laureatka X edycji konkursu „Przeglądu Socjologii Jakościowej” na najlepszy fotoreportaż socjologiczny roku (2020).

Mgr **Ilya Tsibets** – absolwent magisterskich studiów kulturoznawczych (specjalność filmoznawstwo) na Uniwersytecie Łódzkim. Kontynuuje studia w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ. Naukowo i hobbistycznie zajmuje się problematyką historyczną we współczesnej kulturze audiowizualnej Rosji, a także społeczno-kulturowymi oraz historycznymi zagadnieniami dotyczącymi szeroko pojętej Europy Wschodniej.

Table of Contents

Urszula Doliwa	
Introduction	5

Media and Communication Studies

Michał Łyszczarz	
Polish Tatars in the Program about Ethnic and National Minorities of Gdansk Pomerania in the Sky Orunia Television	9
Celina Kamecka-Antczak	
“A Little Bit Different – Look at Us”: Social Campaign and Overcoming Barriers	21

Film and Literature Studies

Ilya Tsibets	
Love in Different Dimensions: Narrative and Dramaturgic Specificity of <i>Brief Encounters</i> by Kira Muratova	33
Dorota Kulczycka	
“Masculine Movies” in Jakub Żulczyk’s “Masculine Prose”	47
Patrycja Prochera	
Literature World: About (In)dependence of Modern Writing in Poland According to Pierre Bourdieu’s Theory	77

Book Reviews and Reports

Barbara Cyrek	
The “Necessary Choice” of Using Facebook	97
Authors	101

Informacje dla Autorów

Zasady przygotowania prac naukowych do zamieszczenia w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”

1. W kwartalniku są drukowane artykuły naukowe, recenzje i materiały kronikarskie (np. sprawozdania z sesji naukowych) dotyczące szeroko rozumianej relacji media – kultura – komunikacja społeczna, napisane w języku polskim lub angielskim.
2. Całość pracy stanowi tekst główny, a w nim poniższe elementy, które winny znaleźć się w jednym pliku:
 - słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (5–6 haseł),
 - tytuł artykułu w języku angielskim,
 - bibliografia,
 - streszczenie artykułu w językach polskim i angielskim (Summary), o objętości do 0,5 strony tekstu, zawierające m.in. określenie celu pracy,
 - nazwa ośrodka naukowego i wydziału, także spoza UWM w Olsztynie,
 - aktualny biogram, adres, numer telefonu i adres poczty e-mail autora,
 - numer ORCID.
3. Maksymalna objętość artykułu wynosi 20 stron (40 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami), recenzji, sprawozdania i kroniki – 10 stron (20 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami). Teksty artykułów powinny posiadać precyzyjnie wyodrębnione sekcje oznaczone śródtytułami, w tym zawsze posiadać śródtytuły „Wstęp” i „Podsumowanie”.
4. **Cytaty i wszelkie przypisy (odwołania) należy przygotować w systemie harwardzkim.**

Cytaty w tekście głównym – przykłady:

Jeśli publikacja ma jednego autora:

John Fiske (2010: 46) twierdzi, że „Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa...”.

Lub

„Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa” (Fiske 2010: 46).

Jeśli publikacja ma dwóch autorów:

„Często się mówi, że wyróżniającą cechą nowych studiów nad mediami jest to, że bardziej zwracają uwagę na przestrzeń niż na czas” (Dovey i Kennedy 2011: 121).

Jeśli publikacja ma trzech lub więcej autorów:

„W związku z tym intencją wpisaną w prezentowaną tu analizę jest przekonywanie do potrzeby zredefiniowania kategorii mediów alternatywnych” (Bailey i in. 2012: 109).

Dla odróżnienia kilku prac tego samego autora wydanych w jednym roku stosuje się małe litery „a” i „b” w nawiasie po roku publikacji (lub jeśli to konieczne – następne w alfabecie):

„Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Levinson 2006a: 124).

„Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Levinson 2006b: 195).

- Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, nie pojawia się w tekście (nie jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: „treść cytowana” + (Nazwisko rok: strona): „Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Festinger 2007: 20).
 - Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, pojawia się w tekście (jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok: strona):
Leon Festinger (2007: 20) w publikacji *Teoria dysonansu poznawczego* stoi na stanowisku, że dysonans może być czynnikiem motywacyjnym sam w sobie.
 - Jeśli w tekście artykułu następuje odniesienie do publikacji cytowanej przez innego autora, wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok, za Nazwisko rok: strona):
Z eksperymentu Bennett (1995, za Festinger 2007: 74) jasno wynika, że ...
5. Bibliografię umieszczamy bezpośrednio po tekście głównym, a przed tekstem streszczenia w języku polskim i angielskim. Bibliografię należy przygotować w porządku alfabetycznym, korzystając z poniższych wzorów.

Bibliografia – przykłady:

Monografie

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Festinger, Leon. 2007. *Teoria dysonansu poznawczego*. Tłum. Julitta Rydlewska. Warszawa: PWN.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Labocha, Janina. 2008. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Bolton, Robert. 2007. Bariery na drodze komunikacji. W: Stewart, John (red.). *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*. Tłum. Jacek Suchecki. Warszawa: PWN, s. 174–186.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Orłowska, Dominika. 2009. Reklama internetowa, jej odbiorcy oraz kierunki rozwoju. W: Bednarek, Józef, i Andrzejewska, Anna (red.). *Cyberświat. Możliwości i zagrożenia*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak, s. 101–111.

Encyklopedie i słowniki

- Nazwisko, Imię (red.). Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Polański, Kazimierz (red.). 1999. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.

Artykuły w czasopismach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł artykułu*. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do].
Babecki, Miłosz. 2018. Gry cyfrowe jako przedmiot badań w naukach o mediach. *Studia Medioznawcze*, 1 (72), s. 45–56.
Ulman, Marta. 2017. Trafny insight. Chybiony insight. *Marketing w Praktyce*, 8 (234), s. 6–8.

Artykuły w prasie

- Nazwisko, Imię. Data publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł gazety*, numer wydania, s. [strony od–do].
Wieliński, Bartosz. 9.06.2017. To już prawie przesądzone. Przyleci Trump. *Gazeta Wyborcza*, 133, s. 1.

Materiały online – artykuły

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. *Tytuł publikacji*. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Bogusiak, Michał. 2010. *Ulica gromi reklamę*. [Online]. Eventspace.pl. Dostęp: <http://www.eventspace.pl/knowhow/Ulica-gromi-reklame,90> [16.07.2010].

Materiały online – artykuły z czasopism

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Kurek, Olga. 2012. Media studenckie w Polsce. *Komunikacja Społeczna. Kwartalnik internetowy*, 1, s. 56–67. [Online]. Dostęp: <http://socialcommunication.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/125-KOMUNIKACJA-SPO%C5%81ECZNA-nr-1-2012.pdf> [5.03.2017].

Materiały online – rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł dzieła. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Lunenfeld, Peter. 2011. Unimodernizm: info-triaż, przyczepne media i niewidzialna wojna ściągania z udostępnianiem. W: Celiński, Piotr (red.). *Kulturowe kody technologii cyfrowych*. Tłum. Paweł Frelik. Lublin: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie. [Online]. Dostęp: http://www.kody.wspa.pl/01_Peter-Lunenfeld-Unimodernizm-info-tria%C5%BC-przyczepne-media-i-niewidzialna-wojna-%C5%9Bci%C4%85gania-z-udost%C4%99pnianiem [13.06.2018].

Jeśli publikacja online nie ma tytułu (autora i/lub daty umieszczenia w Internecie), wówczas tytuł tworzymy z pierwszych dwóch, trzech, czterech... słów układających się w spójną znaczeniowo całość, np.:

Gateway of the Mind. [Online]. Creepypasta Wiki. Fandom powered by Wikia. Dostęp: http://creepypasta.wikia.com/wiki/Gateway_of_the_Mind [12.01.2017].

6. Preferowane parametry wydruku to:

- format kartki A-4, druk jednostronny,
- 30 wersów na stronie, po około 60 znaków w wersie (łącznie z odstępami międzywyrazowymi),
- edytor tekstu Word, czcionka: Times New Roman,
- wielkość czcionki 12 (łącznie z przypisami), odstępy między wierszami 1.5, odstęp między wierszami w przypisach 1.0, akapit 08,
- marginesy: górny i dolny 25 mm, lewy 35 mm, prawy 25 mm,
- formatowanie tekstu ograniczone do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, justowanie, kursywa.

Więcej informacji o piśmie, w tym o zasadach nadsyłania artykułów, znajduje się na stronie internetowej: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>