



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego  
w Olsztynie

**media  
kultura  
komunikacja  
społeczna**

**NR 8  
2012**

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

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),  
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), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),  
Walery Pisarek (Uniwersytet Jagielloński), Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński),  
Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),  
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Andrzej Staniszewski (redaktor naczelny)  
Miłosz Babecki (zastępca redaktora naczelnego)  
Mariola Marczak (zastępca redaktora naczelnego)  
Urszula Doliwa (sekretarz redakcji)  
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)  
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)

Recenzenci

Marek Jabłonowski, Jerzy Jastrzębski, Konrad Klejsa, Krzysztof Kornacki, Tadeusz Linkner,  
Marek Lis, Jędrzej Skrzypczak, Wiesław Sonczyk, Tadeusz Zgółka

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>

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 2012

Wydawnictwo UWM  
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn  
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38  
[www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/](http://www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/)  
e-mail: [wydawca@uwm.edu.pl](mailto:wydawca@uwm.edu.pl)

---

Nakład 150 egz., ark. wyd. 17,2; ark. druk. 14,5  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 110

# Spis treści

Urszula Doliwa, Miłosz Babecki	
Wprowadzenie.....	5

## Media i komunikacja

Miłosz Babecki	
Problematyka neutralizowania strategii reklamowych produktów i usług na przykładzie odwróconej gamifikacji .....	9
Urszula Doliwa, Patryk Skrzat, Natalia Nowak, Anna Urban, Marek Lewiński, Adam Cichoń, Justyna Bagińska, Kinga Barma, Justyna Felka, Beata Wronka, Michał Kalinowski, Aleksandra Majsterek, Joanna Jarmużewska	
Informacje zagraniczne w „Faktach” – głównym wydaniu programu informacyjnego TVN. Próba analizy ilościowej i jakościowej.....	29

## Literatura

Ewa Szczepkowska	
O kobiecej inności na Kresach .....	45
Bernadetta Darska	
O państwie opiekuńczym, które zawodzi. Na przykładzie wybranych powieści kryminalnych.....	58
Jagoda Paturej-Grandyberg	
Androgynia – kategoria trzeciej płci w tekstach Nataszy Goerke .....	67

## Film

Andrzej Pitrus	
Wideoantropolog na Wyspach Salomona: o (niemal) zapomnianych dokumentach Billa Violi .....	79
Mariola Marczak	
Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans.....	87
Artur Piskorz	
Wtedy i teraz. Oglądając <i>Współlokatorki</i> Mike’a Leigh.....	116
Bartosz Kazana	
Instrumenty z duszą. Przedmiot jako organizator struktury narracyjnej filmu ...	126
Aldona Witkowska	
The Great Homecoming – in other words, history and the domestic sitcom repeat themselves.....	139

**Prawo**

Jacek Janusz Mrozek Rozważania prawne wokół pojęcia „wolność słowa”.....	157
Jarosław Szczechowicz Prawne aspekty ochrony dóbr osobistych.....	164
Robert Patryk Dziembowski Okoliczności wyłączające przestępny charakter zniesławienia.....	178
Krystyna Szczechowicz Zwolnienie z tajemnicy dziennikarskiej w postępowaniu karnym.....	184

**Recenzje i sprawozdania**

Maciej Kledzik Wyrzuceni z Radiokomitetu.....	195
Urszula Doliwa Renesans radia.....	199
Aldona Witkowska „Totalne gonzo”, czyli humor zakrapiany odrazą.....	203
Miłosz Babecki Funkcje gier interwencyjnych w procesach percepcji rzeczywistości poza- medialnej.....	207
Bożena Brzostowska Dyskurs medialny w najnowszej refleksji metodologicznej.....	215
Joanna Szydłowska Edukacja do wielokulturowości. Sprawozdanie z seminarium „Edukacja romska – współczesne wyzwania”.....	221
Autorzy.....	227
Table of content.....	232

Urszula Doliwa, Miłosz Babecki

## Wprowadzenie Introduction

Oddajemy w Państwa ręce kolejny, ósmy już tom rocznika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. Cieszymy się, że redagowane przez nas czasopismo utrwała swoją pozycję wśród periodyków naukowych w Polsce i zyskuje aprobatę autorów. Świadczyć o tym może coraz większa liczba tekstów nadsyłanych do redakcji z niemal wszystkich ośrodków akademickich w kraju. Pragniemy podkreślić, że nasz rocznik uzyskał dobrą ocenę podczas ostatniej parametryzacji czasopism prowadzonej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Zgodnie z Wykazem czasopism punktowanych ogłoszonym w 2012 roku za artykuł opublikowany w „Mediach – Kulturze – Komunikacji Społecznej” autorowi przysługuje pięć punktów.

Wartość naukową czasopisma traktujemy jako wyzwanie i staramy się dbać o wysoki poziom merytoryczny oraz metodologiczny publikowanych tekstów. Każdy artykuł jest oceniany przez dwóch recenzentów, których tożsamości redaktorzy nie ujawniają. O obiektywizacji procesu recenzowania świadczy także to, że i recenzenci nie znają tożsamości autora.

Postępując zgodnie z procedurą opisaną szczegółowo na stronie internetowej czasopisma, wybraliśmy do numeru ósmego czternaście artykułów. Ich autorzy koncentrują swoją uwagę na problematyce pochodzącej ze zróżnicowanych przestrzeni medialnych, kulturowych, a także dotyczącej wielozakresowej komunikacji rozumianej jako interakcja sprzyjająca przekazywaniu informacji, ekspresji uczuć, manifestowaniu poglądów.

Ujętym w tytule rocznika zagadnieniom towarzyszy zawsze, co stało się już tradycją, namysł nad prawnymi kontekstami rzeczywistości nacechowanej wielomediernością. Opublikowane w numerze artykuły ujęliśmy tym razem w czterech działach. Wskazując na media i komunikację, literaturę, film i prawo, dążyliśmy do podkreślenia ich wieloaspektowych związków. Procesy komunikowania były dla nas regułą porządkującą cyrkulujące w otoczeniu medialnym człowieka treści. Interesowały nas relacje pomiędzy podejmowanymi przez autorów kwestiami a tworzywami konstytuującymi nośniki. Podkreślić warto, że snujący rozważania o coraz bardziej przyspieszającej komunikacji interpersonalnej i masowej autorzy, dostrzegający także zagrożenia wynikające z fragmentaryzacji różnych adresowanych do odbiorców komunikatów, nadal w centrum swoich zainteresowań sytuują człowieka. Perspektywa antropocentryczna w badaniach z pogranicza nauk o mediach, o literaturze, o kulturze, ale też nauk prawnych, pozwala mieć nadzieję, że ludzka podmiotowość, mimo wszechpotężnej i wszechobecnej komercjalizacji, będzie skutecznie przeciwstawiana temu, w czym tkwi moc uprzedmiotawiania.

Problematyka podmiotowego postrzegania człowieka żyjącego w coraz bardziej mediatyzowanym otoczeniu społecznym jest w naszej opinii tym, co szczególnie interesuje autorów publikujących teksty w niniejszym numerze. W otwierającym tom bloku tematycznym poświęconym mediom i komunikacji zwracają na to uwagę Miłosz Babecki i Urszula Doliwa. Autorzy analizują przekazy audiowizualne, gry komputerowe oraz telewizyjne programy informacyjne, poszukując nie tylko wzorców sprzyjających ich systematyzowaniu oraz tworzeniu znaczeń, ale także wskazując na potencjał umożliwiający oddziaływanie na pozamedialną rzeczywistość.

Perspektywa antropocentryczna jest także bardzo wyrazista w narracjach konstruowanych przez autorki publikujące artykuły w części literaturoznawczej numeru. Ewa Szczepkowska, Bernadetta Darska oraz Jagoda Paturej-Grandyberg przyglądają się specyficznej relacji, w której jednostka – kobieta – jest przeciwstawiona systemowi czy to społecznemu, czy kulturowemu. Lokując swe rozważania w odmiennych kontekstach historycznych i geograficznych, autorki zwracają również uwagę na nieprzemijającą wartość słowa, tworzywa rozbudowanych modeli narracyjnych, walczącego o uwagę czytelnika przeobrażającego się w widza. Nim zaś interesują się autorzy publikujący artykuły w dziale filmowym. Szczególnie istotny jest pierwszy z zamieszczonych tu tekstów. Andrzej Pitrus, analizując strategię dokumentalno-artystycznej ekspresji Billa Violi, pisze o zagrożeniach podmiotowości będącej efektem konkurujących porządków kulturowych. Przeciwstawiając kultury etniczne dominującemu paradygmatowi zachodniej cywilizacji, charakteryzuje jej niszycielski potencjał, tkwiący nie tylko w ludziach, ale też w przedmiotach takich na przykład jak kamery. Ich pojawienie się w nieznaną dotąd podobnych urzędów społeczności, choć służyć miało dawaniu świadectwa o tym, co ulotne, odciskało piętno na zastanej rzeczywistości. W zasygnalizowanym przez A. Pitrusa porządku sytuują się teksty także innych autorów – Marioli Marczak, Artura Piskorza, Bartosza Kazany i Aldony Witkowskiej. W tych opracowaniach istotną rolę odgrywa portretowanie mikroprzestrzeni regionów, miejsc, także portretowanie biografii ludzi uwikłanych w skomplikowane i toksyczne relacje interpersonalne aktualizowane i dezaktualizowane przez czas, który nie zawsze ma walor systematyzowania świata.

Nieco inaczej, choć nadal mając na uwadze problematykę ludzkiej podmiotowości, postrzegają analizowaną rzeczywistość autorzy tekstów publikowanych w dziale prawnym. W artykułach Jacka Janusza Mrozka i Jarosława Szczechowicza są poruszane kwestie dotyczące potrzeby rozważań o ochronie wolności wypowiedzi oraz czci. Wtórują im Robert Patryk Dziembowski i Krystyna Szczechowicz, analizujący status zniesławienia i możliwości zwalniania dziennikarza z tajemnicy dziennikarskiej w polskim prawie.

Numer ósmy, tak jak dotychczas, kończą recenzje i komunikaty. Ich autorzy zajmują się niezwykle aktualnymi zagadnieniami medioznawczymi, metodologicznymi i kulturoznawczymi obecnymi w dyskursie naukowym polskim i obcojęzycznym.

# **Media i komunikacija**





Miłosz Babecki

# Problematyka neutralizowania strategii reklamowych produktów i usług na przykładzie odwróconej gamifikacji

**Słowa kluczowe:** gry komputerowe, gry internetowe, gry reklamowe, reklama społecznościowa, gamifikacja

**Key words:** computer games, on-line games, advergaming, social advertising, gamification

## Trudności w nawiązywaniu relacji z nowoczesnym konsumentem

W każdej strategii reklamowej, bez względu na to, co będzie przedmiotem kampanii, uwzględniony zostać musi odbiorca komunikatu, występujący jednocześnie w roli konsumenta. Definiowanie adresata wykracza obecnie poza wskazywanie na jego jednostkowe demograficzne cechy i wiąże się z coraz bardziej precyzyjnym charakteryzowaniem otoczenia społecznego. W analizie tego ostatniego występują liczne zmienne o różnym statusie. Wśród nich w centrum zainteresowań marketerów znajdują się media elektroniczne. Posiadanie konkretnych urządzeń – zarówno sprzętu elektronicznego, jak i oprogramowania – determinuje bowiem konsumenne zachowania ich użytkowników oraz rzutuje na procesy wykształcania nowych zachowań komunikacyjno-medialnych.

Wskazane powyżej konteksty, choć w niniejszym opracowaniu przywołane wyłącznie w celu przeprowadzenia analizy strategii reklamowych powiązanych z użytkowaniem gier komputerowych, są dostrzegalne w globalnej mediasferze od lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku i intensyfikują się w szczególności po upowszechnieniu komputerów podłączonych do sieci internetowej. W namyśle nad ewolucją reklamy postrzeganej przez pryzmat form podawczych warto mieć jednak na uwadze, że każde z mediów wprowadzanych do codziennej eksploatacji wywoływało określone konsekwencje związane z odbiorem informacji reklamowych. XIX-wieczna zmiana prasowej strategii reklamowej w USA polegająca na sprzedaży już nie poszczególnych obszarów strony, lecz linijek, zaowocowała koniecznością reformatowania tekstów reklamowych. Cele perswazyjne osiągnąć, korzystając z mniejszej (ponieważ droższej) powierzchni użytkowej. Wprowadzenie do medialnego otoczenia człowieka odbiorców telewizyjnych zrewolucjonizowało przemysł reklamowy. Pojemność formuły audiowizualnej spowodowała, że dysponenci reklamy nie wyobrażali sobie już osiągnięcia

celów sprzedażowych za pomocą „przestarzałego” medium radiowego. Istotną korzyścią okazało się wykształcenie nieznaney dotąd odmiany retoryki, zwanej retoryką wizualną. Ponadto bodziec reklamowy kodowany w kanale telewizyjnym był bardziej odporny na zakłócenia generowane w środowisku odbiorcy, co wynikało z charakterystyki medium niewymuszającego odbioru w stopniu takim jak radiofonia. Rewolucji technologicznych determinujących przemiany w środowisku reklamowym było jednak więcej. Wprowadzenie do powszechnej sprzedaży bezprzewodowych pilotów telewizyjnych, połączone z dynamicznym przyrostem liczby nadawców telewizyjnych oferujących sygnał w transmisjach naziemnych i kablowych, wywołało w opinii autora pierwszą z dwóch najistotniejszych w dziejach reklamy rewolucji. Wskazane dotąd czynniki zainicjowały reakcję przypominającą reakcję łańcuchową. Telewidz zyskał wreszcie możliwość natychmiastowego wyrażania swego stosunku do percypowanego przekazu poprzez porzucanie jednej oferty medialnej na rzecz innej.

Wynalazek zmarłego w 2012 roku Eugene’a Polleya przyczynił się nie tylko do zwiększenia komfortu odbioru telewizji. Urządzenie znane początkowo pod nazwą Flash-matic jest symbolem walki o uwagę konsumenta, która przybierając na sile od lat pięćdziesiątych, toczy się nadal. Wówczas konsumentem był telewidz. Po kolejnej, drugiej najważniejszej, zdaniem autora niniejszego opracowania, rewolucji, którą ponadnarodowe społeczeństwo masowe zawdzięcza wynalazcom mediów telematycznych oraz intensyfikowanym procesom konwergencji i synergii, miejsce telewidza zastąpił modelowy odbiorca. Dzięki zintegrowanym w jednym urządzeniu funkcjom korzystać może on z informacji charakterystycznych dla mediów takich jak prasa, radio, telewizja i pochodzących ze środowiska sieciowego. Ukonstytuowanie się tej abstrakcyjnej sfery było niezwykle ważne dla powstania nowego modelu odbiorcy-konsumenta, w kontakcie z którym dysponenci przekazu musieli korzystać z coraz bardziej zaawansowanych strategii. W istocie miały one służyć blokowaniu drogi ucieczki od komunikatu oraz przyczyniać do zwiększenia efektywności polegającej na przemyślanym percypowaniu informacji zakodowanych w przekazie. Podejmowane w środowisku reklamowym działania wynikały z namysłu nad zjawiskiem neutralizacji promocji produktów i usług. Neutralizowane w procesie odbioru strategie musiano zastępować innymi, efektywniejszymi.

Obecnie centralne miejsce w rozważaniach nad efektywnym komunikowaniem reklamowym zajmują media społecznościowe dostępne dzięki sieci internetowej. Deskrypcja „społecznościowy” zastąpiła inną, którą była „mobilność”. Proces polegający na konieczności dostosowywania języka opisu do wciąż nowych instrumentów komunikowania przypomina znane również z dyskursu specjalistycznego, dotyczącego tej dziedziny aktywności człowieka, zjawisko błędnego koła innowacji<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Polega ono na wprowadzaniu do opisu reklamowanego towaru wciąż nowych deskrypcji. Paradoksy tej strategii są widoczne w szczególności w grupach, do których należą te same

Bycie w społeczności nie jest niczym nowym. Procesy socjalizacji jednostek są fundamentalne dla bytu człowieka, tak jak wpisana w jego funkcjonowanie w świecie mobilność, wywodzona już z wędrówek ludów. Dlatego abstrahując od funkcjonujących w reklamie słów kluczy, warto zwrócić uwagę na istotne przemiany wynikające z nawyków korzystania z urządzeń takich jak netbooki, smartfony czy tablety. Styl użytkowania danego urządzenia wynika z jego charakterystyki. Charakterystyka zaś przesądza o sposobie odbioru treści. Gdy upowszechniała się telewizja, producentów programów obarczano odpowiedzialnością za przyczynianie się do powstawania tak zwanych chorób medialnych. Gdy w adresowanych pierwotnie do odbiorców dziecięcych grach komputerowych pojawiać się zaczęły obrazy przemocy, wyrokowano, że ta forma rozrywki doprowadzi do degrengolady mentalnej i emocjonalnej całych pokoleń graczy. Część obaw była przesadzona, inne zjawiska miały jednak praktyczne konsekwencje dla uczestniczących w nich podmiotów.

Wielomediarność przyczyniła się do zintensyfikowania tak zwanego szumu medialnego, który w środowisku reklamowym zdefiniowano jako *clutter* (z ang. bałagan, zaśmiecenie, zagrącenie). Początkowy wzrost atrakcyjności poszczególnych odmian reklamy internetowej wyhamował, gdy specjaliści zajmujący się pomiarem ich efektywności dostrzegli u odbiorców na przykład tak zwaną ślepotę banerową (ang. *banner blindness*) czy zachowania polegające na celowym pomijaniu komunikatu połączone z działaniami zmierzającymi do instalowania specjalistycznego oprogramowania chroniącego przed niechcianymi komunikatami reklamowymi.

Ze wskazywanymi powyżej przez autora „zagrożeniami” próbowali walczyć ci wszyscy, których zyski były pomniejszane przez „krnąbrnych” (czyli lekceważących lub neutralizujących dążenia dysponentów reklamy, przyczyniających się do zwiększania jej zauważalności) odbiorców – dziś przede wszystkim widzów i internautów. Zainicjowaną nieświadomie przez Polleya batalię dysponentów komunikatów reklamowych lokowanych w zróżnicowanych środowiskach medialnych próbowali wygrywać, korzystając z wciąż nowych instrumentów. Reklamę zasięgową – adresowaną w istocie do każdego posiadacza danego medium – zaczęto zastępować tak zwanym targetowaniem behawioralnym, polegającym na dostosowywaniu charakterystyki komunikatu do upodobań odbiorcy. Komunikaty określane mianem *hammer advertising* (reklama nachalna), utożsamiane głównie z reżyserowanymi w Niemczech komunikatami eksponującymi zalety chemii gospodarczej, zaczęto zastępować modelami typu *pull advertising* (intrygującymi, powodującymi zaciekawienie nie ze względu na treść, lecz głównie poprzez konstrukcję przekazu). Dzięki tym ostatnim chciano zachęcić konsumenta do samodzielnej eksploracji mediasfery w poszukiwaniu

---

klasy produktów. Identyczne pod względem składu chemicznego czy funkcji towary muszą być wciąż lepsze od ofert konkurentów. W rezultacie tego wszystkie one w opisie stają się wyjątkowe, najlepsze, super itd. Negatywnym efektem specyficznego zapętlenia jest rzeczywiste obniżenie rangi promowanej substancji lub usługi.

informacji o produktach i usługach. W projektowaniu bodźców wykorzystano z mechanizmu napięcia zdaniowego, co służyć miało konstruowaniu przekazów wywołujących deficyt poznawczy i skłaniać do dalszego poszukiwania treści towarzyszących poszczególnych dobrom.

Pomysły reklamowe gwarantujące pozyskanie i utrzymanie koncentracji odbiorcy na przekazie, zdefiniowane jako *ambient media*, mają jednak fundamentalną wadę. Uznawane za niestandardowe, podlegają niezwykle dynamicznej standaryzacji. Widz przyzwyczaja się do nich, a wielokrotnie eksploatowany model reklamowy rozpoznany przez konsumenta traci potencjał bodźcotwórczy. Ta właściwość determinuje konieczność poszukiwania wciąż nowych sposobów pozyskiwania i podtrzymania zainteresowania oferowanym produktem czy usługą.

## Synergia zamiast wojny światów

Wynik starcia lub tylko potyczki, w której jeden z oponentów dysponuje technologią bardziej zaawansowaną niż drugi, jest oczywisty. Ilustrują to także fakty z najnowszej historii komunikowania reklamowego. Trudno zatem oczekiwać, by ktokolwiek próbował odwrócić kierunek przemian i uporczywie realizował strategie reklamowe, korzystając ze starych mediów. Nawet jednak posługiwanie się nowymi nie gwarantuje wszystkim ich użytkownikom reklamowego sukcesu. W procesach pozyskiwania uwagi odbiorcy i satysfakcjonującego eksportowania informacji o produktach i usługach konieczne jest wszakże przywiązywanie wagi do tak zwanej efektywnej synergii<sup>2</sup>. Dynamiczne łączenie zróżnicowanych pomysłów na promocje produktów, usług, idei, dla których środowiskiem jest rzeczywistość internetowa, wykracza poza zestandaryzowane już obecnie formy opisywane w polskich realiach jeszcze kilka lat temu, między innymi przez Agnieszkę Leśniewską czy Marcina Gembarowskiego. Posługiwanie się instrumentami, pośród których A. Leśniewska wskazuje *mailing*, *banery* czy *video ad*<sup>3</sup>, gdyby eksploatować je w oderwaniu od nowszych zdobyczy, nie tylko nie byłoby skuteczne, ale świadczyłoby o braku profesjonalizmu zawodowego potencjalnego kreatora rozwiązań reklamowych. Również opisywane przez M. Gembarowskiego strategie, co dziś już pewne, nie są wystarczające. Jedyną metodą obecnie gwarantującą pozytywny efekt jest wspomniana synergia, definiowana jako komplementarność mediów reklamowych<sup>4</sup>. W proponowanym podejściu uwzględnić jednak należy jego dwuetapową charakterystykę. Na pierwszy z tych etapów zwraca uwagę analityk rynku reklamowego Piotr Zieliński, piszący o zasysaniu odbiorcy

<sup>2</sup> Por. K. Szczotka, *Jak zaangażować nowoczesnych konsumentów?*, „Brief” 2012, nr 6, s. 62–63.

<sup>3</sup> Zob. A. Leśniewska, *Reklama internetowa*, Gliwice 2006, s. 75.

<sup>4</sup> Tamże, s. 79.

komunikatów reklamowych do internetowego środowiska, w którym obecni są już znani oferenci produktów i usług – czyli o angażowaniu jego uwagi w sposób dotychczas nieeksploatowany.

Zasysanie odbiorcy komunikatów reklamowych, sprawiające, że w środowisku przesyconym niepoliczalnymi i bardziej dynamicznymi niż w tradycyjnych mediach komunikatami poświęca on im uwagę, jest działaniem szczególnym. Odbywa się bowiem w ekstremalnie niekorzystnych, jeśli uwzględnić realia starych mediów, okolicznościach. Wynikają one z pomiaru statystycznej długości trwania kontaktu z przekazem. W Internecie jest to nie więcej niż 60 sekund. W tym czasie marketerzy dążą nie tylko do przekazania informacji o produkcie, lecz przede wszystkim do wytworzenia wyjątkowej – i, co oczywiste, pozytywnie konotowanej w świecie przedstawionym komunikatu – atmosfery, pozostawiającej w świadomości konsumenta pozytywny ślad pamięciowy i emocjonalny.

Ewolucji formy reklamowej towarzyszą także udoskonalane instrumenty pomiaru jej efektywności. Tradycyjne metody mierzenia skuteczności kampanii reklamowych realizowanych w Internecie, takie jak współczynnik CTR (ang. *click through rate*, zwany też współczynnikiem klikalności), są niewystarczające i muszą być zastępowane innymi:

Trafny obraz tego, w jakim stopniu kreacja spodobała się użytkownikowi i jak bardzo go zaangażowała, daje wskaźnik DT (*dwell time* – czas obcowania z reklamą) [...]. Im bardziej kampania reklamowa jest interaktywna, tym większy wskaźnik DT udaje się jej uzyskać (tym więcej czasu internauta jej poświęca). Nawet bardzo duża liczba wyświetleń reklamy na stronie o niczym tak naprawdę nie świadczy. Ważniejszy jest wskaźnik DT, czyli czas świadomego kontaktu z reklamą<sup>5</sup>.

Podnoszenie wartości wskaźnika DT z pewnością nie powiedzie się, gdy odbiorca specyficzny – tu: internauta – zostanie wystawiony na oddziaływanie bodźca, który nie sprowokuje do interakcji. Niniejsza konstatacja jest wprowadzeniem do rozważań o naturze drugiego z etapów – myślenia synergicznego. Dotyczy ona takiego dynamizowania odbiorców komunikatu reklamowego, w toku którego zostanie zredukowany naturalny w obcowaniu z mediami dystans wynikający z drogi, jaką musi przebyć wiadomość dostępna jedynie w dostosowanym do jej specyfiki kanale komunikacyjnym.

W przywoływanym powyżej artykule pojawia się bardzo ważne dla prowadzenia dalszych rozważań określenie możliwości adresata komunikatu. Jest nim „zabawa z kreacją”. Przykład stanowi jedna z odsłon kampanii reklamowej realizowanej na zlecenie dysponentów koncernu medialnego United International Picture:

Animowana postać pandy Po stała się magnesem dla użytkowników serwisów dziecięcych. Na tych portalach czas zabawy kreacją wynosił aż 117 sekund. Internauci po najechaniu kursorem na baner mogli się wcielić w postać głównego

<sup>5</sup> P. Zieliński, *Wessać internautę*, „Press” 2012, nr 2, s. 55.

bohatera filmu [...] i przejmując nad nim kontrolę, „rozbić na kawałki” strony internetowe czy portale, na których umieszczona była kreacja reklamowa<sup>6</sup>.

Z cytowanego fragmentu wynika, że samo oglądanie, by strawestować tytuł jednego z opracowań, nie jest już przyjemnością wynikającą z kontaktu z treściami charakterystycznymi dla kultury popularnej. Obecnie kluczowym zadaniem marketerów musi być takie projektowanie modelu komunikowania reklamowego, by jeden z jego najważniejszych elementów – uczestnik (nadawca i odbiorca jednocześnie) miał możliwość dynamicznej samorealizacji i obserwowania jej konsekwencji. Odpowiednia, gdyż spełniająca kryteria wynikające z ewoluującego paradygmatu opisującego interakcję w modelu medium – użytkownik, jest zadaniowość. Ponieważ odbiorca oczekuje, że w toku odbioru komunikatu będzie mógł wykazać się aktywnością na przykład polegającą na odkryciu rozwiązania jakiejś łami-główki, zadaniowość determinuje poziom zaangażowania uczestnika komunikacji reklamowej.

Zadaniowość, tak oczywista w świecie rzeczywistym, pozamedialnym, jako pomysł reklamowy w mediach masowych była cechą nieoczywistą do czasu ukonstytuowania i upowszechnienia rozwiązań komunikacyjnych nazywanych mediami społecznościowymi (ang. *social media*). To w nich dostrzeżono potencjał w tworzeniu pozytywnych skojarzeń z marką produktu lub usługi i wykorzystano do tworzenia wydarzeń właśnie społecznościowych, takich choćby jak konkursy. Fundamentalną dla wieńczącego sukcesem procesu kreowania i transmisji wyobrażeń o promowanych zjawiskach jest cecha społeczności internetowych, które „lubią bawić się z markami [...]”. Działania konkursowe służą bowiem wywołaniu impulsu, zainteresowania marką lub jej nowym produktem<sup>7</sup>. Zabawa musi polegać jednak na realizowaniu określonych, i o określonym stopniu trudności, działań.

Pierwsze to zadanie, które może być rozwiązane przez użytkownika natychmiast po zalogowaniu się [...]. Drugim poziomem zaangażowania jest zadanie, które wymaga poświęcenia większej ilości czasu. Często może generować konieczność powrotów, aby poznać kolejne etapy, sam internauta zaś musi wykonać na przykład: niezbyt skomplikowaną pracę kreatywną. Trzeci poziom to najwyższa poprzeczka, jaką możemy zawiesić przed uczestnikami. Takie konkursy są kierowane do osób, które posiadają określoną wiedzę<sup>8</sup>.

Mimo że naturalnym środowiskiem przywoływanych uprzednio przedsięwzięć zdaje się być obecnie środowisko sieciowe, przykłady dynamizowania adresatów kampanii reklamowych, a nawet społecznych, są realizowane także poza nim – w rzeczywistości pierwszej. Wtedy jednak równie istotną formą podawczą jest zabawa. Jednym z przykładów najczęściej przywoływanych w specjalistycznych publikacjach jest strategia zrealizo-

<sup>6</sup> Tamże, s. 56.

<sup>7</sup> G. Miłkowski, *Konkursy w social media: kiedy internauci mówią „lubię to?”*, „Brief” 2012, nr 6, s. 58.

<sup>8</sup> Tamże.

wana w 2010 roku w Szwecji. We wspólnym pomysle producenta samochodów marki Volkswagen oraz osób współtworzących Związek Promowania Bezpieczeństwa Ruchu Drogowego najważniejsze miejsce mieli zajmować kierowcy rozważni i przestrzegający przepisów. Oni to, respektując zapisy ujęte w szwedzkim kodeksie ruchu drogowego, byli fotografowani przez wyselekcjonowane do tego radary i promowani nagrodami pieniężnymi. W wyniku kampanii, o której warunkach informacje propagowano wśród kierujących pojazdami, prędkość na drogach wyposażonych w wymienione urządzenia malała średnio o 20%<sup>9</sup>. W istocie tego, co od pewnego czasu w polskim dyskursie charakterystycznym dla komunikowania reklamowego nazywa się grywalizacją, możliwe jest wpływanie na postawy uczestników „prawdziwych gier” lub gier takich jak ta wymieniona uprzednio, z animowaną postacią pandy Po.

Modyfikowanie czy nawet kreowanie zachowań wynika z precyzyjnie zaplanowanych strategii, te zaś powstają w konsekwencji wnikliwych obserwacji konsumentów będących adresatami i nadawcami przekazów charakterystycznych dla modeli komunikowania reklamowego. „Grywalizacja” to bowiem nakłanianie do działania, znane wcześniej z modeli reklamy typu *pull advertising*, odbywające się poprzez identyfikowanie pragnień konsumenta. Precyzyjnie ujmuje to Sebastian Deterding:

Zła grywalizacja zakłada: kliencie, chcemy, żebyś zrobił to i to, więc damy ci za to nagrodę. Dobra: kliencie, chcemy, żebyś zrobił to i to, więc spróbujemy dociec, co w tej czynności jest dla ciebie przyjemne i wartościowe, by wzmocnić to poprzez rozgrywkę<sup>10</sup>.

Wprowadzone do niniejszych rozważań pojęcie grywalizacji sprzyja integracji wskazywanych dotąd w prezentowanym opracowaniu problematyk. Ich punktem wspólnym jest zachowanie modelowego konsumenta – potencjalnego adresata komunikatów reklamowych. Nasycenie mediasfery przekazami promocyjnymi skłania go wszak do reklamowego eskapizmu. Marketerzy starają się kreować wciąż nowe koncepty, które przeciwdziałałyby owym ucieczkom. Jednym z najmodniejszych obecnie sposobów, choć nie najnowszym, jest właśnie grywalizacja.

## Gry reklamowe

Wprowadzenie do sprzedaży pierwszych domowych komputerów, sprzyjających rozwojowi tak zwanej cyfrowej rozrywki, zaowocowało rozwojem nowej gałęzi przemysłu informatycznego – poświęconej wyłącznie grom komputerowym, stopniowo ewoluującym do postaci konsolowej. Uruchowienie globalnej sieci internetowej przyczyniło się zaś do demokratyzacji

<sup>9</sup> Zob. P. Ślusarski, *Co jest grane?*, „Press” 2011, nr 7, s. 80.

<sup>10</sup> Tamże, s. 82; cyt. za S. Deterdingiem.

informatycznej. W jej efekcie gry tworzyli już nie tylko dyplomowani informatycy, lecz także hobbyści i pasjonaci komputerowi. Niemal jednak od samego początku, czyli od wczesnych lat siedemdziesiątych – czasu, kiedy pierwsze sprzedawane gry zyskiwały status komercyjnych sukcesów sprzedażowych, oczywiste było, że w świecie przedstawionym gry jest możliwe kodowanie bodźców audialnych i wizualnych, których potencjał można wykorzystać w przemyśle reklamowym. Ponieważ początkowo aplikacje były stosunkowo prymitywne, w tradycyjnych mediach, takich jak telewizja, „podgrzewano” atmosferę towarzyszącą ich upowszechnianiu. Przekonali się o tym dysponenci gry *Gotcha*, którą, przez konstrukcję komunikatu reklamowego, kojarzono z podtekstami seksualnymi (wówczas wywołującymi zniechęcenie do kampanii promocyjnej i produktu).

Zjawisko polegające na wywoływaniu negatywnych skojarzeń było dla producentów komunikatów reklamowych niezwykle intrygujące. Wystarczyło bowiem, jak przypuszczali, tak wypreparować przekaz, posługując się substytucją, by skojarzenia negatywne zastąpić pozytywnymi. Warunkowaniu pozytywnemu sprzyjać też zaczęły okoliczności technologiczne. Dostępna większa moc obliczeniowa pozwalała na bardziej precyzyjne odwzorowywanie postaci, przestrzeni, operowanie kolorowymi i wyrazistymi obrazami. Doskonalszy świat gry zaczął przypominać światy znane z komunikatów reklamowych. Miał jednak przewagę nad lokowanymi w telewizji komunikatami. Potencjalni odbiorcy nie unikali kontaktu z nową formą rozrywki. Przeciwnie, pragnęli jej i byli skłonni do wydawania kilkusetdolarowych sum po to, aby posiadać komputer lub konsolę oraz stosowne oprogramowanie. Obcowanie z grami ujawniło jeszcze jedną ich zaletę. Była nią i jest nadal immersja<sup>11</sup>. Charakteryzuje ona taki typ interakcji, w której użytkownik traci poczucie czasu, wkraczając w realia aplikacji. „Zanurzenie” w środowisku gry było ponadto znacznie dłuższe niż kilkanaście lub kilkadziesiąt sekund (tyle trwają telewizyjne przekazy reklamowe) i często oscyloowało wokół kilku lub kilkunastu godzin dziennie.

Już choćby przywołane powyżej cechy pierwszych, więc stosunkowo prymitywnych, gier komputerowych sprawiły, że znalazły się one w centrum zainteresowania specjalistów zajmujących się komunikowaniem reklamowym. Gry komputerowe awansowały. Były postrzegane jako abstrakcyjna przestrzeń reklamowa umożliwiająca lokowanie informacji o produktach i usługach. W ten oto sposób pod koniec lat siedemdziesiątych powstały *advergaming* – gry komputerowe zawierające komunikaty reklamowe. Początkowo informacjami komercyjnymi znaczone powierzchnię urządzeń lub

---

<sup>11</sup> Gonzalo Frasca, jeden z teoretyków gier cyfrowych, przypomina, że specyficzny proces zatracania się w dziele, obecnie w komunikacie czy nawet w kontakcie z samym medium, charakteryzował już poetykę Arystotelesowską i warunkował opis zachowań widza, który zanurzając się w oferowanej mu opowieści, obserwując to, co na scenie teatralnej, tracił krytyczny dystans do percypowanych treści. Por. J. Dovey, H.W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, tłum. T. Macios, A. Oksiuta, Kraków 2011, s. 12.



tak stylizowano ich kształt, by przypominał konkretne produkty. Jeden z przykładów takich działań podaje Rebecca Mileham:

Najwcześniejszym przejawem łączenia gier komputerowych z komunikatami reklamowymi było wyprodukowanie i wprowadzenie do sprzedaży w 1978 roku kontrolera (pada) gry Pong, w którego prostokątnej powierzchni pokrytej kolorami charakterystycznymi dla producenta coca-coli znajdowały się stylizowane na firmowe kapsle przyciski<sup>12</sup>.

Dzięki udoskonalanym urządzeniom i większej mocy obliczeniowej procesorów było możliwe przeniesienie aktywności reklamowej do środowiska audiowizualnego gier. Już jednak w latach osiemdziesiątych zaczęto zadawać istotne pytanie, przywoływane później przez autorkę cytowanej powyżej publikacji. Brzmiało ono intrygująco: „What would you buy, if a computer game told you to do?”<sup>13</sup>, a możliwe odpowiedzi sprawiały, że nowej formy komunikowania nie można było lekceważyć. Praktyczne konsekwencje wiązały się z powstaniem nowej strategii reklamowej znanej pod nazwami *advertainment* lub *advergaming*.

Choć źródłosłów obu pojęć jest wspólny, w licznych publikacjach odróżnia się je, wskazując na dynamizm jako cechę różnicującą. O ile *advertainment* polega na wprowadzaniu do świata gry tekstowych, audialnych lub wizualnych informacji reklamowych o produkcie bądź usłudze, o tyle *advergaming* oznacza dynamiczną interakcję z przekazem, przypominającą jedną z gier i analizowaną we wcześniejszych partiach niniejszego tekstu. Pomijając problematykę zakresów znaczeniowych obydwu pojęć, wskazać należy na ważną i wspólną dla nich cechę, która opisuje także charakteryzowane wcześniej zjawisko grywalizacji:

Charakterystyczną cechą [...] jest oddziaływanie na odbiorcę w atmosferze rozrywki, co pozytywnie przekłada się na wizerunek marki. Sam przekaz nie jest nachalny, a jego oddziaływanie odbywa się za przyzwoleniem gracza. Nie odczuwa on najczęściej kontaktu z reklamą, w związku z tym koncentruje się na grze, a sama marka lub produkt jest tylko jednym z jej elementów. Ponadto poprzez wielokrotne pojawienie się na ekranie symboliki związanej z promowanym produktem znacznie wydłużony zostaje czas obcowania z przekazem reklamowym<sup>14</sup>.

Model pozycjonowania informacji o reklamowanych produktach lub usługach w świadomości graczy ewoluuje. Zmienia się również charakterystyka demograficzna użytkownika. Nie jest nim już wyłącznie osoba niepełnoletnia. Przeciwnie, z badań społecznych wyłania się dominujący model gracza w wieku od 19 do 35 lat<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> R. Mileham, *Powering Up. Are Computer Games Changing Our Lives?*, West Sussex 2008, s. 266.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> M. Gembarowski, *Nowoczesne formy promocji*, Rzeszów 2007, s. 96.

<sup>15</sup> Z wyników przyczynkowych badań demograficznych polskich graczy, jakie metodą ankietowania internetowego prowadził na próbie 669 ankietowanych Maciej Mitregra z Katedry

Pierwsze odnotowane kampanie, realizowane już w środowisku gry, datuje się na lata siedemdziesiąte<sup>16</sup>. W latach osiemdziesiątych promowano akcesoria komputerowe i wprowadzane do menu sieci McDonald's kanapki. Nieco później, w 1983 roku, nadal reklamowano produkty spożywcze, a oprócz urządzeń komputerowych koncentrowano się także na komunikatach sprzyjających promowaniu konkretnych modeli samochodów.

Kolejne lata były jednak przestojem na rynku gier wykorzystywanych w marketingu. Dopiero sukces konsoli Nintendo NES z grą *F1 Spirit* (zawierającą reklamę Dunlopa) odtworzył rynek. 1987 rok to również pierwszy symulator na DOS-ie, *Ford Simulator* (reklama Forda), 1988 rok to *Pepsi Challenge 89'* – *Avoid the Noid* (reklama Domino's Pizza). W kolejnych latach coraz więcej firm sięgało po gry w swych kampaniach marketingowych<sup>17</sup>.

Mimo że w końcu lat osiemdziesiątych strategia stworzona niemal dekadę wcześniej zaczęła zyskiwać akceptację marketerów oraz specjalistów odpowiedzialnych za modelowanie wizerunkowe firm, dostrzegano już jednak pierwsze jej ograniczenia. Wynikały one ze zbyt dużych podobieństw do innego modelu, znanego jako *product placement* (w języku polskim termin ten przetłumaczono jako lokowanie produktu). Choć jeszcze w 2002 roku dysponenci marek takich jak McDonald's i Intel skłonni byli płacić 2 mln dolarów za eksponowanie swoich marek w wirtualnych grach, takich jak *Sims Online*, lokowanie nazw produktów i usług w wirtualnych środowiskach przestawano traktować jak efektywny sposób reklamowy. Krytycy poddawano przede wszystkim możliwości wyłącznego kodowania bodźców w warstwie tekstowej, audialnej, wizualnej i wskazywano na standaryzację odmian: statycznej – ograniczonej do zamieszczania w grze wizerunku marki, oraz dynamicznej, w której można było na przykład realizować reklamowaną usługę w narracji gry<sup>18</sup>. Pośród zagrożeń wymieniano również inną, niedostrzeganą dotąd możliwość: „można wykorzystać grę jako sposób ośmieszania konkurentów i ich produktów analogicznie do reklamy prześmiewczej lub reklamy negatywnej”<sup>19</sup>. W szczególności aspekt ośmieszania przyczynił się do zmiany nazbyt dotąd optymistycznego postrzegania potencjału reklamowego przypisywanego grom komputerowym. Obawy przed otwieraniem nowych frontów walki z konkurentami przybrały na sile, gdy do zamkniętego i uznawanego za elitarny świata programistów tworzących gry komputerowe i gry wideo wkroczyli internauci kreujący

---

Badań Rynkowych i Marketingowych Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach, wynika, że najlicniejszą grupą wiekową są użytkownicy w wieku od 19 do 21 lat. Spośród wszystkich ankietowanych 75% to mężczyźni. Zob. M. Mitrega, *Reklama w grach komputerowych. Wstępne badanie postaw graczy w Polsce*, „Marketing i Rynek” 2012, nr 6, s. 31.

<sup>16</sup> W 1976 roku do sprzedaży wprowadzono grę pod tytułem *Datsun 280 Zzzap*. W przeznaczonej na komputer ATARI aplikacji gracz mógł sterować pojazdem marki Datsun 280Z.

<sup>17</sup> L. Michalczyk, *Advergaming jako internetowe źródło strategii marketingowych*, „Marketing i Rynek” 2011, nr 1, s. 22.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 23.

<sup>19</sup> Tamże.

często *ad hoc* aplikacje mogące zrujnować wizerunek firmy uznawanej za nierzetelną.

Istnienie obiektywnych zagrożeń nie zniechęcało marketerów przed dalszym eksplorowaniem środowiska gier komputerowych w poszukiwaniu pomysłów, które można by zastosować w promowaniu produktów i usług. W szczególności jedna cecha powodowała, że cyfrowa rozrywka była nadal postrzegana jako niezwykle atrakcyjna. Dotyczyła ona zachowań użytkowników-graczy i ich reakcji na komunikat. Projektujący kampanie reklamowe próbowali, posługując się zróżnicowanymi bodźcami, wywoływać już nie tylko tolerancję odbiorcy na komunikat reklamowy. Marzyli o tym, by widzowie telewizyjni i kinowi oraz internauci przyjmowali komunikaty reklamowe z taką samą aprobatą, z jaką gracze wchodzili w interakcje z grami komputerowymi, grami wideo czy aplikacjami internetowymi. Poszukiwanie nowych rozwiązań łączyło się z eksploracją nieznanych dotąd mechanizmów gier. W wyniku tego w polskim dyskursie reklamowym pojawiły się niespotykane terminy, takie jak „gamifikacja”, „gryfikacja” i „grywalizacja”. Eksperymentowanie z nowymi modelami zaowocowało także narodzinami kolejnego abstrakcyjnego bytu sprzyjającego ekspresji negatywnych postaw w stosunku do komunikatów reklamowych – jest nim *anti-advergame*.

## Potencjał gamifikacji

W każdej, nawet najbardziej prymitywnej aplikacji nazywanej grą cyfrową identyfikuje się dwie komplementarne płaszczyzny. Pierwsza, semiaudiowizualna, konstytuowana przez tekst, dźwięk i obraz, opisuje wartość gry. Obecnie w komunikowaniu reklamowym jest uznawana za budulec niewystarczający do kreowania skutecznych kampanii reklamowych, ponieważ postrzega się ją jako zbieżną ze znanym i wyeksploatowanym już statycznym modelem *product placement*. Druga płaszczyzna, równie istotna, determinuje zachowania gracza i jest tożsama z regułami oraz tak zwaną fizyką aplikacji<sup>20</sup>. Wskazane dwie zmienne warunkują opis możliwych zachowań użytkownika, sposobu określającego manipulowanie postaciami, ograniczeń wynikających z natury świata przedstawionego gry oraz systemu gratyfikacji.

Twórców reklam audiowizualnych interesuje płaszczyzna techniczna, którą nazbyt często, naśladując system pojęciowy graczy i twórców gier, określają mianem mechaniki gry. W środowisku marketerów nie ma zgody

---

<sup>20</sup> „Fizyka aplikacji” bądź „mechanika gry” to pojęcia pomocne w opisie doświadczenia, jakie powstaje w kontakcie z grą. Dotyczą zjawiska grywalności czy też sytuacji grania i oznaczają formalny system gry traktowany jako zbiór zasad. Mogą być one wyrażone wprost lub charakteryzować świat przedstawiony gry, rzutując na projektowane dla gracza scenariusze postępowania. Por. J. Dovey, H.W. Kennedy, dz. cyt., s. 119.

co do wydajności wzorców przenoszonych z gier cyfrowych do rzeczywistości reklamy audiowizualnej czy nawet reklamy otwartej przestrzeni. Nie ma również konsensusu w kwestiach terminologicznych. Mimo że w polskich opracowaniach specjalistycznych funkcjonują równorzędnie określenia „gryfikacja” „grywalizacja” i „gamifikacja”, autor niniejszego studium opowiada się za trzecim terminem. W sensie językowym i teoretycznym jest on najbliższy źródłosłowu angielskojęzycznego. W języku angielskim funkcjonuje jako *gamification*. Rozstrzyganie sporów terminologicznych odbywa się w tym samym czasie, co dyskusowanie na temat skuteczności (gamifikację „odkryto” w Polsce w 2011 roku). Praktycy zajmujący się reklamą często, w oderwaniu od teoretycznych uwarunkowań wynikających ze studiów nad grami cyfrowymi, prześcigają się ponadto w formułowaniu ocen na temat tego, czy gamifikacja jest konceptem nowatorskim, czy też nie.

W artykułach na temat synergii świata rzeczywistego i świata gry wskazuje się na preferowane zastosowania wzorców konstrukcyjnych reklamy wywiedzonych z gier cyfrowych. Niejako *a priori* predestynowaną sferą ma być ta wytwarzana przez media społecznościowe. Za ich szczególnym dowartościowaniem przemawia trudna do przewidzenia, zatem wciąż trudna do ustandaryzowania, interakcyjność. W środowisku społecznym odpowiedzialnymi za zwroty akcji są bowiem sami użytkownicy, nie zaś kreowane postaci, których „zachowaniem” sterują algorytmy. W wyniku tego gamifikacja, gryfikacja czy grywalizacja pojawiają się niemal zawsze w kontekście strategii reklamowych realizowanych – jak się to żargonowo, nie bez straty jednak dla przedmiotu rozważań, określa – w *social mediach*.

Rozważania poświęcone wyróżnionym trzem formom wynikają z namysłu nad ewolucyjną charakterystyką gier komputerowych i wideo, w szczególności zaś z refleksji nad uwarunkowaniami sprzętowymi determinującymi zachowania tak zwanych zwykłych graczy (ang. *casual gamers*). Uproszczenie technologiczne powoduje, że korzystanie z urządzeń sprzyjających inicjowaniu cyfrowej rozrywki nie wymaga obecnie żadnej wiedzy programistycznej. Gracz pod względem dostępności do specyficznych dla niego urządzeń przypomina widza telewizyjnego, operowanie kontrolerem nie różni się bowiem w najmniejszym stopniu od posługiwania się pilotem telewizyjnym. Jak podkreśla Jacek Jankowski,

Rozwój gier i pojawienie się masowego gracza *casual* zauważył także rynek reklamowy. W skrócie gamifikacją (grywalizacją) nazywamy wykorzystanie mechaniki gier do zmian zachowań na innych polach. Najważniejszym elementem mechaniki gier, o jakim należy pamiętać przy grywalizowaniu procesów, jest zabawa, dostarczenie radości z wykonywanych czynności<sup>21</sup>.

Określenie „gamifikacja” przez prezesów niektórych agencji reklamowych, w tym przez Marka Staniszewskiego, stojącego na czele agencji Young & Rubicam, jest uznawane za określenie intrygujące, ciekawie brzmiące, lecz

<sup>21</sup> J. Jankowski, *Zagraj na dużym polu*, „Marketing w Praktyce” 2012, nr 5, s. 20.

kojarzone wyłącznie z krótkotrwałą modą w marketingu, a przez to mocno krytykowane. Choć większość marketerów zgodnie zauważa, że gamifikacja/grywalizacja

żeruje [...] na zachowaniach i przyzwyczajeniach, których uczą gry [...]. Nagradza nas drobnymi rzeczami, zazwyczaj wirtualnymi, które mają nas zmotywować do rywalizacji z innymi<sup>22</sup>,

wielu pozostałych krytykuje entuzjazm towarzyszący jej propagowaniu. Sedno krytyki dotyczy ciągłości zachowań, czyli tego, co pozostaje w dyspozycji gracza po zakończeniu interakcji z aplikacją komputerową, wideo bądź internetową.

We wcześniejszych fragmentach niniejszego opracowania wśród pozytywnych cech gier komputerowych autor wymienił immersję. Entuzjaści gamifikacji dążą do transferu wywoływanych dzięki niej złudzeń do rzeczywistości fizycznej. Chcieliby wytworzyć taką sytuację, w której odbiorca reklamy, podążając za jej ustylizowanym na grę scenariuszem, w kontekstach rzeczywistych powielalby wzorce zachowań charakterystyczne dla gry. Dążąc do tego, chcieliby podtrzymywać zachowania generowane przez niekończące się sytuacje sprzyjające gratyfikacji. Zapominają jednak, że:

w gry wideo, które są tu wzorcem, nie gra się dla punktów, tylko dla samej gry. Grywalizacja kładzie nacisk na przyznawanie fantów, notorycznie zaniedbując to, by sam proces ich zdobywania był interesujący<sup>23</sup>.

Jeśli zatem w centrum zainteresowań podmiotu gamifikacji będzie wyłącznie gratyfikacja, nie zaś procedura towarzysząca zdobywaniu punktów, scenariusze stylizowane na fabuły i przenoszone do komunikatów reklamowych prosto z gier nie zaangażują uwagi grającego – i odkryty przez teoretyków i praktyków komunikowania reklamowego model interakcyjny będzie równie nieefektywny, co wcześniej tworzone modele statyczne. Tak postrzegana gamifikacja służąca opisowi strategii zamawianych przez dysponentów marek Nike, Volkswagen czy AXE może być jedynie nieprzynoszącym korzyści dodatkowym narzędziem, którego ocenę skuteczności utrudniają status i prestiż reklamowanych produktów. O prawdziwości przypuszczenia świadczy w opinii autora fałszywa teza sprawcza, w myśl której „grywalizacji używa się, by motywować klientów za pomocą tych samych bodźców, którymi posługują się tradycyjne gry”<sup>24</sup>. Szukając odpowiedniego przykładu, skoncentrować się można na kreacji reklamowej stworzonej dla dysponenta marki T-mobile. W jednej z odsłon kampanii telewizyjnej widz dostrzeżę, że w realnej, otwartej miejskiej przestrzeni można obserwować rezultaty zainicjowanej na ekranie smartfona gry cyfrowej pod tytułem *Angry Birds*. W przewidywalnej przyszłości tak postrzegana gamifikacja nie osiągnie stopnia synergii sankcjonującego sterowanie pro-

<sup>22</sup> M. Jabłoński, *Pograjmy sobie, w co tylko chcemy*, „Brief” 2012, nr 3, s. 66.

<sup>23</sup> P. Ślusarski, dz. cyt., s. 82.

<sup>24</sup> Tamże, s. 81.

cesami zachodzącymi w otaczającej fizycznej rzeczywistości za pomocą mediów taktylnych<sup>25</sup>, takich jak te wyposażone w ekrany dotykowe.

Bez jednoznacznej odpowiedzi pozostaje zatem pytanie o to, co pozytywnego dzięki gamifikacji można osiągnąć. W opinii autora sprzyjać ona może projektowanym dla gier cyfrowych celom, których realizacji towarzyszą tak zwane niezamierzone efekty edukacyjne. Dysponenci winni zatem porzucić myśl o jakimkolwiek zamierzonym dydaktyzmie, lecz skoncentrować się początkowo na kreowaniu drobnych przyzwyczajzeń. Konstatacja ta wynika między innymi z rozważań na temat marketingowo uwarunkowanej teorii zabawy. „Tak zwana Fun Theory jest doskonałym przykładem na to, jak w prosty sposób zaangażowano ludzi do czynności, której nigdy dobrowolnie by nie wykonali”<sup>26</sup>.

Gamifikować (czyli wpływać na zachowania), korzystając z psychologicznego mechanizmu nagroda – kara, można nieskomplikowane czynności tożsame z nawykami. Tak postrzegany proces może sprzyjać na przykład selekcji odpadów czy oszczędzaniu energii elektrycznej. Już jednak gamifikowaniu postaw sprzyjających redukcji zużycia benzyny czy oleju napędowego towarzyszyły pewne wzmoczone zachowania – dostrzeżono na przykład przypadki łamania kodeksu ruchu drogowego wynikające z jazdy na czerwonym świetle. W błędzie są zatem ci wszyscy, którzy przekonują, że „bawimy się nie patrząc na efekt i to jest sedno gamifikacji”<sup>27</sup>.

Jeśli za fundament gamifikacji uznawać, jak postulują marketerzy, zabawę pozostającą poza charakterystyką zorientowaną na konkretny cel oraz jeśli brać nadal pod uwagę to, że grę można wykorzystać, co uprzednio podkreślano, do ośmieszenia nie tylko reklamowego konkurenta, ale także idei, lub do redukcji bądź całkowitego zniszczenia pozytywnych skojarzeń z marką, to okazać się może, iż nowy model jest bardzo niebezpiecznym instrumentem ekspresji negatywnych emocji.

Ewentualnych zmiennych sprzyjających formułowaniu i wyrażaniu poglądów przeciwnych do poglądów dysponenta produktu lub usługi jest jednak więcej. Mają one charakter *stricte* techniczny oraz są determinowane przez specyfikę środowiska sieciowego, istotniejszego obecnie od pozostałych kanałów tradycyjnego komunikowania.

Internet jest tworem abstrakcyjnym, w którym ukonstytuowała się jednak wirtualna, znakowa przestrzeń. W środowisku toczą się tak zwane wojny sieciowe, w toku których są rekontekstualizowane wizerunki wielu globalnych marek i instytucji. Z niezadowoleniem, a nawet wściekłością internautów zetknęli się dysponenci marki Nestle, usuwający z Internetu

---

<sup>25</sup> O taktylności jako właściwości mediów wypowiedział się już Walter Benjamin. W jego rozumieniu taktylność przyczyniała się do redukcji dystansu charakterystycznego dla relacji użytkownik – medium. Współcześnie mediami taktylnymi określa się te urządzenia, w kontakcie z którymi podstawowy jest dotyk. Por. P. Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wrocław 2010, s. 137, 138.

<sup>26</sup> M. Kuliński, *Dobry silnik i wyobraźnia*, „Marketing w Praktyce” 2012, nr 5, s. 22.

<sup>27</sup> Tamże, s. 23.

nieprzychylnie jej komentarze<sup>28</sup>. Użytkownicy sieci, korzystając z dostępnej i często kolektywnej wiedzy, weryfikują strategie reklamowe tworzone w koncernach i etykietowane jako przyjazne społeczeństwu bądź środowisku. Zwolennicy gamifikacji powinni mieć również na uwadze, że w przypadku zmiany środowiska, to znaczy mediasfery, ich szanse na realizowanie satysfakcjonujących kampanii reklamowych wcale nie wzrastają. Sieć charakteryzuje demokratyzm. W sieci, poza skończonym zbiorem podmiotów, nie funkcjonuje selekcyoner treści. Ponadto większość obecnych przekazów takich jak gry online tworzona jest w technologii *flash*. Jak pisze Leszek Michalczyk,

liczba użytkowników gier *flash* jest stosunkowo duża, co wynika z pewnej prostoty przeciętnej gry komputerowej. A w końcu wykonanie gry *flash* jest stosunkowo proste dla informatyka znającego graficzne, webowe i tekstowe programy komputerowe. Umieszczenie gry na stronie internetowej danego przedsiębiorstwa też nie jest większym problemem<sup>29</sup>.

## Antyreklamowe funkcje odwróconej gamifikacji

W modelach komunikacyjnych, w których nie zachodzi proces selekcji treści, każdy z przekazów, bez względu na jego pozytywną czy negatywną charakterystykę, jest równie łatwo dostępny. Dostępność ta zwiększa się jeszcze bardziej, gdy rozważania na temat komunikowania reklamowego zostaną wyprowadzone z obszaru mediów zinstytucjonalizowanych i ulokowane w środowisku internetowym, określanym również jako kultura interaktywna. Wirtualna rzeczywistość, za sprawą wskazanych cech, sprzyja nieskrępowanemu wyrażaniu poglądów. Mogą być one zbieżne z interesami dysponentów przekazów reklamowych i służyć ekspresji pozytywnych emocji. Znane są również przypadki jednostkowych komunikatów oraz portali w rodzaju [www.molleindustria.org](http://www.molleindustria.org) czy [www.persuasivegames.com](http://www.persuasivegames.com), nastawionych w stosunku do konkretnych osób, a co istotniejsze w niniejszym opracowaniu, także marek i dysponujących nimi koncernów.

Internauci w zróżnicowany sposób, począwszy od treści utrwalonych w piśmie, a na *anti-advergemes* skończywszy, wyrażają swoje niezadowolenie – z serwisów służących obsłudze klienta, z trwałości produktu, z rzetelności obsługi, a nawet z zarządzania zespołami pracowniczymi czy z kultury całej organizacji. Gamifikują swoje emocje, czyniąc zeń specyficzny typ zabawy, przez co zachęcają do aktywności, koncentrując się nie na efekcie,

---

<sup>28</sup> Przedmiotem wojen sieciowych mogą być również wyznawana religia i właściwe jej symbole. Jednym z bardziej wyrazistych przykładów był spór władz Pakistanu z moderatorami odpowiadającymi za obecność i przepływ treści w serwisie społecznościowym Facebook.com, w którym w 2010 roku odbył się konkurs na karykaturę Mahometa. Zob. P. Janus, *Wojny w sieci*, „Prokrecja” 2010, nr 9, s. 51, 52.

<sup>29</sup> L. Michalczyk, dz. cyt., s. 22.

lecz samym procesie. Tak postrzegana gamifikacja jest jednak całkowicie sprzeczna z postulatami dysponentów reklam. Co więcej, stanowi niezwykle efektywny instrument oporu, po który sięgają nie tylko jednostki, ale także grupy interesu, takie choćby jak alterglobaliści. Gamifikowanie postaw i zachowań, choć jest eksploatowane w procesach neutralizowania strategii reklamowych, sprzyja szerszemu wyrażaniu poglądów antysystemowych. Dzięki gamifikacji możliwa jest bowiem krytyka systemowego podejścia do dystrybucji dóbr czy do ról społecznych, także tych determinowanych przez czynniki rasowe, religijne i płciowe.

Gamifikowanie aktywności sprzecznych z założeniami formułowanymi przez specjalistów zajmujących się komunikowaniem reklamowym, zatem gamifikowanie odwrócone, jest dostrzegalne niemal wyłącznie w specyficznym środowisku (Internecie) i tożsamy ze specyficznym paradygmatem kulturowym, który John Fiske definiuje jako kulturę kłusownictwa. W tej kulturze nie ma bowiem charakterystycznej dla innych paradygmatów kulturowych dystynktywnej relacji silniejszy – słabszy. Jednostka czy nawet grupa nie jest przeciwstawiona bytowi silniejszemu i skazana na podporządkowanie. Internet zmienia relację, czyniąc z każdego użytkownika partnera w dowolnej interakcji. Wskazując na najnowsze przemiany kulturowe, J. Fiske przywołuje postulaty Michela de Certeau. Do swoich rozważań wprowadza model kłusownika zastępującego modelowego odbiorcę. Kłusownika,

który wdzieria się na terytorium kulturowe właściciela ziemskiego (lub właściciela tekstu) i „kradnie” co tylko zechce, a ponieważ nie zostaje złapany, to nie można go poddać prawom obowiązującym na tym terytorium (regułom tekstu)<sup>30</sup>.

Kłusownik – internauta, odbiorca treści dostępnych w sieci, manifestuje swoją obecność zniechęcony rolami projektowanymi dla niego przez wciąż nowych dysponentów. Role te są projektowane w rzeczywistości fizycznej, w której dominują media tradycyjne. W pozasieciowym otoczeniu społecznym

silniejsi tworzą miejsca, w których wykorzystują swoją władzę. Są nimi miasta, centra handlowe, szkoły, zakłady pracy i domy, by wymienić tylko te istniejące fizycznie. Słabsi tworzą własne przestrzenie wewnątrz tych miejsc. Przejściowo czynią z nich zatem swoje własne terytorium, przejmują je we władanie i poruszają się w nich, dopóki potrzebują lub muszą w nich pozostawać<sup>31</sup>.

Neutralizowanie strategii reklamowych koresponduje z działaniami polegającymi na przełamywaniu oporu odbiorców. Kiedy zatem społeczność internetowa identyfikuje nowe zagrożenia wynikające z chęci całkowitego skomercjalizowania wirtualnej przestrzeni i wypełnienia jej komunikatami reklamowymi, stara się podejmować inicjatywy mające na celu ocalenie fundamentalnych cech Internetu – pluralizmu i demokratyzacji. Próbuje

<sup>30</sup> J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 148.

<sup>31</sup> Tamże, s. 33.



przeciwstawić się takiej rekonstrukcji modelu komunikowania, by – na wzór mediów tradycyjnych – pojawił się w nim *gate keeper*. Przełamywanie oporu przyczynia się do wzrostu negatywnych reakcji na strategię reklamową i owocuje na przykład przedsięwzięciami polegającymi na atakowaniu wizerunku znanych korporacji poprzez ich ośmieszanie.

Internauci zmieniają wobec powyższego kierunek gamifikacji, posługując się subwersją. Tworzą komunikaty będące w kontrze do oficjalnej strategii reklamowej, głównie modyfikując ją poprzez trawestację sloganów reklamowych, powtórny montaż spotów czy tworzenie gier ośmieszających przedmiot oficjalnej reklamy. Jako podmioty „zewnętrzne” wobec współczesnych twórców strategii reklamowej transformują ją zatem „od wewnątrz” do postaci podmiotów subwersyjnych. Ich umysły „odnoszą się sceptycznie do wszelkich transcendentnych uzasadnień, są zatem zmuszone do wytwarzania własnych [sposobów działania – M.B.], nie tylko wewnątrz dominujących porządków symbolicznych”<sup>32</sup>.

Oddziaływanie takie, identyfikowane nadal w wirtualnym środowisku jako oddziaływanie zewnętrzne, jest nawiązaniem do kultury oporu bezpośredniego, właściwego choćby takim grupom jak ekoradykałowie. W przypadku tego, co dotyczy komunikowania reklamowego, także w takich obszarach jak Internet, opór odbiorców musi zostać zrekonfigurowany. Z jednej strony, internauci posługujący się gamifikacją, eksploatowaną po to, by neutralizować wciąż nowe i liczniejsze kampanie reklamowe, nie mogą stronić od operowania tymi samymi co twórcy reklam instrumentami. Z drugiej strony, osłabianie mocy perswazyjnej komunikatu zaliczanego do odmiany *advergaming* nie może odbywać się metodami monomedialnymi, takimi jak tekstowy komentarz czy wizualna parodia. Wymaga zastosowania bodźców multimodalnych. Dlatego słuszne w opinii autora jest wskazywanie na postulaty Agaty Skórzyńskiej, która stwierdza, że:

Subwersywność odnosi się [...] do praktyk, które wymykają się opozycji kultura dominująca – kultury oporu. Oznacza formy niewyraźnej krytyki kultury lub [...] krytyki immanentnej: prowadzonej z samego środka dyskursu, którego dotyczy<sup>33</sup>.

Brak wyrazistości nie charakteryzuje działań internautów odpowiedzialnych za kreowanie strategii oporu wizualizowanych pod postacią gier antyreklamowych (*anti-advergaming*). Ich inicjatywy są jednak z pewnością realizacją postulatu krytyki immanentnej, czyli takiej, która wymaga od odbiorcy większej kompetencji kulturowej i wiedzy ogólnej. Dzieje się tak, ponieważ źródłem krytyki może być kontekst zewnętrzny lub wewnętrzny. Jako działania antysystemowe, których celem jest neutralizowanie wciąż nowych pomysłów reklamowych, wymierzone są w system

<sup>32</sup> E. Rewers, *Subwersyjny podmiot w ruchu (wprowadzenie)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2, s. 8.

<sup>33</sup> A. Skórzyńska, *Subwersje miejskie. Niewyraźne kultury oporu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2, s. 52.

komunikowania masowego, w jego skomercjalizowanej wersji reklamowej. Jednak nie mogą być wyabstrahowane z innego systemu komunikowania, w którym fundamentalne znaczenie ma kanał komunikacji interaktywnej, zdecentralizowanej, pozbawionej nadzoru selekcyjnego. Charakterystyka subwersji determinuje zatem nie tylko obszar, w jakim zmuszeni są funkcjonować twórcy gier antyreklamowych. Wpływa też na wybór określonego instrumentarium. Przez to internetowe grupy interesu nie mogą z takim samym rozmachem i powodzeniem realizować swoich strategii w przestrzeni zewnętrznej, tożsamej z pierwszą rzeczywistością. Nie zdołają zatem zrealizować kampanii takich choćby, jak ta zlecona przez dysponentów marki Volkswagen. Nie będą również korzystać z pomysłów na quasi-synergiczne przekazy, takie jak realizowany przez kreatorów kampanii telewizyjnej właściciela marki T-mobile<sup>34</sup>. Mimo to w ich dyspozycji pozostaje niezwykle funkcjonalne narzędzie. Odwrócona gamifikacja bowiem jest instrumentem oddziaływania na świadomość jednostek i grup, które mają zdolność krytycznego odbioru rzeczywistości w każdej z jej wersji. I choć bezpośrednie narzędzie ich oddziaływania, jakim jest subwersja, „dotyczy interwencji w dominujące w niej porządki obrazowe”<sup>35</sup>, może mieć też wymierne czy nawet normatywne konsekwencje. Przekonuje o tym R. Mileham, analizując gry antyreklamowe, w których są odwzorowywane procesy znane z rzeczywistości pierwszej. Powołuje się na refleksje Stevena Johnsona i konstatuje:

Gry symulacyjne są niezwykle potężnym narzędziem. Dzięki nim gracz orientuje się, iż musi panować nad wieloma zmiennymi determinującymi następujące po sobie procedury. Czy jednak rzeczywiście nad nimi panuje?<sup>36</sup>

Najistotniejszym celem, który pragną realizować twórcy gier antyreklamowych, jest gamifikowanie procesów ekonomicznych, monetarnych, politycznych, społecznych. Posługując się subwersją, zwracają oni uwagę, że wizerunki korporacji kreowane w mediach audiowizualnych różnią się znacząco, gdy perspektywa makro zostanie zastąpiona perspektywą mikro, zatem widzianą oczyma jednostki, na przykład pracownika.

Analizami tej ostatniej perspektywy zajmuje się w swoich studiach nad gramami perswazyjnymi Ian Bogost. Gry antyreklamowe ujmuje on w bardziej złożonym kontekście, zwracając uwagę na krytykę procesów zachodzących w społeczeństwie. To, co przywodzi go do rozważań poświęconych kierunkom procesów reklamowych, łączy z odmianą retoryki proceduralnej, której towarzyszy specyficzny, gdyż mediatyzowany rodzaj wzmocnienia. Przywołaną odmianę retoryki rozumie jako generalną praktykę polegającą na operowaniu merytorycznymi argumentami, które są adresowane

---

<sup>34</sup> Akcja reklamy rozgrywa się w planie rzeczywistym oraz w planie gry komputerowej. Na telewizyjnym ekranie plany te przenikają się, a widz ma złudzenie, że może pomiędzy nimi migrować.

<sup>35</sup> A. Skórzyńska, dz. cyt., s. 56.

<sup>36</sup> R. Mileham, dz. cyt., s. 271.

do świadomości odbiorcy w toku jakiegoś procesu, na przykład interakcji. W takim podejściu mniej istotne są jednostkowe obrazy lub kody werbalne, ważniejsze zaś reguły determinujące zachowania użytkownika antyreklamowej (lub innej służącej manifestowaniu braku aprobaty) aplikacji<sup>37</sup>.

Ian Bogost testuje swoją hipotezę, odnosząc się do zawartości portalu internetowego [www.molleindustria.org](http://www.molleindustria.org), w szczególności zaś do aplikacji pod tytułem *The McDonald's Videogame*, która jego zdaniem służy raczej dyskredytowaniu działań podejmowanych przez dysponentów sieci niż wspieraniu polityki korporacyjnej. Odwracanie gamifikacji w tej grze polega na tym, że oprócz symulowania rzeczywistych procesów produkcyjnych graczowi oferuje się także możliwości „pozaprawnego” pomnażania zysków. Odbyna się to na przykład poprzez możliwość korumpowania wykreowanych w aplikacji postaci klimatologów czy wytwarzanie żywności gorszej jakości tylko po to, by odnieść sukces mierzony wirtualnymi przychodami.

Gamifikowanie rozgrywki sprowadza się więc pozornie do tego samego, na czym zależy dysponentom polskich kampanii reklamowych realizowanych w środowisku sieciowym. Pozornie też we wspólnym polu zainteresowań znajduje się procedura pozwalająca osiągnąć wynik. Za sprawą subwersji, antykorporacyjnie zorientowanej i wyrażanej dzięki możliwościom interaktywnego systemu komunikowania, w dodatku ulokowanej w kontekście budowanym przez ironię i parodię, rezultat jest odmienny od oczekiwań tych, którzy koncentrują się na kreowaniu pozytywnego odbioru wizerunku sieci takich choćby jak McDonald's.

Jak wspomniano, w świecie przedstawionym omawianej gry do zdobycia maksymalnej liczby punktów uprawnia każde działanie, nawet nieetyczne. Co interesujące, choć gracz decyduje o tym, którą ze ścieżek sukcesu wybiera, ma on jednak świadomość, że w scenariuszu zaoferowano mu możliwość takiego zrealizowania celów, które w rzeczywistości pierwszej byłoby tożsame z łamaniem prawa<sup>38</sup>. Abstrahując od wymienionego portalu, I. Bogost wskazuje także na grono użytkowników, które za sprawą gier antyreklamowych mogłoby zyskać większą świadomość konsumencką. W tym celu przywołuje inną aplikację, znaną pod nazwą *Freaky Flakes*. Potencjalny, małegoletni adresat aplikacji otrzymuje możliwość zaprojektowania opakowania, w którym będą sprzedawane wirtualne płatki śniadaniowe. W toku kolejnych działań młodociany użytkownik orientuje się, że „ważniejsze” od zawartości są zmienne wizualne, takie jak kolor opakowania (każdy z nich został w grze opisany pod względem perswazyjnego oddziaływania na konsumenta), postać bohatera promująca produkt, upominek umieszczany w pudełku, slogan oraz cena. W ten oto sposób aplikacja przyjmuje postać skróconego kursu świadomego postrzegania reklamowanych produktów.

---

<sup>37</sup> Por. I. Bogost, *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, Massachusetts 2007, s. 29.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 31.

Konsekwencją działań podejmowanych przez internautów zmierzających do neutralizowania perswazyjnego potencjału tworzonych form komunikowania reklamowego jest operowanie odwróconą gamifikacją, co ciekawe, ewoluującą. Jest ona obecna w wybranych odmianach gier internetowych determinowanych strukturą formatu. Są to przede wszystkim aplikacje symulacyjne i zręcznościowe. Zmiana polega na odmiennym stosunku do rezultatu rozgrywki. Aby skoncentrować uwagę użytkownika na procesie, internauci tworzą aplikacje typu *you-never-win*. Brak możliwości zdobywania punktów powoduje, że odbiorcy zadają pytania o przyczyny takiego stanu. Dowartościowanie funkcji poszczególnych procesów jest istotniejsze niż trywializowana gratyfikacja. Gamifikacja wywiedziona z rozrywki nastoletnich entuzjastów gier komputerowych ma szansę awansować i stać się przedmiotem analiz w studiach poświęconych modelowaniu postaw i zachowań. Dla badacza pozareklamowych perspektyw eksploatawania gamifikacji ten nowy kierunek przemian wydaje się niezwykle interesujący.

#### Summary

### **The essentials of neutralization advertising strategies based on the example of subverted gamification**

This thesis is based on gamification – a phenomenon born in early 1970s as a result of the evolution of the computer gaming industry. At the beginning of 1980s the global audience began to play the first *advergames*, and those responsible for advertising strategies asked themselves what could be done to make commercials more effective. Effectiveness used to be, and still is, the key word in advertising. This is because a traditional receiver who uses TV, radio or press to find interesting information tries to avoid commercial breaks or press advertising. The same process seems to be unknown for gamers. They spend a lot of money on collecting and playing new games. They also accept advertising located inside virtual reality. To take advantage of this situation, employees of advertising agencies tried to make advertising similar to games. They did this even in reality, which has led us to gamification. But this phenomenon can be subverted. In conclusion, subverted gamification can be a tool used not only in advertising but, what is more, *against* advertising strategies. This is the essence of the paper.

Urszula Doliwa, Patryk Skrzat, Natalia Nowak, Anna Urban,  
Marek Lewiński, Adam Cichoń, Justyna Bagińska,  
Kinga Barma, Justyna Felka, Beata Wronka, Michał Kalinowski,  
Aleksandra Majsterek, Joanna Jarmużewska

# Informacje zagraniczne w „Faktach” - głównym wydaniu programu informacyjnego TVN. Próba analizy ilościowej i jakościowej

**Słowa kluczowe:** informacje z zagranicy, programy informacyjne, analiza zawartości, „Fakty”, TVN

**Key words:** foreign affairs news, news programmes, content analysis, “Fakty”, TVN

## Informacje na temat badania

Analiza dotyczyła głównej audycji TVN, której celem jest informowanie o bieżących wydarzeniach – programu „Fakty” nadawanego o godzinie 19.00. Badaniem objęto okres od 7 marca do 6 kwietnia 2012 roku, czyli jeden miesiąc. W tekście audycja ta jest nazywana programem informacyjnym. Zdaniem Andrew Boyda to właśnie

programy informacyjne (dzienniki) mają za zadanie przedstawiać najważniejsze wydarzenia w szerszym ujęciu; zwykle obejmują informacje z całego dnia, a nie tylko z ostatniej godziny. Trwają zazwyczaj 20–60 minut<sup>1</sup>.

Wieczorne wydanie „Faktów” zdaje się więc znakomicie wpisywać w tę definicję. Autorzy prezentowanego opracowania zdają sobie jednak sprawę, że użycie przymiotnika „informacyjny” w stosunku do programu „Fakty” jest pewnego rodzaju nadużyciem. Głównym tego powodem jest częste posługiwanie się przez autorów tego programu stylem, który nie do końca można uznać za styl informacyjny. Styl dziennikarski informacyjny powinna cechować między innymi: bezosobowość, brak emocji, ekspresji, wartościowania<sup>2</sup>. Tymczasem wiele wydarzeń obecnych w wieczornych wydaniach telewizyjnych programów informacyjnych jest przedstawianych w konwencji tak zwanego infotainmentu – takie informacje mają nie tylko dostarczać nowej wiedzy, ale także rozrywki. Styl, którym posługują się dziennikarze, ma nierzadko charakter emocjonalny i ocenny.

---

<sup>1</sup> A. Boyd, *Dziennikarstwo radiowo-telewizyjne*, Kraków 2006, s. 183.

<sup>2</sup> K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 182.

Wszystkie wydania programu poddane badaniu zostały zgromadzone przez zespół badawczy w formie plików audio-wideo. Dużym ułatwieniem okazał się fakt, że każdego dnia stacja na swojej stronie internetowej umieszczała główne wydanie „Faktów”. Niestety, były one na niej dostępne jedynie przez 24 godziny. Utrwalenie materiału do badania wymagało więc sporego zaangażowania zespołu badawczego, który każdego dnia archiwizował wspomniane pliki.

Przeprowadzona analiza została oparta na metodzie badawczej typowej dla medioznawstwa, czyli na analizie zawartości<sup>3</sup>. Celem, jaki postawili sobie autorzy badania, było stwierdzenie, na ile redaktorzy „Faktów” są zainteresowani przekazywaniem informacji z zagranicy i czego one dotyczą. Wykorzystano zarówno analizę ilościową, jak i elementy analizy jakościowej. Badaniu poddano między innymi:

- czas trwania informacji,
- kto przygotował informację,
- na którym miejscu w „Faktach” informacja została wyemitowana,
- ile osób wypowiedziało się w danej informacji,
- jakiego kraju dotyczyła informacja,
- jaki był temat danej informacji,
- jaki wizerunek kraju, którego dotyczyła informacja, został przedstawiony,
- czy w informacji występował stand-up i jaka była jego treść.

Analizę zawartości wykonali studenci dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego pod kierunkiem i przy współudziale dr Urszuli Doliwy.

## „Fakty” jako program informacyjny

Telewizja TVN otrzymała koncesję na nadawanie w 1997 roku i jest drugą obok Polsatu naziemną ogólnopolską telewizją w kraju. Od początku wyróżnikiem stacji był program informacyjny „Fakty”, który znacząco różnił się w swojej formule od podobnych programów dotychczas znanych odbiorcom. Bazując na wzorcach amerykańskich, postawiono w tym przypadku przede wszystkim na wyeksponowanie roli prowadzącego, który nie był jedynie prezenterem, ale także dziennikarzem dobrze orientującym się w omawianych tematach<sup>4</sup>. Początkowo program współtworzyli i prowadzili jedni z najbardziej znanych dziennikarzy w Polsce – Tomasz Lis i Grzegorz Miecugow. Program emitowano wtedy o godzinie 19.30, w porze nada-

<sup>3</sup> Autorzy analizy korzystali ze wskazówek dotyczących tej metody badawczej zawartych w podręczniku wydanym pod redakcją Marcina Łączyńskiego i Tomasza Gackowskiego *Analiza wizerunku w mediach*, Warszawa 2008. Bardzo pomocna okazała się także publikacja Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz *Analiza zawartości mediów*, Kraków 2004.

<sup>4</sup> K. Guzik, *Rewolucja „Faktów” i niusyzacja telewizji*, w: *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, red. W. Godzic, Warszawa 2005.

wania najpopularniejszego ówczesnie programu informacyjnego w Polsce – „Wiadomości”. Po kilku miesiącach stacja zdecydowała się jednak przesunąć emisję „Faktów” na 19.00. O tej porze główne wydanie tego programu jest emitowane do dziś.

Z najnowszych badań wykonanych przez Nielsen Audience Measurement dla portalu Media2.pl wynika, że „Fakty” są najchętniej oglądanym serwisem informacyjnym w Polsce. W maju 2012 roku gromadziły przed telewizorami średnio 3 295 602 widzów, wyprzedzając tym samym nieznacznie główny serwis informacyjny nadawany przez TVP 1 – „Wiadomości” (3 162 806 widzów)<sup>5</sup>.

## Analiza zawartości serwisu

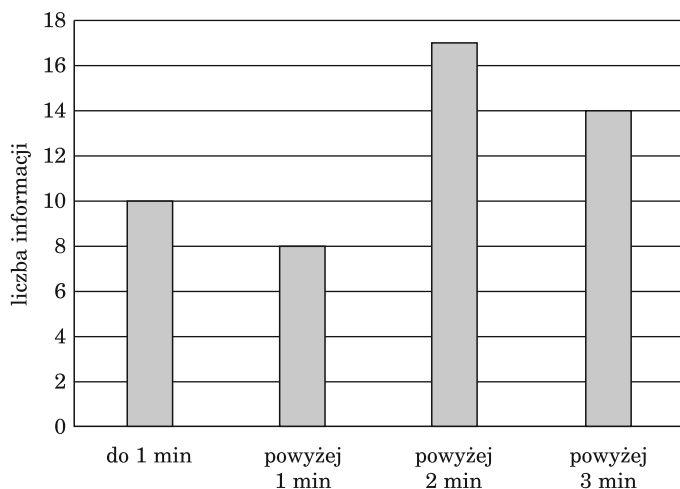
W ciągu badanego miesiąca w „Faktach” TVN wyemitowano 50 informacji zagranicznych. Z reguły w serwisie pojawiały się jedna lub dwie informacje z zagranicy dziennie, co dowodzi, że dziennikarze TVN koncentrowali się w serwisach informacyjnych na wydarzeniach krajowych i to im poświęcali najwięcej uwagi. Najwięcej, bo trzy informacje z zagranicy dziennie, wyemitowano 17 i 18 marca oraz 24 marca. Nie były to dni, w których na świecie miały miejsce wyjątkowo ważne wydarzenia. Nagromadzenie informacji z zagranicy w tych dniach było więc raczej przypadkowe. Większość z nich dotyczyła bieżących wydarzeń. Pojawiły się też w tych dniach informacje, które można by przyporządkować do kategorii ciekawostek.

Materiały z zagranicy miały bardzo różną długość. Podzielono je na cztery kategorie: trwające do 1 minuty, powyżej 1 minuty, powyżej 2 minut i powyżej 3 minut (rys. 1). Badanie wykazało, że najwięcej informacji trwało od 2 do 3 minut. Było ich aż 17. W przypadku informacyjnych materiałów telewizyjnych informacje o tej długości należy zaliczyć do materiałów średniej długości. Najmniej, bo tylko osiem materiałów, trwało powyżej 1 minuty. Materiałów nieprzekraczających 1 minuty było 10, a materiałów powyżej 3 minut – 14. Najdłuższy materiał trwał 5 minut 30 sekund. Był to materiał Macieja Worocha z 14 marca o wypadku autokaru z dziećmi w Szwajcarii. Najkrótszy trwał 36 sekund i emitowany był 17 marca 2012 roku. Dotyczył egzekucji Uładzisiaua Kawalioua na Białorusi.

Zwykle informacja o tym, kto jest autorem materiału, pojawia się na tak zwanym pasku na początku emisji materiału. Co ciekawe jednak, w 13 przypadkach ustalenie autorstwa okazało się niemożliwe, gdyż informacje te nie były podpisane (rys. 2). Najwięcej z pozostałych informacji przygotował Maciej Woroch – aż siedem. Maciej Woroch jest korespondentem zagranicznym od 2004 roku. Zasłynął głównie relacjami z Iraku.

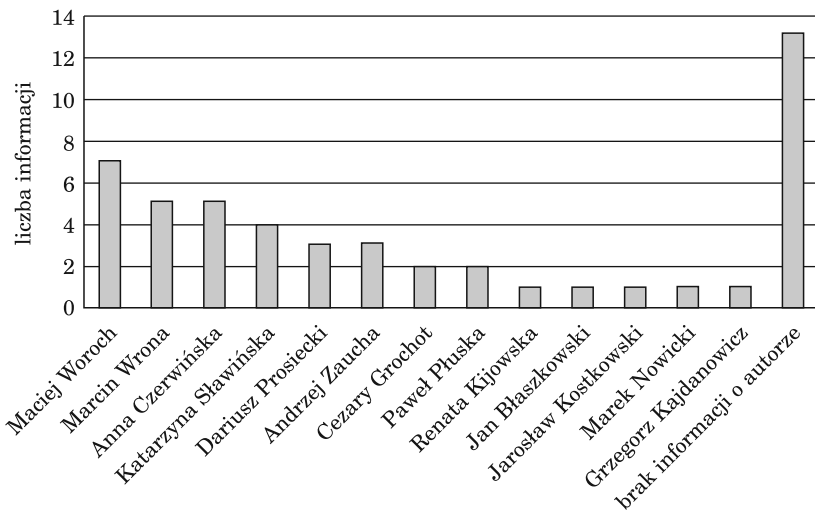
---

<sup>5</sup> Ł. Szewczyk, „Fakty” TVN najpopularniejsze. Duże spadki oglądalności, [online] <<http://media2.pl/badania/92696-Fakty-TVN-najpopularniejsze.-Duze-spadki-ogladalnosci.html>>, dostęp: 17.06.2012.



Rys. 1. Czas trwania informacji

Źródło: badania własne.



Rys. 2. Autorstwo informacji

Źródło: badania własne.

W 2011 roku zdobył nagrodę studentów dziennikarstwa MediaTory w kategorii TORpeda za „profesjonalizm i opanowanie w relacjonowaniu wydarzeń na świecie, za gotowość jechania w każde miejsce, gdzie tworzy się historia, za korespondencje z Libii nie tylko z punktu widzenia rebeliantów, ale także zwolenników Kaddafiego”<sup>6</sup>. Spośród przygotowanych przez

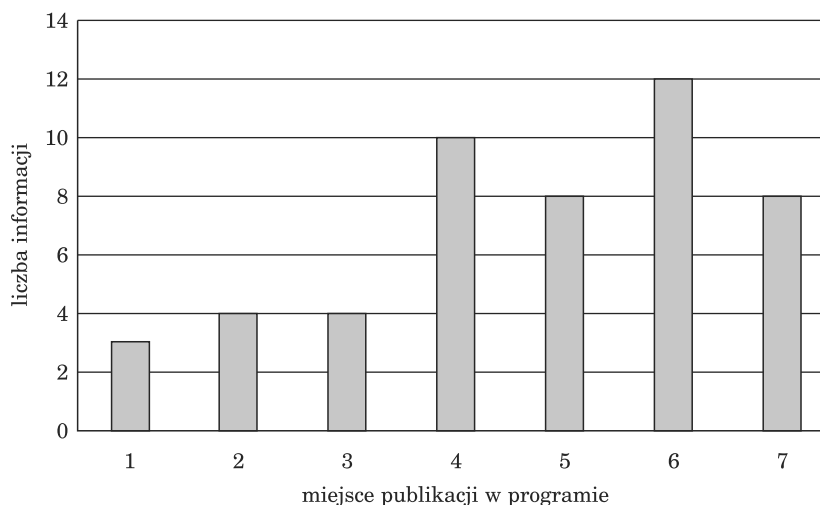
<sup>6</sup> MediaTory – Nominacje 2011, [online] <[http://www.podprad.pl/attachments/article/543/Lista\\_Nominacji\\_MediaTory2011.pdf](http://www.podprad.pl/attachments/article/543/Lista_Nominacji_MediaTory2011.pdf)>, dostęp: 30.11.2012.



niego w badanym okresie informacji aż trzy dotyczyły wypadku autobusowego w Szwajcarii i późniejszej żałoby. Emitowano je trzy dni z rzędu – 14, 15 i 16 marca. Pozostałe cztery materiały dotyczyły wydarzeń w Wielkiej Brytanii – kraju, do którego Maciej Woroch jest oddelegowany jako korespondent.

Poza tym po pięć materiałów przygotowali Marcin Wrona (wszystkie dotyczące USA) i Anna Czerwińska (dwa materiały z Francji i po jednym z Kuby, Meksyku i Białorusi). Niewiele mniej, bo cztery materiały z zagranicy, przygotowała Katarzyna Sławińska (wydarzenia z Niemiec, Afganistanu i USA), a trzy materiały Dariusz Prosiecki (dwa materiały z Japonii i jeden z USA) i Andrzej Zaucha (wszystkie z Rosji). Oprócz tego po dwa materiały przygotowali Cezary Grochot, Paweł Płuski i Renata Kijowska. Autorzy: Jan Błaszowski, Jarosław Kostkowski, Marek Nowicki i Grzegorz Kajdanowicz, który w „Faktach” występuje także w charakterze prezentera, przygotowali po jednym materiale. Poza Maciejem Worochem i Marcinem Wroną trudno jest więc zauważyć jakąś wyraźną specjalizację wymienionych reporterów w przygotowywaniu materiałów z konkretnego kraju czy rejonu świata. Często przygotowują oni także informacje z kraju.

By ocenić, na ile informacje z zagranicy okazały się ważne dla dziennikarzy „Faktów”, warto przyrzeć się miejscu publikacji w programie takich właśnie wiadomości (rys. 3). Z reguły bowiem informacje najbardziej istotne pojawiają się na początku programów informacyjnych, zaś po nich kolejno emituje się informacje coraz mniej istotne. Z przeprowadzonej analizy wynika, że informacjom z zagranicy bardzo trudno trafić na czołówki programów informacyjnych. W omawianym okresie tylko trzy razy informacja z zagranicy rozpoczynała program. Wszystkie te informacje dotyczyły

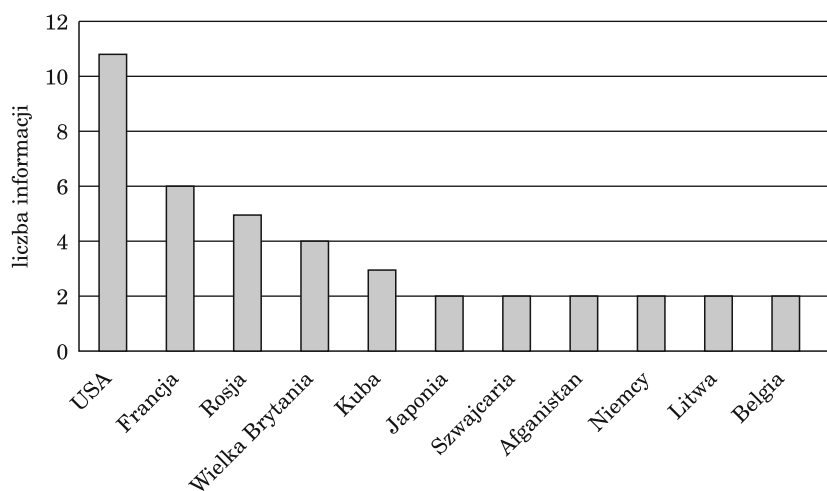


Rys. 3. Miejsce w programie, na którym wyemitowana została informacja  
*Zródło:* badania własne.

jakichś katastrof (uczczenie pamięci ofiar tsunami w Japonii, wypadek autokaru w Szwajcarii, strzelanina we Francji). Nieco częściej, bo cztery razy, informacje z zagranicy pojawiały się na miejscu drugim lub trzecim. Najczęściej jednak przesuwano je na dalsze miejsca: czwarte, piąte, szóste, czy nawet na koniec danego wydania „Faktów”. Z analizy wynika, że najczęściej informacji z zagranicy emitowano na szóstym miejscu.

Jak wynika z analizy, najczęściej w informacjach z zagranicy przywoływano – w postaci tak zwanych setek – wypowiedzi od dwóch do trzech osób. Zwykle osoby te były jednocześnie bohaterami materiału bądź były bezpośrednio związane z danym wydarzeniem. Nierzadko również wypowiadali się politycy oraz eksperci w danej dziedzinie. Można zauważyć pewną zależność między liczbą osób wypowiadających się w danej sprawie a ogólną wymową danego newsa. Jeżeli w informacjach przedstawiano raczej negatywny wizerunek danego kraju, to z reguły też w takim materiale pojawiało się więcej wypowiedzi komentujących dane wydarzenie. Może to świadczyć o chęci głębszego wytłumaczenia danej sprawy.

W badanym okresie w „Faktach” wyemitowano informacje pochodzące z kilkunastu krajów. Na wykresie pokazano te, o których mówiono najczęściej (rys. 4). Ponadto w programie pojawiły się po jednej informacji z Białorusi, Chin, Hiszpanii, Izraela, Meksyku i Ukrainy.



Rys. 4. Kraje, których dotyczyła informacja  
*Zródło:* badania własne.

Najczęściej w analizowanym materiale pojawiały się informacje ze Stanów Zjednoczonych. Miesięczny okres wybrany do badań uniemożliwia formułowanie zbyt jednoznacznych wniosków. Z pewnością jednak rezultat tej analizy jest do pewnego stopnia potwierdzeniem wiodącej pozycji tego mocarstwa w świecie, a także sugeruje, że charakter stosunków łączących Polskę z tym krajem jest szczególny. Warto też podkreślić, że stacja TVN

ma w Stanach Zjednoczonych stałego korespondenta. Jest nim od kilku lat Marcin Wrona.

Sześciokrotnie w badanym okresie pojawiły się informacje z Francji. Ma to związek z głośnym zamachem, który miał miejsce w Tuluzie. Informacje o tym wydarzeniu pojawiały się w ciągu pięciu kolejnych dni. Czterokrotnie w analizowanym okresie pojawiły się relacje z Rosji. Warto zwrócić uwagę, że dwie z tych informacji miały wydźwięk wyraźnie negatywny. Wskazywać to może na napięte stosunki polityczne między Polską a Rosją, które wpływają na nastawienie do naszych sąsiadów także dziennikarzy TVN. Na tle pozostałych państw wyróżnia się także Kuba, która w „Faktach” pojawiła się aż trzykrotnie. Nagromadzenie materiałów z tego kraju miało jednak związek z jednym wydarzeniem – papieską pielgrzymką do tego kraju.

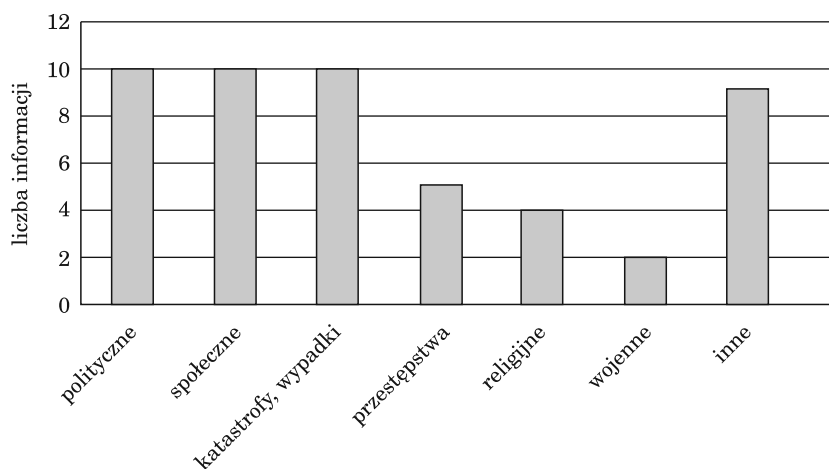
Dwukrotnie pojawiły się informacje z Japonii (ubiegłoroczne trzęsienie ziemi), Szwajcarii (wypadek belgijskiego autokaru), Belgii (wypadek autokaru w Szwajcarii), Afganistanu (wojna), Wielkiej Brytanii, Niemiec i Litwy. Pozostałe państwa w relacjach „Faktów” pojawiły się tylko raz.

Co najmniej kilka informacji trudno było przyporządkować do jednego kraju, dotyczyły one kilku różnych krajów lub państwo, z którego nadawano relacje, nie zostało wspomniane. Dwie wiadomości dotyczyły konkretnych miejsc geograficznych – Rowu Mariańskiego i szczytu Gaszerbrum I.

Należy wspomnieć, że choć mówimy o wiadomościach zagranicznych, to często powodem ich emisji był związek omawianych wydarzeń z Polską i Polakami. Dwanaście spośród 50 analizowanych informacji pośrednio dotyczyło Polski. Istnienie związku danego newsa z sytuacją w Polsce z pewnością zwiększa atrakcyjność takiej informacji w oczach dziennikarzy TVN. Często takiego związku dziennikarze też aktywnie poszukiwali, starając się światowe wydarzenia pokazywać przez pryzmat Polski i Polaków. Na przykład informując 2 kwietnia o katastrofie samolotu typu ATR, dziennikarze TVN podali informację, że w Polsce również latają samoloty tego typu. Podobnie było w przypadku katastrofy autokaru w Szwajcarii. Dziennikarze informowali, że w wypadku ranny został jeden Polak.

Z analizy informacji zagranicznych wynika, że większość z nich da się przyporządkować do sześciu głównych kategorii tematycznych (rys. 5). Były to informacje o charakterze politycznym, społecznym, katastrofy i wypadki, wydarzenia wojenne, przestępstwa oraz informacje o tematyce religijnej. Pozostałe newsy zostały przyporządkowane do kategorii „inne”.

Jak wynika z wykresu, najczęściej w „Faktach” w analizowanym okresie pojawiały się informacje o tematyce politycznej i społecznej, a także związane z różnymi katastrofami i wypadkami. Wyemitowano aż po 10 informacji z każdej z wymienionych kategorii. Sześć informacji dotyczyło różnego rodzaju przestępstw. Znacznie rzadziej na antenie poruszano tematy religijne czy o tematyce wojennej. Do kategorii „inne” zaliczono informacje, dla których trudno było znaleźć wspólny mianownik, jeżeli chodzi o tematykę. Z reguły były to jednak informacje o mniejszym ciężarze gatunkowych,



Rys. 5. Tematy podejmowane w „Faktach” w badanym okresie  
*Zródło:* badania własne.

różnego rodzaju ciekawostki. Do grupy „inne” przyporządkowano na przykład informację o ówczesnym premierze Putinie, który ratował tygrysięcę. Potraktowano ją jako ciekawostkę, a nie fakt polityczny ze względu na żartobliwy wydźwięk materiału. Ponadto w kategorii „inne” znalazły się też między innymi następujące newsy: przeszczep twarzy, przyczyny śmierci Whitney Houston, lawina we Francji (ze względu na brak ofiar nie dodano tej informacji do kategorii katastrofy), nurkowanie Jamesa Camerona itp.

Warto zaznaczyć, że nie zawsze przyporządkowanie wiadomości do poszczególnych kategorii tematycznych było łatwe i jednoznaczne. Tematy dotyczące na przykład strzelaniny w Tuluzie potraktowano jako informację dotyczącą przestępstwa, natomiast reakcję prezydenta Sarkozy’ego na te wydarzenia polegającą na wprowadzeniu nowej ustawy antyterrorystycznej – jako informację polityczną. Wizytę papieża Benedykta XVI na Kubie, mimo spotkania papieża z Fidelem Castro, uznano za informację o tematyce przede wszystkim religijnej. Niejednoznaczny w swojej wymowie okazał się też materiał o ustawie antyanoreksyjnej w Izraelu. Można by zakwalifikować go zarówno do polityki, spraw społecznych, jak i potraktować jako ciekawostkę. Autorka ustawy mówiła o niej jednak jako o sposobie ochrony młodzieży, w związku z tym uznano tę informację za informację o charakterze społecznym. Największy problem wystąpił przy próbie przyporządkowania informacji na temat obrony języka polskiego na Litwie. W informacji wypowiedzieli się zarówno Polacy mieszkający na Litwie, jak i politycy, w tym między innymi premier Donald Tusk. Ostatecznie informację zakwalifikowano do kategorii społecznej, ze względu na problem, który w największej mierze dotyczył mniejszości polskiej, nie zaś polityków.

Jak można zatem wywnioskować, większość informacji zagranicznych w „Faktach” dotyczyła spraw raczej poważnych i istotnych. Na podstawie przeprowadzonej analizy można też stwierdzić, że sprawdzała się znana za-

sada dziennikarska, iż „zła wiadomość to dobra wiadomość”. Znaczna część wyemitowanych informacji dotyczyła bowiem wypadków, katastrof, przestępstw i konfliktów. Informacje z zagranicy o charakterze żartobliwym, w slangu dziennikarskim nazywane często „michałkami”, pojawiały się dość rzadko.

Warto podkreślić, że część tematów miała swój ciąg dalszy w następnych wydaniach programu TVN. Kiedy poruszano problem niemający jeszcze zakończenia, w którego przypadku sprawy były jeszcze w toku, o jego rozwiązaniu bądź ciągu dalszym widzowie byli informowani w kolejnych dniach. I tak na przykład informacje o wypadku belgijskiego autokaru w Szwajcarii podawano 14, 15 i 16 marca. Wiadomości z 15 i 16 marca były zatytułowane tak samo: *Belgia w żałobie*. Późniejsza była sondą przeprowadzoną wśród mieszkańców miasta, z którego pochodziły ofiary. Wiadomości te w kolejnych dniach pojawiały się na coraz dalszych miejscach. Informacja z 14 marca była głównym tematem dnia i pojawiła się jako pierwsza, w kolejnych dniach informacje o tym wydarzeniu znalazły się na drugim i czwartym miejscu. Zauważyć też można, że każdego kolejnego dnia wiadomości te były coraz krótsze, kolejno: 5:30, 4:50 i 2:12 min.

Aż pięciokrotnie w omawianym okresie poruszano kwestię zamachu w Tuluzie. Informacje występowały przez pięć kolejnych dni, dbano zatem, aby widzowie nie zapomnieli o sprawie. Kolejnym przykładem kontynuowania tematu było trzykrotne informowanie o pielgrzymce Benedykta XVI na Kubę. Uznano więc, że jest to temat ważny. Nawiązywano też do pielgrzymek Jana Pawła II do tego kraju.

Kolejnym aspektem, który postanowili przeanalizować autorzy badania, był wizerunek krajów kreowany w emitowanych informacjach. Autorzy pokusili się o jego ocenę, mając świadomość, że ten etap analizy może mieć najbardziej subiektywny charakter. W końcu, zwłaszcza w przypadku informacji, bardzo trudno jest stwierdzić, jakie jest stanowisko autora do omawianego tematu. Głównym kryterium zastosowanym podczas kwalifikowania danej informacji do poszczególnych kategorii był jej język, sformułowania o charakterze ocennym, emocjonalnym bądź ich brak. Znaczna część takich właśnie elementów znalazła się w stand-upach podsumowujących informację, choć nie tylko tam one się pojawiły. Przyjęto też zasadę, że wszelkiego rodzaju informacje na temat katastrof, jeżeli tylko wydarzenia te nie były bezpośrednio związane z zaniedbaniami ze strony państwa, nie wpływają negatywnie na wizerunek danego kraju i zostają przyporządkowane do kategorii informacji neutralnych – nieprzekładających się bezpośrednio na kształtowanie wizerunku danego kraju.

Najczęściej wydzwięk prezentowanych wiadomości był neutralny. Miało to miejsce aż w 32 przypadkach. Czternastokrotnie wyczuć było można negatywne nastawienie autora do omawianego tematu. Zaledwie cztery informacje zaliczono do takich, które mogły przyczynić się do wykreowania pozytywnego wizerunku kraju. Można zatem stwierdzić, że dziennikarze „Faktów” starali się unikać ocen w programach informacyjnych, choć cza-

sem takie oceny się pojawiały. Z reguły miały one wydźwięk negatywny, rzadziej pozytywny.

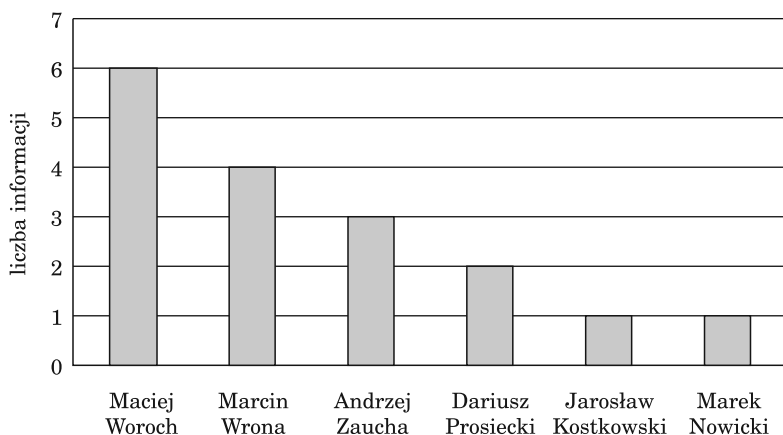
Najczęściej negatywnie oceniano wydarzenia związane z brakiem poszanowania praw człowieka, na przykład traktowanie skazanych na Białorusi czy też zachowanie amerykańskich żołnierzy wobec Afgańczyków. W niezbyt pozytywnym tonie utrzymana była informacja o kampanii prezydenckiej Władimira Putina. Krytykowano też Amerykanów za braki w wyszkoleniu i rozbicie śmigłowca w Afganistanie. Negatywnie oceniono również walkę Francji z terroryzmem. Przy wizycie papieża w Meksyku zwrócono uwagę na przestępczość w tym kraju, natomiast przy okazji wizyty na Kubie podkreślano komunistyczny ustrój kraju.

Dwukrotnie w informacjach zagranicznych negatywnie oceniono zachowania wobec Polaków. W pierwszym przypadku powodem była wspomniana już niechęć Litwinów do używania języka polskiego na Litwie. W drugim informowano o protestach neonazistów we Frankfurcie nad Odrą, którzy domagali się uszczelnienia granicy z Polską.

W pozytywnym tonie była natomiast utrzymana informacja na temat spotkania Radosława Sikorskiego z Hilary Clinton. Podkreślano życzliwe przyjęcie naszego ministra spraw zagranicznych w USA i dobre relacje między oboma krajami. W przyjaznym tonie wypowiedziano się też na temat prezydenta Niemiec, Joachima Gaucka. Zwracano uwagę na jego pozytywne nastawienie do Polski i Polaków. Pozostałe dwie informacje utrzymane w pozytywnym tonie dotyczyły spraw ochrony zdrowia. Chwalono hiszpańskich lekarzy za sprawnie przeprowadzoną operację u dziecka znajdującego się w łonie matki, a także izraelską ustawę antyanoreksyjną.

Szczególną uwagę podczas badania zawartości informacji zwrócono na stand-upy. To właśnie stand-up najczęściej zawiera element odautorskiego komentarza dziennikarza realizującego materiał, oddaje jego subiektywny punkt widzenia, pozwala określić nastawienie autora do omawianego tematu. Stand-upem opatrzone 18 spośród 50 informacji, co oznacza, że niemal w co trzeciej informacji taki element wystąpił (rys. 6). Świadczy to o stosunkowo dużej częstotliwości wykorzystywania tej formy konstruowania materiału. Warto podkreślić, że to właśnie „Fakty” TVN były pionierem w Polsce w wykorzystywaniu stand-upów w programach informacyjnych. Do dziś ich częste wykorzystywanie wydaje się być jednym z wyróżników tego programu informacyjnego.

Autorem, który najczęściej posługiwał się stand-upem w informacjach zagranicznych w analizowanym czasie, był Maciej Woroch. Z 18 stand-upów aż sześć było jego autorstwa. Kolejnym okazał się być Marcin Wrona – wzbogacił o stand-up cztery przygotowane przez siebie informacje. Na następnym miejscu znalazł się Andrzej Zaucha z trzema informacjami ze stand-upami.



Rys. 6. Liczba informacji zagranicznych zakończonych stand-upem z uwzględnieniem ich autorów

*Źródło:* badania własne.

Analizowane stand-upy były z reguły dość krótkie. Zazwyczaj reporterzy stojący przed kamerą uzupełniali przedstawione wcześniej informacje dodatkowymi faktami. Tak było w przypadku materiału na temat rekordowej wygranej w loterii amerykańskiej: dziennikarz zakończył informację lapidarną uwagą, że „poprzedni rekord z marca 2007 roku wynosił 390 milionów dolarów”. W kilku stand-upach mieliśmy do czynienia z próbą budowania przez reportera nastroju. Tak było w przypadku relacji z Japonii w rocznicę tragicznego w skutkach tsunami („Po domach pozostały gruzy”) czy wtedy, kiedy dziennikarze relacjonowali wypadek autokaru („Panuje tu smutna cisza”).

Ogólnie mówiąc, analizowane stand-upy miały charakter dość sztamkowy. Brakowało w nich błyskotliwych myśli czy językowego polotu. Na ich tle pozytywnie wyróżniło się zakończenie informacji na temat problemów z nauczaniem w języku polskim na Litwie. Autor tego materiału, Jarosław Kostkowski, przygotował dość pomysłowy stand-up, w którym wykorzystał pewnego rodzaju grę językową: „Mała Litwa, ale wielki problem. Dużo większa Polska niewiele może. Mocno brzmiące deklaracje okazały się tylko słowami”.

## Podsumowanie

Miesięczny okres nadawania programu, który został poddany analizie, to zbyt krótki czas, by na jego podstawie formułować daleko idące uogólnienia. Już taki przegląd tego programu pozwala pokusić się jednak o pewne wnioski i krótką charakterystykę podejścia dziennikarzy redakcji TVN do informacji z zagranicy.



Podsumowując uzyskane wyniki, można na przykład stwierdzić, że informacje z zagranicy nie były w centrum zainteresowania dziennikarzy TVN. W programie z reguły pojawiały się jedna lub dwie informacje spoza granic naszego kraju. Nie można jednak nie zauważyć, że w każdym programie co najmniej jedna taka informacja była obecna, a redakcja ma trzech stałych korespondentów zagranicznych: Marcina Wronę (Waszyngton), Macieja Worocho (Londyn) i Andrzej Zauchę (Moskwa). Jak wykazała analiza, zwłaszcza dwaj pierwsi z wymienionych byli dość aktywni. Oprócz tych dziennikarzy relacje z zagranicy przygotowywali też inni reporterzy.

Prezentowane newsy z reguły nie przekraczały 2–3 minut. Dotyczyły najczęściej wydarzeń bieżących, były poświęcone temu, co danego dnia w danym kraju się dzieje. Można przypuszczać, że o podobnych sprawach informują agencje i redakcje na całym świecie. Mało jest więc wśród informacji z zagranicy jakichś własnych tematów, pomysłów. Brakuje także wiadomości o charakterze analitycznym. Poza Stanami Zjednoczonymi i Rosją w programie mówiło się głównie o krajach Zachodniej Europy. Pojawiały się też informacje o krajach sąsiadujących z Polską od wschodu: Białorusi, Ukrainie i Litwie. W analizowanym okresie zupełnie nieobecne były kraje, z którymi Polska graniczy od południa – Czechy i Słowacja. Pewnym zaskoczeniem może być fakt, że w ciągu miesiąca wyemitowano tylko jedną informację z ogarniętej kryzysem Grecji.

Telewizja jest medium, które wciąż ma bardzo duży wpływ na kształtowanie opinii Polaków. Wielu z nich właśnie na podstawie wieczornych wiadomości wyrabia sobie pogląd na temat sytuacji w innych krajach. Trudno jednak się oprzeć wrażeniu, że, przynajmniej w przypadku „Faktów”, wiedza na temat innych państw i regionów na świecie przekazywana w programie ma charakter bardzo fragmentaryczny i wybiórczy. Informacje z zagranicy są z reguły prezentowane na odległych miejscach w serwisie. Dziennikarze, mając świadomość, że Polaków znacznie bardziej interesuje to, co dzieje się w ich kraju, nawet informacje z zagranicy starają się umieścić w polskim kontekście.

W przyszłości dobrze byłoby przeprowadzić podobną analizę jednocześnie dwóch programów informacyjnych, na przykład „Faktów” i ich głównego konkurenta – „Wiadomości”. Taka analiza pozwoliłaby porównać oba programy, ocenić, jak jeden wypada na tle drugiego pod względem nadawanych informacji zagranicznych. Wydaje się, że w programie publicznej telewizji do informacji z zagranicy podchodzi się z większą uwagą niż w redakcji „Faktów”. Świadczy o tym chociażby bardziej rozbudowany zespół stałych korespondentów zagranicznych. Masowemu widzowi to niewielkie zainteresowanie sprawami dziejącymi się poza granicami Polski zdaje się jednak nie przeszkadzać. To „Fakty” TVN coraz częściej wyprzedzają „Wiadomości” w rywalizacji o uwagę widzów.



## S u m m a r y

**Foreign affairs in “Fakty” – the main news program of TVN.  
A quantitative and qualitative analysis**

“Fakty” – the main news program of the nationwide TV commercial broadcaster – TVN – is the most popular news service in Poland. The goal of the research team was to check to what extent the creators of this news service are interested in foreign issues, which countries they talk about and what kind of image of other countries they create. This service was analysed throughout one month (from 7<sup>th</sup> of March to 6<sup>th</sup> of April 2012). The analysis had a quantitative as well as a qualitative character. It showed that the international news is not in the focus of TVN journalists’ interests. There are usually only one or two such news items present in the service. What is more, they are dealing mostly with current affairs. Predominant among international news items are those from the USA, France and Russia



## Literatura



Ewa Szczepkowska

## O kobiecej inności na Kresach

**Słowa kluczowe:** inność, Kresy, obraz kobiety, literatura feministyczna, demitologizacja

**Key words:** otherness, borderland, the image of woman, feminist literature, demythification

Historycy i badacze staropolskiej kultury zgodni są co do faktu, że życie na Kresach stworzyło inny niż w pozostałych regionach Rzeczypospolitej wzorzec kobiety. Wyraźnie tę odmienność sformułował Józef Antoni Rolle w wydanej w 1883 roku książce *Niewiasty kresowe*, wskazując, że warunki życia na wschodnim pograniczu przyniosły w wiekach XVI i XVII ukształtowanie się osobnego modelu kobiety – „wilczyca kresowej”, wojowniczej, władczą, silnej fizycznie, uczestniczącej w zbrojnych działaniach i zdolnej do przejścia obowiązków męża w czasie zbrojnej napaści:

Miejscowe czynniki mimo woli wpływały na usposobienie kobiety, urabiały ją na energiczną, na pół męską, na bole i najstraszniejsze zawody przygotowaną, ale też nie poddającą się im bez walki. Bierna oporność przekształcała się niekiedy w czynną zaczepkę: niewiasta nieraz wybiegała z małżonkiem na czaty, skutecznie z nim wyprawy, sama stawała na czele zajazdów krwawą kończących się walką... tak dobrze używała siły własnej, jak mężczyzna, umiała strzelać, umiała dosiąść konia, bez wytchnienia odbyć długą podróż, słowem, nabierała niezwykłego hartu<sup>1</sup>.

Podawane przez J.A. Rollego przykłady układają się jednak w raczej negatywny i odpychający wizerunek kresowej niewiasty – herod-baby, wyraziście sportretowanej na przykład w powieści *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza pod postacią kniahini Kurcewiczowej, prawnej opiekunki Heleny. Swawola i junactwo „kresowych Amazonek” przeradzają się w akty przemocy, rodzaj transgresji poza cechy zakreślone przez stereotyp płci, kiedy kobiety dopuszczają się czynów zbrodniczych i okrutnych, jak ma to miejsce w przypadku Teofili Chmieleckiej scharakteryzowanej w *Wizerunkach* Zbigniewa Kuchowicza, lub prowadzą do pieniactwa i przewlekłych sądowniczych procesów, czego przykładem jest żywot Zofii z Korabczewskich. Dopiero romantycy wysublimowali ów mit „wilczyca kresowej” w mit kobiety rycerza, sięgając po postać Anny Doroty Chrzanowskiej – dzielnej obrończyni Trembowli. Jeszcze większą złożonością cechowały się obrazy kobiet rycerzy związanych z Litwą, z udziałem w walce zbrojnej,

---

<sup>1</sup> J.A. Rolle, *Niewiasty kresowe: opowiadania historyczne*, [online] <[http://www.archive.org/stream/niewiastykresowe0rollgoog/niewiastykresow00rollgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/niewiastykresowe0rollgoog/niewiastykresow00rollgoog_djvu.txt)>, dostęp: 8.02.2012.

wykreowane przez Adama Mickiewicza,. Istotnym rysem nadanym przez Mickiewicza zarówno Grażynie, jak i Emilii Plater jest kobiecość skryta pod zbroją czy mundurem, erotyczna aura bohaterek, które wypełniając męskie zadania, bynajmniej nie tracą swej kobiecości<sup>2</sup>.

Także Sienkiewicz, obok wspomnianego negatywnego i odpychającego przykładu „niewiasty kresowej”, stworzył postać bardziej nośną i atrakcyjną kulturowo: Baśkę Wołodyjowską. Również w przypadku słynnego „hajduczka” kategoria płci biologicznej nie idzie w parze z kategorią *gender*, z kulturowym wzorcem. Bohaterka pragnie bowiem

zamieszkać z małym rycerzem choćby na rok w jakiej stancyi przyległej do Dzikich Pól i tam na krańcu pustyni żyć życiem żołnierskim, wojny i przygód zażyć, w podchodach udział brać [...], doświadczyć tych niebezpieczeństw, o których tyle się nasłuchiwała od najmłodszych lat<sup>3</sup>.

Postać Baśki Wołodyjowskiej, o czym warto przypomnieć, miała społeczne oddziaływanie o osobliwie dużym zasięgu, bo jeszcze na początku XX wieku panny w strojach męskich ćwiczyły na wzór „hajduczka” szermierkę w prywatnych domach. Sienkiewicz wykreował zatem na ikonę stylu postać przekraczającą stereotyp płci. Wyzwolił bohaterkę nawet z funkcji prokreacyjnych, a zatem mocno nadwątlił ów tradycyjny stereotyp kobiety, co nie znaczy jednak, że pozbawił ją erotyzmu, jakkolwiek też jest on specyficzny – ma wyraźną nutę niedojrzałości, „dziecinności”. Baśka łączy w sobie urodę niewiasty i dziecka, a jej fascynacje męskimi zajęciami, żołnierskim trybem życia dodatkowo zacierają różnicę między płciami. W jej opisach powraca motyw młodości, niedorosłości, przybysze widzą „wychylającą się maleńką i różową, na poły dziecinną twarzyczkę”. Autor następująco scharakteryzował jej wygląd zewnętrzny:

Tymczasem ujrzały przed sobą [...] drobną a różową jak kukłeczka kobiecinkę, która w swych szerokich szarawarach i przy szabelce wyglądała na urodziwie raczej pacholę niż na dorosłą osobę<sup>4</sup>.

Baśka, która cieszy oczy „urodą dziecka, niewiasty i kwiatu”, nie tylko różni się od innych bohaterek swym ambiwalentnym, migotliwym wizerunkiem nasyconym transgresyjną erotyką. Przekroczenie tradycyjnego stereotypu płci odbywa się w sferze wyglądu oraz odgrywanych przez bohaterkę ról w świecie relacji damsko-męskich. Baśce zostaje odebrana przypisywana kobietom bierność – to ona pierwsza wyznaje miłość Michałowi i prowokuje jego oświadczyzny. Odmienność tego portretu kobiecego szczególnie odznacza się na tle wizerunków innych heroin Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, które nie zawierają żadnego elementu transgresyjnego. Uosobieniem zbioru stereotypów erotycznych jest Helena Kurcewiczowa. W interesujący sposób charakteryzuje ją Ryszard Koziółek:

<sup>2</sup> M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 92.

<sup>3</sup> H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1964, s. 210.

<sup>4</sup> Tamże, s. 275.

Najbliżej typu „kobiety roślinnej” jest Helena, ukazywana częściej niż pozostałe bohaterki na tle natury, z którą łączy ją głębokie podobieństwo. Podczas ucieczki z Zagłobą kwitnący step koi i upaja Helenę. Kwiaty „pochylały się ku niej, jakby w tym kozaczku przebranym, o długich warkoczach, mleczej twarzy i kraśnych ustach, rozpoznawały siostrę-dziewczynę. Chyliły się tedy ku niej, jakby chciały mówić: »Nie płacz, krasno diwo, my także na opiece bożej«”. Helena nigdy nie znajduje się w sytuacji wyboru, nawet kiedy staje na jej drodze Skrzetuski. Zamknięta, pilnowana, przenoszona z miejsca na miejsce, jest przede wszystkim ciałem matki, królową unieruchomioną w zakamarkach peryferyjnych dworów, za murami twierdz, w głębokich jarach, aby nie uroniła nic ze swej rozrodczej funkcji<sup>5</sup>.

Taka identyfikacja z naturą, która towarzyszy charakterystyce Heleny, ma antyfeministyczny wydźwięk, wydaje się głosem wydobytym wprost z patriarchalnego dyskursu. Helena najpełniej uosabia stereotyp kobiety związanej z materią, ziemią, skazujący ją na bierność. W jej wizerunku jest uwydatniona zmysłowość, uczuciowość i płodność – rozum i duch ulegają wyparciu. Można zadać więc pytanie, czy w kresowej prozie, zwłaszcza tej uprawianej przez kresowe pisarki, problem relacji z naturą znajdzie inne rozwiązanie niż to modelowe, zaproponowane przez Sienkiewicza.

Dominujący na Kresach szlachecki typ kultury dodatkowo stwarzał kobiecie możliwości uzyskania pozycji pani domu zarządzającej gospodarstwem. Realizowany przez kobietę w czasach literacko zaprezentowanych w *Trylogii* zespół ról i tak był duży, nawet jeśli się wykluczy uczestnictwo w wyprawie czy obronie kresowej stancy, obejmował bowiem szereg czynności, pomiędzy którymi nie było definitywnego rozdziału na funkcje typowo „męskie” czy „kobiece”. Wiek XIX zredukował udział kobiet w rzemiośle wojennym, bardziej spektakularnie rysują się więc powstańcze zasługi Emilii Plater, kobiety-pułkownika, zaś w sytuacji deficytu mężczyźni wywołanego zesłaniem, więzieniem czy śmiercią w narodowowyzwoleńczych walkach rola samodzielnej pani domu nabierała szczególnego znaczenia. Czy jednak w literaturze kresowej postać niewiasty z Kresów – kobiety zamężnej, dojrzałej, ściśle zrośniętej ze swoją kulturową rolą, matki Polki, zwłaszcza w XIX wieku, gdy głównym jej zadaniem jest piecza nad edukacją patriotyczną i domowym ogniskiem, obrona przed zaborczymi działaniami i walka o utrzymanie stanu posiadania na Kresach – jest podstawowym wzorcem kulturowym? Wzorzec ten ma wszelkie cechy długiego trwania, o czym przypomina pisarstwo „niewiast kresowych”, i co jest spowodowane obrotem historii na Kresach, w pierwszych dekadach XX wieku prowadzącym do utraty majątków przez polskie ziemiaństwo. Jakkolwiek literatura uprawiana przez Zofię Kossak, Marię Dunin-Kozicką, Elżbietę Doroczyńską – „pannę kresową” jest literaturą autobiograficzną, to trudno doszukać się w niej zarówno kobiecego punktu widzenia w przekazie

<sup>5</sup> R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemoc*, Katowice 2009, s. 123. Autor analizuje także wizerunek Baśki Wołodjowskiej.

historii, jak i prób kształtowania własnej tożsamości<sup>6</sup>. Narracje te zarysowują wizerunek jakby wykreowany przez patriarchalny dyskurs: kobiety zakorzenionej w bycie, kierującej się instynktem gniazda i osiadłości, a jednocześnie odpowiadającej na wyzwanie historii postawą heroicznej obrończyni wartości świata Zachodu, przeciwstawianego barbarzyńskiemu, dzikiemu Wschodowi. Jeśli więc odnieszony do dawniejszej historii osobowy wzorzec kobiety na Kresach poszerzał zakres odgrywanych przez nią ról, to w autobiograficznej prozie Kossak czy Dunin-Kozickiej petryfikuje się on w martwy stereotyp. *Pożoga*, najbardziej znany wspomnieniowy zapis, stanowi autoprezentację świadomości kobiety całkowicie „skolonizowanej”, pochłoniętej przez wyznaczoną jej rolę społeczną i kulturą oraz ideologię determinującą sposób widzenia świata. Nacechowany jest on przestrzeganiem ściśle wyznaczonych różnic, granic i hierarchii. Rola społeczna do tego stopnia „steruje” wypowiedzią narratorki, że niekiedy prowadzi do efektów parodystycznych, jak w następującym, z zamierzenia hagiograficznym, a w rzeczywistości wręcz zmaskulinizowanym portrecie „niewiasty kresowej”:

Cała okolica, wśród której panna Aniela Święcicka wzrosła i przeżyła swoje długie lata, nazywała ją „ciocią Anielą” [...]. Wybitna i oryginalna jej indywidualność stanowiła nieodłączną przynależność powiatu [...]. Któż nie znał jej chudej, wysokiej postaci; komu nie są przytomne energiczne ruchy, bystre oczy pod wydatnymi, zjeżonymi brwiami, krótkie buntownicze włosy, wyraziste usta, okolone rzadką szpakowatą brodą, nerwowe ręce, ciemne i twarde od pracy, pęk ogromnych kluczy, wiszących u pasa na długim łańcuszku, wytarta, urągająca wszelkim modom suknia?<sup>7</sup>

Ponieważ ów model osobowy został dość rygorystycznie skodyfikowany i ujawnił się w licznych utworach, przykładowo we wspomnianej prozie autobiograficznej czy w twórczości Marii Rodziewiczówny, to poszukiwania kobiecej inności na Kresach powinny wejść na mniej rozpoznany obszar. Są one utrudnione właśnie poprzez siłę i dominację omawianego motywu, oczywiście posiadającego różne warianty. Obraz heroicznej kresowianki staje się ujęciem stereotypowym, ale choćby w przytaczanych przykładach Mickiewiczowskich kobiet rycerzy, z ich obrazowaniem odsłaniającym siłę erotyzmu wynikającego z kobiecości, lub w obrazie Sienkiewiczowskiej Bałki Wołodyjowskiej można znaleźć bardziej interesujące, niespetryfikowane w stereotyp ujęcia. Warto przywołać jeszcze jeden motyw: sposób noszenia się Marii Rodziewiczówny. Jedno z nielicznych jej zdjęć, które można znaleźć w utrzymanej w hagiograficznym tonie biografii Jana Głuszeni, ukazuje pisarkę w stroju męskim. Męski ubiór Rodziewiczówny potwierdzają również relacje znających ją osób, z których to relacji wyłania się taki oto wizerunek:

<sup>6</sup> O motywie kresowej niewiasty zob.: E. Tierling, *Niewiasta kresowa – ewolucja jednego motywu*, w: *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Z. Światłowski, S. Uliasz, Rzeszów 1998.

<sup>7</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Pożoga*, Łódź 1990, s. 96.



Panienka z domu kresowego przywdziewa grubą kurtę z szarego samodziału białoruskiego, chodzi w obuwiu juchtowym, w krótkiej spódnicy nic niemającej wspólnego z „aktualnymi” na świecie modami, strzyże włosy krótko po męsku<sup>8</sup>.

Przywołuję to zdjęcie i wspomnienie o Rodziewiczównie bynajmniej nie w celu tropienia preferencji seksualnych pisarki, wyjaśniania starannie zatartych zagadek czy choćby tajemnicy tego konsekwentnie noszonego męskiego stroju, w którym nie pojawia się wszak ani jedna ze stworzonych przez autorkę bohaterek. Transgenderowy wygląd Rodziewiczówny może patronować rozważaniom nad wzorcami kobiecych zachowań na Kresach, nad próbami wyjścia poza stereotypy, zwłaszcza że proza Rodziewiczówny wymaga uważnej lektury; sama autorka tworzyła takie wzorce i w swojej biografii, i w powieściach.

Rodziewiczówna, „pani na Hruszowej”, samodzielnie zarządzająca majątkiem, przyzwyczała czytelników do określonego wizerunku kobiety na Kresach, występującego w jej powieściach. W kilku co najmniej utworach zawarła portrety silnych charakterologicznie, energicznych, władczych kobiet. Zwłaszcza w *Kądzieli*, której skąpo zarysowane realia wskazują jednak na Kresy, nie wspominając już o kresowej ideologii, jest to praktyka bardzo wyrazista: Taida Skarszewska jest wręcz przywódczynią swoistego matriarchatu. Kobiety funkcjonujące w ramach tej struktury wspierają się wzajemnie, dzielą między siebie obowiązki i sprawiają wrażenie całkowicie samowystarczalnych, zaś postacie męskie wypadają na ich tle blade i nieprzekonująco. Zapadająca w finale powieści decyzja młodej wyemancypowanej lekarki Ozierskiej wynika nie z miłości, ale z lansowanego przez Rodziewiczównę kulturowego oraz narodowego wzorca, w którym to jednak małżeństwo ma prymat nad emancypacją.

Choć Rodziewiczówna lubi portretować silne kobiece charaktery i trudno oprzeć się wrażeniu, że brzmi bardziej autentycznie, gdy każe iść swoim bohaterkom pod prąd, buntować się przeciw wyznaczonej roli społecznej niż zamykać ich losy mariażem, to jednak zawsze uruchamia ów zawór bezpieczeństwa, ideologizując rolę kobiety na Kresach. Narzuca schemat matki Polki, która na wzór starożytnych Spartanek wychowuje dzieci nie dla siebie, ale dla zachowania ciągłości rodziny, ojczyznojęzyka, obyczajów i ziemskiej własności, o czym wymownie przekonują wizerunki kobiet w rodzinnej sadze *Barcikowscy*. Jeśli zaś ukazuje samodzielne kobiety, to zyskują one swoją pozycję drogą wchodzenia w obszary działalności uważanej za domenę mężczyzn. Ma to jednak swoją cenę; w znanym z *Kądzieli* portrecie Taidy mówi się o niej jako o „bezwzględnej dla słabości”, o „stwardniałym sercu”, despotycznym charakterze. Dlatego, aby matriarchat działał sprawnie i żeby przywrócić zakłóconą w tradycyjnym stereotypie równowagę, potrzebna jest „proteza psychiczna” – łagodna, dobra i ciepła siostra Taidy, uosabiająca wyparte przez główną bohaterkę cechy.

<sup>8</sup> J. Głuszenia, *Tak chciałam doczekać... Opowieść o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1992, s. 60.

Emancypacja niewiasty kresowej zawiera się zatem w patriotycznym obowiązku i potwierdza wcześniejsze rozpoznania. Rodziewiczówna wydaje się nie modyfikować wzorca, choć czyni niektóre swoje powieści obszarem rozważań na temat emancypacji kobiet i preferuje tej emancypacji określony model. Jej typ bohaterki cały czas mocno tkwi w karbach narodowych obowiązków i niechęci do zdecydowanego naruszania stereotypu płci<sup>9</sup>.

Czy zatem transgenderowy wygląd Rodziewiczówny znany z fotografii był tylko niezrealizowaną obietnicą, a jej twórczość należy łączyć przede wszystkim z obrazami kobiet wyrzekających się kobiecości lub realizujących ją w ramach patriarchalno-patriotycznego układu?

W obfitej prozie tej autorki znajdziemy jeszcze inny wariant: oto doświadczenie kobiety na Kresach jest przede wszystkim kontaktem z naturą. W *Czaharach* główna bohaterka skazana na ostracyzm przez rodzinę, wykluczona za złamanie patriarchalnego porządku, żyjąc samotnie wśród poleskiej przyrody, tworzy wariant mitu „dzikiej” kobiety – dzikiej w znaczeniu: bliskiej naturze, czerpiącej z niej moc i życiową mądrość. O połowiczności tego wzorca przesądzają znów ideologiczne przesłanki. Zośka to wszak bliźniacza siostra Marka Czertwana z *Dewajtisa*, jej głównym zadaniem staje się ochrona i scalenie ojcowizny utożsamianej w powieściach Rodziewiczówny z ojczyzną. Bohaterka, wychodząc poza granice patriarchalnego układu, znów doń wraca, bo tak każe patriotyczny obowiązek.

Dopiero całkowite odideologizowanie Kres i wyjście zarówno poza patriarchalno-patriotyczny układ, jak i historię przynosi ciekawiej zrealizowaną problematykę inności, która nie jest li tylko literackim dokumentem stanowiska Rodziewiczówny wobec pierwszej fali emancypacji kobiet, ale także dowodem stosowania autocenzuralnych praktyk. Powieść *Macierz* z 1903 roku wprowadza kilka toposów charakterystycznych dla traktowanej jako konwencja literatury kobiecej. Przekroczenie przez główną bohaterkę granic patriarchalnego porządku w ucieczce z domu ojca, życiu w nieślubnym związku czy losie rekrutki ma wymiar tak drastyczny, że określane jest w powieści mianem szaleństwa. Jednocześnie powieść ujawnia całą siłę kobiecości czerpaną ze związku z naturą – bohaterkę cechuje silny instynkt biologiczny, można w niej dostrzec archetypowe wcielenie kobiety „dzikiej” – niezwykle silnej, żywiołowej, która pomimo zbłądzenia kieruje się w swym życiu siłą intuicji i instynktu, co potęgują porównania do wilczego świata. Mimo że otoczenie, patriarchalny dom ojca, religijne konwenanse próbują narzucić jej ograniczenia, to cały czas zachowuje ona łączność z najbardziej głębokimi, pierwotnymi instynktami, tworzy świat rzeczywistych wartości. Tę prymarną wartość w powieści stanowi macierzyństwo:

---

<sup>9</sup> Zob. B. Szargot, *Emancypacja i emancypantki w powieściach Marii Rodziewiczówny*, w: *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999; Zob. też: A. Martuszewska, *Jak szumi „Dewajtis”? Studia o powieściach Rodziewiczówny*, Kraków 1989.

Memu dziecku starczy macierz. Takie ci ono będzie miłowane i szkodowane, i chronione – jakby najzamożniejsze. W borowych łęgach ino matki są, a przecież żyją i nie marnieją nawet wilczęta na kępie wśród błot, choćby i wilka ubito!<sup>10</sup>

W powieści pojawiają się kolejne toposy kobiecej literatury: brzemiennosc jako fundament kobiecości, a także postać starej kobiety wiedźmy, czarownicy znającej tajemnice ziół i leczenia, nazywanej Złydnią przez wroga jej okoliczną ludność, oskarżającą kobietę o rzucanie złych uroków<sup>11</sup>. Obie kobiety i dziecko, żyjąc w odosobnieniu, w bliskości natury, tworzą rodzaj mitycznego matriarchatu. Zamiast zmaskulinizowanej republiki kobiet o surowych obyczajach i tożsamości budowanej na szlacheckiej tradycji i patriotycznych wzorcach powstaje obraz zupełnie nowy, o diametralnie odmiennych wartościach, poza społeczną patriarchalną przestrzenią: odideologizowana matczyzna tworzona w sferze natury.

Rodziewiczówna, która tak lubi dendrologiczną symbolikę i jest znana przede wszystkim jako autorka *Dewajtisa*, opowieści o świętym dębie, w *Macierzy* sięga po inny symbol. „Przędzie” w ten sposób, jeśli nawiązać do feministycznej metaforyki jej twórczości, a także do ulubionej czynności bohaterki *Macierzy*, wątek kobiecej mitologii, nieujawniony w jej wcześniejszych powieściach<sup>12</sup>. Figurę „przędki” można w odniesieniu do twórczości tej autorki potraktować symbolicznie. Główną cechą przywołanych wcześniej wizerunków emancypujących się kobiet było odrzucenie „kądzieli” rozumiane jako bunt przeciw tym „naturalnym” czynnościom kobiety i wejście w obszar męskich wzorców. Cóż z tego, jeśli zawsze w finale powieści bohaterki wracały do owej „kądzieli”, jakkolwiek już nieco inaczej pojmowanej. W *Macierzy* motyw przędzenia przewija się zbyt wyraźnie, żeby nie zauważyć jego nowych znaczeń. Odrywa się od symboliki negatywnej, którą posiada czynność przędzenia, gdy łączy się ją z kobiecymi pogaduszkami, paplaniną i plotkami. Rodziewiczówna w omawianej powieści konfrontuje dwa obrazy: Magdy Pokotyńki, dla której przędzenie jest wręcz czynnością elementarną i życiodajną, oraz jej krewnej spędzającej wolny czas na ploteczkach: „Panna Teofila, skoro zmierzch, wynajdywała pilny interes do sąsiadki, przebierała się i z kołowrotkiem pod pachą ulatniała się z domu”<sup>13</sup>. Czynność przędzenia różnicuje też losy głównej bohaterki i młodo zmarłej w brzemiennym stanie Krysty, która nie umiała przeciwstawić się ludzkiej obmowie i zgryźliwości jako zbyt pokorna i uległa, pozbawiona też matczynego czy szerzej, kobiecego wsparcia. Po niej Pokotyńska „dziedziczy” przędzę, włókno, ale kądzieli zostają nadane inne znaczenia. W tej czynności i w sposobie jej obrazowania w *Macierzy* można zobaczyć opisany przez badaczki z kręgu feminizmu „związek między mocą

<sup>10</sup> M. Rodziewiczówna, *Macierz*, Kraków 1987, s. 59.

<sup>11</sup> O toposach feministycznych zob. E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

<sup>12</sup> Zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.

<sup>13</sup> M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 87.

przeobrażającą, jaka objawia się w kobiecym ciele podczas ciąży i porodu, reinkarnacją a najdawniejszą symboliczną aktywnością kobiet, jaką było pręczenie<sup>14</sup>. Rodziewiczówna buduje zatem swą wyjątkową powieść na innym archetypie, odnawia mityczną strukturę, która nie ma nic wspólnego z narodowymi mitami, ale wywodzi się z symbolicznej figury bogiń Parek jako władczyń życia i śmierci.

W tę symbolikę kreuującą kobietę – dawczynię życia włącza się symbol dendrologiczny. Kończąca utwór opowieść Magdy o umierającej wierzbie cudownie przywróconej do życia za sprawą roju pszczoł pełni funkcję obrazu o odrodzeńczej semantyce związanej z losem bohatera. Za sprawą Magdy bowiem rodzi się już nie tylko dosłownie, ale symbolicznie nowy człowiek w jej ukochanym – leśniczym Wiktorze Szczepańskim. Oto porzuca on nieustępliwą myśl o zemście na swoim wrogu, przyczynie wszystkich swoich nieszczęść – Bielaku. Mówią o tym wyraźnie ostatnie sceny powieści, gdy słowa Magdy niosą wieść o świcie:

po chwili w okienko chaty uderzyła jak luna purpurowa w oczy Szczepańskiego, że się przecknął i spytał:

– Co się pali?

– To świt, panie. Dzień się czyni. Śpijcie, za ledwie wschód – odpowiedziała cicho.

Ale on w tę jasność oczy utkwiał i patrzył, i słuchał, zdziwiony, że mu tak lekko, że siebie nie czuje, że w sobie ma taką ciszę i że go nic nie boli. [...]

A potem zupełnie się ocknął, wstał, wyprostował się i dodał:

– Żeś mnie doprowadziła do takiego świtu po takiej nocy, błogosławionaś, Magdo. Co chcesz teraz, bym czynił, dobrze mi będzie<sup>15</sup>.

Figura prządky o archetypicznym rodowodzie, wierzbą symbolizująca kult życia i główna bohaterka są zatem jakby wyjęte z kart poczytnej książki Clarissy Pinkoli Estes *Biegnąca z wilkami*. Określają tworzywo kobiecej mitologii Rodziewiczówny zakorzenionej w obrazach poleskiej przyrody. Magda Pokotyńska jest modelowym wyobrażeniem charakteryzowanych przez Estes kobiet – są one niczym wilczyce, a ich dzikość polega na apoteozie wolności, wędrówki, twórczego instynktu, pomysłowości i wytrwałości, a zwłaszcza na nieustępliwej walce o dobro najbliższych i miłość<sup>16</sup>.

Tą niewielką powieścią o „inności” Magdy Pokotyńskiej Rodziewiczówna w załączkowej formie wprowadza kilka wątków i problemów istotnych dla refleksji feministycznej i zapraszających do interpretacji w tych kategoriach. Powieść ma silny wydźwięk feminizujący w oskarżeniu patriarchalnej struktury jako uprzedmiotawiającej kobietę, szacującej jej wartość przez pryzmat męskiego pożądania, opartej na przemocy i prawie ekonomii wobec kobiety, co degraduje i marginalizuje kobiety stare, a młodym narzuca niechciane związki małżeńskie lub deprawację. Już tylko takie odczytanie

<sup>14</sup> K. Szczuka, dz. cyt., s. 71.

<sup>15</sup> M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 156.

<sup>16</sup> Zob. C.P. Estes, *Biegnąca z wilkami*, tłum. A. Cioch, Poznań 2007.

nadaje temu utworowi pozycję wyjątkową w twórczości tej autorki. Niejednokrotnie bowiem poddaje ona krytyce świat męski, ale sytuuje jednak kobietę w obrębie patriarchalnego układu, wskazując, że musi być ona bardziej wszechstronna niż męczyzna, wypełniać tradycyjne funkcje kobiet i role mężczyzn. W omawianej powieści Rodziewiczówna nie poprzestaje na krytyce, wkracza natomiast w obszar prekursorski wobec ekofeminizmu, zarysowując alternatywny obraz zrodzony z mitu matki i odrębnego matriarchalnego porządku – obraz mikrospołeczności żyjącej w bliskości natury. W mikrospołeczności tej dokonuje się przewartościowanie form stworzonych przez patriarchat, przede wszystkim tradycyjnego modelu rodziny, czemu towarzyszy nawet zmiana języka. Zresztą rola języka, „kobięcych” metafor w opisach natury, pieśni, niewerbalnych form komunikacji – na przykład milczenia skontrastowanego z gadaniną, plotkami – zasługiwałyby na osobną uwagę, są one bowiem rodzajem ekspresji „inności” bohaterów. Żeby jednak tylko zasygnalizowaną kwestię poprzeć przykładem: dla określenia nowej formy rodziny – poszerzonej, uwzględniającej nie tylko biologiczne więzy, lecz również duchowe macierzyństwo i powinowactwo, Rodziewiczówna sięga po słowa ukraińskie – i opiekunka Magdy mówi: „Już nas tu cała s i e m i a w pańskiej budzie”<sup>17</sup>.

Przyroda Polesia w *Macierzy*, jej specyficzny, nacechowany dzikością, niedostępnością, brakiem różnicowania krajobraz, w którym trudno różnić między żywiołem wody i ziemi, wyzwala, a zarazem chroni inność bohaterów, jest obszarem transgresji uwidacznianych choćby w płynnych granicach między światem człowieczym a zwierzęcym, aż wreszcie staje się przyjazną przestrzenią do budowania nowego, utopijnego ładu. W opisach przyrody podkreśla się bliskość człowieka żywiołowi natury, przyjaźń ze zwierzętami i wzajemne wspieranie się w trudach ludzkiego i zwierzęcego żywota. Akcja powieści koncentruje się zresztą na życiu domowym, na uporczywym, wbrew wszelkim przeciwnościom budowaniu domowego porządku, zagospodarowywaniu otoczenia bez względu na to, czy jest to ziemianka, chata czy wreszcie dom – prawdziwy, bo zamieszkiwany przez rodzinę. Czytając *Macierz*, wkraczamy także w obszar, który mógłby zainteresować teolożki feministyczne. Powieść zawiera bowiem nieskomplikowane transpozycje ewangelicznych wątków uwydatniające rolę kobiety, jest obszarem przepisywania ewangelicznej fabuły o synu marnotrawnym jakby na sposób feministyczny, bo z punktu widzenia kobiety, podejmuje też krytykę instytucjonalnego Kościoła w wątku księdza odmawiającego kategorycznie chrztu nieślubnemu dziecku Magdy. Chrześcijańskie motywy i symbole – a można znaleźć ich w powieści wiele, na przykład pełniące życiodajną rolę pszczoły jako symbol wysiłonej pracy, trudu i cierpliwości kojarzone z Magdą Pokotyńką, sama główna bohaterka jako wcielenie jawno-grzesznicy doświadczającej przemiany, a zarazem echo niestrudzonej Marty, oraz, co stanowi chyba najważniejszy motyw w finale powieści,

<sup>17</sup> M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 118.



Maria Magdalena, ale i Maria jako ta, której głos prowadzi ku światłu bohatera błakającego się jeszcze z pragnieniem zemsty w świecie ciemności – uległy znaczącej reinterpretacji bliskiej wątkom z feministycznej teologii.

Niestety, tak obiecująco zarysowany motyw kobiecej mitologii, który mógłby pisarce, dającej literacki wyraz swojemu marzeniu o „świecie możliwym” niedotkniętym opresją, nadać status swoistej „matriarchini” w polskiej literaturze, rychło przygłuszą postaci kresowych niewiast zastygłe w hieratycznych pozach. Problemy w budowaniu kobiecych wizerunków inności na Kresach wynikają bowiem między innymi z usankcjonowanego tradycją obrazu Kresów jako przede wszystkim polskiego uniwersum z centralnym dlań symbolem dworu-placówki, dworu-twierdzy, obrazu wyznaczającego odgórnie kobiecie rolę albo heroicznego kresowej niewiasty, albo – jak ukazuje w swoim podolskim cyklu Włodzimierz Odojewski, charakteryzując ziemiańskie majątki – rolę cieplarnianego kwiatu hodowanego głównie dla ozdoby. Kobieta w ziemiańskim świecie dobrobytu i luksusu pełni funkcję zbytkownego, kosztownego przedmiotu. Stanowi wytwór kultury pozbawiony własnego głosu. Przypomnijmy gorzką autocharakterystykę Katarzyny, bohaterki *Zasypie wszystko, zawieje...*, która mówi o wrogości kresowej kultury wobec kobiecych pragnień samostanowienia o sobie, o zamienianiu jej w obiekt merkantylnych transakcji:

Nie dane jej było zdobyć innego wykształcenia, nad to, jakie przewidywano dla kobiety, mającej być tylko żoną i panią zapełnionego służbą domu, jakie potrzebne jest kobiecie, aby umiała towarzyszyć mężczyźnie w obchodach salonów, prowadzić eleganckie rozmowy i brać udział w tym wiecznym spektaklu wzajemnego przyglądania się sobie. Wyhodowano ją, wiedziała, jak kwiat cieplarniany, już przed rozwinięciem się z pąka skazany na sztuczną doskonałość kształtu i koloru, na pozbawienie tego jedynego niepowtarzalnego zapachu, jaki daje naturalne istnienie. Oszlifowano jej ruchy, gesty, chód, spojrzenie, sposób otwierania i zamykania ust, mowę; całą sobą powtarzała, tylko powtarzała to, co przekazała jej kaście tradycja pokoleń<sup>18</sup>.

Rzeczywista erupcja „inności” w literackiej przestrzeni Kresów następuje dopiero za sprawą Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz i jej kresowej antyheroiny, Maryśki Jurewicz, bohaterki *Bożej podszewki*, powieści wydanej w 1998 roku. Mimo prób umieszczania tej powieści w kręgu działań demitologizujących literackie reprezentacje kresowego dworu i rodziny bardziej adekwatna byłaby w stosunku do tej prozy formuła odmitologizowania zawłaszczanej przez patriarchalny i narodowy dyskurs przestrzeni i próba kreacji alternatywnej wizji Kresów, z ważną dla niej kategorią kobiecego doświadczenia. Wizji czerpiącej również z tradycji literatury karnawałowej, z charakterystycznym dla niej prymatem „cielesnego dołu”, mowy ciała czy płci, co w powieści Lubkiewicz-Urbanowicz przejawia się w groteskowym ujęciu, w uwydatnieniu cielesno-seksualnej sfery człowieka, obscenicznym języku, wartości gromadnego, babskiego śmiechu o regenerującej

<sup>18</sup> W. Odojewski, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1990, s. 56.

sile. Mamy więc do czynienia z prozą, którą można by określić jako postkolonialna, choć pierwsza lektura podsuwa raczej antykolonialny wydzwięk utworu: powieść demontuje, za pomocą groteskowego ujęcia kobiecej perspektywy w spojrzeniu na historię, tradycyjne wzorce literatury kresowej. Dzięki w ten sposób przyjętemu punktowi widzenia sytuuje polski dwór w sferze, w której była lokowana zazwyczaj miejscowa, obca etnicznie ludność, a więc w sferze biologizmu, instynktu, seksualności – po stronie natury, a nie kultury.

Formuła sagi skłania do dalszych pytań o stosunek do literackiej tradycji. *Boża podszewka*, wydawałoby się, bardzo odległa od wzorców osobowych i literackich schematów Rodziewiczówny, jednak do niej nawiązuje, po pierwsze poprzez demontaż stereotypowych obrazów kresowych dworaków, których właśnie Rodziewiczówna stała się najbardziej rozpoznawalnym piewą, przywołanym zresztą w powieści, po drugie, w sensie pozytywnym, poprzez typ bohaterki. Wydaje się, że Maryśka Jurewicz ma swoją starszą niemal o sto lat antenatkę w Magdzie Pokotyńce. Inność nakazuje im włóczyć po polach i łąkach, ucieczki od ludzkiej wspólnoty i poszukiwanie źródła swej tożsamości nie między ludźmi, lecz w naturze. Wystarczy zestawić dwa cytaty:

Tylko im bliżej wiosny, tym ją dręczyła coraz srożej tęsknota za pustką Wieszańca. Kusił ją wiatr bujny, lecący z dalekich przestrzeni, i ptasie sznury-hejnały powrotne, i dręczyły ją zajęcie monotonne, w błocie podwórka, i plotki kumoszek, i spory o drób i prosięta, i zaczepki mężczyzn, spotykanych na drodze, i gderliwe namowy ciotki<sup>19</sup>.

Zostawiała wszystko za sobą, byle jak najdalej od domu. Do sadzawki szło się cały czas łąką zbiegałą od rosy. Nad wodą pachniało zieloną pleśnią, tuż przy brzegu pełno było pijawek, ważki chwiały się na trzcinach, ale spod spodu była krynica<sup>20</sup>.

Współczesna autorka jednak te sfery „inności” znacznie poszerza, wprowadzając toposy feministyczne, przede wszystkim wątek „wariatki na strychu” czy „cudzoziemki”, tytułowej „bożej podszewki”. Odwołuje się zresztą aluzyjnie do kultowych tekstów feministycznych, takich jak Eriki Jong *Strach przed lataniem*. Maryśka przekracza granice zakreślone przez restrykcyjną wobec kobiet kulturę kresową i doświadcza w ten sposób poczucia wykluczenia, gorszości. Szuka siebie w snach, na polach i łąkach albo próbuje zbudować własną małą intymną przestrzeń w bliskości świata natury, zwierząt:

Maryśka schodziła ludziom z oczu. Znalazła sobie schowek na wielkim ruskim piecu. Wyciągnęła spod rupieci stare dziurawe sito. Zasłaniała nim twarz, patrząc z góry przez pobielającą od mąki siatkę. Czasami wskakiwał na piec bury kot. [...] Mył futro poszarpane w licznych walkach ze szczurami. Przejeżdżał po niej szorstkim językiem<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 105.

<sup>20</sup> T. Lubkiewicz-Urbanowicz, *Boża podszewka*, Warszawa 1998, s. 49.

<sup>21</sup> Tamże, s. 113.

Pomimo piętnowanej przez całą rodzinę inności to właśnie tej bohaterki nie zawodzi nigdy instykt nakazujący jej podejmowanie własnych wyborów – czy to przy okazji zamążpójścia, czy później ochrony rodziny w czasie wojny. Czynność przedzenia, jako symbol wszelkich domowych, kobiecych, praktycznych czynności, na płaszczyźnie świata przedstawionego w odniesieniu do głównej bohaterki zostaje odrzucona, instykt podpowiada Maryśce wybór innej drogi. Jednocześnie to tytułowa bohaterka w największym stopniu uosabia preferencje kobiecej postawy nacechowanej wrażliwością, intuicją, uczuciem i obcością wobec zasady apriorycznego myślenia na rzecz współodczuwania z drugim człowiekiem i ze światem natury. Słusznie zauważa Leszek Szaruga, że szaleństwo Maryśki – najbardziej krańcowa manifestacja jej „inności” – jest reakcją na wojenne szaleństwo świata, aktem hysterii jednak łączącej kobiety i mężczyzn, gdy przychodzi im zmierzyć się z doświadczeniem ekstremalnym<sup>22</sup>. Ten akt psychicznej transgresji ma wszak miejsce po okrutnej zbiorowej agresji – po pierwszych bombardowaniach Wilna. Należałoby jednak dodać, że postawa Maryśki jest też odpowiedzią na opresyjny wobec kobiet wzór kresowej kultury, z góry narzucającej im poślednią kulturowo-społeczną rolę, co staje się źródłem urazów i kompleksu w psychice bohaterki. Oto scenie jej narodzin towarzyszą następujące słowa akuszerki skierowane do jej matki: „Pani, niepotrzebnie było tak cierpieć, to tylko dziewczynka”. Ow bunt ciała Maryśki, jej szaleństwo, oznacza również zmianę sposobów porozumiewania się, wyzwolenie pozawerbalnego języka, jakim jest taniec czy śpiew.

Zainicjowaną przez Rodziewiczównę, zasadniczo jednym utworem, opowieść o inności kobiety na Kresach i podstawowej enklawie tej inności – naturze Lubkiewicz-Urbanowicz rozwija w swojej kobiecej sadze. Wprowadza też kobiecą perspektywę w spojrzeniu na historię. Jeśli wyjście poza przyjętą społecznie normę wyznaczało początek opowieści o inności kobiet na Kresach, na przykład Grażyny – kobiety rycerza czy Emilii Plater, to włączały się one jednak w męską, militarną historię – i ginęły. Natomiast Lubkiewicz-Urbanowicz w swojej kobiecej sadze pisze przede wszystkim o kobietach zanurzonych w nurcie i materii życia. Opowiedziana w powieści historia dwóch wojen i sowieckiego totalitaryzmu uwzględnia tworzoną przez kobiety codzienną egzystencję z jej zwykłymi, codziennymi czynnościami, zdobywaniem żywności i sferą kulinariów.

Odzyskiwanie kresowej przestrzeni dokonuje się także na płaszczyźnie języka, opowieści. Kobięcy idiom, ledwo zaznaczający się w opisach natury w *Macierzy*, w *Bożej podszewce* określa narrację, która przyjmuje formę „babskiego gadania” z właściwym mu przekraczaniem linearnej zasady opowieści, dopowiadania, płynności narastającej wiedzy i unikania definitywnych rozstrzygnięć. To opowieść utkana z różnych kobiecych głosów,

---

<sup>22</sup> L. Szaruga, *Inwazja i koniec historii (proza Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz)*, w: tegoż, *Węzeł kresowy*, Częstochowa 2001, s. 147.



posiadająca swoistą fakturę. Sięgając znów po feministyczną metaforykę, należałoby posłużyć się przy określaniu materii tej powieści raczej figurą tkania. To właśnie „babskie” pogawędki, żarty, opowiadki, przekomarzenia, ale także rekonstrukcja własnego losu z tych opowieści, wzajemnych relacji siostr i stosunku między matką a córką tworzą różnorodną materię *Bożej podszewki*. Również jako bohaterki właśnie „baby” w *Bożej podszewce* czy w noszącym znamienity tytuł zbioru opowiadań *Babskie nasienie* zostają dowartościowane, bo proza ta otwiera się na złączone z kresową przestrzenią obrazy starych żebraczek i wiejskich wariatki. Ich prototyp, ale uszlachetniony przez odwołanie się do toposu czarownicy, zaistniał w powieści Rodziewiczówny; do *Bożej podszewki* wkraczają wraz ze swoją odmiennością, dziwactwami i poczuciem społecznej marginalizacji, ale zarazem nieodłącznej przynależności do kresowego świata. Narracja Lubkiewicz-Urbanowicz odmitologizowuje zatem ostatecznie zdominowaną przez patriarchalno-narodowy dyskurs przestrzeń i kreuje alternatywną wizję Kresów nasyconą kobiecym doświadczeniem.

#### Summary

#### About feminine otherness in the borderland region

The article concerns aspects of feminine otherness expressed in Polish borderland literature written by women. It shows some examples of women's portraits which go beyond a fixed stereotype of a woman as a brave and heroic keeper of home and hearth. Maria Rodziewiczówna's novel *Maternity* presents an image of a wild woman, her biological instinct and power derived from nature and maternity. The novel is based on several characteristic motives often included in women's literature: maternity, nature, the figure of witch and exclusion from traditional society. A similar image of woman appears in a novel by contemporary writer Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz entitled *God's lining*. The author makes an attempt to demythify the borderland region's image in Polish literature which has been framed by patriarchal and nationalist views. She suggests an alternative representation of the borderland as a womanly experience.

Bernadetta Darska

## O państwie opiekuńczym, które zawodzi. Na przykładzie wybranych powieści kryminalnych

**Słowa kluczowe:** powieść kryminalna, państwo opiekuńcze, zdrada systemu

**Key words:** detective story, social community, betrayal of public service

Stwierdzenie, że powieści kryminalne stają się coraz częściej bogatym źródłem wiedzy na temat współczesnego społeczeństwa, jest znane nie od dziś. Warto przytoczyć wypowiedź Mariusza Czubaja, który w *Etnologu w Mieście Grzechu* konstatuje:

Potraktujemy przeto kryminał jako wielką narrację o społeczeństwie. Jako opowieść o wiedzy lokalnej, o tym, co „tu” i „teraz”, nieustającą relację dawnych informatorów, którzy przybywali do rozpostartego w wygodnym fotelu badacza. W przeciwieństwie do owych informatorów sprzed stu lat współcześni pisarze kryminalni najczęściej mają świadomość „metakulturową”: sami często doskonale wiedzą, że opowiadana przez nich historia nie niknie w chaosie zdarzeń, lecz jest zogniskowana wokół pojęcia „kultury” – tak bądź inaczej wyobrazonego ładu z mnogością praktyk<sup>1</sup>.

Natomiast w leksykonie *Krwawa setka. Sto najważniejszych powieści kryminalnych* natkniemy się na następującą konstatację autorów, Wojciecha J. Burszty i przywołanego wyżej M. Czubaja:

Utworki kryminalne dostarczają [...] nie tylko misternie skonstruowanych zagadek wymyślanych ku ucieście czytelników, ale są też w swoich najlepszych realizacjach, niezależnie od funkcji rozrywkowej, formami wglądu w kulturę i życie społeczne. Są miernikami jego zróżnicowań i kryzysów<sup>2</sup>.

Literatura kryminalna, zachowując swoje funkcje rozrywkowe, jednocześnie dokumentuje lęki i różnego rodzaju zagrożenia. Powieść kryminalną z powodzeniem można więc czytać jako archiwum przestępstw i problemów dostrzegalnych na co dzień w mediach oraz omawianych często w prywatnych rozmowach obywateli. Zaangażowany charakter narracji, dostrzegalny często w interesującym nas w tym przypadku gatunku, przyjmuje, z jednej strony, formę ostrzeżenia (zło zostaje wskazane i zdefiniowane), z drugiej – oswojenia (finał śledztwa często przynosi formę pocieszenia). Nie zawsze jednak tak jest i nie zawsze fakt przyporządkowania

<sup>1</sup> M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 15–16.

<sup>2</sup> W.J. Burszta, M. Czubaj, *Skromna przyjemność czytania powieści kryminalnych. Wstęp*, w: tychże, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 18.

danej powieści do literatury kryminalnej wiąże się z owym katharsis na końcu rozwiązywanej sprawy. Nierzadko zdarza się, że czytelnik docelowo ma odczuwać niepokój. Wynika on z istotnego przekonania, iż wytropienie jednego zbrodniarza i ukaranie go zgodnie z regułami obowiązującego prawa jest tak naprawdę zaledwie namiastką zwycięstwa dobra. Zło i tak się odrodzi, a jego nieustające próby przejęcia dyskursu dominującego pokazują, jak łatwo, symbolicznie rzecz ujmując, wkłada maski i upodabnia się do tych, którzy powinni stać na straży prawa. Ten dwuznaczny status mrocznej strony człowieczeństwa wydaje się w kryminale szczególnie interesujący. Oto zbrodniarz doskonale wciela się w kogoś, kto tak naprawdę kocha się z prawością i sprawiedliwością. Dzięki tak skutecznemu kamuflażowi to ofiara staje się podejrzana i to ona musi udowodniać, że stoi po właściwej stronie. Instytucje państwowe nie reagują na ów fałsz, co więcej, bardzo często go sankcjonują. Powieść kryminalna okazuje się istotnym głosem w sprawie obojętności tych, na których spoczywa wielka odpowiedzialność. Jeśli bowiem osoby posiadające władzę nadużywają jej i fakt ten zyskuje społeczną akceptację, zwykły obywatel może czuć się nie tylko opuszczony i porzucony przez państwo, ale i przez nie zdradzony. Z takiej postawy rodzi się nienawiść i chęć zemsty.

W niniejszym artykule chciałabym się przyjrzeć kilku powieściom kryminalnym, których akcja rozgrywa się w krajach skandynawskich. Model preferowanego tam państwa opiekuńczego zostaje podważony. Za pozornie idealnym wizerunkiem kryje się mnóstwo nieprawidłowości i okrucieństwa<sup>3</sup>. Powieść kryminalna, zachowując nadal swoje funkcje rozrywkowe i relaksacyjne, opowiada o świecie straconych ideałów, antyhumanistycznych zachowań i obojętności w stosunku do słabszych. Mamy więc do czynienia z intrygującą fabularnie propozycją. Oto człowiek zdradzony przez system decyduje się, ujmijmy to kolokwialnie, wziąć sprawy w swoje ręce i zawalczyć o siebie. Osoba traktowana wcześniej przedmiotowo staje się nagle podmiotem. Jej głosu musimy wysłuchać – obowiązująca Wielka Narracja<sup>4</sup> zostaje zniesiona za pomocą opowieści tych, którzy dotychczas milczeli i którzy nie mieli dostępu do dyskursu dominującego. Ich działania noszą znamiona praktyk rewolucyjnych. I choć zdarza się, że postę-

---

<sup>3</sup> To, co miało być gwarantem sprawnego działania państwa i sprawnej pomocy obywatelom, przyjmuje wynaturzoną formę obojętności i nadużyć. Warto przywołać rozróżnienie dotyczące państwa opiekuńczego autorstwa Macieja Zaremby. Reportażysta zauważa: „Dwie odmienne tradycje moralne zdają się walczyć o duszę państwa opiekuńczego. Starsza, w której zorganizowana forma pomocy jest tylko przedłużeniem zwykłej ludzkiej solidarności, i nowocześniejsza, która uważa tę samą opiekę za formę demokratycznego sprawowania władzy. Pierwsza interesuje się przede wszystkim osobą: jak powodzi się pani Pettersson czy Ahmedowi El-Tantawy. Druga ma większe ambicje: jak się powodzi równości, solidarności i sprawiedliwości. Obie przemawiają różnymi językami. W ostatnich latach spotykają się nawet w sądzie, skąd ta nowocześniejsza coraz częściej wychodzi zwycięsko” (M. Zaremba, *Niemilosierny Samarytanin*, w: tegoż, *Polski hydraulik i inne opowieści ze Szwecji*, Wołowiec 2008, s. 127).

<sup>4</sup> Odwołanie do sformułowania Jean-François Lyotarda. Zob. F.-J. Lyotard, *Kondycja nowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

pują niezgodnie z prawem, to albo stoi za tym własne zdefiniowanie wartości stosowania zasad etycznych, albo przekonanie, że tylko za pomocą zła można pokonać zło wcześniej doznane. Ta podwójna perspektywa, choć jej fundamentem są dwie zasadniczo różne motywacje, pokazuje, że rozczarowanie systemem wpływa na próbę redefiniowania zasad, którym jako obywatela się podporządkujemy.

Analizę swoich poruszających problem państwa opiekuńczego zawo-  
dzającego swoich obywateli rozpocznę od trylogii *Millennium* Stiega Larssona<sup>5</sup>. Postać Lisbeth Salander, niezależnej, introwertycznej i socjopatycznej hakerki, wydaje się ważna z kilku co najmniej powodów. W powieści szwedzkiego pisarza wyraźnie zostaje wyartykułowane rozczarowanie państwem. Bohaterka serii podejmuje bardzo dosłowną walkę z systemem. Ten zaś nie tylko ją odtrąca, ale i w brutalny sposób próbuje zniszczyć. Niepokorna Lisbeth staje się symbolem. Widoczne w konstrukcji tej postaci przerysowanie to świadomy gest zintensyfikowania jej protestu. Sama przeciwko wszystkim – najpierw jako dziecko, potem jako kobieta, wreszcie jako utalentowana hakerka – taki jest status głównej bohaterki. W fabule wymyślonej przez Larssona Szwecja zamienia się w państwo obojętne i nienawistne w stosunku do swoich obywateli. Bohaterka trylogii to dziecko, które doświadcza przemocy ze strony ojca, i młoda kobieta, która zostaje brutalnie zgwałcona przez kuratora. Państwo, które chce ją spacyfikować, używa wszelkich możliwych sposobów nacisku, by zmusić Salander do milczenia i by unieszkodliwić ją poprzez dyskredytujący stygmat szaleństwa. Bohaterka najpierw więc jako dziecko walczy o swoją rodzinę, potem próbuje wypracować nowe zasady funkcjonowania, będąc podporządkowana władzy kuratora. O ile jej pierwszy opiekun spełnia wszelkie cechy osoby pełniącej funkcje wychowawczo-edukacyjne, o tyle jego zastępca okazuje się karykaturą przedstawiciela prawa. Lisbeth ponownie więc doznaje przemocy od kogoś, kto powinien gwarantować wsparcie. Gdy angażuje się w swoją walkę, jest bezkompromisowa i oddana prawdzie. Niezależnie od tego, czy walczy o cudzą sprawę (*Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*), czy mierzy się z osobistymi problemami (*Dziewczyna, która igrała z ogniem* i *Zamek z piasku, który runął*), poświęca się równie mocno. Nie wierzy w pomoc policji, musi uciekać od przedstawicieli prawa, jest narażona na szykany mediów. Jej walka ma w sobie coś westernowego. Pozornie jej szanse na zwycięstwo są znikome, a jednak Larsson decyduje się na krzepiące pocieszenie. Lisbeth przy pomocy Mikaela Blomkvista i jego siostry prawniczki obnaża słabości państwa opiekuńczego. Jednocześnie próba dyscyplinowania bohaterki za pomocą groźby umieszczenia w szpitalu psychiatrycznym wydaje się czytelnym nawiązaniem do praktyk stosowanych

---

<sup>5</sup> Zob. S. Larsson, *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, tłum. B. Walczak-Larsson, Warszawa 2008; tenże, *Dziewczyna, która igrała z ogniem*, tłum. P. Rosińska, Warszawa 2009; tenże, *Zamek z piasku, który runął*, tłum. A. Rosenau, Warszawa 2009.

od wieków wobec kobiet oraz odmieńców<sup>6</sup>. Salander staje się więc współczesnym wcieleniem wariatki. O ile jednak jej poprzedniczki zwykle pacyfikowano za pomocą leków, krat i patriarchalnej zmowy, o tyle bohaterka Larssona nawiązuje niezwykle silny sojusz z mężczyzną (w imię przyjaźni pomaga jej Mikael Blomkvist) i umie wykorzystać do swoich celów najnowocześniejsze osiągnięcia technologii cyfrowej (hakerstwo w wydaniu Lisbeth ma wydźwięk pozytywny). Państwo wyrzeka się najpierw maltretowanej matki i jej córek, potem głodnego zemsty dziecka, które próbuje zmieniać świat, wreszcie zbuntowanej, niezwykle inteligentnej i pogrucho-tanej emocjonalnie młodej kobiety. Słabsi są na straconych pozycjach. Państwo ich pacyfikuje, zamiast się nimi zaopiekować. Ostatecznie to właśnie porzucone dziecko z przeszłości i niszczone w terażniejszości kobieta rozpoczną walkę pozornie bez szans. Jak się jednak okaże w spektakularnie poprowadzonym procesie w *Zamku z piasku, który runął*, przekonane o swojej nieomyślności zło musi ugiąć się przed sprawiedliwością. Słaba fizycznie Lisbeth zwycięża. Państwo zostaje pokonane przez zwykłego człowieka, maltretowaną kobietę, odmieńca odrzuconego przez społeczeństwo<sup>7</sup>.

W powieści norweskiej pisarki Anne Holt *Śmierć demona* problem stygmatyzowania inności zasygnalizowano już w tytule<sup>8</sup>. Ten, kto będzie zagrożeniem, ale i ten, który budzić będzie współczucie, określony jest mianem demona. Co ciekawe i warte zaakcentowania, tą groźną siłą, którą udaje się spacyfikować i która budzi tak duży lęk, jest... dziecko. Książka ta jest trzecią odsłoną serii z Hanne Wilhelmsen, utalentowaną policjantką lesbijką, w roli głównej. Powieść została skomponowana w taki sposób, by na

<sup>6</sup> Por. *Wielkie szalone*, oprac. S. Duda, L.F. Pusch, tłum. A. Górską, Warszawa 1999. Elżbieta Czerwińska i Renata Lis we wstępie pt. *Od wydańnictwa* stwierdzają: „Wszystkie portrety [opisywanych w książce kobiet – B.D.] ukazują ostry konflikt między normatywnym językiem represji, jakim społeczeństwo maskuje przemoc wobec twórczych kobiet, i kobiecym językiem szaleństwa, który mu się przeciwstawia. Ciała kobiet stają się w tych warunkach tekstem, zbudowanym ze zdań-objawów: oto kreatywność bezsilności. Jej idealnym modelem jest XIX-wieczna histeryczka” (tamże, s. 5). Postać Lisbeth Salander wpisuje się w powyższą charakterystykę. O jej walce z represyjnym charakterem instytucji reprezentujących państwo także „mówi” ciało. Niekonwencjonalny wygląd bohaterki można bowiem rozpatrywać w kontekście zwizualizowanego protestu i kontestacji.

<sup>7</sup> Trzeba nadmienić, że nie wszyscy oceniają pozytywnie rewolucyjny potencjał Lisbeth. Niektórzy nie akceptują dwuznaczności jej postępowania i tego, że preferuje etykę opartą na zemście za zło. Warto przytoczyć następujący cytat: „Pisarz i publicysta Pär Ström napisał na portalu Newsmill: »Rozumiem, że Lisbeth Salander stała się ikoną dla ruchu feministycznego. Może to nie takie zaskakujące, wzięwszy pod uwagę nienawiść do mężczyzn i rażąca jednostronność, która przenika szwedzki feminizm. To prawda, że Salander ucierpiała z powodu przemocy jako dziecko, ale czy to może usprawiedliwić jej zachowanie? Salander jest nadzwyczaj niemłą osobą z kryminalnymi zachowaniami. Zdradza swoich najbliższych przyjaciół, sprzeniewierza trzy miliardy koron szwedzkich, regularnie popełnia przestępstwa, włamując się do komputerów i dopuszczając się bezprawnych gróźb. Jest winna ciężkiego pobicia i ma prawdopodobnie co najmniej jedno istnienie ludzkie na sumieniu. Gdyby była mężczyzną, potraktowano by ją jako kogoś z marginesu społecznego. Ale jest kobietą, a to co innego. Zupełnie co innego«” (cyt. za: A. Nowacka-Isaksson, *Pippi XXI wieku*, „Rzeczpospolita”, [online] <[http://www.rp.pl/artykul/9148,416926\\_Pippi\\_XXI\\_wieku.html](http://www.rp.pl/artykul/9148,416926_Pippi_XXI_wieku.html)>, dostęp: 25.11.2010).

<sup>8</sup> Zob. A. Holt, *Śmierć demona*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2011.

pierwszy plan wysunęły się przeżycia chłopca, wspomnianego już tytułowego demona. Policjantka tym razem schodzi na dalszy plan i właściwie do końca pozostaje bezradna wobec tego, co spotyka dziecko i co ów demon inicjuje. Holt pokazuje więc dość symptomatyczne zapętlenie – z jednej strony to państwo zarządziło autorytarnie, że przejmuje od matki opiekę nad jej synem, z drugiej – to właśnie państwo nie potrafi sobie poradzić z potrzebami dziecka i jego lękami<sup>9</sup>. Oczywiście, wspomniany demon nie jest dzieckiem łatwym do wychowywania. Holt przetyka część właściwą książki, koncentrującą się na kryminalnych perypetiach powiązanych z losem chłopca, intymnymi zwierzeniami jego matki. Kobieta nie ukrywa, że nie potrafi sobie poradzić z nadmiernie impulsywnym synem. Powoli odkrywamy, że wygląd zewnętrzny dziecka i to, w jaki sposób jest ono traktowane przez otoczenie, wzmacnia frustrację i rodzi nieukierunkowaną póki co nienawiść. Konieczne jest zaznaczenie, że matka szuka pomocy w instytucjach do tego uprawnionych. Jednak zamiast psychologicznego wsparcia otrzymuje niemalże policyjne rozpoznanie, uprawniające do rozdzielenia jej z synem. W domu dziecka chłopiec bardzo tęskni za matką i nie potrafi odnaleźć się w systemie panujących tam zasad i obowiązującej dyscypliny. Dramat, który rozegra się w miejscu pozornie spokojnym i bezpiecznym, wstrząśnie nie tylko policjantką i jej współpracownikami, ale także tymi, którzy stoją na straży państwowego monitorowania skutecznego wychowania najmłodszych obywateli. Okazuje się, że system zawiódł, ale dramat dziecka pochłanianego stopniowo przez zło zamienia się w opowieść o pracownikach instytucji, z których każdy ma na sumieniu coś, co chciałby ukryć. Państwo, ingerując w życie matki i trudnego do opanowania dziecka, nie tylko zawodzi w sposób dosłowny, nie niosąc żadnej realnej pomocy, ale i symboliczny – okazuje się bowiem, że konkretny człowiek właściwie się nie liczy, najważniejsze jest mechaniczne stosowanie procedur.

Dla prawniczki Thory Gudmundsdóttir kolejne zlecenie, które decyduje się przyjąć, jest nie tylko nietypowe, ale i dość dwuznaczne etycznie. Klientem bohaterki w piątej odsłonie cyklu jej poświęconemu jest bowiem mężczyzna oskarżony o pedofilię i przebywający w zakładzie zamkniętym. Islandzka pisarka Yrsa Sigurðardóttir postanawia w powieści *Spójr na mnie*<sup>10</sup> opowiedzieć o losie osób upośledzonych psychicznie lub ruchowo,

---

<sup>9</sup> Tłumaczka książek Anne Holt zauważa, że pisarka sięga po problemy aktualne i dotyczące społeczeństwa w bardzo bezpośredni sposób: „Powieści Anne Holt zaczęłam czytać już w latach dziewięćdziesiątych i od razu przypadły mi do gustu. W tamtych czasach problemy, które autorka poruszała, były jeszcze w Polsce nieznanne, na przykład drapieżność mediów, tolerancja wobec mniejszości seksualnych czy mobbing. Teraz nie jest to już w żaden sposób odkrywcze, ale wciąż jak najbardziej aktualne” (*Norweskich zbrodni nie zabraknie. Z Iwoną Zimnicką rozmawia Bibliotekarz*, „Zbrodnia w Bibliotece”, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/1993,norweskichzbrodniniezabraknie-wywiadziwonazimnicka/>>, dostęp: 4.04.2011).

<sup>10</sup> Zob. Y. Sigurðardóttir, *Spójr na mnie*, tłum. J. Gądek, Warszawa 2011. Dla zrozumienia specyfiki państwa islandzkiego jako pozornego rajy i fenomenu na skalę światową warto sięgnąć na przykład po jeden z Przewodników Krytyki Politycznej: *Islandia. Przewodnik nietyrystyczny*, red. Zespół, Warszawa 2010.



skazanych na opiekę państwa i zdradzonych przez przedstawicieli instytucji docelowo mających sprawować nad nimi opiekę. Zdaniem zleceniodawcy Thory, przebywający w zakładzie, chory na zespół Downa Jakob nie jest winien podpalenia ośrodka opiekuńczego, jest więc więziony bezprawnie. Prawniczka szybko odkrywa, że ów budzący jej niechęć klient może mieć rację. Prowadzone przez nią śledztwo odsłania przerażające praktyki panujące w miejscu, w którym teoretycznie powinna królować troska, empatia i skuteczna opieka nad pacjentami. Warto zauważyć, że sprawa ta wpłynęła na społeczne uwrażliwienie bohaterki. Thora odkryje, jak dużo lęku wzbudzali w niej niepełnosprawni i jak chętnie, z tego powodu, unikała z nimi wszelkiego kontaktu. W wyniku prowadzonego śledztwa prawniczka uświadomi sobie humanistyczny aspekt niepełnosprawności, przestanie się bać Innego, traktować go będzie ze zrozumieniem i akceptacją. Niechęć, z którą zetknie się Thora w trakcie śledztwa, uświadomi jej, że zarówno rodzice ofiar, jak i dawni ich opiekunowie nie chcą wracać do przeszłości. Za milczeniem stoi mnóstwo niedociągnięć i nadużyć. Są one skrzętnie ukrywane. Thora początkowo porusza się po omacku – nie wie o co i nie wie kogo ma pytać. Stopniowo porządkuje wydarzenia sprzed lat, i zaczynają się one układać w spójną całość. Jedną z młodych pacjentek, które straciły życie w pożarze, była w ciąży. Ponieważ nie mogła się ruszać ani nie mogła mówić, prawniczka dochodzi do jedynego możliwego wniosku – kobietę zgwałcono. Znowu więc mamy do czynienia z uciszaniem ofiar i z odbieraniem im prawa głosu. Ci, do których należy obowiązek opieki nad pacjentami, są bezkarni i z coraz większą perfidią wykorzystują swoją władzę do niecnym celów. Ofiara nie zaświadczy o tym, co jej się przydarzyło. Swoim śledztwem Thora oddaje głos tym, którzy nie mieli szansy przemówić. Jej działanie ma więc wydźwięk, z jednej strony, redefiniujący miejsce upośledzonych w społeczeństwie, z drugiej natomiast – obnażający słabość instytucji państwowych.

W powieści *Raj* Lizy Marklund również natkniemy się na opis nieprawidłowości funkcjonowania instytucji, która zgodnie z założonymi celami powinna nieść pomoc słabszym<sup>11</sup>. Główna bohaterka kryminalnej serii szwedzkiej pisarki prowadzi dziennikarskie śledztwo w sprawie fundacji, która, choć ma wspierać ofiary przemocy i zastraszania, tak naprawdę zajmuje się przede wszystkim przejęciem jak największej ilości otrzymanych pieniędzy dla siebie. Marklund oddaje głos tym, którzy nie tylko są niszczeni w życiu prywatnym, ale też zawodzi ich państwo. Zamiast pomagać ofiarom odciąć się od przeszłości i odbudować poczucie własnej wartości, pracownicy fundacji traktują swoją służebną rolę w sposób mechaniczny i instrumentalny. Opieka nad wykluczonymi ze społeczeństwa i zagrożonymi agresją zamienia się w świetnie prosperujący interes. Oprócz dziennikarskiego śledztwa, którego celem jest obnażenie fałszywego wizerunku fundacji i napiętnowanie niezgodnych z prawem praktyk,

<sup>11</sup> Zob. L. Marklund, *Raj*, tłum. K. Knockenhauer, Warszawa 2010.

interesujący jest także wątek poznania przez bohaterkę pewnego urzędnika społecznego. Thomas jest zdruzony papierkową robotą i niemożnością realnego wprowadzania w życie ideałów. Luksus preferowany przez żonę coraz częściej uświadamia mu, że znaczna część społeczeństwa wymaga konkretnej pomocy. Biurokratyczny wymiar instytucjonalnego wsparcia rodzi w nim zniechęcenie i rozczarowanie. Annika, tak ma na imię bohaterka serii, trafia na dobry moment. Jej pasja pobudza mężczyznę do realnego i skutecznego działania urzędniczego. Zaangażowany przedstawiciel urzędu ma swój udział w odsłonięciu fikcyjności działań wspomnianej wyżej fundacji.

Były pracownik pomocy społecznej to bohater kryminalnego cyklu autorstwa norweskiego pisarza Gunnara Staalesena. Mężczyzna zakłada prywatne biuro detektywistyczne, ale nie wyrzeka się swojej poprzedniej aktywności zawodowej. Jest ciągle bardzo wrażliwy na nieszczęścia, nie potrafi przejść obojętnie wobec cierpienia, interesuje się losem tych, którzy nie umieją odnaleźć się w rzeczywistości społeczno-politycznej. Varg Veum doskonale wie, że dorastanie w patologicznej rodzinie nie pozostaje bez konsekwencji. W dorosłym życiu demony dzieciństwa często odzywają się ze zdwojoną siłą. Będąc więc detektywem, ciągle pozostaje mentalnie pracownikiem pomocy społecznej. Niestety, jego zaangażowanie jest często narażone na rozczarowanie. Sam świata nie zmieni, przekonuje się o tym nie raz. W powieści zatytułowanej znacząco *Wokół śmierci* Veum mierzy się nie tylko ze zbrodnią, ale i z symbolicznym umieraniem własnej przeszłości<sup>12</sup>. Akcja książki koncentruje się wokół dość dramatycznej walki o młodego człowieka, który twierdzi, że zbrodni nie popełnił. Wszystko jednak wskazuje na to, że kłamie. Jańcio, tak nazywany jest chłopak, to osoba doświadczona przez los. Kiedyś bohater traktował go jak syna, nic więc dziwnego, że angażuje się w sprawę wyjątkowo mocno. Nie tylko wierzy podejrzanemu, ale też bardzo chce, by to, co Jańcio mówi, było prawdą. Interesującą i krzepiącą cechą detektywa jest odradzanie się w nim wiary w dobro. Veum wierzy, że zło da się pokonać. Choć często przekonuje się, że jest inaczej, nadal tli się w nim nadzieja, że ostateczny rozrachunek przyniesie zwycięstwo pozytywnych wartości. Działania Veuma są przykładem wiary w to, że jednostka może wpłynąć na kształt społeczeństwa. Powieści Staalesena da się więc czytać jako świadectwa nierównej walki między tymi, którzy chcą pomagać słabszym i bezbronnym, a tymi, którzy wykorzystują swoją pozycję i instytucjonalnie posiadaną władzę do wykorzystywania i upodlania wykluczanych. Opieka państwa ma więc tutaj dwa skrajnie odmienne oblicza – jasne w osobie głównego bohatera i mroczne w postaciach, z którymi Veum walczy. Tę dwoistość świetnie widać w innej powieści Staalesena, a mianowicie w *Zimnych sercach*<sup>13</sup>. Bohater zajmuje się sprawą zaginionej prostytutki, a jego zleceniodawczynią jest także kobieta lekkich obyczajów. Jesteśmy świadkami obojętności reprezentantów

<sup>12</sup> Zob. G. Staalesen, *Wokół śmierci*, tłum. M. Sibińska, Gdańsk 2009.

<sup>13</sup> Zob. tenże, *Zimne serca*, tłum. A. Beszczyńska, Gdańsk 2010.



prawa w stosunku do przedstawicielek najstarszego zawodu świata. Kobieta oferująca płatny seks jest nie tylko narażona na wiele niebezpieczeństw ze strony swoich klientów, ale też nie może liczyć na pomoc w razie przemocy. Veum upomina się o wykluczoną ze społeczeństwa grupę społeczną. Nie obwinia kobiet, jest świadomy niszczącej roli mężczyzn, odkrywa, jak często prostytuowanie się jest efektem doznanych w dzieciństwie krzywd. Znowu jesteśmy świadkami tego, jak przedstawiciele instytucji niosących pomoc zawodzą. Zamiast wspierać swoje podopieczne, wykorzystują je na każdym możliwych polach. Ofiary ulegają uprzedmiotowieniu. Ci, którzy mają doprowadzić do zbudowania w nich poczucia własnej wartości i spójnej tożsamości, tak naprawdę upokarzają i tworzą trudny do przebicia mur obojętności i przemilczenia. Tragedia może się więc rozgrywać w obliczu prawa, bo silniejszą pozycję ma kat, za ofiarą nikt się nie ujmie.

Szwecja, Norwegia i Islandia – kraje skandynawskie, w których dobrobyt i idea państwa opiekuńczego zdaje się gwarantować bezpieczeństwo i pomoc w razie potrzeby. W powieściach kryminalnych obraz ten nie jest tak idealny. Instytucje opiekuńcze nie tylko zawodzą, ale i występują przeciwko obywatelom. Bardzo często ofiarami wypaczonych form sprawowania władzy są dzieci i kobiety. Ci najślabi zwykle nie otrzymują wsparcia. Są zagubieni, bezradni, niewidzialni. Powieść kryminalna udowadnia, jak często owa umiejętność ignorowania niektórych grup społecznych sąsiaduje z akceptowaniem łamania prawa. Zbrodnia w przytoczonych wyżej kryminalnych fabułach wiąże się zwykle z pogardą okazywaną ofierze i z poczuciem własnej bezkarności. Słabszy jest traktowany jak przedmiot, o którego istnieniu można dowolnie decydować. Jego podmiotowość ulega nie tylko zawieszeniu, ale i podważeniu. Powieść kryminalna ostrzega przed instytucjonalnym samozadowoleniem przynajmniej na dwa sposoby: opowiadając o potencjale rewolucyjnym drzemiącym w ofierze – oraz przypominając o tym, że istnieją jeszcze ludzie, którzy zechcą przeświecić te najbardziej bezkarne urzędy pod kątem przestrzegania przez nie prawa. W obu przypadkach konsekwencją jest przekonanie, że świat można próbować zmieniać i że wady owego świata trzeba piętnować. Z pierwszego sposobu wynika nadzieja na renegotiację pozycji uprzywilejowanych, z drugiego poczucie, że samotność w walce jest czasami złudna, a sojusz oparty na pozytywnych wartościach bywa jednak możliwy.

## Summary

### **Social community failure. Deliberations based on selected detective stories**

In the present paper I studied a series of Scandinavian detective stories to analyse a public service which can't serve its citizens. I tried to expose the way people reacted when society, and government at every level, refused to support victims of crime.

Mostly, I showed what victims did, what actions they took and what processes lead them into eventual conflict with the rest of society. In conclusion, in each detective story the plot I took as an example seemed to be a kind of warning, but also a probe into alternative storytelling examining the topic of crime – a cause of important and objective consideration of social community failures.

Jagoda Paturej-Grandyberg

# Androgynia - kategoria trzeciej płci w tekstach Nataszy Goerke

**Słowa kluczowe:** Natasza Goerke, androgynia, trzecia płeć, metroseksualność, kultura, literatura

**Key words:** Natasza Goerke, androgyny, the third gender, metrosexuality, culture, literature

Problem androgyniczności jest niezwykle złożony. Należy zaznaczyć, że omawiając tę kwestię, nie mam na myśli figury „homme – femme”, nie jako wieczną treść: „brutalny mężczyzna – uległa kobieta”, ale jako formę do kulturowego wypełnienia. W tym rozumieniu androgyn to nie nieszcześliwa istota obdarzona cechami płciowymi kobiecymi i męskimi, to nie mityczny Hermafrodyta, to koncepcja duchowej doskonałości. Choć dekadentyzm francuski i angielski, podejmując temat androgyniczności, traktuje hermafrodytyzm jako zjawisko patologiczne – degradację symbolu (jak zauważa Mircea Eliade, „kiedy umysł nie jest już w stanie pojąć metafizycznego znaczenia symbolu, zaczyna coraz bardziej je wulgaryzować”<sup>1</sup>), to w poniższych rozważaniach pojęcie androgynii będzie pojmowane jako figura doskonałości i pełni.

Wielu myślicieli pojęcie owo rozpatrywało jako przejaw boskości. Według Johanna Wilhelma Rittera i Nikołaja Bierdiajewa człowiek przeszłości, tak jak Chrystus, ma być androgynem<sup>2</sup>. Dlaczego postać Chrystusa pojmowana jest jako androgyniczna? Wyjaśnienie jest oczywiste: gdyż narodził się z kobiety bez udziału mężczyzny. Taka partenogeneza implikuje androgynię. Chrystus jest więc nieśmiertelny, idealny, boski. Zatem, jak pisał Friedrich Schlegel<sup>3</sup>, cała ludzkość powinna dążyć do stopniowej reintegracji płci aż do osiągnięcia androgynii. Dotarcie do tego stanu gwarantuje bowiem szczęście, poczucie spełnienia i harmonii.

Od średniowiecza głoszono pogląd, że to na skutek pierwszego upadku Adama nastąpił rozdział na płcie, ale zakończy się on ponownym scaleniem. Tak uważali między innymi Maksym Wyznawca i Szkot Eriugena. Należy dodać, że za pierwszy upadek uznawano pragnienie Adama, istoty

---

<sup>1</sup> M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 102; zob też. *Odmiany odmienia. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Katowice 2002.

<sup>2</sup> Za: M. Eliade, dz. cyt., s. 103 i 106.

<sup>3</sup> Tamże, s. 104.

wyższej od zwierząt, ale niższej od aniołów, by oderwać się od świata boskiego i jak zwierzęta zanurzyć się w świecie Natury, w świecie podzielonym na płcie (później poglądy te przejęli na przykład Jacob Boehmer i Franz von Baader)<sup>4</sup>. Praojciec Adam był androgynem, a że wszyscy ludzie pochodzą od niego, zatem nie pozostaje nic innego, jak dążyć do odnalezienia w sobie androgynii<sup>5</sup>, do odnalezienia postulowanego przez Emanuela Swedenborga „człowieka doskonałego”, który swym umysłem przerasta innych śmiertelników. Na uwagę zasługuje także inny pogląd F. von Baadera<sup>6</sup> – że androgyn był jako pierwszy i będzie na końcu czasów. To dzięki Chrystusowi człowiek na powrót stanie się androgynem podobnym do aniołów. Według von Baadera, sakrament małżeństwa jest próbą przywrócenia człowiekowi anielskiego obrazu.

Czy także współczesny człowiek dostrzega to, co wcześniej dostrzegł Platon, a mianowicie fakt, że dawniej istniały trzy płcie: męska, żeńska oraz ta, która stanowiła zlepek obydwu – doskonalsza? Tak też ten filozof przedstawia Pierwszego Człowieka – jako „kulistą istotę dwupłciową”<sup>7</sup>.

Aby lepiej pojąć istotę androgynii, należy powrócić do źródła owego motywu. Androgynie była matką przedhelleńskiego klanu, który uniknął przejścia z systemu matriarchalnego na patriarchalny. Po to, by zachować swe przywileje i nobilitować dzieci zrodzone z ojca niewolnika, Androgynie przyklejała sobie brodę. Owa pramatka stała się symbolem niezwykłych możliwości, jakie niesie ze sobą posiadanie cech obydwu płci – w tym przypadku fizycznych. Panteon istot boskich w starożytnej Grecji także posiadał bóstwa rodzaju nijakiego i żeńskiego, które rodziły same z siebie: Hera sama urodziła Hefajstosa i Tyfejosa, więc była androgynem<sup>8</sup>. Kolejny to dowód, że – w sferze obrzędowej, co podkreśla Mircea Eliade<sup>9</sup> – androgynia była w starożytnej Grecji symbolem doskonałości, twórczej mocy.

Lecz czy w ogóle jest sens rozpatrywania tego problemu? Po co zastanawiać się nad sensem poprawiania natury, skoro stworzyła kobiety i mężczyzn, a nie istoty oscylujące pomiędzy? Czy możemy obserwować dążność, świadomą bądź nie, do odrodzenia mitu androgyniczności? Cóż, wystarczy przyjrzeć się metamorfozom zachodzącym w kinie i na piosenkarskiej scenie. To przecież one w dużym stopniu wpływają na naszą percepcję.

Już w 1930 roku Marlena Dietrich, królowa ekranu i estrady, przywdziała męski strój i bez trudu zawładnęła sercem zarówno męskim, jak i kobiecym. Dzięki roli w filmie *Maroko* stała się ikoną seksapilu, także dla kultury lesbijsko-gejowskiej<sup>10</sup>. Karolina Kosińska wymienia jeszcze inne filmy ukazujące zamianę płci, która ma charakter groteskowego przymusu:

<sup>4</sup> Tamże, s. 104–105.

<sup>5</sup> Tamże, s. 107.

<sup>6</sup> Tamże, s. 104.

<sup>7</sup> Tamże, s. 111.

<sup>8</sup> Tamże, s. 112.

<sup>9</sup> Tamże, s. 121.

<sup>10</sup> K. Kosińska, *Komu potrzebna jest płęć?*, „Film” 2005, nr 5, s. 65–66.

*Pół żartem, pół serio* z Marilyn Monroe (1959) czy *Tootsie* z Dustinem Hoffmanem (1982). W polskim kinie odnajdujemy nieśmiertelną kreację Eugeniusza Bodo w *Piętrze wyżej* (1937) – szczególnie kojarzącą się z wykonaniem piosenki *Sex appeal to nasza broń kobieca*. Także film *Poszukiwany, poszukiwana* (1972) z Wojciechem Pokorą stanowi przykład polskiego kina androgynicznego. I choć do tej pory nie był to szczególnie obfity materiał, jednak kino, chłonąc wszystko, co nietypowe i ekstrawaganckie, nie pozostaje w tyle – i dlatego w kwietniu 2004 roku w Warszawie mógł odbyć się przegląd filmów „Androgynie”. Jeśli zaś chodzi o kreacje artystów piosenkarzy, to niekwestionowanym królem androgynicznych „przebierek” był David Bowie, który jako Ziggy Stardust, ubrany w obcisłe kostiumy i buty na wysokich koturnach, ratował świat<sup>11</sup>. Choć K. Kosińska przywołuje jeszcze takie gwiazdy, jak Marc Bolan, Iggy Pop, Lou Reed, Brian Eno czy Bryan Ferry, to przyznaje, że nikt nie dokonał takiej scenicznej rewolucji jak Bowie.

Na podstawie przywołanych powyżej przykładów można bez ryzyka popełnienia błędu zauważyć, że w kulturze masowej XX wieku androgyniczność przejawiała się głównie poprzez styl rozumiany jako ubranie, makijaż. Styl ten nie miał w zasadzie wymiaru duchowego, nie wynikał z wewnętrznej potrzeby bycia doskonałym, ale miał szokować, pokazywać ekstrawagancję, a także poczucie humoru. Od zawsze istniała jednak grupa ludzi, dla których połączenie cech męskich i żeńskich stanowiło problem niezwykłej wagi – transseksualiści. Na ten specyficzny rodzaj androgynii zwracają uwagę Kazimierz Imieliński i Stanisław Dulko<sup>12</sup>. W istocie transseksualizmu tkwi niezgoda pomiędzy płcią biologiczną a identyfikacją płciową<sup>13</sup>. Transseksualiści nie określają swojej płci według drugo- i trzeciorzędnych cech płciowych<sup>14</sup>, ale na podstawie poczucia przynależności do płci odmiennej niż biologiczna.

Kazimierz Imieliński i Stanisław Dulko zwracają uwagę, że transseksualizm nie jest dewiacją czy schorzeniem, to odstępstwo od identyfikacji płciowej. Zwracają też uwagę na nieprawdziwość tezy, jakoby istniała całkowita dwubiegunowość kontinuum męskość – kobiecość<sup>15</sup>. Jednak do lat sześćdziesiątych XX wieku faktycznie tak sądzono, gdyż w ówczesnym rozumieniu człowieka pojęcie androgynizmu nie istniało. Naturalnie w sztuce, szczególnie modernistycznej, było inaczej, w dziełach artystów było miejsce dla najróżniejszych, jak wtedy rozumiano, „hybryd”, jednak sztuka zawsze jest o krok dalej od szeroko rozumianego życia społecznego,

<sup>11</sup> Tamże, s. 66–67.

<sup>12</sup> K. Imieliński, S. Dulko, *Przekleństwo Androgynie. Transseksualizm: mity i rzeczywistość*, Warszawa 1988.

<sup>13</sup> Termin ten został wytłumaczony w dalszej części pracy.

<sup>14</sup> Wśród cech płciowych wyróżnia się: cechy pierwszorzędne – odrębność gonad (jajniki i jądra), drugorzędne – odrębność dróg płciowych (jajowody i nasieniowody), trzeciorzędne – odmienność postaci (na przykład owłosienie, wzrost).

<sup>15</sup> K. Imieliński, S. Dulko, dz. cyt.

od ogólnie akceptowanych sposobów postrzegania świata. Właśnie dlatego, że powszechnie sądzono, iż człowiek może być męski bądź żeński, wszelkie odstępstwa od norm były uważane za nienormalne, niemoralne – bo niezgodne ze stereotypami.

Na opisany powyżej sposób pojmowania płciowości człowieka nowe światło rzuciła twórczyni koncepcji płci psychologicznej – Sandra Lipsitz Bem<sup>16</sup>. Odrzucając tezę o istnieniu jednostek tylko męskich lub tylko żeńskich, sformułowała ona dwie następujące hipotezy: po pierwsze, założyła istnienie jednostek androgynicznych, po drugie, wskazała na to, że osoby, które ukształtowały własny obraz na podstawie społecznych definicji kobiecości i męskości, cechują się większą gotowością do podejmowania zachowań zgodnych z tymi normami i do unikania niezgodnych z nimi. Hipotezy owe zostały potwierdzone empirycznie i ukazały cztery układy cech psychicznych związanych z płcią:

- 1) osoby określone seksualnie – typ męski i typ kobiecy,
- 2) osoby androgyniczne – wysoki stopień ukształtowania jednocześnie cech męskich i kobiecych,
- 3) osoby nieokreślone seksualnie – brak wyraźnego ukształtowania cech męskich bądź kobiecych,
- 4) osoby określone seksualnie w sposób krzyżowy – kobiecy mężczyźni i męskie kobiety.

Wnioski wysnute przez S. Lipsitz Bem skłaniają do myślenia i korespondują z tym, co zostało już zasygnalizowane. Otóż osoby „typowe” reagują zawsze zgodnie ze stereotypami, czyli tak jak wymaga od nich społeczeństwo. Gdy podejmują próbę innego niż ustalone zachowania, czują się zagubione, zdenerwowane i niezadowolone. Ich repertuar zachowań jest sztywny. Kobiety często mają niską samoocenę, są neurotyczne, lękliwe. Tak samo dzieje się z męskimi mężczyznami. Osoby nieuksztaltowane mają problem z przystosowaniem w społeczeństwie. Natomiast jednostki androgyniczne są najbardziej elastyczne, mają bogatszy repertuar zachowań. Postępują w danej chwili tak, jak wydaje się najrozsądniej, a nie jak każą obyczaje. Są to jednostki bardziej odporne na stres, dominujące. Mają lepszą samoocenę, są zdrowsze i mają silną osobowość. Można zatem podsumować, że te informacje pokrywają się z wcześniej przedstawionymi koncepcjami. Androgyni są „ludźmi doskonalszymi”, tu oczywiście w znaczeniu przenośnym. Są doskonalsi, gdyż lepiej się przystosowują, a to dlatego, że mają w sobie pierwiastki męskie i żeńskie i potrafią wykorzystywać je w zależności od sytuacji.

W dzisiejszym świecie kobiecość i męskość przeplata się bez przerwy, można to odczuć i zobaczyć. Wydaje się, że staliśmy się bardziej tolerancyjni dla siebie i dla innych. Nowe zjawiska w dziedzinie splatania się

---

<sup>16</sup> S. Kluczyńska, *Męskość, kobiecość, androgynia*, „Niebieska Linia” 2001, nr 4, s. 6–7, zob. też: [online] <<http://www.psychologia.edu.pl/czytelnia/59-niebieska-linia/432-meskosc-kobiecosc-androgynia.html>>, dostęp: 10.06.2012.

pierwiastków męskich i żeńskich są szczególnie widoczne w modzie i stylu życia propagowanym przez media. Od dawna przecież można na przykład kupić ubrania, które projektuje się już nie z myślą tylko o kobietach czy mężczyznach, ale takie, które będą mogli nosić oboje, niwelując różnice w wyglądzie – unisexy pojawiły się już w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Niezwykle modne ostatnimi czasy stało się słowo „metroseksualni”, używane w odniesieniu do mężczyzn. Jako pierwszy użył go brytyjski dziennikarz Mark Simpson w 1994 roku<sup>17</sup>. Miało ono wówczas wydźwięk negatywny i było określeniem mężczyzny – idealnego konsumenta, jednak wydaje się, że nazywa ono najnowszy model androgynia – próbę ponownego „połączenia” kobiety i mężczyzny. Kim zatem jest ów tajemniczy metroseksualny? Samo pojęcie „metroseksualizm” ma swoje miejsce w kontekście zarówno kulturowym, jak i społecznym oraz psychologicznym. Stereotypowo patrząc, to kobieta od zawsze dbała o swój wygląd, w przypadku metroseksualnego mężczyzny różnice się zacierają. To właśnie bycie zadbanym jest wyznacznikiem bycia męskim. Spowodowane to zostało nasilającym się kultem ciała i młodości. Mężczyźni coraz bardziej zdają się akceptować kobiecą stronę swej natury. Obok kariery zawodowej i sukcesu pojawia się rodzina i przyjaźń. Zarówno jak kobiety stały się bardziej przywódcze, tak oni bardziej ulegli. Obie płcie ulegają ciągłej androgynizacji.

Wyniki badań przeprowadzonych przez Ipsos Trend Observer<sup>18</sup> to synteza tego, co na temat nowego trendu myślą Polacy. Oto obraz metroseksualnych mężczyzn w polskiej świadomości:

1. Potrafią być silni i stanowczy, jednak nie wstydzą się manifestowania kobiecej strony swej osobowości. Są delikatni, empatyczni i okazują uczucia (płaczą, jeśli wymaga tego sytuacja). Dla kobiet są partnerami nie tylko przy podziale obowiązków domowych, ale także starają się je zrozumieć.
2. Lubią o siebie dbać. Chodzą do kosmetyczki, manicurzystki i na solarium. Korzystają z wielu różnych kosmetyków (kremy do twarzy, maseczki, balsamy, różne produkty do włosów). Dbają o dietę i kondycję. Korzystają z masaży nie tylko po to, aby wymodelować sylwetkę, lecz także dla przyjemności i relaksu. Uwielbiają zakupy i doceniają markowe produkty.
3. Są kulturalni i obyci w świecie. Podróżują, czytają książki, interesują się sztuką i muzyką. Są otwarci na nowości, aktywni towarzysko, delikatni i uprzejmi.
4. Dbają o siebie, ale wymagają też więcej od kobiet. Nie narzekają, gdy kobieta spędza kilka godzin w centrum handlowym; potrafią to zrozumieć i robić tak samo. Mogą wymieniać z partnerką doświadczenia, jak o siebie dbać, a także nawzajem się dopingować. Jednocześnie kobiety

---

<sup>17</sup> *Trend metroseksualny w Polsce*, [online] <<http://www.ipsos.pl/metroseksualizm>>, dostęp: 10.06.2012.

<sup>18</sup> Tamże.



trochę się obawiają, że mogą wyglądać gorzej od mężczyzny metroseksualnego. Nie bez znaczenia dla kobiet jest fakt, że metroseksualny partner dość dużo wydaje na kosmetyki, zwiększając obciążenie domowego budżetu.

Jak widać, wiele czynności kiedyś uznanych za typowo kobiece może wykonywać współczesny metroseksualny mężczyzna. Nie jest to uznawane jako plama na honorze. Teraz mężczyźni mają większe pole do popisu. Są mniej skrępowani obyczajowo. Więcej im wypada i więcej mogą.

Jednak czy istnieją naprawdę? A może to tylko wytwór, modnych ostatnio, kolorowych pism dla mężczyzn? Nie ulega wątpliwości, że jak zawsze ulegamy wpływom mediów, bowiem zapanowała moda „na Davida Beckhama” – zwłaszcza wśród paryskich kreatorów mody. Ów piłkarz, oprócz notorycznych zmian fryzury, przyznaje nieskrępowanie, że nosi damską bieleznię (ile ma to wspólnego z metroseksualnością?). Jak grzyby po deszczu pojawiają się „beckhamowe klony”, stwarzane przez kreatorów mody, na przykład Johna Galliano. Ich metroseksualny ma być modny, wykształcony, po solarium i liftingu. Ma świetnie wyglądać i tak też się czuć.

Nasuwa się w sposób nieodparty refleksja, że do niedawna tylko kobiety musiały dbać o swój obraz, i to nie tylko w najbliższym otoczeniu, ale i w pracy, a dziś te zadania musi spełniać mężczyzna. Być może jest to odpowiedź na Schleglowską reintegrację płci i faktycznie nieuniknione dążenie do bycia istotą doskonałą. Tylko czy mężczyzna, wyrwany z wielopokoleniowego letargu, zdoła pogodzić wszystkie te rzeczy ze sobą i czy moda na metroseksualność na trwałe wpisze się w kod stereotypów, czas pokaże.

\*

Aby lepiej zrozumieć, jak funkcjonuje motyw androgyne w prozie Nataszy Goerke, warto przywołać rozróżnienie pojęć „identyfikacja płciowa” i „rola płciowa” dokonane przez K. Imielińskiego i S. Dulko<sup>19</sup>. Według nich identyfikacja płciowa to poczucie przynależności do płci żeńskiej bądź męskiej, natomiast rola płciowa to ta część identyfikacji, która jest wypełniana w celu zaprezentowania innym swojego „płciowego wizerunku”. Goerke próbuje wyzwolić swoich bohaterów z ograniczających ich identyfikacji. Jak zauważa Kamila Budrowska, „objawia się to w kreacjach podkreślających, ogniskujących się wokół problemów tożsamości płciowej, ról społecznych i seksualnych przypisanych danej płci”<sup>20</sup>. W trakcie łamania stereotypów powstaje niezwykle interesujący obraz – obraz androgyne. Budrowska<sup>21</sup> wydziela w owym micie androgyniczności obecnym w prozie Goerke dwa jej rodzaje: po pierwsze, androgyne jako synteza dusz, jedność kobiety i mężczyzny i zamiana ról w celu eksperymentowania, poszerzenia skali doznań.

<sup>19</sup> K. Imieliński, S. Dulko, dz. cyt., s. 44 i n.

<sup>20</sup> K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białyostok 2000, s. 183.

<sup>21</sup> Tamże.



Do tej grupy zalicza opowiadania *Gra w pyłki*, *Widelcowanie*, *Powrót*. Po drugie, androgynie jako świadomy zabieg, który ma wypełnić pustkę powstałą po kryzysie doraźnego określania ról. Tu należy przywołać teksty *Wizyta*, *Koń na biegunach* oraz *Przesłanie*. Wszystkie wymienione opowiadania pochodzą ze zbiorów *Fractale*<sup>22</sup> i *Księga Pasztetów*<sup>23</sup>.

W pierwszej grupie tekstów zamiana ról między kobietą i mężczyzną prowadzi do „wzmocnienia” bądź przyspieszenia akcji. W *Grze w pyłki* akcja przeciąga się aż nadto, gdyż bohaterowie potrzebują ośmiu (!) godzin, aby zanudzić się ciągłym liczeniem kafelków, nicnierobieniem i postanowić o zamianie ról. Owa zamiana ma przerwać nudę i monotonię, a także wprowadzić swoisty dramatyzm:

To dziwne, westchnął Ulf, wypił mleko i wypłuł pyłek. Co dziwne, ożywiła się Marion i przestała liczyć kafelki. Te pyłki... [...] Minęły mniej więcej dwie godziny. Powinieneś dać je do analizy, poradziła Marion [...] Minęły mniej więcej dwie godziny. [...] Mieliliśmy iść do kina. Bez pyłków? – zdziwiła się Marion [...] Minęły mniej więcej dwie godziny. To już nie jest dziwne, to zaczyna być nudne, pomyślał Ulf, a Marion ostantacyjnie zaczęła liczyć kafelki [...] Dwie godziny minęły. Wzmocnijmy akcję, zamieńmy się rolami, poprosił Ulf [FR 33].

Jak widać, androgynia ma być próbą przełamania marazmu i zastoju akcji. Ulf i Marion chcą zamienić się „rolami płciowymi” w celu przeprowadzenia eksperymentu i zbadania nieznanej sfery życia, jaką jest płciowość partnera.

W *Widelcowaniu* jest podobnie. Zamiana, a raczej odkrycie przez Lucjana Bruzę faktu, że Salomea jest mężczyzną, wprowadza element zaskoczenia i właśnie owego wzmocnienia. „Boży figiel” w postaci Salomei, „eklektycznej niewiasty o kształtach Gertrudy Stein, umyśle markiza de Sade i manierach głodnego Raskolnikowa” [KP 44], jest odpowiedzią na prośby Lucjana – masochisty:

Dlaczego, do diabła, nikt mnie choć raz nie uderzy, zastanawiał się i nie znajdując odpowiedzi, załamany, wprawnym ruchem dłoni wbijał sobie w dżiąsło scyzoryk. Czasami, dla urozmaicenia, siadał na kaktusie, wcierał w oko maść z eukaliptusa, zdołał skronie kolczastym drutem [KP 43].

Salomea, po odgryzieniu Lucjanowi obu warg i przybiciu widelcem do wewnętrznej ściany lodówki, ucieka z kochanką. Mimo to Lucjanowi do szczęścia brakuje tylko poślubienia swej damy (czy jak się okazało, gentlemana). Ginie jednak w przededniu ceremonii, spadając wraz z podpłowanym przez lubą balkonem. To żartobliwe spojrzenie na sytuację, w jakiej dokonuje się przestoczenie kobiety w mężczyznę, ma kulturowe znaczenie.

Także w tym opowiadaniu zamiana wywołuje przyspieszenie akcji. Stwarza atmosferę żartobliwą i niekonwencjonalną. „Płciowy wizerunek” Salomei jest oczywisty, ta „pół-baba, pół-chłop” zdecydowanie przejmuje

<sup>22</sup> N. Goerke, *Fractale*, Warszawa 2004 [dalej: FR].

<sup>23</sup> Taż, *Księga Pasztetów*, Poznań 1997 [dalej: KP].

rolę przywódcy w związku z Lucjanem. Jest nawet gorsza od „najbardziej rasowego samca”, bardziej bezwzględna i brutalna, a na dodatek oszukuje, zmieniając swoją rolę płciową. Na szczęście w pełni zadowala to zniewieściałego, uległego starszego pana, którego życie „nabiera kolorków” dopiero w obliczu bólu, poniżenia i upodlenia.

W *Powrocie* pojawia się mężczyzna, który przyjął kobiecą formę, a zatem występuje tu element gry identyfikacji płciowej. Mężczyzna, niczym aktor, stara się doprowadzić do perfekcji graną przez siebie rolę. Staje się coraz bardziej kobiecy. Sam uznaje kobiety za „prawdziwe tajemnice”. Chcąc stać się kobietą, bohater przeżywa kolejne metamorfozy: „podobnie jak kobiety, uznałem kalkulację za wartość nadrzędną i cały niemal czas spędzałem na pozorowaniu wrażenia, jakobym nieskażony był grzechem racjonalnego myślenia” [FR 116]. Z „dziewiczym speszeniem” przyjmuje wszelkie oznaki uwielbienia od adoratorów. Wychodzi nawet za mąż i poznaje cienie i blaski bycia żoną. Jednak nie jest mu dane odegrać swej roli do końca, czyli do postaci siwowłosej staruszki, gdyż na jego drodze pojawia się kobieta grająca rolę mężczyzny:

Jej ciało pociągało mnie do szaleństwa i zrozumiałem, że ta sama siła, która wtedy przygwozdziła ją do mnie, teraz zmusi mnie do pójścia za nią. Bez słowa protestu pozwoliłem klepnąć się po pośladku i pogodzony ze swą nieuniknioną rolą drobniotkami kroczkami podążyłem za nią do domu [FR 118].

Bez wątpienia bohaterowie *Powrotu* to postaci androgyniczne, jednostki poszukujące nowych wrażeń, inspirowane przez nieznane obszary kobiecości i męskości. I ten zatem tekst autorstwa Goerke należy zaliczyć do opowieści, których bohaterowie poszukują przeżyć wzbudzających emocje w celu przerwania monotonii i wzmocnienia akcji.

Druga grupa tekstów to opowiadania, w których androgynizacja bohaterów jest świadomym zabiegiem zapełniającym pustkę wynikającą z dorażnego określenia ról. W *Wizycie* niespodziewanie badaniu „ginekologicznemu” jest poddawany mężczyzna. Zdaje się, że na własne życzenie, gdyż narratorka-lekarka informuje go:

pan twierdzi, że czuje się pan prawdziwą kobietą i ja naturalnie wierzę panu; co więcej postaram się sprawić, żeby poczuł się pan tą kobietą jeszcze bardziej, tak zupełnie do końca [FR 114].

Ta obietnica wydaje się być groźbą. Lekarka wyraża nadzieję, że jako kobiecie nie zabraknie mu odwagi. Mimo to cała ta scena jest zabawna i w odbiorze wręcz lekka. Ginekolożka tłumaczy, jak będzie wyglądało samo badanie. Jednakże droga do zaakceptowania kobiecości owego mężczyzny nie wydaje się być dla niej łatwa, co podkreśla ciągle stosowanie przez narratorkę formy „pan”. Z drugiej strony sama stwierdza: „pan taki delikatny, że ja odruchowo podaję panu płaszcz” [FR 114], czyli niejako wpada w sidła jego gry. Po zakończeniu badania, będącego swoistego rodzaju inicjacją, totalnym wejściem w kobiecość, pada zdanie: „teraz emanuje

pan kobiecością do tego stopnia, że gdybym była mężczyzną, zakochałabym się w panu na śmierć” [FR 115]. Ów kandydat na kobietę ma za sobą przedsmak ciężkiej drogi, jaką musi przebyć, aby osiągnąć doskonałość i stać się w pełni jednostką androgyniczną. Goerke chce wyzwolić bohatera z narzuconej mu roli. Pokazuje, że zabawa „identyfikacją” może być interesująca i doprowadzić do ciekawych sytuacji. Dzięki temu może postawić pytanie, które jest charakterystyczne dla prozy postmodernistycznej: czy możliwe jest to, co jest?<sup>24</sup> Czy faktycznie ludzkość będzie dążyć do takiej zmiany, jaką byłaby „bezpłciowość”?

Androgynie jako postaci obojnacza pojawia się w utworze *Koń na biegunach*. Rozmowę toczą pomiędzy sobą narratorka i Salomon. Jako przykład „istoty idealnej” przywołują postać żaby:

żaba jest androgynem. Bezskrzydły prototyp anioła, czasami człowiek próbuje pójść w jego ślady, ale niestety: ludzkie prawa z reguły urągają anielskiej naturze<sup>25</sup>.

Pojawia się tu ważne porównanie istoty żywej, realnej, do istoty idealnej, czyli anioła, czyli androgynie. Ten motyw koresponduje z motywem znanym z *Przesłania*. Występuje tu także transwestyta Milton (można także pokusić się o stwierdzenie, że transwestytyzm jest dążeniem do zespolenia w sobie kobiecości i męskości, czyli że jest swego rodzaju androgynizmem). Zaprzecza on jednak, jakoby anioły były androgynami:

owe skrzydlate punkty biegną środkiem drogi, której skrajów nigdy nie dane było im poznać. Nie są syntezą, lecz wypadkową: symetrycznym przypadkiem, zmnową umysłów ścisłych<sup>26</sup>.

Zestawienie istot anielskich i żaby wydaje się dość zaskakujące. Także dlatego, że to żaba ma być prototypem anielskiej istoty. Zatem z czegoś brzydkiego, dla niektórych wręcz odrażającego, ma powstać istota doskonała, zawsze kojarząca się z pięknem. Anioły są postrzegane jako zawieszony w próżni, pomiędzy „męskością” a „kobiecością”. Opis ten właściwie niesie ze sobą pewien aspekt negatywny, to niejako niemożliwość poznania biegunów kontinuum, bycie zawsze po środku, wieczna podróż od końca do końca, ale bez możliwości osiągnięcia celu.

W prozie Goerke pojęcia takie jak „kobiecość” i „męskość” nabierają zupełnie nowych znaczeń. Z jednej strony to one są ograniczeniami, a z drugiej androgynia nie pozwala na pełne ich poznanie. Postacie androgyniczne, czy to mężczyźni przeobrażający się w kobiety, czy na odwrót, próbują wyzwolić się przez to z pęt ról społecznych i kulturowych, narzuconych im poprzez rozpoznanie w nich mężczyzn bądź kobiety. Zarówno „kobiecość”,

<sup>24</sup> Wojciech Browarny wyróżnia szereg pytań, które można postawić w obliczu prozy postmodernistycznej: „czy to się zdarzyło naprawdę?”, „czym różni się fikcja od rzeczywistości?”, „czy możliwe jest to, co jest?” (W. Browarny, *Ontologia paszтетów*, „Odra” 1998, nr 9, s. 127–128).

<sup>25</sup> N. Goerke, *Pożegnania plazmy*, Poznań 1999, s. 27.

<sup>26</sup> Tamże, s. 79.

jak i „męskość” są nudne i mało twórcze, ale tylko dlatego, że już tak dobrze przez bohaterów poznane. Autorka łamie konwencję, gra naszym poczuciem estetyki i emocjami. Pokazuje nam zabawę „a co by było, gdyby...”. To trochę jak zabawa w stwórcę, bo proponuje nowy model człowieka, ale czy ulepszono?

#### Summary

### **Androgyny – the category of the third gender in the texts of Natasza Goerke**

Is the world ready for a new gender? Postmodernity also presents new challenges for literature. This article is presented in both androgyny's ancient lineage and its modern transformation. Both in popular culture as art and literature (as represented by Natasha Goerke, a Polish postmodern author) androgyny is most conspicuous. The “new gender” is a response to an identity crisis where “womanhood” and “masculinity” are insufficient.

**Film**



Andrzej Pitrus

## Wideoantropolog na Wyspach Salomona: o (niemal) zapomnianych dokumentach Billa Violi

**Słowa kluczowe:** Bill Viola, dokument, sztuka wideo, antropologia, film antropologiczny  
**Key words:** Bill Viola, documentary, video art, anthropology, anthropological cinema

Bill Viola<sup>1</sup> jest bez wątpienia jednym z najważniejszych artystów, którzy przyczynili się do określenia wideo jako nowego i w pełni odrębnego środka artystycznego wyrazu. Debiutował wprawdzie nieco później niż słusznie uważani za fundatorów media artu Nam June Paik czy Bruce Nauman, ale spóźnił się niewiele, jego pierwsze profesjonalne prace, rzadko zresztą dziś pokazywane, datowane są na początek lat siedemdziesiątych. Były więc dziełem bardzo młodego człowieka, który ledwie przekroczył dwudziesty rok życia. Jednak te pierwsze próby, będące świadectwem zainteresowania uprawianą już przez Bruce'a Naumana, Vita Acconciego czy Johna Baldessariego formułą wideoperformansu, nadal wydają się ciekawe, nie tylko jako świadectwo czasu i zmieniających się kategorii estetycznych, ale także jako punkt odniesienia dla współczesnej twórczości artysty.

Dziś Bill Viola, tylko pozornie zapominając o eksperymentach z lat siedemdziesiątych, nadal pozostaje świadomy narzędzi, jakimi się posługuje.

---

<sup>1</sup> Bill Viola (ur. 1951) – artysta amerykański, jeden z najbardziej znanych twórców sztuki mediów, nazywany niejednokrotnie „Rembrandtem elektronicznego obrazu”. Karierę rozpoczął na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w pionierskim okresie rozwoju wideo-artu. Jego pierwsze prace miały charakter czysto eksperymentalny i zbliżyły się do formuły określanej mianem *video performance*. W twórczości B. Violi spotykają się różne wątki: refleksja nad naturą medium, problemy egzystencjalne, w tym eschatologiczne, a także kwestia duchowości wczesnego człowieka. Niezwykle osobista praca zatytułowana *The Passing*, poświęcona śmierci jego matki i narodzinom syna (1991), wprowadza także, obecne do dzisiaj w dziełach artysty, motywy autobiograficzne. Obecnie Viola eksperymentuje z wykorzystaniem najnowszych technologii: wideo HD, a także wyświetlaczy OLED. Tworzy elektroniczne obrazy nawiązujące do malarstwa renesansu, a także konstruuje oryginalne instalacje pozwalające mu łączyć techniki analogowe i cyfrowe. Reprezentują go trzy galerie: w Nowym Jorku, Londynie oraz Seulu. Prace znajdują się w najbardziej znaczących galeriach sztuki współczesnej i osiągają ceny sięgające setek tysięcy dolarów, co stanowi ewenement w przypadku tego rodzaju sztuki. Jego instalacje można było oglądać także w Polsce, między innymi podczas indywidualnej wystawy w galerii „Zachęta” oraz 3. Biennale Sztuki w Poznaniu. Zamieszczony tu esej ma na celu prezentację i interpretację najmniej znanych prac artysty, które nie były nigdy szerzej omawiane w literaturze polskiej i światowej. Są też niezwykle rzadko prezentowane publiczności i niedostępne w komercyjnej dystrybucji. Zob. informacje o artyście: [online] <[www.billviola.com](http://www.billviola.com)>, dostęp: 4.03.2012.

Jednak to prace powstałe w pionierskim okresie mają największe znaczenie dla sztuki XX wieku, a także dla samego artysty. Choć obecnie amerykański twórca poszukuje inspiracji poza obszarem bliskim działaniom konceptualistów, jego sztuka nadal bardzo wyraźnie akcentuje samoświadomość medium.

Dorobek Violi jest bardzo zróżnicowany. Składają się na niego i realizacje jednomonitorowe (ang. *single-channel video*), jak i instalacje, w których obraz elektroniczny jest tylko częścią większej całości, elementem kreatywnego zagospodarowania przestrzeni. Jego twórczość zachowuje także pewien rodzaj szczególnej ciągłości – niejednokrotnie zdarzało się bowiem, że dzieła, które można by zakwalifikować do obszaru „czystego” wideo, stawały się punktem wyjścia dla bardziej rozbudowanych instalacji. Choć w dorobku artysty znajdują się liczne dzieła „osobne”, uważny obserwator bez trudu dostrzeże rodzaj autorskiego piętna, znaku wrażliwości powtarzającego się w niemal wszystkich realizacjach, niezależnie od tematu konkretnego dzieła, techniki w nim użytej czy czasu, z jakiego dana praca pochodzi. W obszernym archiwum Violi znajdują się jednak dwie pozycje w sposób jednoznaczny odstające od całości, ukazujące inną, nieznaną, ale jakże ciekawą twarz twórcy *The Passing* (1991).

Już od początku swojej twórczości Viola traktował wideo jako narzędzie eksperymentów, a nie rejestracji rzeczywistości. Podobnie jak inni performerzy zdecydowanie występował przeciwko traktowaniu wideo jako elektronicznego filmu, w którym zmienia się nośnik, ale identyczne są rezultaty działań twórcy. W pracach z lat siedemdziesiątych znaczenie miały koncepty przekładane przez artystę na konkretne obrazy, najczęściej wykreowane od podstaw na użytek kamery, a nie zapisy jakichkolwiek stanów rzeczy. Viola nie interesował się także opowiadaniem historii, odchodził od narracji na rzecz budowania sytuacji i obrazów – rozciągniętych wprawdzie w czasie, ale pozbawionych fabuły w rozumieniu filmowym. W tym sensie jego prac, także z późniejszego okresu twórczości, zdecydowanie nie można określić mianem filmów, choć Viola czasem sięgał po technikę zapożyczoną od kina na pośrednich etapach produkcji wybranych realizacji.

W jego bogatym dorobku istnieją jednak wspomniane wyjątki powstałe w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a więc w okresie, kiedy artysta prowadził już dojrzałe poszukiwania na obszarze zapośredniczonej medialnie percepcji. W sposób wyraźny różnią się one od innych dzieł z tego okresu, choć jednocześnie wpisują się w zainteresowania artysty dziełami związanymi z kulturami innymi niż zachodnia.

Prace zostały zrealizowane w formie kreatywnych, czy też „wizyjnych” dokumentów jako efekt wyprawy Violi na wyspy Salomona w południowo-wschodniej Oceanii. Artysta był tam w 1976 roku, a więc jeszcze za rządów Brytyjczyków, ale jednocześnie w momencie przyznania im autonomii, poprzedzającej ogłoszenie niepodległości w 1978 roku. Viola zainteresował się kulturą kraju, który z jednej strony starał się zachować własną tożsamość, z drugiej zaś – już w tamtym okresie podlegał silnym wpływom



cywilizacji zachodniej. W 1976 roku wyspiarze byli zapewne pełni optymizmu, licząc na rozwój własnej państwowości i ekonomii, co zresztą niestety nigdy nie nastąpiło, a kraj stopniowo pogrążył się w chaosie zakończonym międzynarodową interwencją w 2003 roku.

Dla Violi wyprawa na wyspy Salomona była także okazją testowania nowego sprzętu. Oglądając dzisiaj powstałe tam prace, powinniśmy o tym pamiętać, były to bowiem czasy pionierskie, a wynalazki pojawiały się bardzo często, w naturalny sposób zachęcając artystów do wypróbowania coraz to nowych rozwiązań. Dość przypomnieć, jak fundamentalna jest różnica między pierwszymi, pozbawionymi montażu taśmami Amerykanina, a jego pierwszym arcydziełem – zrealizowanym w latach 1977–1979 *The Reflecting Pool*, w którym zostały wykorzystane zaawansowane (jak na tamte czasy) techniki edycyjne, pozwalające montować obraz w obrębie jednego kadru, z pominięciem charakterystycznej dla filmu liniowości.

Artysta zabrał ze sobą w podróż przenośny kolorowy zestaw wideo, będący w tamtym czasie absolutną nowością. Sprzęt ten pozwalał nie tylko na łatwą realizację materiału, ale także – z uwagi na prostotę obsługi – na włączenie miejscowych w proces realizacji prac. Ambicją twórcy było bowiem, aby struktura dzieła została określona przez mieszkańców wyspy. Nie był to oczywiście pomysł całkowicie nowy, bo wcześniej strategię tę realizowali filmowcy – czy to dla samego eksperymentu mającego na celu badanie możliwości kreowania kompetencji audiowizualnej (Sol Worth), czy z pobudek ideologicznych, dla podkreślenia demokratycznego i egalitarnego charakteru medium (Jean-Luc Godard, Chris Marker). Wideo dawało tu jednak nowe, znacznie większe możliwości. Zrealizowany materiał można było bowiem od razu obejrzeć i zweryfikować jego wartość. Co ciekawe jednak, wbrew przypuszczeniom, w opisanych poniżej pracach ważne jest to, co znajduje się przed kamerą, nie zaś eksploracja możliwości medium, oddanego – w pewnym zakresie – w ręce ludzi pozbawionych kompetencji audiowizualnej, charakterystycznej dla człowieka Zachodu.

*Memories of Ancestral Power* (1976) nawiązuje do mającej się odrodzić tożsamości mieszkańców należącej do archipelagu wyspy Guadalcanal (jej tradycyjna nazwa brzmiała Isatabu). Co ciekawe, wyspa zainspirowała w tym czasie także Nam June Paika, który niedługo później zrealizował tam jedną ze swych najbardziej politycznie zaangażowanych prac – *Guadalcanal Requiem* (1977).

„Bohaterem” pracy Violi jest ruch Moro<sup>2</sup> – zainicjowany w latach pięćdziesiątych XX wieku przez jego lidera, Pelise Moro. Jego zadaniem było odrodzenie społeczne, ekonomiczne i polityczne wyspy w oparciu o działania kooperatyw gospodarczych, ale także nawiązanie do tradycji – legend, wierzeń i zapomnianych opowieści. Idealistyczne założenia ruchu oraz kontestowanie zachodniego modelu porządku społecznego i ekonomicznego

<sup>2</sup> Por. na przykład M.G. Allen, *Resisting RAMSI: Intervention, Identity and Symbolism in Solomon Islands*, „Oceania” 2009, t. 79, nr 1.

wydawało się atrakcyjne wielu radykalnie nastawionym artystom. Zjawiskiem tym interesował się wspomniany Nam June Paik, jak również krytyk sztuki i malarz Russell Connor. To właśnie on pojawia się w umieszczonej na początku pracy czarno-białej sekwencji, w której rozmawia z Violą o Moro. Pozostałe fragmenty zrealizowano w kolorze już na wyspie. Przewodnikiem po wiosce jest tłumacz o imieniu Marcelin. Moro zaprasza Violę do chaty, gdzie artysta ogląda przedmioty i rysunki odnoszące się do legendy o stworzeniu świata, jak również jego odradzaniu się w akcie seksualnym. Są to kolejno: figury reprezentujące pierwszego mężczyznę, kobietę, psa, węża, siekiera oraz kamienie reprezentujące początek świętości oraz narządy płciowe kobiety i mężczyzny.

Ruch Moro nie mógł nie pobudzić wyobraźni młodego, zaledwie dwudziestopięcioletniego artysty, który nie ukrywał radykalnych, lewicowych sympatii. Jeszcze w czasach studenckich uczestniczył w projekcie kampusowej telewizji, mającej być alternatywą dla oficjalnych mediów, nie tylko z uwagi na prezentowane treści, ale także kolektywistyczny model produkcji, postulowany przez Moro. Z drugiej strony, podobnie jak wielu innych artystów zaczynających karierę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, szukał natchnienia poza kulturą Zachodu, zwracając się ku tajemniczemu z punktu widzenia Amerykanina wierzeniom, rytuałom i obrzędowi religijnym. Niezależnie od młodego wieku twórcy film jest jednak świadectwem pogłębionego spojrzenia na fascynujący świat Guadalcanal.

Następna sekwencja ukazuje artystę w otoczeniu mieszkańców wioski, którzy witają go tańcem, on zaś dziękuje im za przyjęcie i wyjaśnia cel swojej wizyty. Niejako na zasadzie kontrastu ostatnie ujęcie pracy przedstawia monitor wideo ustawiony na nowojorskiej ulicy i wyświetlający fragmenty filmu zrealizowanego w wiosce Makaruka. Mamy tu do czynienia z rodzajem kłamry: najpierw artysta zostaje podjęty przez tubylców, następnie on „zaprasza” ich – używając McLuhanowskiej strategii przedłużenia zmysłów – do świata, z którego sam przybył. Ujęcie to ma kluczowe znaczenie dla całości pracy, będącej z jednej strony wyrazem fascynacji utopijnymi ideami Moro, a z drugiej strony refleksją nad zderzeniem kultur. Monitor ustawiony na ulicy amerykańskiej metropolii dokonuje transmisji sygnału, medialnego „zbliżenia” odległej kultury, ale także uświadamia, że głos walczących o odzyskanie tożsamości wyspiarzy brzmi słabo w zgiełku zachodniej cywilizacji. Ponadto Viola dokonuje tu zestawienia dwóch zupełnie odrębnych przestrzeni publicznych – na Guadalcanal i na Manhattanie<sup>3</sup> – tematyzując tym samym kwestię uczestnictwa artysty filmowca w wydarzeniach, które portretuje. Po raz kolejny potwierdza się znana wszystkim dokumentalistom prawidłowość: rzeczywistość nie pozostaje obojętna na obecność kamery, próba przybliżenia idei ruchu Moro pozostaje cenna, ale jednocześnie stanowi kolejną ingerencję zachodniego

<sup>3</sup> Spozstrzeżenie Herberta Gehra w: *Bill Viola, Europäische Einsichten / European Insights*, red. R. Lauter, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1999, s. 123.

świata w autonomiczną kulturę mieszkańców wysp Salomona. Zakończenie krótkiego filmu wydaje się otwarte, jakby zawieszony. Artysta zdaje sobie sprawę z faktu, że – niezależnie od intencji – pozostaje w świecie Guadalcanal intruzem, reprezentantem porządku doprowadzającego z czasem do rozpadu tożsamości mieszkańców wyspy.

Pozornie dokumentalny charakter ma też druga praca należąca do antropologicznego dyptyku Violi: *Palm Trees on the Moon* (1976). Została ona zmontowana z materiałów zrealizowanych na kilku wyspach w trakcie trwania festiwalu muzyczno-tanecznego organizowanego przez Solomon Island Museum, do którego Viola nawiązywał również w omówionej wcześniej realizacji. Ujęcia pojawiają się na ekranie na zasadzie strumienia świadomości i są montowane w kalejdoskopowy sposób. Znajdziemy tu sceny prezentujące tańce wykonywane między innymi przez Vanikoro Group oraz inne obrazy: chaty, kostiumy, dzieci i czaszki zmarłych. Powracającą dwukrotnie postacią jest Fred Kona – mężczyzna z wioski Vilu, który zaszczepił w swej wiosce palmę kokosową mającą upamiętniać lądowanie Amerykanów na księżycu; słyszymy wypowiedzi Dona Hendersona – misjonarza uczącego miejscowych czytać i pisać – i kapłana obwiniającego misjonarzy za rozpad lokalnej tożsamości, i wreszcie Ellisona Suri<sup>4</sup> – muzyka i muzykologa propagującego etniczną muzykę z wysp Salomona. W pracy znajdują się również fragmenty ukazujące mieszkańców wysp uczących się obsługiwać sprzęt wideo, co pozwala domniemywać<sup>5</sup>, że część materiału została zrealizowana przez nich samych jedynie pod nadzorem Violi.

*Palm Trees on the Moon* to realizacja o wyraźnie bardziej impresyjnym charakterze. Herbert Gehr doszukuje się w niej – zdecydowanie zbyt pochopnie – elementów Eisensteinowskich<sup>6</sup>, w zwłaszcza „montażu atrakcji”. Choć wydaje się, że strategia Violi ma niewiele wspólnego z pracami radzieckiego awangardzisty, z całą pewnością opiera się ona na łączeniu tropów należących do różnych porządków kulturowych: związanego z etniczną kulturą Wysp Salomona i wywodzących się ze świata zachodniego. Kluczowy jest tu obraz tytułowych palm, będących rodzajem spontanicznego hołdu jednego z wyspiarzy dla Stanów Zjednoczonych. Gest Freda Kony jest efektem specyficznego rodzaju kulturowego kolonializmu – procesu rozgrywającego się w sposób niemal niezauważalny dla zagrożonych nim kultur etnicznych. Praca Violi opowiada o paradoksach zderzenia kultur, z którego nikt nie wychodzi bez szwanku. Świat zachodni dokonuje tu przetworzenia oryginalnych form wyrazu kultury etnicznej w jej skomercjalizowaną wersję, będącą przede wszystkim skierowanym do turystów produktem. Jednocześnie przybysze z zamożnych krajów stają się dla ginącej kultury jedyną dostępną siłą napędową.

<sup>4</sup> Tradycyjne pieśni z wysp Salomona zostały przezeń opisane w: E. Suri, *Ten Traditional Dances from Solomon Islands*, University of the South Pacific, Solomon Islands Centre, Honiara 1980.

<sup>5</sup> Tak było w istocie, ale w samym filmie nie znajdziemy informacji na ten temat.

<sup>6</sup> Por. H. Gehr, dz. cyt., s. 124.

Z antropologicznego punktu widzenia kreatywne dokumenty Violi mają zapewne pewien wspólny mianownik, choć ich forma jest zdecydowanie odmienna. *Memories of Ancestral Power* zachowuje paradoksalną formę spointowaną jedynie autotematycznym finałem, stanowiącym przy tym swego rodzaju autorską sygnaturę. *Palm Trees on the Moon* to natomiast praca o charakterze bardziej intuicyjnym, w której przebieg obrazów nie tyle odtwarza rozpoznany porządek czasoprzestrzeni, ile rekonstruuje emocje towarzyszące spotkaniu z kulturą Wysp Salomona i uświadomieniu sobie jej uwikłania w dominujące wzorce zachodnie. Jednak w obydwu realizacjach mamy do czynienia z rozwiązaniami przywodzącymi na myśl ustalenia antropologów zajmujących się zarówno filmową praktyką, jak i teorią.

Niewątpliwie wzorem dla Violi mógłby stać się Jean Rouch, który już w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wyznaczył podstawowe ramy i standardy filmu etnograficznego. Bernard Surugue<sup>7</sup> przytacza interesującą anegdotę dotyczącą „wynalezienia” formuły kina uczestniczącego, przełamującego barierę między twórcami i bohaterami. Zgodnie z późniejszymi zapewnieniami samego Roucha jego ekipa filmowa w sposób przypadkowy została zmuszona do rezygnacji ze zdjęć ze statywu – podczas realizacji zdjęć na wartkiej rzece Niger uległ on uszkodzeniu, a filmowcy bardzo szybko przekonali się, że osiągają znacznie lepsze i bardziej przekonujące rezultaty, kręcąc kolejne ujęcia z ręki. Statywowi urządzono podobno nawet symboliczny pogrzeb... Podobnego „rytuału” mógłby dokonać także Viola. Jego prace wideo również opierają się na zasadzie zanegowania bariery między rejestrowanym obiektem a ekipą twórców. Realizuje ona też inny postulat Roucha przywołany przez Surugue’a<sup>8</sup>: film etnograficzny zyskuje swój ostateczny wymiar dzięki samym bohaterom. Legitymizacja materiału następuje dzięki sprzężeniu zwrotnemu, w którym uczestniczą wszyscy obecni na planie.

Zasady sformułowane przez Roucha miały w pewnym sensie idealistyczny charakter. Ten wybitny twórca wierzył, że kamera może w sposób pozytywny kształtować rzeczywistość – widoczne jest to na przykład w jego słynnym filmie pod tytułem *Piramida ludzka* (*La pyramide humaine*, 1961), w którym temat rasizmu został wpisany w rodzaj eksperymentu mającego uświadomić uczestnikom złożoność międzyrasowych relacji. Rouch, miast po prostu zaprezentować własny ogląd sprawy, dokonał aranżacji określonego układu społecznego, pozwalając uczestnikom tej filmowej psychodramy bezpośrednio doświadczyć problemów związanych z odmiennością rasową.

Filmy Jeana Roucha zachowują wysoki poziom samoświadomości, a jednocześnie charakteryzują się wspomnianym wcześniej optymizmem i wiarą w twórczą i transformacyjną moc kamery. Viola, choć zapewne nie brako-

<sup>7</sup> B. Surugue, *Jean Rouch and the Sacred Cattle*, w: *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*, red. J. ten Brink, London–New York 2007, s. 14.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 15.

wało mu młodzieńczego entuzjazmu, w sposób wyraźniejszy demonstrował przekonanie, że kamera narusza porządek rzeczywistości. Jego prace dotyczą kulturowego kolonializmu, którego nieuchronnym uczestnikiem staje się także on sam i jego ekipa zdjęciowa. Dlatego zakończenie *Memories of Ancestral Power* można odczytywać na różne sposoby – również jako autorefleksję na temat zawłaszczenia autentycznej kultury Wysp Salomona przez zachodnią cywilizację. To właśnie tam media elektroniczne są jednym z najistotniejszych obszarów komunikowania międzyludzkiego.

Zanim Viola pojechał na wyspy Salomona, kino antropologiczne zyskało nowy wymiar. Stało się tak za sprawą badań prowadzonych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Wyniki tych badań ogłoszono w słynnej do dziś książce Sola Wortha i Johna Adaira *Through Navajo Eyes*<sup>9</sup>. Zdaniem jej autorów, film nie posiada własnego „języka”, lecz jedynie konkretne uwarunkowane kulturowo aktualizacje. Ludzie nie tylko posługują się innymi językami naturalnymi, ale też w różny sposób używają mediów. Uczestniczący w eksperymentach Indianie Navajo bardzo szybko uczyli się obsługi sprzętu filmowego, ale jednocześnie mieli trudności ze zrozumieniem filmów realizowanych przez białych. Inaczej budowali własne wypowiedzi, dostosowując je do „wizualnego języka” charakterystycznego dla ich kultury.

Bill Viola, znając zapewne wyniki badań filmozawców-antropologów, postanowił połączyć dwie perspektywy: własną i przynależną mieszkańcom Wysp Salomona. Stąd obecność w *Palm Trees on the Moon* strategii przypominającej wizualny strumień świadomości kontrapunktujący fragmenty zrealizowane w „zachodnim” stylu. Strategię Violi można więc uznać za odwróconą metodę majeutyczną, w której to posługujący się kamerą twórca staje przed wyzwaniem mającymi uwolnić nieuświadomiane idee. Artysta nie jest tu mistrzem, ale raczej uczniem pobierającym lekcje od mieszkańców wyspy. To oni powinni pokazać mu możliwości wykorzystania medium, obciążonego w rękach człowieka Zachodu bagażem ideologii, strategiami, które wydają się nam naturalne, podczas gdy w istocie wynikają z replikowanego przez kolejnych użytkowników porządku technologii wideo.

Obecność tej szczególnej dialektyki sprawia, że marginesowe z pozoru prace zyskują nowy wymiar. Stają się nie tylko dokumentami z egzotycznego kraju, dającymi świadectwo spotkania kultur, ale również przynoszą refleksję na temat granic narzucanych twórcy przez technologię. Nawet jeśli uznamy, że ranga dwóch realizacji z Wysp Salomona jest niższa od tej, którą posiadają realizowane w tym samym czasie eksperymenty związane z percepcją, ich znaczenie w kontekście całości dokonań artysty wydaje się niebagatelne. Warto bowiem zauważyć, że wątki zawarte w dokumentach z Wysp Salomona powrócą w późniejszym okresie, kiedy artysta wyraźniej zaznaczy swoje zainteresowanie egzotycznymi kulturami, filozofią Wschodu i tradycją estetyczną nawiązującą do nieeuropejskich tradycji.

<sup>9</sup> S. Worth, J. Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington–London 1974.

W artystycznej biografii Violi znajdziemy wiele momentów, w których rodzą się idee przechowywane potem przez czas jakiś w formie uśpionej. Być może bez wyprawy na Wyspy Salomona nie byłoby wielu prac należących do kanonu sztuki mediów.

#### Summary

### **A video-anthropologist visits the Salomon Islands: (almost) forgotten documentaries by Bill Viola**

This article focuses on the lesser-known works by the famous video artist Bill Viola. In the mid-1970s he visited the Salomon Islands, where he made two anthropological works combining the formulas of a documentary cinema with the strategies of video art. Andrzej Pitrus interprets the works in the tradition of anthropological documentaries of the French filmmaker Jean Rouch. However, the strategies of the American artist seem a bit different. Surprisingly, they also correspond with the other works of Bill Viola. *Memories of Ancestral Power* and *Palm Trees on the Moon* both deal with the subject of the disappearance of ethnic cultures, but they also relate to the question of the ideological apparatus of video.



Mariola Marczak

## Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans

**Słowa kluczowe:** Warmia, Mazury, tożsamość kulturowa, wizerunek, Ziemia Odzyskana, modele przedstawiania, natura, prowincja

**Key words:** Warmia, Mazury, cultural identity, image, "the Regained Lands", patterns of representations, nature, the provinces

Region o niezwykle ciekawej, bo dramatycznej i złożonej historii nie zyskał dotąd adekwatnej ekranowej wizji, nie istnieje „kino Warmii i Mazur”, tak jak istnieje kino śląskie. Uroda krajobrazu i zalety turystyczne stały się rodzajem piętna, ponieważ zdominowały zarówno zbiorowe wyobrażenia o Warmii i Mazurach, jak i sposób pokazywania tego regionu w kinie. Mimo że zrealizowano sporo filmów, wykorzystując tutejsze plenery, to odzwierciedlają one raczej powierzchowną znajomość regionu przez filmowców. Artyści i rzemieślnicy kamery widzą go przede wszystkim przez pryzmat nieskażonej przyrody, jezior i lasów, które są wakacyjno-weekendowym zapleczem reszty kraju, ze stolicą na czele. Częsta stereotypowość<sup>1</sup> filmowego wizerunku wydaje się pochodną sposobu postrzegania regionu przez zdecydowaną większość mieszkańców innych regionów Polski, którzy zwykle nawet nie odróżniają odmiennych kulturowo i historycznie Mazur od Warmii.

Filmy o Warmii i Mazurach lub dziejące się na Warmii i Mazurach można opisywać z różnych punktów widzenia. Reprezentują rozmaite konwencje estetyczne (przedstawieniowe i gatunkowe) oraz strategie autorskie. Niniejszy artykuł ma dwa podstawowe cele. Pierwszy jest skromny, ogranicza się do sporządzenia rodzaju inwentaryzacji wątków warmińsko-mazurskich w polskiej kinematografii, jest więc związany z kronikarskimi zadaniami historii filmu. Drugi cel powiązany jest po części z socjologicznymi, po części zaś z antropologicznymi badaniami nad filmem. Filmy z Warmią i/lub Mazurami jako głównym lub pobocznym tematem filmowym albo miejscem akcji potraktuję jako rodzaj kulturowego lub socjologicznego dokumentu, który w jakimś stopniu powinien korespondować z rzeczywistością pozaekranową, odzwierciedlając, choćby w sposób zmodyfikowany,

---

<sup>1</sup> Podobne były wrażenia publicystów i krytyków filmowych w latach siedemdziesiątych odnośnie ekranowego obrazu Ziemi Zachodnich i Północnych. Zob. *Szli na Zachód osadnicy. Dyskusja z udziałem K. Eberhardta, J. Gazdy, J. Fuksiewicza, Z. Kałużyńskiego, B. Drozdowskiego*, „Ekran” 1971, nr 18; *Ziemia Zachodnie w filmie fabularnym*, „Kino” 1970, nr 1, s. 25–28; T. Śrutkowski, *Warmia i Mazury filmowcom nieznane*, „Warmia i Mazury” 1971, nr 42, s. 2.

pewne zjawiska historycznie lub socjologicznie udokumentowane. Przegląd filmów ma więc za zadanie zbadać, czy w ich treści odbija się coś z prawdy o regionie, co dotyczy jego historii lub współczesności.

W poniższym szkicu postaram się pokazać w historycznofilmowym przekroju filmy fabularne i seriale, które odnoszą się do Warmii lub Mazur, ponieważ albo ich akcja dzieje się w tym regionie, albo też były tu kręcone, a ich sceneria jest rozpoznawalna. Przegląd ten ma charakter wstępnego rekonesansu, jest zaledwie próbą rozpoznania problemu, który wymaga bardziej wnikliwych badań. Mam jednak nadzieję, że szkic ten pozwoli na wyciągnięcie wstępnych wniosków, mogących być punktem wyjścia dla dalszej eksploracji. Zależy mi na określeniu pewnych dominant estetycznych i znaczeniowych w ekranowych wizerunkach regionu. Chciałabym ustalić, jaki obraz lub obrazy wyłaniają się z przywołanych utworów, które z jednej strony są wyrazem popularnych wyobrażeń i świadomości przeciętnego Polaka o tym północnym obszarze kraju, z drugiej – je współtworzą, same stając się częścią zbiorowych wyobrażeń.

## Historia prawie nieobecna

Znaczący jest fakt, że niewiele jest filmów i seriali odnoszących się do bardziej odległej historii tych ziem, a te, które powstały, rzadko bywały udane<sup>2</sup>. Wyjątkiem jest serial Andrzeja Konica *Czarne chmury* z 1973 roku, przybliżający historię polsko-pruskiego pogranicza w XVII wieku. Z powodu popularnej konwencji nie mógł być pogłębioną analizą historyczną, ale jako pierwszy rozpowszechnił nieco bardziej złożony obraz przeszłości Warmii i Mazur.

Złożona historia była trudna do „propagandowego opracowania” w rzeczywistości realnego socjalizmu, choćby z tego powodu, że jej skutki pozostawiły ślady w kulturowej i społecznej strukturze społeczności, a nawet w topografii poszczególnych części regionu (nie sposób było nie zauważyć choćby charakterystycznej architektury czy zabudowy wsi). Od początku cechą charakterystyczną była wielokulturowość tego regionu powstałego na terenach „odziedziczonych” po państwie Zakonu Krzyżackiego, czego konsekwencją była na przykład struktura ludnościowa społeczeństwa: tylko niewielki jego odsetek stanowiły warstwy kulturotwórcze – arystokracja i szlachta, ale za to liczna była ludność wolna niskiego stanu. Oznaczało to większą świadomość i poczucie odpowiedzialności osób władających tymi ziemiami za własny los, ale także liczną rzeszę osób piśmiennych, potencjalnych czytelników i prenumeratorów czasopism, co miało wielkie zna-

---

<sup>2</sup> Reprezentatywny jest 3-odcinkowy biograficzny serial Ewy i Czesława Petelskich *Kopernik* (1972); z racji pełnionych przez bohatera funkcji kanonika warmińskiego, który był administratorem na Warmii, część akcji działa się w Olsztynie.



czenie w okresie nasilonej germanizacji podczas zaborów<sup>3</sup>. Konsekwencją historycznej przeszłości jest różnica między Warmią i Mazurami, widoczna w języku, religii i obyczajach. Mazury w większej części były niemieckojęzyczne, ale występowała tu także duża mniejszość polskojęzyczna ewangelicka. To właśnie przede wszystkim Polacy wyznania ewangelickiego nazywani byli Mazurami, w przeciwieństwie do Niemców mazurskich (niemieckojęzycznych ewangelików). Odmienność obu części regionu jest konsekwencją faktu, że Warmia została wyraźnie wyodrębniona i ściśle związana z państwem polskim jako jego część po pokoju toruńskim w 1466 roku, a zarządzana była przez kilka wieków przez biskupów<sup>4</sup>, co decydowało o jej przywiązaniu do wiary katolickiej. Natomiast obecne Mazury są kulturowo i historycznie kontynuacją Prus Wschodnich, które od czasów sekularyzacji zakonu w 1525 roku były luterańskie. Aktywna działalność pierwszych władców Prus propagujących reformację<sup>5</sup> oraz konkurencyjna wobec nich wielopłaszczyznowa działalność reformatorska jezuitów w warmińskim Braniewie zasługuje jeśli nie na pogłębiony dramat polityczny, to przynajmniej na pasjonujący serial z licznymi zwrotami akcji, tajemnicami i wyrazistymi charakterami. Śladów kulturowej różnicy między Warmią i Mazurami próżno szukać w polskiej produkcji filmowej, a przecież była ona widoczna nawet w życiu codziennym, którego odzwierciedlenia można oczekiwać w filmach jako kulturowych dokumentach miejsc i czasów.

Do premiery *Róży*, w której pojawia się niemieckojęzyczny pastor i dwujęzyczni Mazurzy, ktoś, kto chciałby opisać mieszkańców regionu w oparciu o ich obraz filmowy, byłby w kłopotcie, ponieważ wydaje się, jakby ludzie ci nie mieli przeszłości, języka, religii, światopoglądu. Jednym słowem, zarówno główni bohaterowie, jak i ci, którzy tworzą tło, są właściwie „ludźmi bez właściwości”, pozostają kulturowo niewyraziści. Obserwując ich na ekranie, odnosi się wrażenie, że są to wypreparowane z kontekstu figury umieszczone w malowniczych dekoracjach.

Dla katolicyzmu Warmii charakterystyczny jest kult maryjny, związany tu ściśle z objawieniami Matki Bożej w Gietrzwałdzie w 1877 roku<sup>6</sup>. Objawienie to było nie tylko wydarzeniem religijnym, ale i narodowym, jako że Maryja zwróciła się do dziewczynek przygotowujących się do Pierwszej Komunii Świętej w języku polskim. W dużej mierze z tego powodu Gietrzwałd stał się od drugiej połowy XIX wieku silnym ogniskiem polskości. Działała tu polska księgarnia (pierwsza na Warmii), polska szkoła i biblioteka, a w 1906 roku miał tu miejsce strajk szkolny<sup>7</sup>. Znaczący jest fakt, że

<sup>3</sup> J. Jasiński, *Świadomość narodowa na Warmii w XIX wieku*, Olsztyn 1983, s. 19.

<sup>4</sup> W. Chojnacki, *Szkice z dziejów polskiej kultury na Mazurach i Warmii*, Olsztyn 1983, s. 21. Przejawiała się ona między innymi w działaniach kontrreformacyjnych, prowadzonych od 1526 roku (przykładowo wygnanie luteran, choć w Rzeczypospolitej mieli oni wolność działania za sprawą tolerancji religijnej).

<sup>5</sup> Tamże, s. 28.

<sup>6</sup> Jest to jedyne uznane przez Kościół katolicki objawienie maryjne na terenie Polski.

<sup>7</sup> Dzieci gospodarza Biegały przez pięć tygodni nie odpowiadały po niemiecku na lekcjach religii. Por. J. Jasiński, dz. cyt., s. 361. Strajk prowadziły także dzieci z pobliskiej wsi Woryty.

zarówno wydarzenie to, jak i wyjątkowe dla historii miejsce nie zyskało jak dotąd zainteresowania filmowców. Jedynie w filmie Mirosława Borka, mówiącym o sentymentalnym powrocie warmińskiej Niemki do Olsztyna i Gietrzwałdu, znajduje się wzmianka o „Naszej Gietrzwałdzkiej Pani”. Dziewiętnastowieczne dzieje tego zakątka są równie interesujące jak historia Wielkopolski przedstawiona w *Najdłuższej wojnie nowoczesnej Europy* (1979–1981) Jerzego Sztwiertni. Podobnie klęskę sprawy polskiej w plebiscycie w 1920 roku, w którym mieszkańcy opowiedzieli się za status quo, czyli pozostaniem w granicach państwa niemieckiego<sup>8</sup>, mimo bardzo prężnie działającego ruchu narodowego, należy potraktować w kategorii białej plamy na filmowych ekranach.

Po II wojnie światowej sytuacja etniczna i kulturowa jeszcze się skomplikowała. Bardzo liczni mazurcy i mniej liczni warmińscy Niemcy wyemigrowali, ale wraz z nimi pod wpływem represji do Niemiec wyjechali także Warmiacy i Mazurzy dotąd silnie z Polską związani. Wiele rodzin zostało rozdzielonych za sprawą trudnych decyzji. Temat ten podjęli jak dotąd jedynie Magdalena i Piotr Łazarkiewiczowie w swoim filmie i serialu (*Odjazd*, 1991, 1995). Tereny te zasiedlili uchodźcy z Wileńszczyzny oraz ci, którzy przybyli tu pod wpływem akcji propagandowej zachęcającej do zamieszkania na „Ziemiach Odzyskanych” – a także ludność przymusowo przesiedlona w ramach akcji „Wisła”. Z racji pogranicznego charakteru mieszka tu też pewna liczba Litwinów, Białorusinów, Ukraińców i Tatarów polskich. Szczególnie istotny wpływ na kształtowanie współczesnej tożsamości Warmii i Mazur miała trauma związana z wkroczeniem Armii Czerwonej. Był to pierwszy obszar należący do Rzeszy Niemieckiej, który zajmowali zwycięzcy, toteż Warmia i Mazury były bardziej plądrowane przez czerwonarmistów i poddawane gwałtom niż inne tereny. Na temat dziejów tużpowojennych powstało kilka filmów, których geograficzna przynależność jest rozpoznawalna, większość dopiero w latach siedemdziesiątych, a i tak noszą na sobie piętno skrzywienia propagandowego. Nieliczne z opowiadających o tak zwanych Ziemiach Odzyskanych odnoszą się do tego regionu. Nawet trylogia o Kargulach i Pawlakach dzieje się gdzie indziej, choć bohaterowie są wilniakami, a przecież północna część Kresów II Rzeczypospolitej została przesiedlona przede wszystkim na Warmię, Mazury i Pomorze. Łatwo zgadnąć, że przyczyna była natury ideologicznej<sup>9</sup> – mimo że malowniczość terenów sprzyjałaby „polskim westernom”, podobnie

<sup>8</sup> Powody natury politycznej były związane przede wszystkim z bardzo ekspansywną propagandą i działalnością Niemiec w tej kwestii oraz bierną postawą Polski, zajętej ofensywą bolszewicką w wojnie polsko-rosyjskiej. Zob. na przykład A. Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, Poznań 2005, s. 131.

<sup>9</sup> Zob. I. Leśniewska, *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 24–32. Autorka podkreśla, że z punktu widzenia władzy najważniejsze w przekazie o Ziemiach Odzyskanych było związanie z nimi mitu piastowskiego, przekonanie o prężności gospodarczej oraz „zasługach Armii Czerwonej” (s. 30), później zaś przeciwstawienie się „rewizjonizmowi niemieckiemu” (s. 30).

jak „dzikie” Bieszczady stały się scenerią *Wilczych ech* (1968) Aleksandra Ścibora-Rylskiego, a Dolny Śląsk – *Prawa i pięści* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Nie dałoby się jednak uzasadnić polskości tych ziem tak prostą propagandową formułą jak „powrót piastowskiego Śląska do Macierzy”, a i pamięć spustoszenia, jakie poczyniła tu Armia Czerwona, była zbyt bolesna, by można było pokazywać Prusy Wschodnie jako Ziemię Obiecaną powojennych rozbitków. Pierwszym obrazem, który odsłonił sporą część prawdy o przeszłości, jest *Róża* (2011) Wojciecha Smarzowskiego.

## Ekranowe obrazy Warmii i Mazur – kryteria klasyfikacji

Obecnie wiedza przeciętnego Polaka o północno-wschodnim obszarze kraju wydaje się stopniowo poszerzać, jednak osobiste doświadczenia mieszkańców świadczą o tym, że stereotypowe wyobrażenia o Warmii i Mazurach wciąż przeważają, mimo podejmowania działań na rzecz rozwijania kultury i pogłębiania wiedzy o najżywoźniejszych kulturowych tradycjach regionu<sup>10</sup>. Obrazem powszechnie kojarzącym się z „Mazurami” jest wciąż zachód słońca nad jeziorem i żagiel albo perkoz wypływający z trzciny. Przeszłość „wakacyjnego zagłębia” wydaje się nie istnieć lub pozostaje enigmatyczna dla przeciętnego mieszkańca Polski<sup>11</sup>, niewiele jest też realistycznych obrazów, które pokazywałyby realne problemy nurtujące mieszkańców. Życie toczące się na obszarze wciąż największego w kraju bezrobocia, zmagania ludzi z codziennością, by przetrwać, mogłyby być inspiracją dla kina społecznego o dużej sile, ale nie są.

Współczesne kino polskie w przeważającej części odzwierciedla potoczne wyobrażenia o regionie, choć w ostatnim czasie pojawiło się kilka filmów, które zaczęły zmieniać lub przynajmniej pogłębiać obraz północno-wschodniego regionu Polski, i to w dwóch planach: historycznym (*Róża*) oraz współczesnym (*Lincz*, *Mój rower*). W przeszłości najczęściej Mazury lub Warmia pojawiały się na marginesie głównych wątków jako miejsce wakacji, letniej przygody, kilkudniowych, potem weekendowych wypadów, ucieczki, wytchnienia, oddechu. Miejsce, w którym zbiera się energię, ucieka od zgiełku, nerwowej atmosfery, rywalizacji i problemów; szuka wyciszenia, spokoju, żeby na łonie natury nabrać dystansu, przemyśleć swoje

<sup>10</sup> Jeśli chodzi o działania instytucjonalne, wspomnieć należy przede wszystkim o dwóch stowarzyszeniach o odmiennych celach i zadaniach: „Świętej Warmii” oraz „Borussii”, jak również o działającym prężnie w latach siedemdziesiątych XX wieku Stowarzyszeniu Społeczno-Kulturalnym „Pojezierze”.

<sup>11</sup> Symptomatyczny jest fakt, że redaktor naczelna kanału TVP Kultura, Katarzyna Janowska, we wstępie do rozmowy z reżyserem Wojciechem Smarzowskim podczas programu „Niedziela z... Marcinem Dorocińskim”, stwierdziła, że do czasu premiery *Róży* nikt się z tym terenem nie utożsamiał. Stąd już prosty wniosek, że w kulturze nie istniał on, zgodnie ze stwierdzeniem Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera, że „co nie jest opisane, nie istnieje w kulturze”. Zob. A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Warszawa 1974.

sprawy, przyjrzyć się samemu sobie. Pojezierze Mazurskie w filmie jest celem romantycznych wypadów we dwoje (*Och Karol*, 1985, reż. Roman Załuski; *Opowieść Harleya*, 1985, reż. Wiesław Helak). Zwykle wyjeżdża się tu „na żagle” lub do „domku nad jeziorem” (dawniej daczki). Czasem „domek na Mazurach” jest miejscem, w którym można ukryć się przed milicją lub policją (*VIP*, 1991, reż. Juliusz Machulski, w którym to filmie na Mazurach znajduje się „wiejska siedziba” jednego z szefów rosyjsko-polskiej mafii). Można tu ukryć ciemne interesy (14. odcinek serialu *07 zgłoś się* zatytułowanym *Hieny*, w którym ośrodek czasowy domków kempingowych to zawoalowany dom publiczny). Bywa, że „domek na Mazurach” jest oznaką prestiżu i pozycji materialnej (*Menadżer*, 1985, prem. 1986, reż. Ryszard Rydzewski; *Kobieta i kobieta*, 1979, prem. 1980, reż. Janusz Dymek i Ryszard Bugajski). „Mazury” są więc głównie miejscem biwakowania grup młodych (a czasem trochę starszych) ludzi, miejscem, do którego można uciec od nadzoru dorosłych (serial TV *Szaleństwo Majki Skowron*, 1976, reż. Stanisław Jędryka; *Miłość z listy przebojów*, 1985, reż. Marek Nowicki), uciec od szefów, monotonii życia (*Bezkresne łąki*, 1976, reż. Wojciech Solarz) albo kłopotów (serial *Dorastanie*, 1987, reż. Mirosław Gronowski) – i zażyć swobody. I to te właśnie filmy, w których „Mazury” funkcjonują jako malownicze tło fabuły w popularnych filmach i serialach, zwykle produkcjach telewizyjnych, kreowały przede wszystkim najbardziej upowszechniony wizerunek regionu.

W filmach, w których to wyjątkowe miejsce jest elementem głównego wątku lub tworzy istotne tło wydarzeń, współkreujące charakter i wymowę filmu, najczęściej także eksponuje się uroki krajobrazu, „dzikość” przyrody, możliwość korzystania ze swobody (także obyczajowej) harmonijnie współgrającej z „naturą”. Jednym słowem, traktuje się Warmię i Mazury (występujące pod zunifikowaną nazwą „Mazury”<sup>12</sup>) jako przestrzeń egzotyczną, upostaciowanie „natury” w opozycji do „kultury”. Przy czym temat ten potraktowany schematycznie skutkuje turystycznym wizerunkiem regionu jako miejsca wypoczynku, zaś bardziej wnikliwie, dzięki „spojrzeniu w głąb”, przybiera nieraz kształt artystycznej refleksji metafizyczno-egzystencjalnej lub obrazu „raju na ziemi”, zarówno ze względu na piękno natury, jak i idealizowaną sielskość kojącą skołatane życiem dusze.

Drugim najczęściej pojawiającym się modelem jest ukazywanie tych terenów jako prowincji, miejsca odległego od centrum, zwykle zapóźnionego cywilizacyjnie lub zaniedbanego społecznie i gospodarczo przez (nieobecne zresztą na ogół na ekranie) władze metropolii. Często ów odległy dystans decyduje o tym, że jest to miejsce rozwijania się różnego rodzaju patologii, w tym przestępczości.

<sup>12</sup> Nazwę „Mazury” piszę w cudzysłowie wszędzie tam, gdzie naśladuję dość rozpowszechniony poza regionem sposób skrótowego określenia Pojezierza Mazurskiego, czyli Warmii i Mazur łącznie, a nie w znaczeniu odrębnych krain posiadających swoje historycznie oraz kulturowo uzasadnione granice.

Wreszcie trzecią wielką grupę filmów tworzą utwory, które opowiadają o lub obrazują w inny sposób część historii lub kulturowej tożsamości Warmii albo Mazur.

W obrębie tych szeroko zakrojonych modeli będą wyróżniała bardziej szczegółowe grupy filmów, określone przez różnego rodzaju kryteria, w oparciu o pewną klasyfikacyjną, narzucającą się dominantę. Płaszczyzny podziału są niejednorodne. Podstawą ich wyróżnienia nie są na przykład jedynie modele przedstawiania określone przez dominującą konwencję estetyczną (przykładowo realistyczną, pastiszową) lub gatunkową (sensacyjną, kryminalną, komediową) czy też przez strategie autorskie. Nie o to bowiem chodzi, z jaką intencją komunikacyjną reżyser ukształtował film lub serial TV. Podstawą podziału jest dla mnie ten aspekt utworu, poprzez który najsilniej bądź najwyraźniej, w sposób najbardziej czytelny dla odbiorcy przejawia się związek z Warmią lub/i Mazurami, a przy tym kwestia, czy ów aspekt w tej samej funkcji powtarza się w wielu filmach. Chodzi o to, by z utworu audiowizualnego odczytać sposób, w jaki region funkcjonuje w zbiorowej świadomości, którą produkcja filmowa w swojej masie w dużej mierze odzwierciedla. Niejednokrotnie przecież owa „mazurskość” bądź „warmińskość” przejawia się mimochodem, poza celowymi zabiegami twórców, choć i one mogą być potraktowane jako odzwierciedlenie sposobu postrzegania regionu przez zbiorowość, jeśli się je przeanalizuje w ten właśnie sposób – jako zbiorową manifestację. Podobne elementy występujące w wielu filmach będą traktowała jako ślady wspólnego, w miarę jednolitego sposobu postrzegania regionu. Swoistym zaś przewodnikiem po filmowych „Mazurach” niech stanie się fragment znanego obozowego szlagieru:

Błękit jeziora dokoła, a tam w oddali gdzieś las,  
Słońce i przestrzeń nas woła, tutaj więc spędź wolny czas.

Hej Mazury, jak wy cudne,  
gdzie jest taki drugi kraj?  
Tu zapomnisz chwile trudne,  
tu przeżyjesz zycia maj.

## Stereotypy oraz ich przekraczanie

### 1. *Błękit jeziora dokoła...*, czyli wakacyjne wywczaszy

Początkowe słowa zacytowanej powyżej popularnej piosenki turystycznej, śpiewanej w wielu warmińskich i mazurskich szkołach jako nieoficjalny hymn regionu, może być mottem charakteryzującym pierwszy – moim zdaniem dominujący – wariant przedstawieniowy, najbardziej zdominowany przez stereotypy, choć można tu zauważyć także ich przekraczanie. Piękno krajobrazu staje się w nim dominującym eksponowanym estetycznie walorem, który sprawia, że teren ten staje się miejscem turystycznych



wyjazdów, okresowego lub nawet przedłużającego się wypoczynku, a z drugiej strony miejscem wytchnienia, idealizowaną często krainą, gdzie można zarówno zapomnieć o trudach codziennego życia i kłopotach, jak i przeżyć „życia maj” (spotkać swoją miłość, przeżyć burzliwy romans, zadzierzgnąć lub umocnić przyjaźń na całe życie). Stereotypowej na ogół idealizacji służą popularne konwencje serialu lub kina popularnego: przygodowego, melodramatu, komedii, dramatu obyczajowego.

Do najwcześniej zrealizowanych filmów, w których Mazury są miejscem wakacyjnej przygody, należy film Jana Rutkiewicza z 1966 roku *Kochajmy syrenki*. Wariantem liryczno-melodramatycznym jest natomiast miłosna wakacyjna przygoda ojca, biwakującego z synem na „bezludnej wysepce” na jeziorze, w *Ruchomych piaskach* (1968) Władysława Ślesickiego, opowieść będąca adaptacją opowiadania Kazimierza Orłosa *Imię ojca*.

W konwencji przygodowo-sensacyjnej wariant ten był realizowany w latach siedemdziesiątych w pięciocdinkowym serialu telewizyjnym Huberta Drapelli *Samochodzik i templariusze* (1971), nakręconym w oparciu o jedną z ksiązek poczytnego cyklu autorstwa Zbigniewa Nienackiego. Tomasz, tytułowy Pan Samochodzik (Stanisław Mikulski) – inteligentny, błyskotliwy i nieustraszony historyk sztuki, poszukuje na Suwalszczyźnie i w Malborku wraz z trzema harcerzami zaginionego skarbu templariuszy, ścigając się z poszukiwaczami amatorami oraz – przede wszystkim – z zawodowym poszukiwaczem z Wielkiej Brytanii, kapitanem Petersenem, i jego piękną córką, Karen (Ewa Szykulska). W serialu tym „gra” przede wszystkim średniowieczna architektura i tajemnice historii, ale obozowiska poszukiwaczy skarbów oraz jezioro, po którym pływa samochód amfibia Pana Samochodzika, tworzą wyobrażenie Mazur jako miejsca fascynującej, wakacyjnej przygody dla nastolatków – i trochę starszych amatorów wrażeń i aktywnych wakacji.

*Wakacje* (1976), serial telewizyjny w reżyserii Anette Olsen, będący adaptacją powieści z 1954 roku autorstwa Jerzego Putramenta, jednego z czołowych literatów propagandowych okresu PRL-u, to mniej udana próba wykorzystania malowniczych plenerów oraz fascynującej przeszłości miejsca. W wakacyjną przygodę czterech młodych mężczyzn uczących się żeglowania na mazurskim jeziorze została wpisana afera szpiegowska, której osią są plany broni biologicznej ukryte w tajnej skrytce jachtu należącego niegdyś do niemieckiego barona. Socrealistyczna proveniencja fabuły (mężem opatrnościowym okazuje się milicjant w cywilu) została zamaskowana, ale jej schematyzm pozostał. Malownicze otoczenie (tafle wody, przystanie, obozowiska, las, nadbrzeżne trzciny itp.) uatrakcyjnia umowną fabułę.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem serialu wakacyjno-turystycznego jest *Przystań* (2009), wyreżyserowana przez Filipa Żylbera. Akcja toczy się w giżyckiej bazie, w której trwa kurs na ratowników. W założeniu próba połączenia wariantu turystycznego z realistycznym (z życia Mazur), zapatrzona w *Słoneczny patrol*, przynosi efekt w typie

„jak warszawska śmietanka artystyczna wyobraża sobie życie codzienne na Mazurach”. Scenariusz został źle skonstruowany – dramatyczne wydarzenia, związane z codziennością ratowników, nie trzymają w napięciu. Scenarzystki skupiły się głównie na różnych konfiguracjach damsko-męskich, które pokazano w sposób beznamiętny i nieinteresujący; mimo ładnych twarzy i atrakcyjnych roznegliżowanych ciał (Anna Czarторыska, Sonia Bohosiewicz, Agnieszka Warchulska, Marek Bukowski, Paweł Deląg) serial pozostawia widza całkowicie obojętnym i znudzonym. Artystycznej klęski dopełniają przesłodzone zdjęcia eksponujące w sposób sztampowy urodę krajobrazu.

## 2. *Tu zapomnisz chwile trudne, tu przeżyjesz życia maj..., czyli rajska kraina, przestrzeń ucieczki i ukojenia*

Ekranowe „Mazury” są nie tylko miejscem wakacyjnych wyjazdów. Przyjeżdża się tu także dlatego, że są „miejscem magicznym”, w pretenjonalnym znaczeniu tego słowa, lub – bez przekąsu rzecz ujmując – są ukazywane jako teren wyjątkowy, gdyż kojący krajobraz sprzyja odzyskaniu lub utrzymaniu wewnętrznej harmonii, ładu i spokoju. Tu zarówno przybysze, jak i rodowici mieszkańcy wiodą spokojne, niemal sielskie życie. Znajdują ukojenie albo dzięki ucieczce od trosk, albo dlatego, że tu uświadamiają sobie, jakie są w życiu wartości elementarne. Punktem dojścia bohaterów bywa przeświadczenie, że żadne doświadczenie nie jest na tyle trudne, by nie dało się go przezwyciężyć dzięki bliskim, życzliwym ludziom, którzy tu zawsze się znajdują. Tutaj bowiem ludzie są życzliwi, a kobiety na ogół niezepsute, wrażliwe, pracowite, dzielne i przestrzegające norm moralnych. Bywają zatem właściwą „nagrodą” dla prawdziwych mężczyzn. W formie stonowanej obraz takiej kobiety pokazano w serialu wyreżyserowanym przez Juliana Dziedziny *Dziewczyna z Mazur* (1990) – scenariusz tego serialu powstał w oparciu o powieść Zbigniewa Safjana *Podwójna miłość* – natomiast w formie wyolbrzymionego stereotypu pojawił się on w komedii romantycznej *Dlaczego nie!* (2007) w reżyserii Ryszarda Zatorskiego.

Bliższa rzeczywistości jest wizja zaprezentowana w telewizyjnym serialu Juliana Dziedziny. Większość wydarzeń dzieje się co prawda w Warszawie, ale liczy się miejsce pochodzenia głównej bohaterki. Prowincja, rodzina, tradycyjny dom położony wśród wzgórz są symbolami wartości, które w wielkim świecie stolicy bywają zagrożone. Wyposażenie w te wartości pozwala zachować osobową tożsamość (potocznie nazywaną „byciem sobą”), ale sprawia, że dziewczynie jest trudniej przebić się i odnieść życiowy sukces. Tytułowe Mazury są raczej znakiem prowincji lub wsi, traktowanej jako symbol i synonim tradycji oraz związanego z nią systemu wartości, dzięki „rajskości” miejsca urodzenia jeszcze nieskorodowanego, choć gdzie indziej już zagrożonego przez charakterystyczną dla współczesności

(od PRL-u po dziś) modernizację. Podobnie dychotomiczny schemat pojawił się we wspomnianej komedii romantycznej. Tu dziewczyna, również pochodząca z Mazur i też wychowana w duchu tradycyjnych wartości, pokonuje w zawodowej rywalizacji nieuczciwą konkurentkę, osiągając zasłużoną nagrodę, którą jest zawodowy sukces oraz miłość młodego, przystojnego właściciela agencji reklamowej. Jednocześnie ona sama staje się nagrodą dla owego mężczyzny, który potrafił dostrzec w „dziewczynie znikąd” (w systemie wartości metropolii zdominowanym przez konsumeryzm) nieoszlifowany diament.

Z kolei w trzech seriach *Nad rozlewiskiem* w reżyserii Adka Drabińskiego Mazury – jak Alaska w słynnym amerykańskim serialu *Przystanek Alaska* – stały się miejscem funkcjonowania idealnej społeczności, w której cała prawda pojawiają się problemy, a nawet poważne kłopoty, ale wszystkie są do rozwiązania, zwłaszcza wśród ludzi mądrych i życzliwych, a tacy nadają ton mazurskim serialowym miasteczkom i wsiom. Tu naprawdę ludzie są lepsi, z nieudawaną uwagą interesują się losem innym. Poza niechlebnymi wyjątkami wszystkim na wszystkich zależy, żaden człowiek nie żyje niezauważony, wszyscy tworzą wspólnotę, która daje poczucie bezpieczeństwa, ponieważ każdy ma tu swoje miejsce lub może je mieć. Tu wszystko jest istotne, nie ma bylejakości, żyje się miłością i przyjaźnią, kultywuje się sąsiedzkie i przyjacielskie spotkania. Tu prowadzi się zasadnicze rozmowy, ale nawet codzienne pogawędki mają swoją wagę i moc. Harmonia zawsze powraca, ponieważ ci, którzy tu pozostają na stałe lub są stąd, w ostatecznym rozrachunku kultywują najważniejsze wartości, takie jak miłość, przyjaźń, lojalność, dobro drugiego człowieka, i to wszystko nie kłóci się z niczyją samorealizacją.

Podobnie idealistyczny obraz wykreowano w filmie Marcina Korneluka *Taxi A* (2007), pogodnej „baśni realistycznej”, w której skrzywdzony, oszukany przez żonę i współnika biznesman nie tylko odzyskuje majątek i uczucia ukochanej, ale jeszcze uczy się doceniać najważniejsze wartości: uroki prostego życia, przyjaźń, życzliwość, uczciwość. Jednym słowem, cnota i cierpliwość zostają nagrodzone, a podłość i nieuczciwość – przykładnie, ale niezbyt okrutnie ukarane; ot tak, by zadowolić elementarne poczucie sprawiedliwości. Olsztyn – miasto dziesięciu jezior – pokazany jest właśnie jako urokliwe, „magiczne” miasto prowincjonalne, w którym nawet bezdomni są szczęśliwi, ponieważ potrafią smakować życie i cieszyć się z tego, co mają. Stolica Krainy Tysiąca Jezior jawi się jako malownicze, średniowieczne miasto z kolorowymi kamieniczkami, otoczone jeziorami ze wszystkich stron, wyzwalające we wszystkich autentyczność, co oznacza, że każdy odsłania lub odkrywa tu swoje prawdziwe oblicze. Dla jednych może to być początkiem kary i ekspiacji, a dla innych – prawdziwego szczęścia, które jest życiem w harmonii. Dzięki przeprowom przez jezioro, nastrajającym refleksyjnie i nostalgicznie, zabiegany biznesmen staje się rodzajem mędrca doradzającego innym w kłopotach i przechodzącego w ten sposób rodzaj autoterapii.



Nie zawsze owa „rajskość” regionu ma charakter schematycznego przerysowania. Czasem mieści się w wymogach realistycznej mimesis, tak jak w dziejącym się na Mazurach odcinku serialu w reżyserii Mirosława Gronowskiego *Dorastanie*, opowiadającym o młodej polskiej inteligencji u progu sierpniowego zrywu oraz o rodzeniu się autentycznej więzi między naukowcem, robotnikiem i rolnikiem, autorami zbliżających się przemian. Tu właśnie, podczas rejsu żaglówką po jeziorze, bohaterowie (trzech mężczyźni i żona jednego z nich) poznają się głębiej, a ich przyjaźń się wzmacnia, bo przekracza granice powierzchownej sympatii. Dzięki trudnym warunkom ujawniają się naturalne skłonności, bohaterowie zarówno uczą się przechodzić sytuacje kryzysowe, jak i liczyć na siebie nawzajem, co umacnia więzi ich łączące. Film przekracza schemat wakacyjnego wyjazdu, chociaż o nim właśnie opowiada. Ekspozuje się w nim rozległe wody jeziora jako synonim nieskażonej przyrody. Wielka otwarta przestrzeń, niczym amerykańska preria albo niekończąca się droga po horyzont, staje się wyrazem swobody, jest namiastką wolności przeżywanej przez chwilę z przyjaciółmi w kraju, gdzie dominuje opresja.

Pierwotna przyroda jest wymagająca, ale wydobywa z ludzi to, co w nich autentyczne, co jest prawdziwą wartością. „Mazury” bywają z tego powodu miejscem, dosłownie lub metaforycznie rozumianej, ucieczki. Ów wariant można by z pewnymi zastrzeżeniami nazwać eskapistycznym, ponieważ bohaterowie zaprezentowanych tu utworów uciekają przed kłopotami, dotychczasowym życiem, „przed sobą”. Często jednak wyjątkowy charakter miejsca sprawia, że zamiast się „zgubić”, „odnajdują się”. Bywa też, i to o wiele częściej, że z takim właśnie zamiarem tu przyjeżdżają – poukładania sobie życia, namysłu nad sobą, odnalezienia harmonii. Zawsze jednak dotychczasowe życie jest mniej lub bardziej jawnie negowane lub przynajmniej bohaterowie dystansują się do niego. Z tego powodu do wariantu „eskapistycznego” przypisałam zarówno wspomniany już serial z lat siedemdziesiątych *Szaleństwo Majki Skowron*, jak i serial *Siedlisko* (1998) w reżyserii Janusza Majewskiego, a także jego autorski film *Po sezonie* (2005) i film wyreżyserowany przez Stefana Chazbijewicza *Podróż na wschód* (1994). *Szaleństwo Majki Skowron*, bardzo popularny, dziewięcioodcinkowy serial dla młodzieży z 1976 roku, był adaptacją powieści Aleksandra Minkowskiego pod tym samym tytułem. Pokazywał historię buntu nastolatki spowodowanego konformistycznym zachowaniem jej ojca. Majka (Zuzanna Antoszkiewicz) ucieka z domu i błąka się po Mazurach, gdzie spotyka swojego rówieśnika Ariela (Marek Sikora), który zaczyna jej pomagać. Za sprawą wspólnych doświadczeń i wzajemnej fascynacji rozwija się uczucie, subtelnie zarysowywane na ekranie dzięki niedomówieniom i sugestiom. Twórcy filmu połączyli wątek konfliktu pokoleń z wątkami inicjacyjnym oraz kontestowania PRL-owskiego establishmentu, jako że rodzice obojga do niego przynależą. Mazury są zatem miejscem ucieczki od opresji władzy rodzicielskiej, miejscem, gdzie szuka się wolności, gdzie „dzika” przyroda pozwala się schronić (szuwały nad jeziorem, duże

kompleksy leśne, wyspy), i gdzie można liczyć nie tylko na pomoc „miejscowych”, na przykład na nocleg w stodole, na łodzi czy na strychu, ale i na zrozumienie.

W 1976 roku Wojciech Solarz zrealizował *Bezkresne łąki*, film, w którym powrót na Mazury ma charakter nostalgiczny – do miejsca szczęśliwych wakacji spędzanych w młodości – i jest rodzajem ucieczki od teraźniejszości, od obecnego życia, które doskwiera bohaterowi i nie satysfakcjonuje go. Zaś pobyt w tej „szczęśliwej krainie” przywraca wewnętrzną harmonię, przynosi spokój, choćby na krótko, niemniej jednak to wystarcza, by w pewnym, choćby ograniczonym sensie, jakoś się odrodzić, odżyć na nowo i zyskać siły do dalszego życia. Nie zawsze jednak korzyść z pobytu na Mazurach jest wprost wyeksplikowana lub ukazana, czasem, jak w filmie *Po sezonie* Janusza Majewskiego, zostaje pozostawiona w sferze niedopowiedzeń. Majewski także pokazuje swego rodzaju ucieczkę człowieka u schyłku życia przed bieżącymi sprawami (o których widzowi niewiele wiadomo). Leon (Leon Niemczyk) zjawia się w pensjonacie nad jeziorem i nieoczekiwanie zostaje sprowokowany do przyjrzenia się własnej przeszłości i sobie samemu. Rolę Proustowskiej magdalenki wydają się pełnić trzy kobiety, które tu spotyka: właścicielka pensjonatu Rita (Ewa Wiśniewska), jej pracownica Dasia (Małgorzata Socha) oraz podobnie jak on chowająca się przed wszystkim na zimowych Mazurach Emilia (Magdalena Cielecka). Relacje z nimi, a nawet sama ich obecność, coś poruszają w Leonie, zapewne przywołują wspomnienia i prowokują do życiowego bilansu.

*Siedlisko*, serial telewizyjny tego samego reżysera, prezentuje inny nieco wariant eskapistycznej wizji Mazur. W utworze tym pojawiają się elementy autobiograficzne, co jest tym bardziej zrozumiałe, że scenariusz napisały żony: reżysera – Zofia Nasierowska, i odtwórcy głównej roli, Leonarda Pietraszaka – Wanda Majerówna. Głównym miejscem akcji jest autentyczne siedlisko należące do reżysera, położone w Starych Juchach, w okolicach Ełku. Główny bohater, profesor Kalinowski (Leonard Pietraszak) wraz z żoną malarką (Anna Dymna) – wzorowaną na żonie reżysera, Zofii Nasierowskiej, będącej fotografikiem – przenosi się tu z Warszawy. Serial zawiera wiele realistycznych obserwacji, przynajmniej w prezentacji postaci i scenerii, bez nadmiernej estetyzacji. Osiedlenie się tu jest wyrazem dążenia do autentyzmu własnego życia i pogłębienia relacji międzyludzkich. Świadczy o tym odnajdowanie radości w relacjach dobrosąsiedzkich i przyjacielskich, we wzajemnej pomocy, rozmowach i spędzaniu czasu ze sobą. Niespieszny rytm życia na mazurskiej wsi sprzyja dostrzeganiu w prostych, czasem prostackich ludziach wartości, ich potencjału, wyrabia też cierpliwość dla ich słabości (na przykład lenistwa, pijaństwa, niefrasobliwości, opieszałości w traktowaniu umów i terminów). Jest to poza tym miejsce, gdzie zrzuca się życiowe maski, odrzuca przymus, gdzie przestrzega się elementarnych zasad, także moralnych, które gdzie indziej wydają się już nie obowiązywać.

W *Siedlisku* obecne są wątki pokazujące starania bohaterów, aby wpiąć się w życie miejscowej społeczności (na przykład aukcja prac dziecięcych zorganizowana przez warszawiaków). Pojawia się również element kulturowej specyfiki dzięki wątkowi miłosnemu z przeszłości: sąsiada Kalinowskich, Gustawa Józefa Wolfa (Michał Pawlicki), oraz Róży, ciotki Marianny Kalinowskiej. On, prześladowany przez SB uczestnik partyzantki wileńskiej, i ona, napiętnowana narzeczona więzionego „przestępcy”, dożywają swoich dni w samotności. Przeszłość dawnych mieszkańców, ich miłość i cierpienie zostają w jakiś sposób ocalone w pamięci tych, którzy zdecydowali się na stałe zamieszkać w ich domach i poczuli się z nimi oraz z ziemią, na której żyli, związani uczuciowo. Utracona miłość staje się więc ważnym elementem łączącym obecnych mieszkańców z przeszłością, nabrzmiałą emocjami o różnej barwie. Spokojny, wyważony, ale też uroczysty finał pozwala sądzić, że państwo Kalinowscy zyskali również poczucie zobowiązania wobec miejsca, które właśnie przestało być tylko krainą wakacyjną, a nawet azylem, lecz stało się domem zakorzenionym w rodzinnej i narodowej tradycji. Błahy na pozór serial o współczesnej codzienności na północno-wschodnich krańcach Polski stał się tym samym wypowiedzią o pozyskiwaniu Mazur jako pełnoprawnej części polskiej ziemi, włączonej do narodowej wspólnoty za cenę cierpienia, przywiązania i miłości trzech grup ludzi: autochtonów, wygnańców z Wileńszczyzny, którzy opuścili rodzinne domy, bo od ojcowizny ważniejsza dla nich była Ojczyzna, oraz przybyszów z centralnej Polski. W ten sposób Mazury zostały niejako namaszczone na nowe Kresy Wschodnie współczesnej Polski.

Profesor Kalinowski i jego żona Marianna przyjechali na Mazury przez przypadek, tylko po to, by sprzedać kłopotliwy spadek. Stopniowo jednak odkryli całe bogactwo krainy, która wzbogaciła ich własne życie, aż w końcu stała się ich świadomym wyborem. Bohaterowie *Podróży na wschód* Stefana Chazbijewicza odwrotnie – jadą na głębokie Mazury w nadziei wzbogacenia i pogłębienia swojego życia, od początku liczą na to, że to miejsce odległe od gorączki współczesnej cywilizacji zaoferuje im coś więcej. Dojrzały archeolog (Andrzej Seweryn) i jego młoda żona (Katarzyna Skrzynecka), oboje zrealizowani zawodowo (on jako świetny naukowiec, ona – wzięta modelka u progu międzynarodowej kariery), oczekują zmian w swoim życiu duchowym. Udają się w tytułową podróż, uciekając od dotychczasowego życia i jego zaangażowań. On dlatego, że już dokonał przewartościowania (osiągnął życiowy sukces i odkrył towarzyszące temu poczucie braku), toteż poszukuje głębszego wymiaru życia. Ona wprost z Paryża wyrusza na wschód do męża po to, by go odnaleźć we wszystkich znaczeniach tego słowa, przede wszystkim zaś z powodu tęsknoty za miłością i głęboką więzią. Ich pobyt w starym mazurskim domu jest rodzajem ćwiczenia się w życiowej ascezie w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Jest ona dla obojga rezygnacją z tego, co zewnętrzne, na przykład z blichtru, który dają pieniądze i funkcjonowanie w biznesie (Ewa) czy zawodowe uznanie (Jakub). Jednocześnie pobyt na „krańcach świata” staje się cwi-

czeniu wewnętrznym, wysiłkiem zmierzającym do odkrycia w głębi samego siebie tego, co jest pierwotne i najistotniejsze zarazem. W podobnym kierunku mierza próba odbudowy związku i pogłębienia wzajemnych relacji, o co zabiega kobieta. Przez chwilę kultywowanie miłości staje się ich równoległym, bo nie do końca wspólnym poszukiwaniem głębi bytu, eksploracji nieznanego, które może przejawiać się między ludźmi lub w świecie. Pomaga im w tym (lub mać) tajemniczy starzec Mikołaj, arystokrata o cechach mrocznego szamana (Innokentij Smoktunowski w swojej ostatniej roli). Bez względu na efekt i czytelność tego przekazu wizualna strona filmu, w powiązaniu z narracją i przykuwającymi kreacjami dwóch aktorskich osobowości (Seweryn, Smoktunowski), kreuje metafizyczną atmosferę nie tylko dzieła filmowego, ale i miejsca, gdzie te na poły pogańskie misteria przejścia ku Nieznanemu się odbywają.

### 3. *Gdzie jest taki drugi kraj... , czyli metafizyczne zamyślenie*

W poniżej omawianych filmach charakterystyczny, zdominowany przez naturę krajobraz z wyrazistymi widokami jezior, lasów i pagórków występuje jako istotna część fabuły. Jego piękno jest pokazane niepowierzchniowo, współtworzy nie tylko klimat filmu, ale niejednokrotnie wpływa też na zdarzenia fabularne, często pełniąc funkcje dramaturgiczne. W wariancie tym specyfika topografii i pejzażu staje się punktem wyjścia albo źródłem pogłębionej refleksji o charakterze egzystencjalnym lub – szerzej – metafizycznym.

Za najbardziej wartościowy obraz tego rodzaju należy uznać arcydzieło wyreżyserowane przez Witolda Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza* (1967). Film ten został jednak poddany tego rodzaju estetycznym zabiegom, które formując go w kształt dzieła o charakterze metafizycznym i uniwersalnym zarazem, zatępiły jego topograficzno-etniczną tożsamość<sup>13</sup>. Nie ma ona zatem znaczenia dla przesłania utworu. Niemniej jednak fakt, że realizowane na Suwalszczyźnie dzieło stało się obrazem nieskażonej natury oraz sprzężonej z nią pierwotnej, animistycznej wręcz religijności jest arcypiękną i pogłębioną wypowiedzią na temat tych jakości, które na przeciwnym biegunie zaowocowały schematycznymi, pocztówkowymi filmowymi obrazkami.

Kolejnym, równie doskonale artystycznie opracowanym dziełem jest *Nóż w wodzie* (1961) w reżyserii Romana Polańskiego. Tu mazurskie jezioro funkcjonuje na podobnej zasadzie, co daleka droga przez amerykańskie pustkowia. Jak w filmie drogi przestrzeń lądowa, tak w *Nożu w wodzie* tafle wody w zderzeniu z zamknięciem luksusowego jachtu wydobywają

---

<sup>13</sup> Film jest adaptacją powieści norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa *Ptaki*, co nie jest bez znaczenia; geneza ta raczej pogłębia odczytanie wizerunku północno-wschodnich krańców Polski jako obszaru „dzikiej”, nieskażonej przyrody i pierwotnych relacji człowieka z naturą.

ukryte cechy i pragnienia przebywających ze sobą osób. Fizyczna bliskość i pustka wokoło zwiększają intensywność owego wspólnego „przebywania” i jednocześnie budują pewną sytuację modelową za sprawą wypreparowania tej przestrzeni z pozostawionego daleko społeczno-politycznego i obyczajowego kontekstu. Jest on jednak wciąż obecny w tle jako ukryta motywacja zachowań bohaterów<sup>14</sup>. Na jeziorze następuje zderzenie „kultury”, uzależnienia od „cywilizacji przedmiotów”, z „naturą” – odwołaniem do elementarnych składników ludzkiej egzystencji. Pozwala to odsłonić prawdę o ludziach przed nimi samymi, dla nich samych oraz dla widzów jako świadków, którzy stają się beneficjentami owego poznawczego studium. Gra tocząca się między dojrzałym mężczyzną a dwudziestolatkiem o status „przywódcy” na łodzi w istocie – jak pisze Tadeusz Lubelski – „przedstawia diagnozę mentalności i etyki tej części społeczeństwa, która zapomniała o wartościach”<sup>15</sup>. Ów moralitetowy charakter filmu może się ujawnić właśnie dzięki owemu zabiegowi wyabstrahowania postaw ze środowiskowego otoczenia, które je wytworzyło, i pokazania ich na czystej, „abstrakcyjnej” płaszczyźnie mazurskiego jeziora.

Podobnie, choć nie tak samo rzecz się ma z relacjami międzyludzkimi w najnowszym utworze tego typu – wspomnianym już *Moim rowerze* (2012) Piotra Trzaskalskiego. Tu niespodziewana sytuacja, która zmusza do przebywania bez przerwy w swoim towarzystwie trzech mężczyzn, połączonych więzami krwi, ale skonfliktowanych, pełni nie tyle funkcje demaskacyjne, ile wydobywa z dziadka, ojca i syna pokłady głęboko tkwiącej miłości i wzmacnia nie całkiem uświadamianą dotąd więź. Przy czym istotne znaczenie dla tego procesu ma w tym samym stopniu mazurski pejzaż, nastrojający refleksyjnie, co inne elementy powiązane z Mazurami jako krajiną odległą od centrum. Należą do nich prymitywne warunki bytowania w zrujnowanym ośrodku czasowym, pozostającym w niezmienionym stanie od czasów głębokiego PRL-u, jak i ludzie, którzy wydają się podobnie niezmienieni jak pejzaż i reszta otoczenia. Zachowali bowiem sceptycyzm wobec tego, co zmienne, więc też ulotne, dystans do własnej materialnej miserii, ale i do bogactwa i blichtru przyjezdnych. Jednocześnie w postawie kierownika ośrodka widać sentyment do przeszłości, z dawną umiejętnością cieszenia się chwilą i kultywowania bliskości z innymi ludźmi, a przede wszystkim bezpośrednio i bezpretensjonalność. Wpływ na przybyszów z wielkiego świata ma także spokój tutejszych mieszkańców zachowywany wobec przeciwności – tych drobniejszych, codziennych, jak i tych zupełnie zasadniczych, jak na przykład choroba, śmierć, starość czy kalectwo. Na tym tle krytyczne wydarzenie, jakim wydaje się pożar na przystani,

<sup>14</sup> Jak bardzo ów przywoływany przez materialne znamiona luksusu kontekst był obecny, świadczy nieprzychylnie przyjęcie filmu przez polską krytykę. Zob. na przykład B. Drozdowski i in., *Historia filmu polskiego*, t. 5, Warszawa 1985, s. 189–190; G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 41; T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 233.

<sup>15</sup> T. Lubelski, dz. cyt.



z którego Paweł (Artur Żmijewski), wirtuoz fortepianu, ratuje swojego ojca, Włodka (Michał Urbaniak), alkoholika, byłego klarncę, nie jest wcale przełomowy dla wzajemnych relacji między bohaterami. Jest tylko jednym z elementów, motywem pełniącym tu funkcję tragikomiczną, gdyż odsłania zarazem paradoks życia łączącego w sobie, czasem w sposób szokujący, sprawy ważne, poważne i tragiczne z trywialnymi i zabawnymi. Krajobraz mazurski, wspólne wędkowanie czy kąpiel spajają mężczyzn, pomagają im rozpatrzyć się we własnych uczuciach, a dzięki spowolnieniu rytmu życia i zredukowaniu go do spraw najprostszych – uczą porozumiewania się. Tchnący spokojem pejzaż na ekranie wyraża i mieści w sobie całą powagę życia widzianego z perspektywy metafizycznej, okiem Najwyższego Narratora, i pomaga wydobyć z bohaterów najgłębiej tkwiące uczucia, łączące ich ze sobą. Widzom zaś ukazuje je jako najważniejszy element konstytutywny owego, traktowanego z powagą, życia.

## Z dala od centrum

Mazury lub Warmia pojawiają się w wielu filmach i serialach jako znak dalekiej prowincji, składającej się głównie z zapadłych wsi lub zapyziałych miasteczek. Jest to teren zacofany, zapóźniony cywilizacyjnie, pozbawiony możliwości rozwoju, na którym ludzie głównie wegetują. Muszą więc albo stąd uciekać, albo żyją zasklepieni w nader skromnym status quo – poza tymi, którzy potrafią (głównie dzięki nieuczciwości, sprytowi i brakowi skrupułów) zamienić niedostatek i zniechęcenie innych we własną korzyść. Jest więc to wdzięczne pole do najrozmaitszych nadużyć. Jedni i drudzy, choć z odmiennych powodów, są na ogół nieufnie nastawieni wobec obcych. Bywa, że wariant ten pojawia się w konwencji komediowej, ale częściej skręca w stronę kina sensacyjnego, kryminalnego, bandyckiego. W jednym i drugim przypadku, mimo przerysowań lub uproszczeń oraz różnej wartości utworów, pojawiają się w nich elementy realistycznego opisu, czasem z domieszką socjologicznej lub nawet etycznej refleksji. Pokazują one Warmię i Mazury jako region odległy od centrum, marginalny, więc taki, gdzie łatwo może rodzić się wszelkiego rodzaju patologia, gdzie bez przeszkód można dokonywać bezkarnych aktów agresji. Tu także przestępcy z łatwością mogą się ukryć przez nikogo niezauważeni, ponieważ mnóstwo jest tu obcych zaszywających się w swoich „mazurskich domkach” lub przebywających w nadjeziornych ośrodkach wypoczynkowych. Ponadto rozległość lasów i odległość od realnie i efektywnie działającej władzy pozwala ukryć przed okiem organów sprawiedliwości oraz ścigania i same przestępstwa, i ich sprawców.

## 1. Wariant realistyczny

Na Mazurach, w okolicach Pisz, nakręcono serial *W słońcu i w deszczu* (1979, prem. 1980) w reżyserii Sylwestra Szyszko i według scenariusza Mariana Pilota, będący charakterystycznym przykładem realistycznego opisu. Oprócz udziału miejscowych mieszkańców w rolach epizodycznych i jako statystów oraz olsztyńskiej aktorskiej rodziny Burczyków (Irena Telesz-Burczyk, Stefan, Piotr), brak tu wyraźnych akcentów, które eksponowałyby specyfikę regionu. Główny bohater, Bolek Małolepszy (Jarosław Kopaczewski) jest – czy też ma być – typowym rolnikiem przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, mieszkającym w pustoszejącej mazurskiej wsi, która nie różni się od innych polskich wsi z tego okresu. Serial Szyszki pokazuje stereotypy, jednak niepozbawione podstaw w rzeczywistości. Brak jest charakterystycznej dla innych produkcji dziejących się na Mazurach idealizacji mieszkańców wsi, eksponuje się natomiast prymitywną obyczajowość (pijaństwo, bijatyki na wiejskich zabawach, brak wykształcenia, myślenie wyłącznie w kategoriach ekonomicznych). Bolek, typowy młody chłop, ledwo skończył szkołę podstawową, ale jest przebiegły do tego stopnia, że ogrywa swoje wykształcone rodzeństwo z miasta i zamiast spłaty spadku po ojcu, której się początkowo od niego domagano, sam uzyskuje opłatę za zgodę na przejęcie gospodarstwa.

Próbę wiarygodnego opisu mazurskiej wsi i przełamania idealistycznej wizji podjął reżyser trzeciego odcinka (pt. *Pauza*) serialu *Psie serce* (2002), Tomasz Dembiński. Tu również region występuje jako znak głębokiej prowincji, trudnej do geograficznego zidentyfikowania. Widać za to efekt zderzenia wyobrażeń o malowniczej egzotyce (stereotyp idealistycznie pojmowanego „wiejskiego domu na Mazurach”, jakie zapewne miała, przenosząc się tu z Warszawy, bohaterka odcinka, Hanka) z rzeczywistością małej miejscowości, pozbawionej zaplecza kulturalnego i środowiska, z którym inteligentna, dojrzała kobieta mogłaby znaleźć wspólny język. Problemy te stanowią tło historii walki o psa jako jedynego przyjaciela człowieka w mało przychylnym świecie. Bohaterka przeniosła się na „Mazury” z Warszawy, ale nie zintegrowała się ze społecznością. Kiedy z powodu wściekły antypatyczny weterynarz służbista chce uspić wszystkie psy we wsi, Hanka angażuje się w ich obronę, dzięki czemu zbliża się do mieszkańców, od których dzielił ją dystans.

W jeszcze mniejszym stopniu specyfikę regionu oddają *Cztery noce z Anną* (2008) Jerzego Skolimowskiego, film zrealizowany w mazurskich miasteczkach (Szczytnie i Pasymiu). Ten dramat psychologiczny mógłby dziać się wszędzie. Widzowie spoza województwa warmińsko-mazurskiego prawdopodobnie w ogóle nie skojarzą tego filmu z umownie nawet rozumianymi „Mazurami”. Jednakże realia Mazur jako Polski B, a nawet C, z biedą, bezrobociem i brzydotą otoczenia wynikającą z biedy i zaniedbania, zostały dobrze pokazane. Mazury są tu przykładem Polski prowincjonalnej, odpychającej, pozostawionej samej sobie, bez pieniędzy i gospodarza,

w której ludzka egzystencja ogranicza się do degradującej, bo najpodlejszej, pracy i czasu pustego, którego nie ma czym zapełnić. Jednocześnie jednak filmowa opowieść o człowieku lekko upośledzonym, dla którego darem losu jest praca przy spalaniu odpadów szpitalnych, uświadamia, że najbardziej zdegradowana egzystencja nie jest pozbawiona tęsknoty metafizycznej, tęsknoty za czymś więcej, co najłatwiej przeradza się w bezinteresowną miłość.

Inny jest wydzźwięk komedii Roberta Glińskiego *Kochaj i rób co chcesz* (1997, premiera 1998), w której Mazury występują również jako znak głębokiej prowincji. Tym razem osadzenie w określonym miejscu i czasie pozwala pokazać zjawiska związane z przemianami społeczno-ustrojowymi 1989 roku, a zwłaszcza zderzenie tradycyjnej obyczajowości z ekspansją „nowego” w okresie „handlu łóżkowego” i „złoty lat” disco-polo. Z dala od centrum procesy modernizacyjne są łatwo zauważalne, ale też szczególnie wyraziście objawiają się patologie im towarzyszące. W małej, raczej zamkniętej społeczności widać w formie wyolbrzymionej wszystkie anomalie życia gospodarczego, społecznego i politycznego, które nakładają się na małomiasteczkową mentalność i obyczajowość. Wielką w tym zasługą Jerzego Treli, który – bardziej jeszcze niż dawniej Władysław Hańcza w trylogii o Kargulach i Pawlakach – jest jednocześnie zabawny i złowrogi, gdy uświadomimy sobie siłę jego działań i wpływu na innych ludzi oraz oddziaływania na rzeczywistość.

Jako ironiczną przeciwagę dla obrazu warmińsko-mazurskiej prowincji można potraktować komediowy horror wampiryczny wyreżyserowany przez Juliusza Machulskiego *Kołysanka* (2010). Pomieszczenie realiów dziewiętnastowiecznej wsi warmińskiej (możliwe za sprawą wykorzystania zabudowań skansenu w Olsztynku) oraz współczesności (posterunek policji oraz uwarunkowania społeczno-polityczno-obyczajowe) z konwencjami gatunku stawia w cudzysłów schematyczną malowniczość warmińskiego krajobrazu, a także prowincjonalną, miłą sercu swojskość i zacofanie – pozwalające zachować przyjemną postawę dystansu i wyższości wobec „miejscowych”. Machulski, mieszając film o prowincji z horrorem wampirycznym, pozostaje satyrykiem krytykującym indolencję policjantów swojaków, jak i postawę przybyszów, którzy nie dostrzegają, że prostota chłopów jest pozorna. Okazują się oni bowiem sprytnymi wampirami, wysysającymi krew z po kolei więzionych „gości”. Efekt humorystyczny jest kreowany dzięki dysonansowi stworzonemu przez zestawienie skuteczności działania „prostaków-tępaków”, którzy są istotami fantastycznymi, z ich motywacjami, które są „realistyczne”, ponieważ sprowadzają się do codziennych kłopotów mieszkańców Polski C, związanych z walką o byt. Zagrożenie jest tym większe, im większe było lekceważenie „chłopów” przez osoby funkcjonujące w głównym nurcie współczesnych wydarzeń. Ten właśnie efekt humorystyczny staje się narzędziem walki ze stereotypowym obrazem warmińsko-mazurskiej prowincji, a w szczególności ludzi tu mieszkających.



## 2. Wariant sensacyjny

Kolejna grupa filmów, w których można odnaleźć coś z prawdy o regionie, jednocześnie kreuje obraz Warmii i Mazur jako przestrzeni zagrożenia za sprawą stosowanych konwencji gatunkowych (filmu sensacyjnego, kryminalnego, thrilleru itp.). Obraz regionu został wykreowany na bazie rzeczywistości, filmy zawierają więc pewne elementy realistycznego opisu, ale to właśnie wyraziste konwencje gatunkowe wpływają znacząco na charakter wizerunku tej części kraju. Pierwszy tego rodzaju film, *Karate po polsku* Wojciecha Wójcika, powstał w 1982 roku (prem. 1983). Zdjęcia kręcono w okolicach Augustowa i w Starych Juchach. Opowieść, przypominająca późniejsze kino bandyckie, pokazuje Mazury jako zapadłą, choć malowniczą prowincję, gdzie piękno przyrody i sztuka współwystępują z brutalnością i agresją. Bardzo często brutalne i agresywne są zachowania ludzi „miejscowych”, bez przydziału, bez zajęcia i zainteresowań, skazanych na nicnierobienie z powodu pozostawania na marginesie życia, ale nie unikają ich również ludzie „cywilizowani”, przyjezdni z „metropolii”. W filmie Wójcika takim człowiekiem jest Piotr (Edward Żentara), karateka i artysta malarz, który wraz z przyjacielem oraz swoją dziewczyną (Dorota Kamińska) ma wykonać fresk w kościele na zamówienie proboszcza. Stopniowo popada w konflikt z miejscowymi chuliganami, którym przewodzi Roman (Zbigniew Buczkowski). Rywalizacja wyzwała w mężczyznach agresję, która prowadzi do tragicznego finału. Z dala od centrum, tam, gdzie natura objawia swoje piękno, ale też nie jest poddana zanadto rygorom cywilizacyjnym, ujawnia się w ludziach pierwotna siła instynktów, jej ciemna strona.

*Kameleon* (2001), film fabularny i serial telewizyjny wyreżyserowany przez Janusza Kijowskiego, realizowany w Szczytnie i Wielbarku, z założenia miał ukazywać współczesność Mazur surowo, bez upiększeń. Świat w nim przedstawiony wydaje się być wiarygodną reprezentacją rzeczywistości – odbiciem świata realnego: wyglądy są rozpoznawalne, typy ludzkie również. Jednak kształt fabuły, mającej odzwierciedlać rzeczywiste konflikty, w istocie został zdominowany przez konwencje gatunkowe, które schematyzują ukazane zdarzenia, niwelując realistyczny aspekt utworu. Film i serial nawiązują do „polskich westernów” (*Prawo i pięść* i *Wilcze echa*). Tytułowy Leon Kamelski został ukształtowany w samotnego wojownika – obrońcę prawa, jedynego sprawiedliwego wśród skorumpowanej większości żyjącej w zamkniętym środowisku. Dzięki odwadze, bezkompromisowości i determinacji zyskuje w finale wsparcie pojedynczych osób i wygrywa, pozostawiając miejscowej społeczności czyste pole do zagospodarowania.

Bliższy rzeczywistości jest *Lincz* (2010, prem. 2011), w reżyserii i ze scenariuszem Krzysztofa Łukaszewicza, mimo że swój kształt zawdzięcza konwencji gatunkowej filmu sensacyjnego. Utwór ten został zainspirowany bezpośrednio przez rzeczywistość, jest bowiem fabularyzowaną wizją autentycznego zdarzenia – słynnego linczu we Włodowie koło Dobrego

Miasta na Warmii. Historię przedstawiono zgodnie ze społecznym odczuciem jako formę samoobrony zwykłych ludzi pozostawionych samym sobie przez władze wobec jawnych ataków i grózb miejscowego bandyty recydywisty. Trzyosobowy posterunek policji, zobowiązany przepisami prawa do ochrony planowanej imprezy zbiorowej, nie otrzymawszy wsparcia z komendy wojewódzkiej, odmawia interwencji. Po zabójstwie jednak to miejscowi policjanci zostają ukarani, podobnie jak terroryzowani przez bandytę mieszkańcy, broniący samych siebie w sytuacji, gdy system policyjno-prawny nie zapewnia im ochrony. Oprócz źle funkcjonującego systemu prewencyjnego policji reżyser ukazuje jeszcze działania prokuratury uwikłanej w gry osobistych ambicji i interesów, w których prawda, sprawiedliwość i duch prawa liczą się najmniej. Film został jednak źle skonstruowany, reżyser nie buduje napięcia, mimo dramatycznej fabuły. Choć wyraźny geograficzny adres pozwala umiejscowić utwór na Warmii, to akcja mogłaby się dziać w dowolnym miejscu oddalonym od decyzyjnych centrów. Zaletą filmu jest pieczołowite odtworzenie realiów życia na warmińskiej wsi, podobnie jak sylwetek bohaterów, którzy nie są umownymi figurami: ani chłopami żyjącymi w zgodzie z naturą, ani prymitywnymi typami, którzy w przerwie między orką a obrzędkiem wybijają sobie zęby na zabawach w remizie. To raczej „ludzie tacy jak my”, którzy żyją trochę skromniej i trochę dalej mają zarówno do sklepu i lekarza, jak i do komisariatu i sądu, stąd ich trudniejsza sytuacja, prowadząca w końcu do zbrodni. Założenia związane ze sposobem ukształtowania historii dziejącej się na warmińskiej wsi oraz wynikającego z niej przesłania są podobne do przesłanek *Długu* (1999) Krzysztofa Krauzego, ale siła oddziaływania znacznie mniejsza i precyzja konstrukcyjna również niewspółmierna.

Skrajną próbą przełamania idealistycznego mitu Mazur jest film z typu bandyckich pod tytułem *Strefa ciszy* (2000) w reżyserii Krzysztofa Langa. Film opowiada o młodym małżeństwie wracającym z domu rodzinnego męża (Sławek – Szymon Bobrowski) do Warszawy. Zgodnie z tytułem, jeziora są strefą ciszy, mają bowiem być azylem dla wodnego ptactwa i odpoczywających tu turystów. Zachęteni urokiem przyrody, młodzi ludzie skręcają w leśną drogę w celu odbycia romantycznego tête-à-tête. Bajeczne krajobrazy, których piękno podkreślają „miękkie” zdjęcia, wydają się stosownym otoczeniem dla miłości zafascynowanej wciąż sobą pary. To wrażenie szybko zostaje skontrastowane z naturalistycznym obrazem przemocy, który – zgodnie z konwencjami współczesnego thrillera – wypełni większą część filmu. Zepsuty samochód i próba dojechania do warsztatu autostopem kończą się dla Izy (Edyta Olszówka) tragicznie. W wyniku wielokrotnych zbiorowych gwałtów zostaje zbrukana nie tylko kobieta, podmiot miłości, ale i obraz Mazur jako romantycznej, szczęśliwej krainy, gdzie jak w bajce nic naprawdę nieodwracalnie złego zdarzyć się nie może.

## Obrazy przeszłości

Nieliczne są filmy, których twórcy uwzględnialiby specyfikę kulturowo-histeryczną regionu, wyciągali konsekwencje z niedawnej, ale i bardziej odległej jego przeszłości lub choćby traktowali go jako pogranicze o charakterze wielokulturowym i złożonym.

Spośród filmów dawniej zrealizowanych największą siłą oddziaływania miał popularny serial wyreżyserowany przez Andrzeja Konica *Czarne chmury* (1973). Pojawił się w nim problem księcia pruskiego – elektora, który wraz z oddanymi mu zwolennikami starał się w XVII wieku uniezależnić od polskiego króla. Mimo skrzywienia propagandowego (chodziło o to, by pokazać, że północno-wschodnia część tak zwanych Ziemi Odzyskanych od dawien dawna należała do Polski i tylko „niemieckie” – tu: pruskie – knowania sprawiły, że została ona oderwana od Macierzy) przynajmniej ukazano trzy podmioty sporu: państwo polskie, pruskiego władcę i zamieszkującą te tereny ludność. Tę ostatnią przedstawiono jako społecznie zróżnicowaną, tworzyło ją bowiem zamożne mieszczaństwo, uboga szlachta, chłopci oraz zakonnicy, wszyscy pokazani jako sprzyjający Polsce. W konwencji kina płaszcza i szpady widzowie mogli zobaczyć popularne tereny wakacyjne jako miejsce dramatycznej walki, niebezpiecznych przygranicznych przepraw i potyczek. Po raz pierwszy pojawiły się Mazury jako teren spornej pogranicza, gdzie ścierały się różne wpływy.

Wariant historyczny realizują w większości filmy opowiadające o pierwszych powojennych latach, o instalowaniu się „władzy ludowej”. Można zaliczyć je do nurtu filmów o Ziemiach Zachodnich i Północnych. O filmach dokumentalnych oraz kronikach filmowych poświęconych temu tematowi pisała Joanna Szydłowska<sup>16</sup>. Badaczka ta w pewnym zakresie omówiła również filmy fabularne, interpretując ekranową wizję Warmii i Mazur w kategoriach antropologii kultury. Szydłowska zwróciła uwagę na niedostatek reprezentacji północnej części „Okcydentu” lub całkowity brak jej ekranowych wizji, nawet w latach sześćdziesiątych, kiedy powstawało stosunkowo wiele utworów filmowych dziejących się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych. Z tego okresu pochodzą *Zaduszki* (1961) Tadeusza Konwickiego, których retrospektywna część, w opowieści Wali, odwołuje się do starć akowskiej partyzantki z komunistami tuż po wojnie. Część współczesną filmu realizowano w Mikołajkach, gdzie przyjeżdżają Wala i Michał, żeby być razem. Tu prawdopodobnie miała miejsce tragiczna śmierć narzeczonego Wali<sup>17</sup>, żołnierza AK. Miasteczko jednak nie funkcjonuje w tym

<sup>16</sup> J. Szydłowska, *Od Kutza do Smarzewskiego. Film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3, s. 519–535; zob. też J. Szydłowska, *Polski Okcydent w dokumencie i filmie fabularnym*, w: tejsze, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec doświadczenia pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn (w druku); S. Bobowski, *Wielka mistyfikacja. Ziemia Odzyskana w kinematografii PRL-u*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 1.

<sup>17</sup> T. Lubelski, *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego*, Wrocław 1984, s. 129.

filmie w paradygmacie Ziemi Odzyskanych, lecz po prostu prowincji<sup>18</sup>. Można raczej przypuszczać, że obecne jest na zasadzie podobieństwa do Wileńszczyzny, na której terenie działała akowska partyzantka, wspomiana przez Michała (Edmund Fetting). Z przyczyn cenzuralnych w filmie nie mówi się o geograficznym zasięgu partyzantki, możemy się tego domyślać jedynie na podstawie życiorysu autora<sup>19</sup>.

W istocie dopiero *Południk zero* (1970) w reżyserii Waldemara Podgórskiego ze scenariuszem Aleksandra Ścibora-Rylskiego, film, którego premiera miała miejsce w Olsztynie w 1971 roku, wyraźnie wpisuje się w omawiany nurt. Akcja filmu toczy się w 1945 roku w mazurskim miasteczku Rosłek<sup>20</sup>. Przedstawiciel nowej władzy chce zaprowadzić tu spokój. Mieszkańcy, nękani przez oddziały z lasu, stopniowo przekonują się do porucznika Bartkowiaka, który oferuje im ochronę. Wydzwięk propagandowy jest oczywisty: nowa władza przynosi stabilizację oraz bezpieczeństwo i jest gotowa do poświęceń, ale trzeba jej zaufać i ponieść część kosztów. Kolejny film, *Azyl* (1978), wyreżyserowany przez Romana Załuskiego na podstawie powieści Jerzego Putramenta *Puszcza*, opowiada o wydarzeniach z 1946 roku. Bogdan, były żołnierz AK, obejmuje mazurską leśniczówkę, szukając ucieczki od traumatycznej przeszłości. Jest on kolejnym filmowym bohaterem, któremu nowa władza, mimo nieufności, oferuje szansę na nowe życie, wystawiając jednak na próbę i oczekując ofiary (ginie matka leśniczego). Ostatnim filmem, który można umieścić w grupie utworów nawiązujących do okresu powojennego i wiążących się z tematem wprowadzania komunistycznej administracji, jest obraz *Na krawędzi nocy* (1983, prem. 1985) w reżyserii Jerzego Obłamskiego. Ten telewizyjny film, będący adaptacją powieści Henryka Panasa z 1963 roku o tym samym tytule, dotyczy wydarzeń z roku 1947, a także rywalizacji o uczucia atrakcyjnej kobiety, Ludmiły, między przystojnym kochankiem, kulturalnym i fascynującym byłym komendantem milicji, a mężem – obcesowym i szpetnym dowódcą leśnego oddziału. Film nie jest jednak całkiem schematyczny, mężczyźni starają się pokonywać wzajemną niechęć, a nawet wydają się żywić do siebie szacunek – widz może się domyślać, że Piotr Lachowicz (Mieczysław Janowski) zrezygnował lub został wyrzucony ze stanowiska. Jednak terror nowej władzy położy się cieniem na życiu trojga bohaterów i dziecka, owocu jednej nocy. W centrum uwagi pozostają relacje międzyludzkie, jednak ich złożoność jest konsekwencją zmiany ustroju. Kluczowe jest uwikłanie w etycznie nacechowaną Historię, z powodu której „głos serca” i siła zmysłów nie są pierwotnie niewinne, jak w pamiętnym *Ostatnim takim trio* (1976) tego samego reżysera. Podobnie jak we wspomnianym filmie Konwickiego, także i tu „mazurskość” obrazu jest rozpoznawalna bardziej przez wiedzę o autorze pierwowzoru niż przez sygnały wewnątrztekstowe.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 130, 132–133.

<sup>19</sup> Tamże, s. 134.

<sup>20</sup> Zdjęcia kręcono w Pasymiu, nazwa nawiązuje jednak brzmieniowo do Pasłęka, leżącego w pobliżu Elbląga.

W fabule filmu Jana Batorego *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968, prem. 1971) pojawia się natomiast wojenna przeszłość głównego bohatera, byłego więźnia budującego niemieckie bunkry. Dominuje jednak plan współczesny, w którym sceneria Wilczego Szańca jest co prawda mrocznym śladem przeszłości, ale nie dla bawiącej się w okresie wakacji „złotej, bananowej młodzieży”. Miejsce o tak wyrazistej historycznej, ale zupełnie jeszcze świeżej przeszłości, żywo obecnej w pamięci świadków-uczestników przeszłych wydarzeń, miało służyć wzbogaceniu przekazu o refleksję nad złem, które może wkroczyć w życie jednostki wraz z Historią – w istocie czyni go niejasnym z jednej, a nazbyt schematycznym z drugiej strony (obojętna, bezrefleksyjna, hołdująca kulturze użycia młodzież). W filmie „grają” głównie mazurskie lasy, jako miejsce lokalizacji tajnej kwatery führera Tysiącletniej Rzeszy oraz swobodnej zabawy młodych ludzi, którzy wydają się być całkowicie odcięci od przeszłości i zupełnie nią niezainteresowani.

Z powodów politycznych w filmach opowiadających o tych terenach nie mogło być śladu „dokonań” Armii Czerwonej ani jej udziału w aparacie represji instalowanych struktur państwowo-administracyjnych. Unikano pokazywania choćby tylko obecności po wojnie „wojsk sojusznicznych”, zwłaszcza ich przedstawicieli na urzędniczych stanowiskach. W filmach brak nawet znaków jakiegokolwiek tożsamości kulturowej, choćby ludowej (warmińskiej, mazurskiej), nie ma też śladów różnorodności religijnej, co nie dziwi, zważywszy na rzadkość eksponowania w tamtym czasie elementów związanych z kulturą religijną<sup>21</sup>. Nawet topografia miasteczek i wsi była sprawą kłopotliwą, ponieważ mogła być odebrana jako materialne świadectwo bliskich związków z niemiecką tradycją. Osobliwością jest jednak fakt, że w filmach powstałych dużo później, gdy te kwestie przestały być drażliwe, brak jest choćby elementów, które były zgodne z linią ideologiczną władz PRL-u – na przykład nie wspomina się o tym, by ludzie tu mieszkający skądkolwiek przybyli.

Do tej pory zrealizowano trzy obrazy, w których tożsamość Warmii i Mazur uczyniono wiodącym tematem. Są to: film fabularny *Odjazd* (1991) i trzyodcinkowy serial telewizyjny o tym samym tytule (1995, prem. 1996), oba wyreżyserowane przez Magdalenę i Piotra Łazarkiewiczów, *Dwie miłości* (2002) w reżyserii Mirosława Borcka oraz *Róża* (2011) w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego. *Odjazd* podejmuje skomplikowaną, trudną i ważną kwestię narodowej i etnicznej tożsamości mieszkańców Warmii i Mazur<sup>22</sup>. Bohaterki są Niemkami mazurskimi, z których starsza, matka, Augusta Baumler, manifestuje swoją niemieckość, choć bez uprzedzeń wobec Polaków (w okresie przedwojennym), a jednocześnie silne przywiązanie do ziemi urodzenia. Młodsza natomiast – jej córka Hilda – czuje się Polką.

<sup>21</sup> K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004.

<sup>22</sup> Na marginesie warto wspomnieć, że mają z nią kłopot nawet twórcy filmu, skoro jego akcję dziejącą się na Mazurach umieszczają w okolicach Reszla. Tereny te od zawsze stanowiły integralną część Warmii, i to tę, której mieszkańcy nawet w okresie plebiscytu w 1920 roku silnie manifestowali swoje związki z Polską.



Kwestię tożsamości narodowej upraszcza scenariuszowy schemat, który sugeruje, że poczucie narodowej tożsamości zależy od miłości do Polaka, a niechęć do własnych korzeni jest spowodowana resentymentami rodzinnymi. Matka bowiem nawiązuje romans z narzeczonym Hildy, Karolem Lewickim, a ideologiczne zaślepienie ojca nazisty prowadzi do samobójczej śmierci wrażliwego młodszego brata, który nie potrafi i nie chce dostosować się do standardów młodzieżowej organizacji nazistowskiej Hitlerjugend. Jakkolwiek istotne dla zamazywania jednolitej tożsamości (polskiej lub niemieckiej) były bliskie kontakty obu nacji, współzycie na jednym terenie, przenikanie kultur oraz małżeństwa mieszane, to jednak wątpliwe jest, by poczucie narodowe dawało się w ten sposób łatwo i szybko kształtować. Wartością filmu jest nawiązanie w fabule do historycznych zdarzeń związanych z powojennymi migracjami i przesiedleniami. W *Odjeździe* istotne jest, że pokazano ten problem jako ściśle powiązany z indywidualnymi decyzjami, choć nie uwzględniono pełni ich dramatyzmu związanego z presją ciężającej nad mieszkańcami Warmii i Mazur przemocy Armii Czerwonej, a następnie łatwej do przewidzenia z tej perspektywy przyszłości, oznaczającej życie w totalitarnym terrorze. Aspekt ten został zaznaczony poprzez wprowadzenie wątku nazistowskiego aktywisty, szczególnie gorliwego w czasach reżimu Hitlera, po wojnie natychmiast wchodzącego w rolę funkcjonariusza SB i dzięki temu mogącego zachować tę samą postawę.

*Odjazd* jest pierwszym filmem, w którym wyraźnie pokazano elementy kulturowej specyfiki regionu. Oto żyją tu ludzie dwóch narodowości i to wspólne zamieszkiwanie zamazuje poczucie narodowej tożsamości, co sprawia, że przynajmniej niektórzy mogą mieć kłopot z jej określeniem, a różnice występują nawet w obrębie najbliższej rodziny. Zgodnie z filmową wizją bohaterowie czują się najpierw związani z „małą ojczyzną” – z Mazurami, a dopiero potem z ojczyzną wielką – z Polską lub Niemcami. Ponadto film ten wyraźnie sugeruje, że antagonizmy polsko-niemieckie pojawiły się dopiero po wojnie – co prawdą nie jest, oraz że wzmożyły się wraz z ekspansją ideologii<sup>23</sup> (nazistowskiej najpierw, komunistycznej potem) – co jest prawdą.

Film i serial Łazarkiewiczów ukazuje istotny element prawdy historycznej, dotyczący wkraczania Armii Czerwonej, niosącej zagrożenie dla mieszkańców tych ziem, z tym że – wbrew faktom – w filmie wojenni zwycięzcy zagrażają wyłącznie niemieckiej ludności cywilnej, nie wnikając w jej osobiste poczucie przynależności narodowej. W rzeczywistości czerwonoarmiści traktowali całą ludność tego terenu jako podbitą. Inną ważną kwestią jest fakt, że – zgodnie z logiką fabuły filmów Łazarkiewiczów – dla Hildy i Augusty nie nastąpiła wymiana jednego totalitaryzmu na drugi, lecz rodzimej dyktatury na obcą, przy czym już ta pierwsza rykoszetem

<sup>23</sup> Podobne nasilenie było zawsze konsekwencją działań represyjno-propagandowych, przykładem mogą być rządy Bismarcka, gdy natomiast sytuacja się normalizowała, wówczas postępowała powolna, samoistna asymilacja oraz dyfuzja kultur i języków – zob. J. Jasiński, dz. cyt.

ugodziła w ich rodzinę, powodując śmierć dziecka (brata i syna), ta druga zaś przynosi straty materialne, degradację społeczną i cierpienie wynikające z odrzucenia, pogardy i wrogości ze strony dotychczas życzliwych sąsiadów, a w konsekwencji – osamotnienie. Tytułowy „odjazd” nie oznacza dla tych kobiet wyjazdu z Mazur do Niemiec (co było przecież powszechne, nie tylko wśród mazurskich i warmińskich Niemców, ale i wśród wielu Polaków – polskich Warmiaków i Mazurów, których reprezentuje Karol Lewicki, w części powojennej nieobecny na ekranie), a powrót do rodzinnego domu, i to jedynie na jeden dzień, sownie opłacony obecnym właścicielem „wdowim groszem”. Wrócić „na swoje” jako pełnoprawne właścicielki będą mogły dopiero, gdy Polak, dawna miłość ich obu, powróci na rodzinną ziemię z niemieckimi pieniędzmi i kupi za nie ich wspólny, ale już nowy dom, w którym będą mogli w spokoju i harmonii dożyć dni, jak przed wojną. Ów finał odsunięty w niedaleką przyszłość (z wiadomością o tych planach przybywa syn Karola) ma siłę i znaczenie symbolicznego przesłania.

*Dwie miłości* (2002), film wyreżyserowany przez Mirosława Borka ze scenariuszem Marlis Ewald, stanowi próbę ukazania części prawdy historycznej w nastroju romantyczno-nostalgicznym. Warmia jest na ekranie czarownym miejscem, gdzie rodzą się trwale i niezwykle miłości, a jej piękno jest właściwym otoczeniem dla magii niezwyklej uczuć. Jednocześnie jednak w sposób stonowany i bez resentymentów, ale też bez ignorowania ewidentnych faktów związanych z II wojną światową, ukazano we wspomnieniach i przekazach rodzinnych bohaterów dzieje przeszłych i obecnych mieszkańców Pojezierza Olsztyńskiego, tych, którzy tworzą tożsamość współczesnej Warmii (potomków polskich i niemieckich Warmiaków oraz przesiedleńców z Wileńszczyzny). Specyfikę kulturową pokazano tu dzięki zastosowaniu fabularnego schematu powrotu do miejsca dawnej i jedynej prawdziwej miłości Niemki urodzonej w Prusach Wschodnich. Elsa Gritzan (Ursula Karusseit) przyjeżdża do Olsztyna szukać śladów Joachima, z którym straciła kontakt po jego wyjeździe na front wschodni w czasie II wojny światowej. „Potem nastąpił koszmar. Wiemy, jak to się zaczęło...” – opowiada Elsa wnuczce i prowadzącemu ją po okolicach Markowi, polskiemu fotografowi o kresowych korzeniach. W filmie pada to jedno zdanie sugestii wypowiedziane przez starszą sympatyczną panią, że to Niemcy wszczęli wojnę (widz ma się domyślić gwałtów Armii Czerwonej i późniejszej ucieczki do Niemiec), zaś w kontekście zrujnowanego domu pada słowo „wypędzenie”. Reżyser buduje przy tym rodzaj paraleli między losem Elsy a losem matki Marka, którą „podobnie jak Elsę” wpakowano do wagonu i wysadzono tutaj, na „Mazurach”. Przy czym tylko z losem Elsy widz jest emocjonalnie związany za sprawą podążania po śladach jej miłości, a o matce Marka tylko się napomyka.

Historycznie ważne miejsca Warmii, takie jak Olsztyn, Gietrzwałd, Sząbruk, są malowniczo fotografowane przez niemieckich operatorów Ottona Kirchoffa i Jurgena Heimlicha. Wiejskie pejzaże – polne drogi, aleje, lasy, jeziora, porośnięte trawą pagórki dobre do jazdy konnej, przystanie,

żagle na jeziorach – nadają filmowi urodę artystycznie opracowanego folderu. Wymowa filmu kumuluje się w sposób symboliczny w wystawie fotografów Marka (w rzeczywistości Mirosława „Mici” Bojenko), ukazujących piękno Warmii z nostalgiczną historią dawnej, a obecnie reaktywowanej miłości w tle, symbolizującej symbiozę Niemców i Polaków na tych ziemiach. Po latach, zaznaczonych w filmie jako puste (dotychczas Elsa milczała na temat przeszłości), miłość Elsy odnawia się w miłości młodych, wnuczki Christiny Lohmann (Julia Richter) i Marka Lewickiego, syna przesiedleńców z Wileńszczyzny. Film jest ciepły, urokliwy i taktowny, ma też wszelkie cechy dobrego melodramatu, włącznie z sentymentalnym zakończeniem sugerującym ciągłość pokoleń (odnaleziony Joachim umiera, ofiarowując Christynie warmińską skrzynię posażną). Relacje między Niemcami a Polakami na Warmii w filmie Borka wydają się nieco wyidealizowane, jednakże obraz pary młodych, dla których przeszłość nie stanowi już żadnego problemu, odsłania wspólny dla obu nacji emocjonalny związek z miejscem urodzenia przodków, i jest dość reprezentatywny dla młodego pokolenia.

Najwybitniejszym osiągnięciem artystycznym traktującym o pogranicznym regionie północno-wschodniej Polski jest *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Fabuła tego filmu nie tylko rozgrywa się na Mazurach, ale i opowiada istotny fragment dziejów regionu z indywidualnej perspektywy jej mieszkańców. Smarzowski ukazał ważną część historii tej ziemi i ludzi w sposób jak dotąd najgłębszy i najbardziej wszechstronny, w dużej mierze dzięki temu, że scenariusz współtworzyli rodowici mieszkańcy znający przeszłość z własnego doświadczenia, przekazów ustnych oraz dokumentów archiwalnych. Dzięki temu na ekranie oglądamy losy ludzi, którzy właśnie z tego powodu, że byli stąd lub tu przybyli, doznali niewyobrażalnych cierpień. Z ekranu wyłonił się wiarygodny obraz pogranicza szarpanego przez tak zwane historyczne siły, czyli oficjalnie sankcjonowaną przemoc. Ta zaś może rozwijać się bez żadnych hamulców na terenach, których przynależność państwowa jest niejasna. Reżyser pokazał też, co rzadkie w polskim kinie, że reżim sowiecki rozpoczął się od razu z chwilą wkroczenia wojsk ze Wschodu, że od razu rozpoczęły się nie tylko dokonywane „spontanicznie” masowe gwałty na mazurskich kobietach oraz inne akty przemocy, w tym brutalny szaber i płądrowanie nawet zamieszkanego gospodarstw, ale także instytucjonalne zniewolenie, jak również inwigilacja, obejmujące – co ważne – wszystkich mieszkańców, i miejscowych, i przybyłych. Na tych ziemiach wszystkie te działania były od razu widoczne i doświadczone, ponieważ traktowano je od początku, także w propagandzie, jako wrogię, a ludzie, którzy tu się znaleźli, stawali się częścią wojennej zdobyczy.

Istotną wartością *Róży* jest ponadto pokazanie charakterystycznej cechy kultury Mazur, mianowicie faktu, że zamieszkuje je mieszana społeczność. Na ekranie pojawiają się Polacy i Niemcy tu mieszkający, mówiący po polsku lub po niemiecku albo w obu tych językach, ludzie noszący polskie nazwiska i niemieckie imiona, którzy są Niemcami – i noszący niemie-



ckie imiona oraz nazwiska, a czujący się Polakami. Wszyscy razem słuchają pastora wyrastającego z tradycji niemieckiego humanizmu, głoszącego kazania do Polaków i do Niemców, rozumianego przez wszystkich jednako-wo, bez względu na to, jakim językiem posługują się w domu.

Pojawia się też kwestia wysiedleń, i to bez częstej w odniesieniu do tego tematu ideologizacji. W filmie wyraźnie pokazano naciski władz oraz powszechnie stosowaną przemoc wobec wszystkich miejscowych jako „Niemców”, co skłaniało zdecydowaną większość mieszkańców do wyjazdu do Niemiec, czasem niezależnie od poczucia narodowego. Najbardziej kontrowersyjny jest wątek przesiedlonych z Wileńszczyzny Polaków, którzy pod podobnymi naciskami musieli opuścić rodzinną ziemię, żeby nie stracić ojczyzny. Jednak ich poprzednich doświadczeń widz musi się domyślić, obserwuje natomiast ich losy na tej nowej ziemi, na której muszą ponownie się zagnieździć, w zderzeniu z cierpieniem nowych sąsiadów. Dzielą z nimi podobne doświadczenia związane z przemocą nowej władzy i statusem nowo pozyskanego zdobycznego terytorium (brutalny szaber, gwałty, esbecki terror), choć nie w tak wielkiej skali. To ich jednak – przyjacielskich, pracowitych, gościnnych, optymistycznie nastawionych do życia mimo wojennych doświadczeń – pokazano w filmie jako współczesnych Judaszów. Oto wydają oni Służbie Bezpieczeństwa swojego nowego przyjaciela, żeby po pożarze własnego domu zająć dom mazurskich kobiet, które były żołnierz AK i powstańców wzięły w opiekę. Nie można poddać w wątpliwość prawdopodobieństwa takiego zdarzenia, ale wątpliwa jest jego reprezentatywność dla ogromnej rzeszy wygnańców zza Bugu, którzy z obcego nakazu tu się osiedlali, a po doświadczeniu sowieckiego najazdu 17 września 1939 roku znali dobrze metody wschodniego „sojusznika”. Twórcy filmu budują w ten sposób fałszywy obraz społeczności wilniaków na Warmii i Mazurach, co jest o tyle znaczące, że jest to pierwszy filmowy obraz pokazujący tę grupę na Mazurach<sup>24</sup>.

Wszystkie jednak wątki fabularne filmu wynikają z dobrej znajomości historii. Wielką siłą emocjonalną mają dzieje Tadeusza (Marcin Dorociński), żołnierza AK, torturowanego i skazanego na lata sowieckiego łagru za pomoc Mazurce Róży (Agata Kulesza), uważanej przez Rosjan za Niemkę, a przez swoich za renegatkę, ponieważ – wielokrotnie napadana i gwałcona – w końcu dobrowolnie poddała się gwałtom, by uchronić przed nimi swoją córkę.

\*

Polskie filmy fabularne i seriale, których akcja toczy się na Warmii lub Mazurach, tworzą wizerunek będący przemieszaniem stereotypów, konwencji filmowych i idealistycznych wyobrażeń z niewielką domieszką prostej

<sup>24</sup> Przyjmuje się, że druga część serialu Izabeli Cywińskiej *Boża podszewka* (2005) dzieje się na Dolnym Śląsku, zgodnie z pierwowzorem literackim, choć w filmie nie ma wyraźnych wskazań topograficznych, równie dobrze mogłyby to być Mazury, Warmia lub Pomorze.

reprodukcji rzeczywistości. Ta ostatnia kwestia dotyczy przede wszystkim wyglądów, gdyż niezwykle rzadkie są syntetyczne wizje tego regionu, które przynosiłyby choćby część prawdy o nim, tak jak w filmach *Róża*, *Dwie miłości* czy *Odjazd*. Jest to wiedza dotycząca przeszłości, równie rzadkie są próby przedstawienia w sposób pogłębiony i realistyczny zarazem współczesności regionu. W tym ujęciu Warmia i Mazury funkcjonują w wyobraźni filmowców na ogół jako synonim odległej, zaniedbanej prowincji, przestrzeni ludzi pozostawionych samym sobie, którzy nie są w stanie stawić czoła rzeczywistości. W sytuacjach skrajnych stosuje się konwencje filmu sensacyjnego i bandyckiego, ukazując, że to miejsce sprzyja społecznym patologiom, a jednocześnie jego cechy topograficzne i geograficzne położenie na krańcach Polski czynią zeń dobrą kryjówkę dla bandytów i pole do wszelkiego rodzaju nadużyć, które nie będą ścigane, bo nikogo los mieszkających tu na stałe ludzi nie obchodzi. Za najbliższe rzeczywistości można uznać, moim zdaniem, utwory przynależące do kina popularnego: *Siedlisko* Janusza Majewskiego, *Kochaj i rób, co chcesz* Roberta Glińskiego oraz *Lincz* Krzysztofa Łukaszewicza, a także komediodramat Piotra Trzaskalskiego *Mój rower*. Najczęściej jednak pokazuje się Warmię i Mazury w ujęciu folderowo-wakacyjnym lub w sposób mniej lub bardziej wyidealizowany jako krainę, w której piękne krajobrazy wpływają dobroczynnie na mieszkających lub przybywających tu ludzi, czyniąc ich życie bardziej harmonijnym. Ekranowe wizje „Mazur” w niewielkim stopniu odzwierciedlają historię, a w jeszcze mniejszym – charakter regionu czy jego złożone uwarunkowania kulturowe, w tym religijne, językowe, obyczajowe, mieszanie się różnorodnych tradycji przy jednoczesnej tendencji do unifikacji.

Ważnym czynnikiem jest fakt, że spośród nielicznych pozycji, posiadających walory poznawcze, dopiero film Smarzowskiego miał szeroki społeczny oddźwięk i dotarł do szerszej publiczności. Film *Borka* przeszedł niezauważony, a Łazarkiewiczowie nakręcili serial telewizyjny dlatego, że film fabularny nie miał nawet kinowej premiery i bez zmiany kanału przekazu nie dotarłby wcale do widzów. W konsekwencji wyobrażenia widzów o Warmii i Mazurach są kreowane głównie przez wizerunek, który wyłania się z większości filmowego i telewizyjnego repertuaru. A tam jest to wciąż teren malowniczych plenerów, rezerwat dzikiej przyrody, i jednocześnie „wakacyjne zagłębienie” Polaków, a dzięki popularnej serii *...nad rozlewiskiem* oraz komedii *Taxi* A także azyl leczący umęczone wyścigiem szczurów dusze. Wizerunek ten został nieco zmodyfikowany przez coraz liczniejsze filmy, w których „Mazury” stają się reprezentatywnym przykładem Polski B, gospodarczego i cywilizacyjnego zapóźnienia i społecznego zaniedbania oraz niekontrolowanej przez nikogo przemocy.

Warmię i Mazury rzadko pokazuje się w kinie jako teren pogranicza naznaczonego cierpieniem wielu tutaj przymusowo przesiedlonych. Brak jest problematyki związanej z repatriantami, którzy przede wszystkim współtworzyli nowe oblicze tego regionu. Dramaty autochtonów – Warmiaków i Mazurów, nielicznych pozostałych (tych, którzy nie wyemigrowali do

Niemiec w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) nie istniały w polskim kinie przez długie lata. Namiastka problemu pojawiła się w filmie i serialu Łazarkiewiczów *Odjazd*, ale te utwory znacząco zaburzają proporcje historyczne i etyczne, ponieważ pokazuje się w nich tylko problem skrzywdzonych Niemców. Wiarygodny obraz, choć nie bez skaz, przynosi dopiero *Róża* Wojciecha Smarzowskiego. Co ciekawe, w kinie polskim w okresie PRL-u prawie nie pojawia się wątek Mazur w wersji propagandowej, jako Ziemi Obiecanej powojennych rozbitków, przyjeżdżających kolonizować „ziemię niczyją”. Warmii i Mazur nie traktuje się w filmie analogicznie do Śląska. Charakterystyczny jest odcinek *Stawki większej niż życie* (1967–1968), w którym Olsztyn pojawia się jako ostatni przyczółek niemiecki, hitlerowscy funkcjonariusze zakładają cywilne ubrania i ukrywają (na dnie jeziora) kompromitujące dokumenty, a agenci wywiadów zaczynają się ujawniać. Janusz Morgenstern potraktował to miasto dokładnie tak, jak Armia Czerwona – jako przygraniczne tereny III Rzeszy. Warmia i Mazury nadal nie mają ani swojego Kutza, ani Wojcieszka, choć dobry początek zrobili Smarzowski i Trzaskalski, obaj przyjmując punkt widzenia przybysza mającego oczy szeroko otwarte na rzeczywistość. Pierwszy pokazał nieudaną próbę zakorzenienia się na ziemi, która okazała się „nieładna”, drugi odsłonił ukryty jej potencjał, którym ona obdarza zarówno już zakorzenionych, jak i tych, którzy przyjeżdżają choćby na chwilę. To jednak zaledwie rekonesans. Wciąż brakuje spojrzenia od wewnątrz. Warmia i Mazury czekają na filmowców, którzy ukazaliby na ekranie ich kulturową specyfikę, złożoną historię i teraźniejszość.

#### Summary

### **The image of the Warmia and Mazury District in Polish cinema and television serials**

This article focuses on Polish films and serials referring to the Warmia and Mazury District from the 1960s till now. The author discusses various patterns of representation, entitled: metaphysical-existential, touristic, romantic, idealistic, escapist, realistic, sensational, historic. She analyses both popular and art cinema and the conclusion is formulated as a thesis that the cinematic image of Warmia and Mazury poorly reflects its cultural and historical identity, except for a few recent works, especially *The Rose (Róża)* by Wojciech Smarzowski and *My Bike (Mój rower)* directed by Piotr Trzaskalski. The majority of film representations seem to be under the influence of common stereotypes, but these two make a good beginning for deepening the on-screen portrayal of the Warmia and Mazury District.

Artur Piskorz

## Wtedy i teraz. Oglądając *Współlokatorki* Mike'a Leigh

**Słowa kluczowe:** Mike Leigh, symetria, kontrast, retrospekcja, kobiecość, męskość

**Key words:** Mike Leigh, symmetry, contrast, retrospection, femininity, masculinity

W pewnym sensie *Współlokatorki* (*Career Girls*, 1997) to „zapomniany” film Mike'a Leigh. Kameralna, niespełna dziewięćdziesięciminutowa opowieść nakręcona w pięć tygodni z udziałem garstki aktorów zajmuje mało eksponowane miejsce w filmografii artysty. *Współlokatorki*, oglądane w kontekście całej twórczości M. Leigh, sprawiają wrażenie katalogu stylistycznych chwytów i dramaturgicznych rozwiązań charakterystycznych dla tego reżysera, zaś nieczęste dla tego twórcy zastosowanie retrospekcji w warstwie narracyjnej wrażenie to jeszcze potęguje.

Wspomniana typowość łączy się przede wszystkim ze skłonnością Leigh do operowania z jednej strony symetrią, a z drugiej kontrastem. Dotyczy to zarówno narracji, jak i sposobu obrazowania. *Współlokatorki*, niejako wbrew ich „zapoznanemu” statusowi w filmografii reżysera, wydają się utworem mogącym służyć jako rodzaj artystycznej matrycy tego autorskiego kina. W niniejszym szkicu proponuję spojrzenie na narracyjną strukturę filmu ufundowaną na zderzeniu terażniejszości z przeszłością oraz zastosowaniu narracyjnej symetrii i kontrastu, jednocześnie biorąc pod uwagę wykorzystane przy tym środki artystyczne, jak sposób filmowania, wykorzystanie koloru, gra aktorska i muzyczna ilustracja.

Obydwa wątki narracyjne opowieści zostały ulokowane na równoległych płaszczyznach czasowych: współczesnej i retrospektywnej. *Współlokatorki* to jedyny film Leigh, w którym retrospekcja odgrywa rolę narracyjnego budulca, co – według samego reżysera – stanowi w dużej mierze wynik zbiegu okoliczności. Jak sam mówi,

standardowa procedura w wypadku wszystkich moich filmów jest taka, że lokujemy się w jakimś momencie życia danej postaci, a następnie rekonstruujemy całe lata jej życiorysu, dochodząc do współczesności. Wówczas zakotwiczam historię, która zawsze rozgrywa się w terażniejszości. [...] Podobnie było w wypadku *Współlokatorek*, kiedy konstruowaliśmy sposób życia Hannah i Annie sprzed dekady. Zazwyczaj robimy to wszystko po to, aby potem jedynie okazjonalnie czynić wycieczki do przeszłości w filmie, którego akcja rozgrywa się w terażniejszości. Ale wówczas przyszedł mi do głowy pomysł, że film może

mieć taką podwójną narrację: teraz i w przeszłości. Gdy sobie to uświadomiłem, wówczas pojawiło się wiele nowych możliwości<sup>1</sup>.

I tak wątek współczesny został osadzony w stolicy Wielkiej Brytanii w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zaś część retrospektywna rozgrywa się sześć lat wcześniej. Annie przyjeżdża na weekend do Londynu, aby po sześciu latach niewidzenia się odwiedzić Hannah – przyjaciółkę z czasów studenckich, z którą wówczas dzieliła mieszkanie. Obie kobiety to singielki około trzydziestki. Prowadzone przez nie rozmowy dotyczą ich współczesnej sytuacji, przeplatając się ze wspomnieniami na temat studenckiej przeszłości. Kiedy się poznały, Annie studiowała psychologię, a Hannah literaturę angielską. Częściowo pod wpływem wspomnień, a częściowo w wyniku spontanicznej decyzji, przyjaciółki odwiedzają znajome z przeszłości miejsca oraz przypadkowo spotykają osoby bliskie im w czasach studenckich. Adrian, z którym romansowała Hannah, a do którego wzdychała Annie, okazuje się zadowolonym z siebie agentem nieruchomości. Ricky, który już na studiach zdradzał objawy psychicznego niezrównoważenia, objawia się jako wyraźnie cierpiący na chorobę psychiczną mężczyzna. Dawna koleżanka, z którą dzieliły przez pewien czas mieszkanie, mija je bez słowa, uprawiając w parku jogging.

Sekwencja otwierająca film zdaje się stylistycznym zaprzeczeniem formuły charakterystycznej dla kina Mike'a Leigh: pędzący pociąg, stłumiony stukot kół, siedząca w komfortowym fotelu Annie, zieleń łąk migająca za oknem... Elegancko ubrana kobieta przegląda kolorowy magazyn i uśmiecha się do własnych myśli. Na stole torebka, obok plastikowy kubek z kawą, opakowanie po batonie Twix. Wszystko zamknięte w kadrze wypełnionym przestrzenią i powietrzem. Wrażenie, jakby zaszła pomyłka i rozpoczął się film jakiegoś innego reżysera. Intensywność kolorów jest tak uderzająca, że daje się przyrównać jedynie do ich eksplozji, która pojawiła się w kinie Leigh dopiero całą dekadę później, w *Happy-Go-Lucky*, czyli *co nas uszczęśliwia* (*Happy-Go-Lucky*, 2008). Barwność tej sceny wzmacnia zestawienie jej z sekwencją, która rozgrywa się w przeszłości, stanowiąc podstawowy element ikonograficznego kontrastu.

Annie jedzie pociągiem z północy na południe Anglii, do Londynu. Podobnie jak we wcześniejszym o cztery lata filmie *Nadzy* (*Naked*, 1993), przybysz z północy kraju spędza kilka dni w wielkim mieście, i – podobnie jak w tamtym filmie – powraca na północ<sup>2</sup>. Wektor podróży nie jest przypadkowy. Społeczno-polityczne zróżnicowanie na mieszkańców angielskiego południa (czytaj: Londynu i okolic) oraz angielskiej północy zawsze odgrywało istotną rolę w brytyjskim społeczeństwie. Północ była – i pozostaje – obszarem kraju tradycyjnie kojarzonym z przemysłem ciężkim. W mentalności Anglików z brytyjskiego południa przybysz z północy jest kojarzony z innym (pod)gatunkiem człowieka, z kimś mniej okrzesanym i obcym.

<sup>1</sup> *Mike Leigh on Mike Leigh*, red. A. Raphael, London 2008, s. 282.

<sup>2</sup> S. O'Sullivan, *Mike Leigh*, Illinois 2011, s. 83.

Podróż na południe oznacza nie tylko migrację za pracą i lepszym życiem w stolicy, ale także wystawienie się na inny rodzaj kulturowego i emocjonalnego doświadczenia. Dla „tych z południa” ci „z północy” zawsze byli jacyś inni. Dla powracającej do Londynu Annie ów „kulturowy szok” okaże się mniej intensywny, ale symboliczne znaczenie kierunku jej podróży pozostanie.

Wspomniany wyżej sposób obrazowania w sekwencji otwierającej film zasadniczo kontrastuje z wydarzeniami ulokowanymi w przeszłości. Sceny rozgrywające się współcześnie wypełnia światło i przestrzeń. Przeważają pastelowe, ale wyraziste kolory. Plany ogólne dominują nad zbliżeniami, bohaterowie nie „duszą się” w kadrze, lecz poruszają się swobodnie, z pewnością siebie, jakby opanowali indywidualną trajektorię przemieszczania się i niewchodzenia w konflikt z innymi postaciami w walce o „życiową przestrzeń” wewnątrz kadru. Sprawiają wrażenie, jakby byli pozbawieni pewnej potencjalności „stawania się”, krocząc po wytyczonej już ścieżce własnego życia i świadomie dokonując wyborów. Stąd zapewne bardziej statyczne, „zachowawcze” ujęcia kolejnych scen w sekwencji współczesnej, w której plany ogólne przechodzą w zbliżenia. Kamera pokazuje twarze, na których częściej gości uśmiech, a nie pełen napięcia grymas czy nerwowy tik, jak w części retrospektywnej.

Część retrospektywna natychmiast uderza swą monochromatycznością, wypraniem z kolorów, monotonią barw. Rzeczywistość jest skąpana w stalowych odcieniach błękitu, w szarościach, w jednostajnych, burych kolorach. Kręcone z ręki ujęcia budują atmosferę niepokoju, rozedrgania i niestabilności. Mnogość zbliżeń konstruuje klaustrofobiczną przestrzeń, tworząc wrażenie osaczenia bohaterów przez otaczającą rzeczywistość, zamknięcia ich we własnym świecie, skoncentrowania na własnym wnętrzu bez poświęcania uwagi otoczeniu. Nerwowość wzmacniają krótkie ujęcia, gwałtowne cięcia, przekrzywione kadry, skupienie na detalu i szczególe. Wszystko to sprawia wrażenie „punktowego” strukturyzowania przestrzeni, jakby składała się ona jedynie z izolowanych, wzajemnie niepowiązanych fragmentów.

*Współlokatorki* łączy z *Nagimi* także sposób operowania kolorem czy technika filmowania. Leigh podkreśla, że

sceny współczesne zostały nakręcone w podręcznikowy sposób i nasycone pełnią kolorów na taśmie 35 mm. Część retrospektywna została nakręcona kamerą z ręki na taśmie 16 mm z wykorzystaniem procesu *bleach bypass*, który zastosowaliśmy także w *Nagich*. Dało to bardzo interesujący efekt<sup>3</sup>.

Natomiast w sposobie filmowania współczesnej i retrospektywnej części *Współlokatorek* wybór właściwej strategii jest, według reżysera, odpowiedzią na pytanie:

<sup>3</sup> *Mike Leigh on Mike Leigh*, dz. cyt., s. 282.



czy jest to ujęcie postaci znajdującej się w jakimś pomieszczeniu, czy też jest to ujęcie pomieszczenia, w którym znajduje się dana postać? [...] To dwie zupełnie różne rzeczy. Czy mówimy coś na temat cech danego pomieszczenia, czy też mówimy coś o samej postaci znajdującej się w tym pomieszczeniu?<sup>4</sup>

Mając w pamięci tę wypowiedź, można wnioskować, że realizując sekwencję współczesną we *Współlokatorkach* reżyser chciał zarejestrować „pomieszczenie wraz ze znajdującymi się w nim postaciami”, zaś w części retrospektywnej koncentrował się na „postaciach znajdujących się w jakimś pomieszczeniu”.

Tego rodzaju różnicowanie w obrazowaniu można interpretować jako próbę wizualnego oddania dwóch odmiennych stanów świadomości bohaterek. Jednostajna kolorystyka sekwencji retrospektywnej kłóci się ze stereotypowym wyobrażeniem młodości jako dynamicznego, wielobarwnego i beztroskiego okresu życia. Leigh, jakby wbrew powszechnemu przekonaniu, że to młodość jest zawsze ciekawsza i bardziej kolorowa od wieku dojrzałego, pokazuje coś wręcz przeciwnego: młody człowiek jest zbyt niedojrzały, aby zobaczyć i docenić subtelność oraz wielości odcieni i barw otaczającego świata, i dopiero przekroczenie granicy dorosłości umożliwia dostrzeżenie jego wielowymiarowości i wielobarwności. Niczym Annie, dla której oglądany po latach nieobecności Londyn „wygląda tak samo, ale sprawia inne wrażenie”. Zapewne przez sześć lat jej nieobecności miasto niewiele się zmieniło, tym niemniej przez bohaterkę jest odbierane zupełnie inaczej. Studentka i dojrzała kobieta odmiennie spoglądają na te same miejsca, których wspomnienie zniekształcił wpływ czasu, które nabrały innego kolorytu, których obraz w pamięci zatarły bądź wypaczyły kolejne doświadczenia i przeżycia, na nowo kształtujące sposób patrzenia i odbioru otaczającego świata. Dlatego też Annie i Hannah spotkają się w rzeczywistości „takiej samej, choć innej”.

Kontrastowy charakter obydwu sekwencji dodatkowo podkreśla ścieżka dźwiękowa. Części retrospektywnej towarzyszy rockowa muzyka popularnego w latach osiemdziesiątych, a wyrosłego z punkowej stylistyki zespołu The Cure. Wykrzyczane utwory zespołu wpisują się pulsującym rytmem w rozedrganą rzeczywistość studenckich lat Hannah i Annie. Utwory grupy znalazły się na ścieżce dźwiękowej głównie dlatego, że muzycy okazali się fanami twórczości reżysera i wyrazili zgodę na bezpłatne wykorzystanie ich twórczości<sup>5</sup>. Zapewne dlatego tak uderzające wrażenie robi muzyczne tło sekwencji współczesnej. W zderzeniu z rockowym brzmieniem The Cure fragmenty filmu pełne łagodnych rytmów smooth jazzu i nastrojowej, soulowej wokalizy zdają się sugerować, że młodzińczy okres „burzy i naporu”, manifestujący się muzycznym gustem, bohaterki mają już za sobą.

<sup>4</sup> S. Tobias, *Mike Leigh Interview*, [online] <<http://www.avclub.com/articles/mike-leigh,14323/>>, dostęp: 12.06.2012.

<sup>5</sup> *Mike Leigh on Mike Leigh*, dz. cyt., s. 280.

Uwidaczniają się także różnice zarówno w relacjach między głównymi bohaterkami, jak i w ich zachowaniu. Pewna gwałtowność interakcji charakteryzująca czasy studenckie była podszyta nierzadko bolesną bezpośredniością i brakiem delikatności. Wystarczy wspomnieć uwagi Hannah pod adresem wyglądu Annie. W rozmowach wyczuwało się zaczepność, chęć postawienia na swoim, stałą gotowość do słownej utarczki. Po latach złościwości i napięcia odeszły. Hannah, witając Annie na dworcu King's Cross, komplementuje jej wygląd. Obie kobiety zamieniły buntowniczy, bezkompromisowy i awangardowy styl czasów studenckich na mainstreamowy sznyt tytułowych „kobiet kariery”.

Kontrast podkreśla także aktorska gra. Sean O'Sullivan zauważa, że w części retrospektywnej

zostajemy wystawieni na zdumiewający ciąg tików i manieryzmów w wykonaniu Lyndy Steadman i Katrin Cartlidge, grających role Annie i Hannah, podczas gdy Kate Byers jako Claire daje coś w rodzaju popisu normalności, siedząc i obserwując, i uśmiechając się krzywo od czasu do czasu niczym widz oglądający duet aktorek komediowych. Tym, co odróżnia *Współlokatorki* od wcześniejszych przykładów pozornej aktorskiej niezborności [w filmach Mike'a Leigh – A.P.] [...] jest fakt, że to, co manieryczne i realistyczne [...] jest wykorzystane nie po to, aby odróżnić jedną postać od innej; w przypadku *Współlokatorek* te same bohaterki przemieszczają się między tym, co manieryczne i co realistyczne. Innymi słowy, Annie i Hannah funkcjonują w tym filmie jako naprzemienne stylizowane i uprawdopodobniane w dwóch różnych wcieleniach<sup>6</sup>.

Tiki i manieryzmy Annie i Hannah w części retrospektywnej budzą skojarzenia z aktorską manierą obecną w filmach z wcześniejszego okresu w twórczości Leigh: przerysowane gesty bohaterów wtrąconych w stan niemal histerycznego rozedrgania i emocjonalnego rozchwiania, idiosynkrazje ich zachowania wyniesione do drugiej, czy wręcz trzeciej, jak w wypadku Ricky'ego, potęgi. Jeśli nawet znajduje to swoje dramaturgiczne uzasadnienie, to zdecydowanie ociera się o przerysowanie czy zwyczajne aktorskie przeszarżowanie. Leigh odpiera te zarzuty, twierdząc, że w części retrospektywnej Hannah nie jest sobą, że po prostu gra, „wymyśla” samą siebie, że jest zbyt młoda, aby wiedzieć, kim jest, wobec czego odgrywa jedną z możliwych ról<sup>7</sup>. Takie wyjaśnienie wydaje się dość prawdopodobne. W młodości człowiek wchodzi w różne role i zakłada różne maski. Podświadomie konstruuje różne wersje własnej osobowości, nie będąc pewien, która z nich stanie się tą dominującą. Jednocześnie trudno uciec od refleksji, że w tym wypadku ta przesadność gestów i zachowań niebezpiecznie ciąży ku karykaturze, a przez to zmienia bohaterów w kukiełki, których fizyczność, rozmaite gesty, grymasy, jękanie się i wymachiwanie rękami bardziej odpycha, niż przyciąga uwagę.

<sup>6</sup> S. O'Sullivan, dz. cyt., s. 86.

<sup>7</sup> Mike Leigh on Mike Leigh, dz. cyt., s. 281.



Wątpliwości rodzą się także w innej kwestii. Chociaż Hannah i Annie spotykają się ponownie zaledwie po upływie sześciu lat, wydaje się, że minęła cała epoka. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że te pół tuzina lat nie tylko znacząco wpłynęło na wygląd bohaterek, ale także na ich zachowanie i poglądy. Żadna z nich nie odczuwa już potrzeby odgrywania roli, wcielania się w kogoś innego. Gestykulacja jest pozbawiona dawnej nadmiernej ekspresywności, zniknęła większość tików i spazmów, a dialogów nie wypełnia już napastliwa agresja i zaczepność. Zachowanie obu kobiet stało się bardziej konwencjonalne albo bardziej zwyczajne. Ta zmiana w ich zachowaniu uwidacznia się tym bardziej w trakcie przypadkowego spotkania z Rickiem. Już w części retrospektywnej zdradzał on objawy jeśli nie psychicznego niezrównoważenia, to z pewnością borykania się z poważnym problemem emocjonalnym. Od biedy mógł jeszcze uchodzić za kogoś określonego mianem *freak*, outsidera, osobę emocjonalnie chwiejną i skonfliktowaną z samą sobą. Ekscentryzm jego zachowania w sekwencji współczesnej nie tylko potwierdza wcześniejsze przypuszczenia, ale wręcz skłania do refleksji, że Ricky boryka się z zasadniczym problemem psychicznym i upływ czasu jedynie pogorszył jego stan. Tym, co zaskakuje, jest fakt, iż obie bohaterki uświadamiają to sobie dopiero po wielu latach. Wszystkie te zmiany być może dają się logicznie uzasadnić, ale w połączeniu z nieprawdopodobieństwem szeregu innych narracyjnych koincydencji odsłaniają pewne słabości scenariusza.

Narracyjne rozbiecie na dwie płaszczyzny czasowe, dwie konwencje kolorystyczne oraz dwa typy muzycznej ilustracji to najbardziej oczywiste przykłady konstrukcyjnej symetrii obecnej w filmie. Do symetrii cechującej się podobieństwem elementów można zaliczyć imiona bohaterek, Annie i Hannah, które brzmią (i wyglądają) niemal identycznie. Przykładem kontrastu służyć będzie natomiast wygląd i charakter kobiet: Hanna jest wysoką, długowłosą brunetką, zaś Annie stosunkowo drobną, krótko ostrzyżoną blondynką. Hannah to ekstrawertyczka, wypowiada swoje opinie bezkompromisowo i zdecydowanie, lubi słowne gierki i kalambury („Are you Mr Lance by any chance?” – pyta agenta nieruchomości). Jest osobą twardo stającą po ziemi i niepoddającą się złudzeniom. Dynamiczna i samodzielna, zdecydowanie bardziej krytycznie nastawiona do rzeczywistości, wie, że może liczyć tylko na siebie. Annie to jej przeciwieństwo: nieśmiała, wycofana i nazbyt emocjonalnie reagująca na otoczenie. W wieku trzydziestu lat w dalszym ciągu mieszka u swojej matki i z obawą myśli o usamodzielnieniu się, lękając się podejmowania ważnych życiowych decyzji.

Obydwie kobiety łączy dramatyzm przeżyć z dzieciństwa. I znowu – o ile doszukiwać się tutaj można „symetryczności” czy wspólnoty przeżycia (ojciec jednej i drugiej zostawił rodzinę, kiedy bohaterki miały osiem lat) – o tyle, prawem kontrastu, dzieli je stosunek do własnych matek:

Annie: – Jestem za bardzo uzależniona od swojej matki.

Hannah: – Moja matka jest za bardzo uzależniona ode mnie<sup>8</sup>.

Annie otwarcie przyznaje się do poczucia braku samodzielności, uzależnienia od czegoś lub kogoś. Zazdrości przyjaciółce jej pewności siebie i życiowej niezależności. Wyznanie natychmiast spotyka się z ripostą Hannah: „Tyle że ja nie miałam specjalnie wyboru, prawda?”. Twarda postawa wobec życia jest w mniejszym stopniu wynikiem jej świadomego wyboru, a bardziej koniecznością. Być może ona, w skrytości ducha, zazdrości Annie, że tej jest w jakiś sposób łatwiej, że ma inne problemy, że omijają ją troski, z którymi musi mierzyć się Hannah. Te dwie różne postawy przekładają się także na sposób postrzegania przez bohaterki ich codzienności. „Masz wszystko, czego ci potrzeba” – stwierdza Annie, zachwycona londyńskim mieszkaniem Hannah. „Nie powiedziałabym” – natychmiast ripostuje przyjaciółka.

Interakcja bohaterek sprawia wrażenie, jakby przeglądały się w samych sobie niczym w zwierciadle, na przemian dostrzegając pozytywne cechy tej drugiej, jednocześnie ignorując własne zalety. Hannah, bezustannie wyrażając swoją krytykę, ociera się o malkontenctwo. Równocześnie emanuje pewnością siebie, życiowym zahartowaniem, dystansem do rzeczywistości i brakiem skłonności do rozczulania się nad sobą. Przeciwnie Annie, która jest w swych osądach znacznie ostrożniejsza, starając się w każdej sytuacji dostrzec coś pozytywnego. Wydaje się jakby uczulona na życie, wobec którego nie potrafi wytworzyć żadnej bariery ochronnej. Znajduje to swój wyraz zarówno w jej neurotycznym zachowaniu, jak i w zewnętrznym wyglądzie. Annie, w sekwencji retrospektywnej, zмага się z egzemą na policzku, którą bezskutecznie stara się ukryć, przekrzywiając głowę i zapuszczając włosy. Uważa, że przypadłość czyni ją nieatrakcyjną w oczach mężczyzn. Dodatkowo cierpi na lęk wysokości, ma alergię na mleko (herbata bez mleka? Jakie to nieangielskie!), zaś bujanie się w hamaku wywołuje u niej zawroty głowy. Także skłonność do alkoholu i papierosów jedynie podkreśla bezradność czy brak silnej woli. Emocjonalnie krucha i charakterologicznie chwiejna, Annie zdaje się być szczególnie podatna na wszelkie możliwe przypadłości.

Po premierze filmu *Nadzy* Leigh spotkał się nie tylko z uznaniem odbiorców i krytyki. Przez długi czas reżyser musiał również odpierać powtarzające się raz za razem zarzuty o mizoginię wpisaną jakoby w treść filmu. Środowiska feministyczne wysnuły prosty wniosek, że skoro filmowy bohater traktuje kobiety w taki, a nie inny sposób, to nie stanowi to nic innego, jak tylko wyraz negatywnego stosunku do kobiet samego reżysera. Gdyby przyjąć podobnie absurdalny sposób myślenia w wypadku *Współlokatorów*, wówczas film powinien wywołać lawinę oskarżeń o mizoandrię, gdyż wszyscy mężczyźni, których napotykają na swej drodze Hannah i Annie, to karykatury męskości. *Współlokatorki* są filmem dla mężczyzn bezlitosnym.

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty dialogów pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

Zakładając, że postacie Hannah i Annie, przy wszystkich różnicach ich wyglądu i charakteru, tworzą komplementarną wersję kobiecości, to ich męskimi odpowiednikami będą filmowe postacie Adriana i Ricky'ego.

Obydwaj mężczyźni to koledzy Hannah i Annie z okresu studiów. Ricky sprawia wrażenie wrażliwego i inteligentnego, ale te pozytywne cechy przytłacza jego niezorganizowana i chaotyczna osobowość. Ricky to życiowa fajtlapa, słoń w składzie porcelany, osoba, którą można przy sporej dozie dobrej woli uważać za miłą i pewnie polubić, ale z którą bardzo trudno żyć na co dzień. Zachowanie Rickiego ma w sobie cechy przerysowania, naddatku. Przesadna gestykulacja, zacinanie się, natrętne tiki, niechlujny wygląd i otyłość nie zachęcają do bliskości. Kumulacja ruchów, nad którymi nie panuje, w połączeniu z nerwowymi tikami budzi irytację i zniecierpliwienie. Kwintesencją jego zachowania jest scena, w której wchodząc spóźniony na wykład, usilnie stara się nie wzbudzać uwagi, nie przeszkadzać, ale równocześnie swą niezdarnością wywołuje tyle hałasu i zamieszania, że nie sposób go nie zauważyć – miast zając pierwsze wolne miejsce na sali, z uporem przeciska się między rzędami. Ricky wydaje się dotknięty społecznym autyzmem: niewłaściwie ocenia reakcje otoczenia bądź ich w ogóle nie dostrzega, funkcjonując w mentalnym zawieszeniu między całkowitym wycofaniem a nadwrażliwością. I kiedy niezdarnie usiłuje wyrazić swoje uczucia w stosunku do Annie, nie wzbudza tym w niej żadnego entuzjazmu. Odrzucony, zamyka się w sobie.

Poczucie zranienia, ale i pogrążanie się we własnym, zamkniętym świecie przekłada się na agresywną postawę wobec obu przyjaciółek, kiedy te odwiedzają go w jego rodzinnym mieście. Ricky nie cieszy się z wizyty, interpretując ją jako próbę naigrywania się z okazanej kiedyś słabości. Ostatecznie Rickiego nie sposób traktować jako osoby poczytalnej. Kiedy w sekwencji współczesnej Hannah i Annie niespodziewanie spotykają go na schodach prowadzących do kamienicy, w której wynajmowały w przeszłości pokój, mężczyzna siedzi skulony, trzymając w rękach ogromnego pluszowego słonia. Prezentuje sobą żaloszny widok, nie potrafi się wysłowić, sprawia wrażenie ducha z przeszłości nawiedzającego miejsce znane bohaterkom z minionych lat. Wyznanie, które czyni („Jestem niczym sawant idiota, tyle że nie wiem jeszcze, jakim jestem sawantem”), jedynie potwierdza jego niezrównoważenie.

Z kolei Adrian – całkowite przeciwieństwo Rickiego – to w czasach studenckich obiekt westchnień obu kobiet. Bardziej atrakcyjny, ale równocześnie mniej inteligentny, mniej interesujący jako człowiek. Wie, że podoba się kobietom i skrupulatnie to wykorzystuje. Początkowo adoruje Hannah, by potem, bez skrupułów, wdać się w romans z Annie. Nie ukrywa przy tym, że znajomość z obiema kobietami traktuje przelotnie i zabawowo. W jednej ze scen, wychodząc z sypialni Hannah, natychmiast zaczyna podrywać Annie. Otwarcie deklaruje, że nie zamierza wiązać się z żadną z kobiet na dłużej, epatując bezceremonialnością i brakiem taktu. Po czułym pocałunku z Annie natychmiast wygłasza swe credo: „Wagina. Fajnie ją

odwiedzić, ale nie sposób zamieszkać tam na stałe”. Adrian traktuje kobiety instrumentalnie, niczym playboy, dla którego każda okazja sprawienia sobie przyjemności jest dobra.

W trakcie spotkania po sześciu latach z Hannah i Annie zachowanie Adriana jedynie potwierdza słusność osądu z przeszłości. Nie tylko nie rozpoznaje obu kobiet (co w mniejszym stopniu wynika ze zmian w ich wyglądzie, a raczej zaświadcza o ewidentnych potknięciach w scenariuszu), ale również niewiele pamięta z przeszłości. Zapewne ma za sobą wiele podobnych przelotnych związków, a Hannah i Annie to zaledwie część jego „kolekcji”. Ku zaskoczeniu kobiet, i wbrew deklaracjom z przeszłości, Adrian jest żonaty i ma dzieci. Wydaje się bezrefleksyjny, cyniczny, pusty. Konsument efektów społecznej i ekonomicznej polityki rządu Margaret Thatcher?

Nazwisko byłej brytyjskiej pani premier nie padło przypadkowo. Choć Mike’a Leigh trudno określić jako twórcę kina stricte politycznego, to niewątpliwie jego ideowe preferencje ujawniają się w różnej formie w większości filmów. Co prawda, lewicowe inklinacje Leigh nie zmieniają na szczęście jego filmów w propagandowe agitki, ale antykonserwatywne sentymenty pozostają w jego utworach wyraźnie obecne. *Współlokatorki* są przykładem filmu, którego narrację, niczym wstrząsy wtórne, punktują post-Thatcherowskie aluzje, odsyłające to traumy wywołanej dekadą rządów Żelaznej Damy. I być może dlatego Leigh nie mógł sobie odmówić satysfakcji wymierzenia kuksańca konserwatystom, którzy w roku premiery filmu oddawali władzę po 18 latach dzierżenia steru rządów. Jakże inaczej interpretować sekwencję filmu, w której obie bohaterki, spontanicznie odpowiadając na prasowe ogłoszenie, oglądają przeznaczone na sprzedaż mieszkanie pana Evansa? To bardzo zabawny, choć ewidentnie przeszarżowany fragment filmu. Evans, jako jeszcze jedna wariacja na temat męskości, nie ma niczego interesującego do zaoferowania, a raczej funkcjonuje jako archetyp Thatcherowskiego „nowego człowieka”: na oko trzydziestoletni yuppie, zainteresowany jedynie zarabianiem pieniędzy i hulaszczym trybem życia. Evans jest karykaturą człowieka. Kimś, kogo nie sposób do końca brać poważnie. Śmieszny, a przy tym całkowicie pozbawiony poczucia humoru. Miotający seksistowskie uwagi pod adresem obu kobiet, otumaniony alkoholem i narkotykami, jest aż nadto łatwym obiektem kpin. Leigh wynosi Evansa do symbolu thatcheryzmu, czyniąc z niego ucieleśnienie konserwatywnych rządów, które wmówiły obywatelom, że należy się bogacić i używać życia. Hedonistyczny yuppie jawi się niczym oszalały na punkcie konsumpcji nieokrzesany samiec, pragnący mieć wszystko w zasięgu swej ręki i zakładający, że wszystko jest do kupienia. Karykatura zawiera w sobie jakiś element prawdy, ale w tym wypadku postać Evansa kreślona jest nazbyt grubą kreską. Ani on, ani jego luksusowy apartament nie wzbudzają zarówno entuzjazmu, jak i zainteresowania bohaterek.

Epizod w mieszkaniu Evansa stanowi rodzaj narracyjnego „naddatku”. Evans jest postacią pojawiającą się jedynie w wątku współczesnym.

W pewien sposób zaburza to symetrię struktury, choć można uznać, że zostaje częściowo zrekompensowane przelotnym spotkaniem bohaterek z Claire. Ta ostatnia, ze słuchawkami na uszach, przebiega tuż obok Hannah i Annie w parku, nieświadoma ich obecności. Jak wcześniej Adrian i Ricky, tak i Claire pojawia się niespodziewanie niczym duch z przeszłości, przywołując falę wspomnień. Jej obecność dopełnia narrację, domyka krąg retrospekcji, wzmacnia symetrię (trzy kobiety, trzech mężczyzn).

Ostatecznie jednak domknięcie następuje w chwili, kiedy Hannah zostaje się za przyjaciółką na dworcu King's Cross. Obydwie kobiety mają za sobą sentymentalną podróż w przeszłość, dzięki której teraźniejszość odsłania swe nieco inne oblicze. Młodość definitywnie staje się zamkniętym rozdziałem. Wyprawa śladami wspomnień kończy się w nostalgicznej tonacji, w stanie zadumy i zawieszenia. Pozostaje świadomość końca kolejnego etapu w życiu i ostatecznego wkroczenia w dorosłość.

*Współlokatorki (Career Girls)*

Wielka Brytania, 1997 (87 min)

reżyseria: Mike Leigh  
scenariusz: Mike Leigh  
zdjęcia: Dick Pope  
montaż: Robin Sales  
scenografia: Eve Stevart  
muzyka: Marianne Jean-Baptiste/Tony Remy  
dźwięk: George Richards  
producent: Simon Channing Williams  
wytwórnia: Channel Four Films/Matrix Films/Thin Man Films  
obsada: Katrin Cartlidge (Hannah), Lynda Steadman (Annie), Kate Byers (Claire), Mark Benton (Ricky), Andy Serkis (pan Evans), Joe Tucker (Adrian) i in.

S u m m a r y

**Now and then. Watching Mike Leigh's *Career Girls***

This article concentrates on the description of film narration based on the effect of symmetry and contrast. These two elements are also present in the filming style and the use of color and acting. The author argues that the creative use of such artistic means by the filmmaker contributes to the deepening of the psychological portrait of the on-screen characters.

Bartosz Kazana

## Instrumenty z duszą. Przedmiot jako organizator struktury narracyjnej filmu

**Słowa kluczowe:** muzyka klasyczna, film, skrzypce, fortepian, viola da gamba, Corneau, Campion, Chen, barok, XIX wiek

**Key words:** classical music, movies, violin, piano, viola da gamba, Corneau, Campion, Chen, baroque, nineteenth century

Moim celem nie jest interpretacja kilku wybranych filmów ani analiza losów ich bohaterów, lecz wskazanie na rolę, jaka przypadła w nich instrumentom muzycznym. Funkcjonują one bowiem na prawach lejtmotywów, które organizują strukturę narracyjną wypowiedzi, będąc zarazem nośnikami odautorskiego przesłania. Rola ta bardzo często przypada w filmie przedmiotom, co koresponduje z przekonaniami sformułowanymi jeszcze w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. Przeświadczenia te do rangi konsekwentnej i spójnej teorii podniósł Edgar Morin, pisząc o przedmiotach, które „pod łącznym wpływem rytmu, czasu, płynności, ruchów kamery, rozprzestrzeniania się gry cieni i światła” uzyskują nie tylko cielesność, lecz również „duszę”, a więc „subiektywną obecność”<sup>1</sup>. Wiodło to ku tezie o animistycznym charakterze kina, który obdarza martwe przedmioty życiem, sprawiając, że ich rola dalece wykracza poza literalne, denotatywne znaczenie. W ten sposób mogą one „grać” na równi z aktorami, zawłaszczając rolę wiodącego czynnika opowiadania – czego przykładem mogą posłużyć filmy: *Madame de...* (1953) Maksa Ophülsa (kolczyki), *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) Taya Garnetta (szminka) lub *Idiota* (*Hakuchi*, 1951) Akiry Kurosawy (nóż).

Instrumenty muzyczne jako przedmioty organizujące strukturę narracyjną filmów wybrałem z racji długiej tradycji ich przedstawień wizualnych oraz ze względu na związane z nimi znaczenia konotacyjne. Instrumenty pojawiają się bowiem w filmie już wyposażone w zespół symbolicznych znaczeń zaczerpniętych z tradycji i kultury.

W sztukach plastycznych muzyka jest obecna od czasów starożytnych. Pojawia się w formie ikonograficznej pod postacią popularnych w danej epoce instrumentów. W niektórych dziełach stanowią one zresztą nie tylko dowód imponującego rozwoju dawnych społeczeństw, ale mają wręcz status atrybutu. Króla Dawida zwykło się przedstawiać podczas gry na harfie, jako że zanim stanął na czele izraelskiego ludu, swą grą kołł króla Saula,

---

<sup>1</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 92, 94.



kiedy tego porywał zły duch zesłany przez Boga. Podobnie utrwaliło się w kulturze europejskiej przedstawienie mitycznego Orfeusza, symbolu potęgi muzyki, który śpiewem i grą na lirze oczarował bogów podziemia. Inny charakter miały ilustracje do traktatów o muzyce, mające raczej podkreślić różnorodność instrumentarium, a także je usystematyzować. Takie ryciny zdobią liczne kopie *Prawideł muzyki* Boecjusza, w których, rozpatrując muzykę jako jedną z nauk matematycznych, dokonano również jej alegorycznego opisu. Pod względem plastycznym zachwycają szczególnie ilustracje do piętnastowiecznych kopii dzieła, gdzie z pietyzmem odtworzono fidel, psalterium, lutnię, tamburyn, portatyw, grzechotki, dudy, szałamaje, kotły i trąbki – typowe instrumenty tego okresu. W licznych rycinach powracają także obrazy wędrownych muzykantów – zazwyczaj dobosza i flecisty, umilających czas nie tylko pospólstwu, ale także możnym.

W dobie renesansu, okresie wzrostu znaczenia kultury dworskiej i sprzyjających warunków dla rozwoju muzyków jako wyspecjalizowanej grupy zawodowej, instrumenty muzyczne na nowo upowszechniają się w dziełach plastycznych. Są one także rekwizytem powracającym na obrazach malarzy weneckich, specjalizujących się w aktach kobiecych. Najczęściej przedstawianymi instrumentami tego okresu są lira da braccio oraz lutnia. Ta ostatnia pojawia się zarówno w pracach pokazujących beztróską zabawę w gospodach, jak i w dziełach o bardziej wyrafinowanej tematyce – na przykład na obrazie ukazującym Marcina Lutra śpiewającego wraz z rodziną pobożne pieśni. Pojawiają się także inne instrumenty smyczkowe – viola da braccio i viola da gamba. Z czasem coraz częściej są portretowani kompozytorzy, niejednokrotnie z instrumentami. Georga Friedricha Händla malowano już w dzieciństwie, grającego na skrzypcach w operze hamburskiej. Na późniejszym, bogato ornamentowanym sztychu z jego wizerunkiem pojawiają się skrzypce, trąbki, a także symboliczne postaci harfistów. Zachowała się też karykatura słynnego kompozytora, na której widnieje on – z powodu swojego dużego apetytu – jako świnia grająca na organach.

Przykłady ikonograficznych odwzorowań instrumentów muzycznych w sztuce można by długo przywoływać, nie ustrzegając się przy tym zapewne przed pominięciem wielu ciekawych prac. Warto jedynie dodać, że z czasem do panteonu najchętniej malowanych instrumentów dołącza fortepian. Gra na nim Mozart wraz z siostrą, co przedstawiono na jednym z obrazów; pozuje przy nim Izabela Czartoryska; gra na nim Schubert otoczony kręgiem przyjaciół. Wreszcie, szczególnie w okresie romantyzmu, kiedy muzyka fortepianowa osiąga artystyczne wyżyny, pojawiają się liczne dzieła przedstawiające kobiety pobierające lekcje gry na fortepianie. W mieszczańskich domach chętnie spędza się czas przy tym instrumencie. Liczne obrazy z cyklu „lekcja muzyki” przyczyniały się zresztą przez długi czas do popularności tego instrumentu wśród mieszczan, którzy uczęszczając na korepetycje, dają zarobić niezamożnym artystom. Brzmienie fortepianu wprowadza w stan rozmarzenia, a nastrój towarzyszący jego słuchaniu nie tylko nobilituje ale również idealnie harmonizuje z ówczesną atmosferą

artystyczno-intelektualną. W polskich zbiorach nastroj ten oddaje choćby obraz *Ujrzałem raz* Leona Wyczółkowskiego, sugestywna scena przy fortepianie – jednym z głównych „bohaterów” tego dzieła.

W kinie instrument muzyczny początkowo rzadko odgrywał rolę równorzędną z postaciami filmowymi. W utworach odwołujących się do minionych epok stanowił zazwyczaj eleganckie tło. W historiach współczesnych jest przedmiotem pożądanym ze względu na wysoką wartość materialną lub symbolizuje przekleństwo artysty wyniszczanego przez muzyczny geniusz, co doskonale zobrazował choćby Scott Hicks w *Blasku* (*Shine*, 1996), biografii pianisty Davida Helfgotta. W kinie współczesnym można również znaleźć przykłady dzieł wybitnych, w których wybrany instrument staje się pierwszoplanowym składnikiem diegezy, obejmując rolę wiodącą w odniesieniu do narracji i przekazu. Wybrane przeze mnie filmy – *Wszystkie poranki świata* (*Tous les matins du monde*, 1991, reż. Alain Corneau), *Fortepian* (*Piano*, 1993, reż. Jane Campion) i *Dwa światy* (*He ni zai yi qi*, 2002, reż. Chen Kaige) – zostały zrealizowane przez twórców pod każdym względem różnych, pochodzących z różnych kontynentów (Europa, Australia, Azja), których łączy tylko paradygmat artystycznego kina. Wspólną cechą ich filmów jest także fakt, że można je przedstawić jako historię wybranego instrumentu – determinującego losy bohatera, organizującego opowieść i wnoszącego współczynnik magii. We wszystkich omawianych w tym opracowaniu obrazach związek instrumentu z osobą, która na nim gra bądź/na nim tworzy, jest nierozzerwalny. „Oboje” stanowią jedność znajdującą wyraz nie tylko w muzyce. Człowiek i przedmiot „realizują się” w relacjach z innymi, z całym otoczeniem, wreszcie ze swym przeznaczeniem, osiągając w ten sposób pełnię.

## Klucz do nieskończoności – *Wszystkie poranki świata*

Narrator filmu Alaina Corneau, Marin Marais – wybitny gambista i kompozytor, koncertmistrz na dworze Ludwika XIV – snując opowieść o swoim mistrzu, a jest nim Sainte Colombe, stwierdza, że gra „imitował on każdy odcień głosu ludzkiego”. Był to zazwyczaj głos melancholijny, jakby na granicy ostateczności, lament wyrażający boleść istnienia w samotności, bez najbliższej osoby. Ową dwoistość natury gamby, wyrażającą się w łączeniu tonacji pełnych nadziei, niemal miłosnych, z nastrojami pesymistycznymi, określił trafnie Krzysztof Lipka, pisząc, że jej ton jest „bardziej przenikliwy, zawodzący, słodszy lub bardziej chropawy, więcej w wyrazie krańcowy”<sup>2</sup>. Od strony technicznej efekt ten osiągnano dzięki niskiemu strojowi gamby, a także nietypowemu sposobowi gry smyczkiem, sprawiającemu wrażenie wprawiania instrumentu w rodzaj hipnotycznego ruchu, polegającego na naprzemiennym odpychaniu go i przyciąganiu do

<sup>2</sup> K. Lipka, *Życie dla muzyki, muzyka dla cieni*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 81–82.



siebie. Istotny był także fakt wzbogacenia gamby przez Sainte Colombe'a o dodatkową, mającą najniższe brzmienie, siódmą strunę. Do popularności tego instrumentu w XVII wieku przyczyniło się również jego usamodzielnienie względem innych instrumentów oraz muzyki wokalne. Brzmienie gamby predestynowało ją bowiem raczej do pełnienia roli *basso continuo* niż instrumentu solowego. Mimo to stała się ona jednym z najważniejszych instrumentów epoki. Jej ponowna popularność przypadła na drugą połowę XX wieku, kiedy przypomniał o niej szerokiej publiczności Jordi Savall, najwybitniejszy współczesny gambista, autor muzyki do *Wszystkich poranków świata*.

W przypadku violi da gamba łatwo dostrzec w filmie Corneau tendencję do jej fetyszyzacji, ale tylko wówczas, kiedy staje się ona nośnikiem „prawdziwej” muzyki, a więc gdy gra na niej w samotności Sainte Colombe. Bodaj ani razu nie widzimy na ekranie instrumentu porzuconego, oczekującego w osamotnieniu, aż ktoś po niego sięgnie. Obecność gamby w przestrzeni filmowej jest zawsze związana z obecnością grających na niej osób, oprócz Sainte Colombe'a – Marais'a oraz dwóch córek mistrza. Corneau zdaje się przekonywać widza, że kiedy instrument nie jest wykorzystywany zgodnie ze swoim przeznaczeniem, to jest pozbawiony magicznej mocy, staje się jedynie przedmiotem, dziełem zręcznego rzemieślnika. Potwierdza to scena, w której Sainte Colombe, poirytowany faktem, że Marais chce zrobić karierę na królewskim dworze, bez wahania niszczy gambę ucznia. Zdarzenie to zdaje się jednak mieć także dodatkowe znaczenie, pozwalające sądzić, że Sainte Colombe'em nie powoduje jedynie złość, lecz celowe działanie. Zdążył on już bowiem odkryć prawdziwą rolę gamby jako źródła poznania świata, przewodnika po sferze doznań, które stanowią o istocie muzyki. Sainte Colombe wie jednak, że odczucia te są dane wyłącznie tym, którzy potrafią całkowicie oddać się sztuce, podporządkowując jej rytm swojego życia lub wręcz – jak sam to czyni – częściowo odseparować się od otoczenia. Odrzucenie niemal wszystkiego, co doczesne, umożliwia mu prawdziwe przeżywanie muzyki, „prowadzenie niezwykle namiętnego życia” – jak sam stwierdza w rozmowie z uczniem i córką. Stąd też wynika jego stanowcza reakcja na słowa Marais'a, który ujawniając swoje głębokie niezrozumienie istoty muzyki, jej żywiołowej natury, dyskredytuje nieświadomie jej metafizyczny wymiar.

O ile bowiem dla Marais'a wirtuozerskie opanowanie gry na gambie wiąże się z awansem społecznym i uznaniem władcy, o tyle dla Sainte Colombe'a to nadzieja na przywołanie zmarłej przedwcześnie żony. Objawia mu się ona bowiem, kiedy wykonuje dedykowany jej *Nagrobek żalu* – spopularyzowaną przez gambistów muzyczną formę zwaną *tombeau* poświęconą osobom zmarłym. Dla Sainte Colombe'a gamba jest więc przede wszystkim kluczem do wieczności, także na poziomie symbolicznym, wszak – jak przypomina Krzysztof Lipka – jej kształt to Euklidesowski

znak nieskończoności<sup>3</sup>. Muzyka jest dla Sainte Colombe'a źródłem nadziei na zbliżenie się do sfery niedostępnej dla żywych, być może nawet na rychłą śmierć, bo w śnie zanurza się w otchłani jeziora, dokonując niejako rytualnego przejścia do krainy cieni. Orficki motyw artysty wkraczającego w zaświaty, aby odzyskać ukochaną, został tu jednak strawestowany. Żona Sainte Colombe'a wabi go za pośrednictwem muzyki, aby do niej dołączył. Mężczyzna nie chce wskrzesić jej do życia, lecz z nią zostać.

Owe zaburzenie porządku świata, porządku wyznaczanego przez ukształtowany w przyrodzie rytm narodzin i śmierci, dokonuje się wskutek samotnych sesji muzycznych Sainte Colombe'a. Gra na gambie jest dla niego przeżyciem introwertycznym. Gra on najczęściej z zamkniętymi oczami, rzadko posługując się przy tym zapisem nutowym. Moment dotknięcia smyczkiem strun violi czyni zeń w pewnym sensie niewolnika dźwięków muzyki. Gamba wydobywa z najgłębszych pokładów duszy artysty jego najskrytsze emocje. Żywi się nimi, lecz jednocześnie daje im możliwość ekspresji. Próżno bowiem szukać oznak uczuć na kamiennej twarzy mistrza, świadczącej o hipnotycznym śnie, w jaki zapadł po śmierci żony. Gamba wynagradza mu trud tworzenia muzyki, staje się katalizatorem wewnętrznych cierpień i – co dlań najcenniejsze – pozwala wyrazić ból i skrywane pragnienia.

Marais z opóźnieniem dostrzega prawdziwy walor sztuki gry na gambie. Spragniony autentyczności doznania muzycznego, przez długi czas zakrada się każdej nocy do samotni Sainte Colombe'a i czeka, aż ten zacznie grać swe improwizacje i nieznane utwory. Kiedy moment ten nadchodzi, mistrz nieoczekiwanie wpuszcza go do swego świata i zezwala na wspólne wykonanie *Nagrobku żalu*. Otwarcie się Marais'a na prawdę o muzyce pozwala na obopólne zrozumienie artystów oraz uznanie przez młodszego z nich, że muzyka jest po to, aby wyrażać to, czego nie potrafi wyrazić słowo, i że w tym sensie nie jest ludzka. „Jest dla stanu – jak mówi Sainte Colombe – kiedy byliśmy bez oddechu i bez światła”, a więc, ni mniej, ni więcej, kiedy nie żyliśmy. Odtąd doznania uchwytne jedynie dla mistrza będą również dostępne dla Marais'a. „Każda nuta musi się [bowiem] kończyć, umierając” – poucza swych uczniów wychowanek Sainte Colombe'a. Wie już wówczas doskonale, że tylko owa ostateczność w muzyce świadczy o jej autentyczności.

Fakt, że film parafrazuje rzeczywiste wydarzenia i nawiązuje do prawdziwych postaci, pozwala przyrzeć się dokładniej ówczesnej kulturze muzycznej Francji. Viola da gamba, Sainte Colombe i w szczególności Marin Marais są bowiem wyrazicielami postawy jednej ze stron trwającego wówczas sporu wokół dominujących w tym okresie we Francji stylów muzycznych. Marais, jako uczeń Jeana Baptiste'a Lully'ego, należał do przeciwników ogromnych wpływów muzyki włoskiej, z jej żywiołowością i pierwszoplanową rolą skrzypiec. W swoich operach Marais przeciwstawiał

<sup>3</sup> Tenże, *Na wszystkie gamby świata*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 92.

emocjonalnemu charakterowi włoskiej twórczości „recytatywy z lekką tendencją muzyczną”<sup>4</sup> i stonowane brzmienie gamby. Obszerną twórczość Marais’a na violę, obejmującą ponad sześćset kompozycji, traktuje się zatem nie tylko jako autonomiczne dzieło wybitnego artysty, lecz również zwierciadło zmieniających się w tym okresie gustów muzycznych we Francji.

Za sprawą gamby w filmie Corneau została przywołana epoka, w której talent muzyczny pozwalał na imponujący awans społeczny, zbliżenie się do dworu i korzystanie z licznych przywilejów dostępnych wąskiej grupie wybrańców. We *Wszystkich porankach świata* obserwujemy dwie drogi artystycznego rozwoju gambistów, które umownie można określić jako intro- i ekstrawertyczną. Dla Sainte Colombe’a gra na gambie jest sposobem na życie, oscylującym na granicy doznania metafizycznego. Nie interesuje go splendor, jakim mógłby się cieszyć, przyjmując zaproszenie królewskiego dworu. I choć nie jest postacią anonimową i cieszy się powszechnym uznaniem jako gambista, pozostaje na te względy obojętny. Jak wspomniano, muzyka stanowi dla niego przeżycie osobiste, którym dzieli się niechętnie, zamykając się zazwyczaj na długie godziny z instrumentem w ukrytej pośród zieleni pracowni. W samotni bohater przywołuje za pośrednictwem muzyki i wspomnień zmarłą żonę. Inną postawę reprezentuje Marais, uosabiający ukrytą w muzyce witalność. Dla młodego adepta gamby muzyka jest początkowo wyłącznie domeną życia, kwestią piękna kojącego doczesne zmysły. Marais wyznaje odmienną etykę artystyczną, zgodnie z którą grając dla koronowanych głów, nie sprzeniewierza się czystości sztuki. Kariera na dworze jest według niego naturalną miarą rozwoju jego talentu. Docenienie przez dwór stanowi ogromne wyróżnienie nie tylko dla niego samego, lecz również dla uprawianej przez niego muzyki.

## Słowa wypowiedziane muzyką - *Fortepian*

Tytułowy fortepian z filmu Jane Campion, narzędzie komunikacji i wyraziciel emocji głównej bohaterki, pozornie odgrywa podobną rolę jak gamba z filmu Corneau. O ile bowiem muzyka grana przez Adę, niema bohaterkę *Fortepianu*, jest komunikatem skierowanym na zewnątrz – do otaczającego ją świata – o tyle gra Sainte Colombe’a jest przeznaczona wyłącznie dla niego oraz jego zmarłej żony. Pod tym względem Ada przypomina bardziej Marais’a, który w grze szuka nieustannie klucza do rzeczywistości, podczas gdy Sainte Colombe gra, aby się od niej oddalić.

Fortepian, podobnie jak gamba, jest silnie wpisany w konkretny moment historyczny w dziejach Europy. Stworzony na przełomie XVII i XVIII wieku, szybko stał się najpopularniejszym instrumentem w kulturze średnich warstw społecznych, służącym zarówno do indywidualnego, jak

<sup>4</sup> T. Mojsik, *Marin Marais*, [online] <<http://muzyka-historia.blogspot.com/2010/03/marin-marais-1656-1728.html>>, dostęp: 25.05.2012.

i kameralnego uprawiania muzyki. W myśl zasady, że dom bez muzyki jest domem bez duszy, w XIX wieku znajdował się on już w każdym szanującym się domostwie. Zdobił swą majestatyczną sylwetką salony. Podczas spotkań towarzyskich stawał się niejednokrotnie centralnym punktem pomieszczenia, to wokół niego skupiali się goście. „Ówczesna kultura – mówi Michał Bristiger – uprzywilejowała fortepian”<sup>5</sup>, czyniąc z niego symbol kultury mieszczańskiej. Dlatego umiejętność grania na tym instrumencie miała wówczas tak duże znaczenie.

Na fortepianie uczyli się grać zarówno chłopcy, jak i dziewczęta. Ich muzyczną edukacją zajmowały się przede wszystkim matki, czasami także profesjonalni nauczyciele. Gra na fortepianie była wówczas nie tylko popularną formą spędzania wolnego czasu, ale także miarą dobrego wychowania. Prawdziwa dama powinna była znać co najmniej kilka prostych melodii. A im więcej potrafiła ich zagrać, tym większym cieszyła się poważaniem. Filmową bohaterkę ukształtowała ta właśnie tradycja. Dla Ady gra na fortepianie okazała się jednak czymś więcej niż tylko jedną z umiejętności zwiększających jej atrakcyjność na „matrymonialnym rynku”. W muzyce odnalazła ona wszakże ukojenie dla rozedrganych emocji, które odebrały jej mowę. Instrument muzyczny stał się jej najbliższym przyjacielem, niemym świadkiem jej niepokojów, figurą, której nadała cechy antropomorficzne. Kiedy Ada dotyka klawiszy fortepianu, można odnieść wrażenie, że jest to dla niej źródło doznania towarzyszącego dotykaniu żywej istoty.

W XIX wieku fortepian bardzo silnie zrósł się z otoczeniem, stając się czymś więcej niż tylko ekskluzywnym meblem określającym pozycję społeczną i materialną jego właścicieli. Nabrał cech symbolicznych, niemal ludzkich, dlatego jego wyniesienie z domu traktowano zazwyczaj jako przejaw negatywnych zmian w życiu jego właścicieli i źródło ich emocjonalnego załamania. Wzorcowym przykładem jest film w reżyserii Johna Farrowa *Sama przez życie* (*My Bill*, 1938), w którym bohaterka bankrutuje, a wszystko, co posiada, zostaje zarekwirowane. Jej córka, początkująca pianistka, załamuje się, gdy zabierają fortepian. Z płaczem mówi, że życie się dla niej skończyło. W *Brzezynie* Jarosława Iwaszkiewicza wyniesienie fortepianu z domu zapowiada śmierć, „jest jak wyprowadzenie trumny na cmentarz i zarazem jak rejterada życia”<sup>6</sup>. W filmie *Campion* fortepian jest źródłem życia w tym sensie, że umożliwia bohaterce komunikowanie się z otoczeniem i wyrażanie uczuć. Jego brak implikuje duchową martwość Ady i potęguje poczucie wyobcowania. Uzależnienie bohaterki filmu od instrumentu ma więc dwojakie konsekwencje. Z jednej strony, zapewnia

---

<sup>5</sup> J. Puchalski, *Utożsamieni z fortepianem. Rozmowa z profesorem Michałem Bristigerem*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 50(3205), [online] <[http://tygodnik.onet.pl/0,0,56597,utozsamieni\\_zforte pianem,artykul.htm](http://tygodnik.onet.pl/0,0,56597,utozsamieni_zforte pianem,artykul.htm)>, dostęp: 25.05.2012.

<sup>6</sup> G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Myśli o „Brzezynie” Jarosława Iwaszkiewicza*, „De Musica” 2005, nr 10, [online] <[http://free.art.pl/demusica/de\\_mu\\_10/10\\_07.html](http://free.art.pl/demusica/de_mu_10/10_07.html)>, dostęp: 25.05.2012.

jej wewnętrzną równowagę, z drugiej jednak – w obliczu jego braku – popycha bohaterkę do skrajnych zachowań.

Powołując się na teorie feministyczne, Małgorzata Radkiewicz dokonuje najpełniejszego odczytania filmu *Campion*. Z tej perspektywy celem bohaterki jest przede wszystkim „odnalezienie własnej podmiotowości, dróg samorealizacji i języka, który zdolny będzie wyrazić jej osobiste doświadczenia”<sup>7</sup>. Językiem bohaterki staje się gra na fortepianie: utwory wykonywane w zależności od nastroju z werwą lub spokojem oddają aktualny stan jej ducha i pozwalają zachować stabilność emocjonalną. Ada żyje w opresyjnym środowisku, w epoce konwenansów i społecznych przesądów ukształtowanych w wiktoriańskiej Anglii. Ma nieślubne dziecko, a na dodatek od szóstego roku życia nie mówi, jej przyszłość jest więc niepewna. Zawarte korespondencyjnie małżeństwo z angielskim zarządcą ziemskim w Nowej Zelandii jest w gruncie rzeczy transakcją handlową, której przedmiotem jest Ada. Przyszły mąż nie spodziewa się jednak, że w młodej kobiecie tli się wewnętrzny sprzeciw wobec otaczającego ją porządku, a jej ucieczka w milczenie jest w istocie ucieczką przed proponowaną jej przez kulturę rolą społeczną – spolegliwej, wyzbytej aspiracji intelektualnych matki i żony. Jedyнным sposobem na ujawnienie tłumionych uczuć staje się dla niej muzyka. Poczucie skrępowania znika, gdy tylko bohaterka dotyka klawiatury fortepianu. Jej potrzeba gry na instrumencie jest tak silna, że czyni to nawet wówczas, kiedy go nie ma, zastępując prawdziwą klawiaturę sztuczną, narysowaną na stole.

Perspektywa feministyczna określa również wagę instrumentu dla struktury fabularnej filmu. *Fortepian* cechuje bowiem subiektywność narracji, a „odbiór filmu – jak podkreśla M. Radkiewicz – skierowany jest na Adę”<sup>8</sup>. Opowiadanie historii z jej punktu widzenia sprawia, że instrument pełni centralną rolę w filmie. Stanowi punkt odniesienia dla analizy postaci Ady, a także jej relacji z mężem oraz z kochankiem Bainesem. Obaj mężczyźni postrzegają bowiem w bardzo różny sposób związek bohaterki z instrumentem. W przeciwieństwie do męża Ady, Baines zauważa jej niezwykle przywiązanie do fortepianu. Potrafi także docenić talent i sztukę Ady, a szczególnie pozytywny wpływ, jaki ma na nią muzyka. Gdyby narratorem filmu był mąż Ady, widziałby fortepian jako symbol niepojętych dla niego aspiracji kobiety, przeszkodę w pełnieniu roli żony i matki, zgodnie z jego oczekiwaniami, a także – w ostatecznej konsekwencji – przyczynę rozpadu ich małżeństwa.

W tym kontekście fortepian wydaje się odgrywać znacznie większą rolę niż tylko pośrednika w komunikowaniu się Ady ze światem zewnętrznym. Bohaterka poniekąd się z nim utożsamia. Wyraźnie odczuwa uprzedmiotowienie swojej osoby. Podobnie jak instrument, jest niczym mebel

<sup>7</sup> M. Radkiewicz, *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter*, Kraków 2001, s. 45.

<sup>8</sup> Tamże, s. 47, 51.



przestawiany z jednego miejsca na drugie i podobnie jak on pozbawiona jest prawa decydowania o własnym losie. Przywiązanie Ady do fortepianu jest tak silne, że kiedy przez dłuższy czas nie może na nim grać, jej myśli koncentrują się przede wszystkim na jego odzyskaniu. W jednej z najważniejszych scen w filmie bohaterka gra bez przerwy przez kilka godzin na porzuconym na plaży instrumencie, którego bliskości tak bardzo potrzebowała. Na jej twarzy, po raz pierwszy od przybycia na wyspę, rysuje się radość. Znajdujący się na plaży fortepian symbolizuje jej pragnienie niezależności. Z powodu jego braku czuje się ona tak, jakby ktoś odebrał jej jeden ze zmysłów. Jej życie od lat przypomina los fortepianu porzuconego na pustkowiu. W nowym miejscu zamieszkania instrument zdaje się być dla niej jeszcze bardziej niezbędny. Gra na nim „to spontaniczność, improwizacja”, coś, na co „nie ma miejsca w świecie jej męża”, świecie zrutynizowanym i schematycznym<sup>9</sup>. Fortepian jest dla niej źródłem samookreślenia, ale także przyjacielem, być może nawet największą miłością.

Podobnie jak dla Sainte Colombe'a, który w pewnym sensie też pozostaje niemy – w filmie wypowiada zaledwie kilka kwestii – dla Ady potrzeba wyrażania emocji za pomocą muzyki jest równoznaczna z potrzebą oddychania. Muzyka technicznie w nią życie, daje nadzieję na przyszłość i utwierdza w przekonaniu o potrzebie przeciwstawiania się patriarchalnej rzeczywistości. Dlatego też nie waha się, kiedy Baines, częściowo zasymilowany z miejscową ludnością Anglik, składa jej nietypową ofertę umożliwiającą grę na fortepianie, który mąż Ady porzucił na plaży. Dla fortepianu jest skłonna dać się upokorzyć i ulec dominacji mężczyzny. Jej poświęcenie jest jednak zrozumiałe, jak bowiem przekonuje wewnętrzny głos bohaterki na początku filmu: „Nie mam się za niemą ze względu na fortepian”. Przystając na propozycję Bainesa, Ada w istocie walczy o utrzymanie prawa głosu.

Najbardziej znamienitym momentem świadczącym o ogromnej roli fortepianu w życiu Ady jest jednak scena jej próby samobójczej. Skrzywdzona przez męża, który, dowiedziawszy się o jej zdradzie, odciął jej w napadzie szału jeden z palców prawej ręki, Ada odpływa z Bainesem z Nowej Zelandii. Wie, że już nigdy nie będzie mogła grać na fortepianie, dlatego w drodze na statek każe go zatopić. Jednak w ostatniej chwili wkłada nogę w linę przywiązaną do instrumentu i wraz z nim wpada w głębiny. Jak przekonuje Radkiewicz, Ada chce się zabić, ponieważ „boi się konsekwencji swoich decyzji, nie wyobrażając sobie życia innego niż to, jakie do tej pory wiodła”<sup>10</sup>. Próba utonięcia wraz z fortepianem jest więc symboliczną śmiercią bohaterki, tej, którą znaliśmy dotychczas. Aktem połączenia się z najważniejszą częścią siebie.

Finałowa sekwencja filmu, w której Ada uczy się mówić, sugeruje jednak, że miłość do Bainesa zastąpiła jej w jakimś stopniu grę na fortepianie. Przeszłość została wymazana niemal całkowicie. W tej idyllicznej

<sup>9</sup> Tamże, s. 89.

<sup>10</sup> Tamże, s. 60.

wizji jest jednak coś nieautentycznego i nieprzekonującego. Campion zdaje się dawać widzowi wybór zakończenia: optymistyczny, z uśmiechniętą Adą wypowiadającą pierwsze słowa, oraz pesymistyczny, w którym bohaterka nie uwolniła kostki z zaciskającej się na niej liny i utonęła wraz z fortepianem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie drugie zakończenie jest prawdziwe. Niełatwo bowiem uwierzyć, że zwykle słowa, nawet wypowiedane własnym głosem, mogą zastąpić głos serca, którego jedynym wyrazicielem była przez całe życie bohaterki muzyka.

## Los zaklęty w skrzypcach – *Dwa światy*

Skrzypce, historycznie związane przede wszystkim z muzyką włoskiego baroku, pojawiają się już w mitologii greckiej. Na ich pierwotnej odmianie grał Orfeusz. Jego muzyka miała potężną siłę sprawczą: zapobiegła śmierci Argonautów przepływających obok wyspy syren, sprawiła również, że Hades i Persefona zgodzili się na powrót Eurydyki do świata żywych. Ważną rolę we wspomnianych zdarzeniach odegrał instrument Orfeusza. Artystę połączyła ze skrzypcami owa wyjątkowa, nierozzerwalna więź, dzięki której jego muzyka nabrała niezwykłej mocy. W filmie *Dwa światy* Chena Kaige'a skrzypce nie tylko łączą symbolicznie losy bohaterów, lecz także przesądzają ostatecznie o ich życiu. Dotyczy to przede wszystkim Xiaochuna – utalentowanego muzycznie nastoletniego chłopca oraz jego przybranego ojca, Liu Chenga, pomagającego z poświęceniem przeznaczeniu syna. Kontakt z Xiaochunem pozostawia także niezatarty ślad na życiu nauczycieli chłopca: profesora Jianga, który pod wpływem lekcji z młodym skrzypkiem otworzy się na świat, odmieniając swoje dotychczasowe życie, oraz profesora Yu, który posługując się instrumentem chłopca w niewłaściwy sposób, straci najzdolniejszego ze swych uczniów.

Rola ostatecznie przypisana skrzypcom w *Dwóch światach* nie jest jednak od początku oczywista i jednoznaczna, jak dzieje się choćby w *Purpurowych skrzypcach* (*The Red Violin*, 1998) François Girarda, gdzie narracja jest prowadzona niemalże z perspektywy instrumentu. Chen zachowuje daleko większą subtelność, określając miejsce skrzypiec w hierarchii zdarzeń poprzez losy bohaterów. Stwarza w ten sposób pozory, że posiadają oni pełnię władzy nad swym życiem. Takie przeświadczenie Chen poddaje jednak dyskretnie w wątpliwość już w sekwencji otwierającej film. Xiaochun zostaje wezwany do domu sąsiada, aby grał na skrzypcach ułatwić poród jego żonie. Jak się domyślamy, wśród miejscowej społeczności powszechne jest przekonanie o wyjątkowej mocy muzyki Xiaochuna. Chen pomaga rozstrzygnąć, co jest źródłem owej magicznej siły – chłopiec czy jego instrument – w czołówce filmu, w której kamera przygląda się z bliska skrzypcom Xiaochuna niczym talizmanowi. Zbliżenie pełni tu szczególną funkcję: „przesłuchuje” przedmiot (Étienne Souriau), doprowadzając do



„prawdziwej eksplozji subiektywizmu” (Edgar Morin) i – w konsekwencji – odkrywając „duszę rzeczy” (Bela Balázs)<sup>11</sup>. Chen uprzedza w ten sposób końcowe wrażenia widza, który dostrzegłszy ostatecznie, że to właśnie skrzypce stanowią klucz do przedstawionej historii, wie, że powinien skoncentrować swą uwagę przede wszystkim na instrumencie.

Liu Cheng żyje samotnie, pracując jako kucharz w małym miasteczku na południu Chin. Pewnego dnia znajduje na dworcu porzucone niemowlę wraz ze wspaniałym egzemplarzem skrzypiec. Mężczyzna decyduje się wychować samotnie chłopczyka, któremu nadaje imię Xiaochun. Uznaje również, że skrzypce wskazują na los, który został przeznaczony chłopcu. O tym epizodzie dowiemy się jednak później, z retrospekcji, film bowiem zaczyna się w momencie, gdy Liu zabiera nastoletniego chłopca do Pekinu, by mógł wziąć udział w konkursie umożliwiającym laureatowi naukę w konserwatorium. Wybitnie uzdolniony Xiaochun wygrał dotąd wszystkie lokalne konkursy.

Początkowo opowieść rozwija się wokół pokonywania trudności piętrzących się przed bohaterami. Xiaochun wygrywa konkurs, ale nie może studiować, nie ma bowiem meldunku w Pekinie (zgodnie z zarządzeniem Mao Zedonga, od lat pięćdziesiątych Chińczycy byli podzieleni ze względu na pochodzenie na dwie kategorie: wiejską i miejską; determinowało to los każdego Chińczyka, określając granice jego życiowych możliwości<sup>12</sup>). Zapobiegliwy Liu zamieszkuje w mieście nielegalnie i namawia ekscentrycznego profesora Jianga, by udzielał chłopcu prywatnych lekcji. Z czasem dochodzi jednak do głosu magiczna funkcja instrumentu. Przez film zaczynają prowadzić widza skrzypce, a nie bohaterowie. Dzięki instrumentowi Xiaochun zaprzyjaźnia się ze swym profesorem i sąsiadką, Lili, piękną call-girl, dla której chłopiec gra, pocieszając ją w miłosnych kłopotach. Życie Xiaochuna toczy się spokojnie, ale zapobiegliwy ojciec nie szczędzi starań, by mu zapewnić wspaniałą karierę. Jiang jest świetnym nauczycielem, ale nie posiada odpowiednich koneksji i wpływów. Liu Cheng apeluje więc do słynnego profesora Yu, któremu opowiada historię znalezienia dziecka i wzrusza oświadczeniem, że poświęciłby życie, aby chłopiec mógł rozwijać swój talent.

Teraz zdecydowanie skrzypce „obejmują prowadzenie” i okazuje się, że chodzi o ten znaleziony wraz z dzieckiem instrument, a nie o jakiegokolwiek skrzypce, na których Xiaochun mógłby grać. Chłopiec nie chce rozstać się z profesorem Jiangiem i zamieszkać u profesora Yu na czas przygotowań do międzynarodowego konkursu, który mógłby stać się dla niego przepustką do sławy. Gdy ma przedstawić się Yu i zagrać przed nim, w odruchu buntu sprzedaje skrzypce. Za uzyskaną znaczną sumę kupuje Lili piękne białe futerko, aby ją pocieszyć po kolejnym zawodzie miłosnym.

<sup>11</sup> Za: E. Morin, dz. cyt., s. 93, 94.

<sup>12</sup> G. Sorman, *Rok Koguta. O Chinach, rewolucji i demokracji*, tłum. W. Nowicki, Warszawa 2006, s. 95.

Gdy dochodzi do przesłuchania w domu profesora Yu, okazuje się, że skrzypiec nie ma. Na tych, które wręcza mu profesor, Xiaochun nie chce zagrać. Instrument można odkupić, ale za znacznie większą sumę, niż zostały sprzedane. Starania Liu Chenga i Lili, która – poczuwając się do winy, gdyż to za jej sprawą Xiaochun traci życiową szansę – zjednuje chłopcu ponownie profesora Yu, zdają się na nic. Okazuje się, że skrzypce zostały sprzedane. Pod presją tych wszystkich okoliczności i w wyniku namowy osób mu bliskich, Xiaochun przenosi się do domu profesora Yu i zaczyna pracę nad koncertem Czajkowskiego, który ma zagrać na konkursie. Ale chłopiec ma też rywalkę, ambitną dziewczynę, Lin Yu. Profesor oznajmia dzieciom, że oboje będą się przygotowywali, a o tym, które z nich wystąpi, zdecyduje w ostatniej chwili.

Wydawałoby się, że sprawa utraconego magicznego instrumentu tutaj się kończy. Ale choć fizycznie jest on nieobecny i nie wiadomo, co się z nim stało, nadal wyznacza bieg zdarzeń. Rozstanie z ojcem sprawia, że rozkojarzony chłopiec gra coraz gorzej, bez emocjonalnego zaangażowania, które zapewniło mu przewagę nad Lin Yu – perfekcyjną technicznie, lecz pozbawioną umiejętności nadania grze indywidualnego wyrazu. Z Xiaochunem dzieje się tak, jakby utrata własnych skrzypiec była dla niego zarazem utratą talentu i własnej duszy. Nie może sobie z tym poradzić, a fakt, że profesor Yu wyjawia mu tajemnicę jego pochodzenia, tłumacząc, że nie może zawieść przybranego ojca, pogłębia jedynie jego niepokój. W konsekwencji skrzypce raz jeszcze ujawniają swoją magiczną moc, powodując gwałtowny wybuch tłumionych emocji. Jak się okazuje, o tym, co stało się z instrumentem Xiaochuna, wie tylko Lin Yu. W krytycznym momencie wyjawia ona chłopcu, że skrzypce kupił i schował profesor Yu. Zamierzał je ofiarować Xiaochunowi, gdy ten odniesie sukces. Nauczycielowi chodziło jednak o coś więcej. Jak przekonuje Lin Yu, dopóki skrzypce znajdowały się w ukryciu, profesor Yu posiadał wpływ na chłopca. W rywalizacji między dwoma przybranymi ojcami, z których jeden – Yu – zapewnia karierę, a drugi – Liu – bezinteresowną miłość i oddanie, wygrywa ten drugi. Xiaochun porywa odzyskane skrzypce i biegnie na dworzec, gdzie jego ojciec czeka na pociąg, by wrócić do domu. „Swoj” koncert na „swoich” skrzypcach Xiaochun gra właśnie tam, na dworcu. Magiczne skrzypce nie okazały się przepustką do kariery, lecz odsłoniły chłopcu prawdziwe znaczenie szczęścia, którym jest bliskość z drugim człowiekiem, pełnia egzystencji nieokrojona z żadnego wymiaru kształtującego zwykły ludzki los<sup>13</sup>.

\*

Bohdan Pociąg stwierdza, że naturą filmu jest „ciążenie w dół, ku naturalizmowi, do poziomu już – czy jeszcze – nie-sztuki (lub przed-sztuki)”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Rozbudowana analiza filmu znajduje się w książce Alicji Helman *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*, Gdańsk 2013.

<sup>14</sup> B. Pociąg, *Uwagi o muzyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 129.

Muzyka zaś może podnosić film z tych „nizin” czy „zapaści” i „wznosić go na wyżyny sztuki prawdziwej”<sup>15</sup>. W filmach takich jak *Wszystkie poranki świata* czy *Fortepian* odbywa się to w dwojaki sposób – czysto muzyczny i czysto filmowy. Z jednej strony, muzyka spełnia w tych filmach funkcję swoistego artystycznego interludium, które niepostrzeżenie przenosi widza przed ekranu do sali koncertowej. Żyje bowiem własnym życiem i przemawia za pośrednictwem wewnętrznego głosu wybitnych solistów – Jordi Savalla (*Wszystkie poranki świata*), Michaela Nymana (*Fortepian*) i Yun Tanga (*Dwa światy*). Z drugiej strony, przydając ekranowemu „bytowi” instrumentów muzycznych subiektywizmu, twórcy rozwijają jedną z tych właściwości kina, która świadczy o jego niepowtarzalności jako sztuki. Proces ten angażuje bowiem w wyjątkowy sposób widza. Istnienie owej duszy, którą zostają obdarzone za pośrednictwem środków filmowego wyrazu przedmioty, dotyczy w istocie „stanu ducha widza”, który przenosi własną duszę na „obiekt poddany kontemplacji”<sup>16</sup>. W ten sposób instrumenty z przywołanych powyżej filmów zdają się być już nie tylko zjawiskami animistycznymi, lecz również depozytariuszami tajemnicy życia ich właścicieli.

#### Summary

### “Musical instruments with souls”. Musical instruments as driving forces of film narration

In movies, musical instruments are rarely treated equally with the films' protagonists. In costume dramas they are usually considered mainly as part of an elegant background. In modern stories, they are desired because of their high financial value or are symbols of a destructive musical genius. This essay examines three films which are distinctive exceptions to the rule. In Alain Corneau's *All the Mornings of the World* (1991), Jane Campion's *The Piano* (1993), and Chen Kaige's *Together with You* (2002) the instruments – viola da gamba, the piano, and the violin – are central to the story as different kinds of mediators: the character's inner suffering after the loss of his wife (*All the Mornings of the World*), the heroine's way of expressing emotions stifled by the patriarchal society (*The Piano*) and a young man's struggle with destiny (*Together with You*). The article focuses primarily on a topical analysis. Its main goal is to present the untypical use of musical instruments as driving forces of narration.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> E. Morin, dz. cyt., s. 94.

Aldona Witkowska

# The Great Homecoming - in other words, history and the domestic sitcom repeat themselves

**Słowa kluczowe:** małżeństwo, rodzina, żona, klasa średnia, kult domatorstwa, post-feminizm, komedia sytuacyjna

**Key words:** marriage, family, wife, middle-class, Cult of Domesticity, post-feminism, situation comedy

## Introduction

Domestic comedies are “those which revolve around middle-class nuclear families living in suburbia and feature a professional father (doctor, accountant, etc.) and a full-time, stay-at-home mother. Humor is found in the interrelationships of the family members”<sup>1</sup>.

The beginning of domestic sitcom domination fell on the mid-1950s and was connected with the rebirth of the Cult of Domesticity and traditional gender divisions. Domesticity was 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century ideology, which assumed separation of market and family work. Adherence to its principles distinguished middle-class from lower classes<sup>2</sup>. A clear division into “domestic” function of wife and “active” role of husband was based on the belief that the world of work is rough and only strong man can survive in it. As a result, the role of a husband was to work and support the family, while his fragile wife waited for him at home.

The television image of American family in the 1950s was a faithful reflection of domesticity assumptions. Family life was presented as a very pleasant journey to modernity, while remaining faithful to the traditional values. Parents and children were connected by love and respect. Children with joy fully repeated the path of their parents’ life: going to college, obtaining a good profession or being a good wife<sup>3</sup>.

The idealized vision of white middle-class family life was continued in the 1960s by sitcoms like: *The Donna Reed Show*, *Leave it to Beaver* and *Father Knows Best*. As Ella Taylor wrote, they were “all vehicles for wholesome tales set in small rural towns or comfortable middle-class suburbs

---

<sup>1</sup> N.C. Leibman, *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*, Austin 1995, p. 8.

<sup>2</sup> L. Johnson, J. Lloyd, *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*, Oxford 2004, p. 6.

<sup>3</sup> E. Taylor, *Prime-Time Families: Television Culture in Postwar America*, Berkeley, Los Angeles 1989, p. 27.

of Los Angeles or New York”<sup>4</sup>. In that televised, middle-class, dreamed life husbands mostly served “as the wise and knowledgeable authority in the household”<sup>5</sup> and wives were their duplicates, silent partners who let them fulfill the role of the head of the family. In the majority of middle-class sitcoms men had the final word in important matters connected with the family. Women often played a supporting role of a housewife<sup>6</sup>. In the view of the author of the *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*, the woman characters

held a questionable position as the operative force in domestic life, wherein they were expected to perform the necessary domestic duties, but continually upheld their husbands as more important<sup>7</sup>.

Demographic study for the years 1950–1989 made in 1994, indicated that the connection between television families and the real ones were marginal. Lori Landay who brought up above studies, as the contrast put contemporary shows, defining them as those which “accurately portray the family life”<sup>8</sup>.

Undoubtedly, today’s series attach greater importance to portraying new phenomena and manifesting varieties of modern American family. However, still sitcoms concerning white middle-class family did not completely cut off from their predecessors. Contemporary situation comedies, *Everybody Loves Raymond* and *According to Jim*, are going back to the tradition of old, good domestic sitcoms, in the *Father Knows Best* kind, focusing attention on the character of husband.

Those two series also represent typical for domestic sitcom theme, meaning “slobbish guys with smart, sexy wives”<sup>9</sup>. There is no doubt that this trend gained more strength in recent years, considering the number of sitcoms based on the formula. Nonetheless, it should be noted that the tendency of matching clumsy, unattractive male characters with beautiful women is not new and has its roots in the 1950s. Enough to bring the examples of Ralph and Alice Kramden, or Robinson Peepers and Nancy Remington, a beautiful school nurse, who eventually became his wife<sup>10</sup>.

*Everybody Loves Raymond* and *According to Jim* continue this glorious tradition in all its manifestations. Wives from those two sitcoms, Debra

<sup>4</sup> E. Taylor, op. cit., p. 29.

<sup>5</sup> Ch. Blades, *From Housewife to Sex Goddess: Exploring the Changing Role of Women in Situation Comedies*, [online] <<http://televatcher.com/comedy/from-housewife-to-sex-goddess-exploring-the-changing-role-of-women-in-situation-comedies/>>, accessed: 20.05. 2011.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> J. Reed, *Beleaguered Husbands and Demanding Wives: The New Domestic Sitcom*, [online] <[http://www.americanpopularculture.com/archive/tv/domestic\\_sitcoms.htm](http://www.americanpopularculture.com/archive/tv/domestic_sitcoms.htm)>, accessed: 8.05. 2011.

<sup>8</sup> L. Landay, *I Love Lucy*, Detroit 2010, p. 15–16.

<sup>9</sup> T. Brooks, E. Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946–Present*, New York 2007, p. xx.

<sup>10</sup> K. Bloom, F. Vlastnik, *Sitcoms: The 101 Greatest TV Comedies of All Time*, New York 2007, p. 94–95.

Barone and Cheryl, definitely belong to one of the sexiest in situation comedies history and their husbands are model examples of thick-headed, unattractive male characters.

### **Husband's superior: the character of Debra Barone from *Everybody Loves Raymond* (1996–2005)**

*Everybody Loves Raymond*, one of the most popular TV shows which entertained the audience for nine years, was the result of cooperation between producer Phil Rosenthal and stand-up comedian Ray Romano. When they first met it turned out that they both were from Queens and had similar family experiences. Rosenthal recognized Ray's family as a perfect material for sitcom. He recalls:

He [Ray] tells me about his parents living close by in Queens, that they lived with his brother, who's a cop, who's older, who's divorced, who eats by touching every bite of food to his chin before he puts it in his mouth, and is jealous of Raymond and says, when he sees Raymond's Cable Ace Award for Comedy, "It never ends for Raymond. Everybody loves Raymond"<sup>11</sup>.

Thus, supported by Romano's family stories, Phil Rosenthal created smart and quirky sitcom about middle-class married couple, Ray and Debra Barone, who lives in Long Island with their three kids and, what is worse, with Ray's parents across the street. The proximity is the source of troubles as well as humor. The peace of married life is constantly interrupted by Ray's nosy parents and divorced brother. The plot is driven by complicated relations between members of Barone family: brothers, daughter and mother-in-law and of course husband and wife<sup>12</sup>.

The Barone's family is filled with one-of-a-kind personalities. Ray is a sissy and has a difficulty in opposing his passive-aggressive tyrannical mother, Marie. His relationship with father is also not easy, since Frank is one of the most mean and disrespectful creatures in the world. Raymond's brother, Robert, on the other hand, is a true boor who blames everyone, especially Ray for his failures. All those characters create a specific climate of the sitcom but there is no doubt that *Everybody Loves Raymond* would not be the same without very expressive character of Debra, played by Patricia Heaton.

Heaton did not have much trouble with her role of housewife overwhelmed by domestic duties. At that time Patricia had a husband and two children herself. Her play was so suggestive that the character of Debra

<sup>11</sup> R. Romano, P. Rosenthal, *Everybody Loves Raymond: Our Family Album*, New York 2004, p. 14.

<sup>12</sup> J.W. Roman, *From Daytime to Primetime: The History of American Television Programs*, Westport 2005, p. 119.



appeared on the top-ten list of the most memorable television wives. The audience valued Debra Barone's steel for a backbone which distinguished her from the 1950s "pushovers"<sup>13</sup>. Phil Rosenthal confirmed that opinion in one of the interviews:

It's not just the wife, you don't want just to have the wife, the kind of "Hi dear, let me get your dinner", we wanted her to be three-dimensional character, we wanted her to have personality, we wanted her to be this character who is my wife and Ray's wife, who gives us trouble sometimes and we have to answer to<sup>14</sup>.

Undoubtedly *Everybody Loves Raymond* true-born married couple was influenced by Romano's and Rosenthal's marriage experiences. Although their wives were saying that Debra has not much in common with them, definitely there was something to it. They could not deny that several episodes were based on real events, like the IMS episode or *The Can Opener*<sup>15</sup>.

Despite the fact that most episodes were written by male writers, the woman's spirit is perceptible in Debra's character. Every single episode with her appearance expresses the great effort put in the creation of full-blooded wife. Debra Barone is so real that while watching her actions, not infrequently the female viewer is thinking: "She is just like me".

At first glance Debra is a typical full-time mother and wife, struggling with screaming kids and sink filled with dirty dishes, greeting her husband with a kiss and hot dinner. However, Phil Rosenthal kept his word and what we see on the screen is not a one-dimensional character which could be easily described and qualified. On the contrary, Debra is a walking bomb which in one moment kisses her husband and a minute later punches him. She can cook, take care of children and clean but she will always find time to show who is really wearing pants in that family.

Debra's feeling of superiority not only toward Ray but also all his family has its roots in her parentage. Debra's parents are upper-class, sophisticated people, who spend time on visiting museums, operas and traveling to exotic countries. They have not much in common with Italian decent Ray's family. Barone family is based on a traditional model, in which the husband earns money and the wife serves him to the grave and takes care of his children. Their entertainment is reduced to spending time in the kitchen eating and journeys across the street to their children's house. Marie Barone is completely devoted to her family and being the wife and mother is the only sense in her life.

Despite the fact that Ray's and Debra's marriage is also traditional, Debra, to put it mildly, does not identify with Marie's views on marriage and parenting. She accepts her role of a homemaker, fulfills home duties

---

<sup>13</sup> M.L. Moore, *Top 10 Most Memorable Television Wives*, [online] <<http://www.examiner.com/tv-in-boston/top-10-most-memorable-television-wives>>, accessed: 12.05.2011.

<sup>14</sup> *Casting of Debra (Patricia Heaton)*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=uM40GjXEyRM>>, accessed: 20.05. 2011.

<sup>15</sup> R. Romano, P. Rosenthal, op. cit., p. 34.



but not so perfectly as her mother in-law. What is more, she rather does not want to be perceived only as a housewife. She even feels offended when Ray calls her a good wife. Her answer to her husband's words is: "Don't you ever say that to me again"<sup>16</sup>. Debra's reaction is quite odd, however it is hard to firmly state what she really feels and thinks. She has many faces and that is why her behavior sometimes can be really surprising. Her character is best described by Ray, in his conversation with Robert:

There's two Debras. There's the Debra that you see, that does not have the problem with it, then when everybody leaves, there's the Debra that I see, "Darth Debra"<sup>17</sup>.

Debra's dark side can be revealed in many situations, especially during so called "hard days". In *Bad Moon Rising* episode Debra shows the fullness of her abilities. She cries, yells and furiously attacks Raymond. Yet, it does not mean that during other days Debra is the example of self-control and patience. Nothing more wrong. Even the simple can opener can make Debra become a "Darth Debra", not to mention her annoying in-laws and childish husband.

In the mentioned *The Can Opener* episode a very important feature of Debra appears, that is pride. She has a high sense of dignity and reacts impulsively when somebody, Ray or Marie, tries to undermine it. In this episode, Raymond reproaches her for buying a bad can opener. Debra takes her husband's comment as personal attack. When Ray says that the can opener is stupid, she responds with crying voice: "I am not stupid"<sup>18</sup>. Debra's reaction shows not only her sensitivity about herself but also expectation to be appreciated by her husband.

This statement is confirmed by another episode in which Ray again, shows a complete lack of tact. In *The Net Worth* he makes a comment about his superiority as a breadwinner. Debra quickly proves him that her work as a housewife is worth more. As evidence she gives him a bill for housework which exceeds his salary<sup>19</sup>. Debra's attitude, her awareness of the importance of a role that she fulfills, reflects the conviction that bringing money home, does not decide about man's dominance. Those episodes constitute an answer to contemptuous attitude toward a housewife profession and not perceiving domestic duties as a job.

However, there is another side of the coin. The show by underlining the importance of woman at home and keeping her away from the job market, promotes the stereotypical gender roles. Being a housewife is the only work that Debra can perform. When she receives a job as a copywriter, she gets fired after one day<sup>20</sup>. Debra's failure means that she will stay at

<sup>16</sup> *Marie's Meatballs* (1998), episode of *Everybody Loves Raymond* (CBS, 1996–2005).

<sup>17</sup> *The Young Girl* (2000).

<sup>18</sup> *The Can Opener* (1999).

<sup>19</sup> *The Net Worth* (2001).

<sup>20</sup> *Working Girl* (1999).

home. Of course, this situation is favorable for Ray who definitely does not intend to take over her home duties. That is why when Debra once again tries to “break out of the house” by running for the president of the school board, Ray does not vote for her<sup>21</sup>. The reason of his decision is obvious. Ray is afraid that Debra’s obligations which will not include cleaning and taking care of children, will disturb the traditional division of roles in his family.

He feels threatened not only by his wife’s activities outside home but also attractiveness. Debra is very confident, sexy woman who as Robert put it: “have a great body and not afraid to show it”<sup>22</sup>. Offended by Debra’s remark that he is filthy, Ray decides to make her feel bad about herself. He lies that other mothers from PTA think that she looks “trumpy”<sup>23</sup>.

Ray’s perfidious behavior is a sign of desperation. His desperate desire to bring Debra to heel reflects man’s pride and irreconcilability with strong position of woman. Ray constantly has to deal not only with the fact that he has beautiful and smart wife, but also a wife who rarely counts with his opinion. Debra is the one who makes all decisions. When Raymond objects employing his friend Gianni to fix the broken stove, Debra says: “I don’t need you to say so”<sup>24</sup>.

Very meaningful and confirming Debra’s position as the head of the family is a scene from the *Tissues* episode. When the kitchen catches fire, Debra is the one who can extinguish it. The viewer can see her holding a big fire extinguisher while in another room Ray stands with a garden hose, from which the water barely flows. It should be noted that the fire was caused by Raymond, in a day in which Debra finally agreed to give him some power and let him make decisions about groceries<sup>25</sup>. Ray instead of proving his wife that he can handle things, only gives her another reason to be high-hat.

Raymond is totally hopeless without his resourceful wife, which is noticeable in many situations, like when Debra is sick and unable to take care of everything as usual. One day or even one minute with Ray in charge can lead to a catastrophe and Debra is aware of it. She does not even trust him enough to let him plan her surprise party. Ray receives specific directions, but ruins everything anyway and compromise himself in the eyes of friends and family<sup>26</sup>.

“Ray makes a fool of himself” is a series most frequently presented topic. Debra does not have any illusions about Ray’s mental abilities. Not infrequently she gives voice to her not very flattering opinions. Raymond got used to the fact that he can rather expect yelling or mocking than words of

---

<sup>21</sup> *A Vote for Debra* (2002).

<sup>22</sup> *PT & A* (2004).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *The Contractor* (2003).

<sup>25</sup> *Tissues* (2002).

<sup>26</sup> *The Surprise Party* (2003).

approve. When Debra is angry she does not mince words and calls him freak or idiot. Ray seems to be aware that life with immature “mamma’s boy” can be uphill. Disturbed by Debra’s outburst of cry, he asks her if it is because of his stupid behavior. Her answer is disarming as always: “I eat ice cream because you are stupid”<sup>27</sup>.

The word “stupid” appears quite often in the show, especially in reference to Ray. Debra never forgets to underline her superiority over Ray. She will not let any opportunity remind him that he is lucky to have her. She cannot even stop herself from using it during recording love declaration:

Hi Ray, this is Debra. I’ve been doing some thinking and these are the reasons why we should break-up: you’re obsessive, insecure, selfish, you don’t always have the best judgment with your children, and yet I’m never going to leave you, ever, because you happened to be perfect for me and I love you very much, you stupid, stupid man<sup>28</sup>.

The show and the words uttered by Debra do not leave any place for doubts. Just like Debra uses every occasion to show Ray who is the boss, *Everybody Loves Raymond* demonstrates how important role woman plays in family functioning. Through domineering Debra and childish Ray, it proves that being the breadwinner does not automatically means being the head of the family. Debra’s position is so strong that the title of the series could be easily replaced by *Everybody Loves Debra*. Despite some bad character traits, Debra is the most positive show’s figure. Her strong personality, intelligence and looks, makes that nobody is indifferent toward her. Raymond fears Debra, Robert is fascinated, and Frank considers Debra his only ally. He says in one of the episodes:

I always thought it was you and me against all of them in there. I’m mean like you and me, we are not like them, you know. Trust me we’re not like them, they’re loonies<sup>29</sup>.

The uniqueness and popularity of Debra’s character led in 2009 to the creation of similar one, also played by Patricia Heaton. In the series *The Middle*, just like in *Everybody Loves Raymond*, Heaton plays overwhelmed by home duties mother of three. The biggest difference between both sitcoms is in the perspective from which the story is told. *Everybody Loves Raymond*, despite the strong competition in the form of smart and sexy wife, definitely belongs to the male character. In *The Middle* the figure of mother and wife extends to the front. “It is from the mother’s point of view”, said Heaton, explaining why she decided to play in the show<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Alone Time* (2000).

<sup>28</sup> *The Break-up Tape* (2002).

<sup>29</sup> *Snow Day* (2002).

<sup>30</sup> *Patricia Heaton: Back in The Middle*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=fODqhW0fObk>>, accessed: 14.04. 2011.

It should be emphasized that sitcom title, referring to the Midwest, also suggests associations with the middle-class. Nothing further from the truth. *The Middle* presents everyday struggle of working-class family. Thus, Debra Barone has lived to see her *Everybody Loves Debra* but in “poorer version”.

### Husband’s “supplement”: The character of Cheryl from *According to Jim* (2001–2009)

The title *According to Jim* in its overtone seems to call back the 1950s sitcom *Father Knows Best*. It suggests, just as its predecessor, that the character of a husband is central here and what the viewer is going to see on the screen will be male point of view. Of course, where is the husband, there is also the wife. Cheryl, Jim’s bride, is absolutely stunning. The reason for which such an attractive woman chose so unattractive man is not clear. What is certain here is that Jim did not win Cheryl’s heart by his charm and appearance. He is a common, devoid of any manners contractor worker, who runs a small construction firm with his brother-in-law. When he comes back home he is interested only in drinking beer and watching games. All the house work and three kids are on his wife’s head. Their family life is constantly interrupted by Cheryl’s neurotic sister Dana and brother Andy who not only works with Jim, but also is the member of his garage blues band.

This seems to be very similar to what is presented in *Everybody Loves Raymond*. The difference is that Jim is even more annoying than Raymond and Cheryl is more conciliatory than Debra. In most cases, she bears her husband scandalous behavior with stoic calm. Her reactions to Jim’s irrational or simply stupid actions are almost unbelievable. She is the model example of self-control and patience. Cheryl hardly ever raises her voice, her tone is calm and delicate. With the smile on a face and indulgent look, she patiently listens to what Jim has to say and, what is worth mentioning, it is rarely something bright.

Kimberly Williams, who plays the character of Dana, considers Cheryl’s acceptance and love for Jim praiseworthy: “From week to week she forgives him, she accepts him and loves him just the way he is”<sup>31</sup>. It is not hard to agree with Williams but, unfortunately, Cheryl’s enormous patience and understanding toward Jim eliminates, so important for viewers’ identification, element of realism. Beyond the feeling of sympathy she mostly breeds irritation and disbelief. Cheryl often behaves like an artificial creation in the kind of Stepford wife robot, deprived of her own will, created in order to better serve her husband. She greets Jim with words: “Hi honey, how

<sup>31</sup> *According to Jim – Cast and Characters*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=8jcCwWS9D9Q>>, accessed: 20.04. 2011.

was your day?” and kisses him while stirring the soup. After that he sits at the table with the bottle of beer which in most cases is served by his wife.

Cheryl has much more in common with the 1950s star, Donna Reed, than with her contemporary Debra Barone. She represents everything what Phil Rosenthal wanted to avoid in creating the character of Debra. Cheryl is not a true born character like her predecessor. In Debra’s case it was easy to forget that the person on the screen is only a product of writers’ imagination. While watching Cheryl it is impossible to avoid the impression of involving strings.

The analysis of this character is not easy because one has the impression that its creators were not sure what features should characterize Cheryl. They could not decide whether she should be smart or naïve, serious or funny. What is known for sure is that they wanted her to be a perfect wife, loving and caring. However, in order not to exaggerate in one direction, sometimes let her to be angry or even wild.

Thus, Cheryl is primarily a homemaker whose life revolves around the house and children. Her activities outside home are limited to shopping, driving kids to school, PTA meetings and book club. It is important to note that Cheryl loves her life and enjoys being a housewife. Only sometimes she has moments of doubts and decides to prove herself and others that she is something more than just a boring suburban wife. In the *Blow-Up* episode Cheryl is looking for an original Valentine’s Day present for Jim. Dana suggests making a lingerie picture. When Cheryl expresses the disapprobation towards this idea, Dana baldly notes: “I know because you are not fun”<sup>32</sup>.

This is not the only case when she is presented as a boring housewife who talks only about groceries or colors of new curtains. In *Anec-Dont’s* episode Cheryl finds out that members of her family find her life not very interesting. It turns out that Jim only pretends that he listens to her and in most cases he does not have any idea what she is talking about. To make matters worse, Dana, who definitely does not lead the life of a housewife, meets Oprah at the coffee shop. Desperate Cheryl “steals” her story in order to get some attention<sup>33</sup>.

She can sometimes pretend but the truth is that Cheryl lives other people’s lives. Her boring existence is diversified mainly by her husband’s pranks as well as Dana’s and Andy’s problems. Because her brother and sister are singles, Cheryl constantly supports them when they are trying to find love and confers when their relationships end. In point of fact, Cheryl does not have three kids but six, including her husband. She constitutes a safe harbor, provides advice and always knows how to react properly.

When Andy or Dana meet someone, Cheryl tries to make things right. She organizes family dinners and eases eventual conflicts. In the *Guess*

<sup>32</sup> *The Blow-Up* episode (2002) of *According to Jim* (ABC, 2001–2009).

<sup>33</sup> *Anec-Dont’s* (2005).

*Who's Cooking Your Dinner?* episode, Dana devoid of any cooking skills, asks Cheryl to prepare a meal for her boyfriend Ryan, so he could think that she is a perfect candidate for a wife. Cheryl agrees right away and has no objections even when her sister demands very sophisticated and complicated menu<sup>34</sup>.

Cheryl is accustomed to preparing meals for others. Since her husband has a tendency to cause conflicts she frequently has to say sorry for him and make "apology cookies". Unlike her husband, Cheryl enjoys the esteem and respect among neighbors and does not want to lose that. As Jim put it she is: "obsessed with being liked"<sup>35</sup>. Indeed, Cheryl is very polite and well mannered and shows no reluctance even towards very annoying neighbors like Devlins. Eccentric Tim and Cindy Devlin disrupt peaceful life of Cheryl and Jim. Cheryl, as befits good neighbor, bears their strange behavior with calm. Thanks to Jim she is experienced in that matter. The duty of getting rid of "uninvited guests" as always falls on Jim<sup>36</sup>. This distribution of roles has been best defined by Jim himself in one of the episodes, when he says: "We can't both be mad dogs, somebody has to be the chain and that's you Cheryl"<sup>37</sup>.

There is no doubt that she is the one who keeps everything in order. Cheryl is a perfectionist, entirely devoted to everything she does. When it turns out that Jim has high blood pressure she becomes a psychologist, dietician and masseur in one, always prepared and ready for sacrifices<sup>38</sup>.

Unfortunately, Cheryl's desire to be a perfect wife blinds her. Perfect example of that state is *All the Rage* episode in which Cheryl tries to find explanation for her husband's rude behavior. She convinces Jim and herself that he has an IMS, meaning Irritable Male Syndrome. Jim of course takes advantage of this situation. Thanks to his syndrome he can help even less around the house than before. When Jim finally admits that he lied about the IMS, Cheryl listens to his convoluted explanation with attention and understanding. As befits a good wife, she does not get angry, on the contrary, she softly says: "O honey", confirming his conviction that eventually she will believe in everything he says<sup>39</sup>.

The IMS episode, beside presenting Cheryl as trustful and naïve person, confirms sitcom's focus on Jim's character. Instead of taking on the subject of commonly known women's Premenstrual Syndrome, it presents its less known male equivalent. This is a very clear signal that *According to Jim* creators project is to show every aspect of life from man's perspective.

Cheryl's task is to be her husband's beautiful "supplement" and support his strange ideas no matter what. When Jim decides to spend Thanks-

---

<sup>34</sup> *Guess Who's Cooking Your Dinner?* (2005).

<sup>35</sup> *Thanksgiving Confidential* (2002).

<sup>36</sup> *Deal with the Devlins* (2003).

<sup>37</sup> *The Lemonade Stand* (2003).

<sup>38</sup> *Under Pressure* (2002).

<sup>39</sup> *All the Rage* (2007).



giving on bowling she delicately suggests that this is their son's first holiday. Because her argumentation does not make any impression on him, Cheryl gives up and returns to preparing dinner. She does not show anger, even when Jim's friends show up, claiming that he invited them for Thanksgiving. However, later events best demonstrate Cheryl's devotion to Jim. When the bowling gets out of power she brings candles and puts them along the track, so he could finish the game<sup>40</sup>.

This is not the only case of Cheryl's full support for Jim. When their neighbor speaks contemptuously about Jim, Cheryl jumps at her like a wild animal. She is ready to get into cat fight only to defend his honor<sup>41</sup>. In *Lean on Me* episode Cheryl pours a drink on Jim's old friend because she sees her a threat to her marriage<sup>42</sup>. Cheryl's anger attacks in those particular situation are evidences of her great concern for family.

Nonetheless, something else in the *Lean on Me* episode deserves special attention. The sitcom assumption was to show the unmatched couple' sexy blonde and slobbish guy. Still, Cheryl is the one who has to fight for her man, not the other way round. Even more surprising is that when Jim is jealous, he only pretends to be, in order to make his wife feel better about herself. What is more, when he finds out that one of his clients is charmed by Cheryl, he uses her to mark his superiority over him. All indications are that stunning Cheryl should be grateful that so unattractive and boorish man took her to be his wife. Yet, in *According to Jim's* world everything is possible and in favor to the male character.

Those episodes also have another goal, that is to show Cheryl's human side and do a little scratch on her perfect image. In order to make her character more believable, even Jim has to feel Cheryl's anger at his own skin. From time to time she becomes a rebel. It is important to underline that Cheryl's opposition toward Jim often results from her sister's actions. Dana does not like Jim because he made her sister his servant. Thus, when Jim demands more space and requires Cheryl to remove some of her cloths from their closet, Dana does not want to let that happen. Cheryl is ready to accede to Jim's request because in her conviction marriage is a compromise. She quickly changes opinion when Dana makes a speech about women taking control and makes her aware that she is a suppressed housewife who has to fight for her rights. In order to visualize Cheryl's extremely low position she adds: "even the hamster has a wheel to run around on"<sup>43</sup>. The conversation between Dana and Cheryl can be viewed as clash between feminism and post-feminism. Conciliatory Cheryl, recognizing the principle of compromise is the embodiment of post-feminism and

<sup>40</sup> *The Turkey Bowl* (2001).

<sup>41</sup> *The Lemonade Stand* (2003).

<sup>42</sup> *Lean on Me* (2005).

<sup>43</sup> *The Closet* (2002).



Dana who with satisfaction exclaims: "You go girl"<sup>44</sup>, when she finally convinces Cheryl to oppose Jim, is the reflection of feminism.

The character of Dana deserves special attention. She is a complete opposite of her sister. The last thing that she would like to do is to be a housewife. Dana works in advertising industry and tries to find handsome, wealthy man who will do whatever she wants, meaning will be a henpecked husband. What is interesting here is that the show presents Dana in a bad light. In most cases she is manipulative and mean, while Cheryl is "a walking ideal". Her interventions in Cheryl's marriage do not come from concern, but the desire to make Jim's life harder.

However, Dana's actions are not directed toward Jim himself, but the attitude he presents. Jim's misogynistic views make that Dana finds punishing him really satisfying and pleasant. Since Jim is the least considerate person in the whole world she has many opportunities to do so. The list of Jim's sins is long and full of unbelievably stupid and disrespectful actions. It starts with throwing Cheryl's dead cat to their freezer, showing her lingerie picture to his band members, ending with giving his brother-in-law sperm instead of his for fertility study, in order to gain better results.

In spite of the fact that Jim's actions exceed all bounds of decency and despite Dana's great efforts, he gets away with it. Cheryl eventually forgives him. What is more, she is interested in his way of thinking and at the end expresses full understanding for it. It is quite surprising, if we consider the formula of domestic sitcom. According to it, Jim as a buffoon, at the end of each episode should learn a lesson from his more mature and sensible wife. However, this is not what happens here. *According to Jim* creators clearly wanted to break this pattern and reverse the situation, in order to maintain superior position of male character. Cheryl not only accepts Jim's ways, she eventually comes to conclusion that her husband is in the right. In one of the episodes, Jim says that while Cheryl is trying to change him, she is the one who changes and becomes more like him. Cheryl only seemingly dominates over Jim. All her features: looks, being excellent mother, great cook, serve the interests of Jim. She is supposed to make his life more beautiful and easier.

Everyone, including her sister treats her like a servant. While Cheryl prepares dinner, cleans and takes care of children, Jim, Andy and Dana are busy with watching the game and drinking beer. Moments in which Cheryl in her own anniversary washes the dishes with broken hand or digs grave for her beloved cat, while Jim stands next to her, say a lot about her position within marriage. She does not see anything wrong in the fact that her husband goes to the game, when she mourns her cat's death. With no signs of discontent, she prepares a meal for Jim and his companions.

---

<sup>44</sup> Ibidem.

Cheryl also feels obliged to convince Jim not to feel guilty about it. That is why she kisses him and says: “I want you to go and have fun”<sup>45</sup>.

How is this possible? Clearly, Cheryl lives in conviction that her husband has more right to have fun because he works hard to earn a living. Staying home and doing all the housework by herself is obvious for Cheryl because she chose a life of a homemaker. The impeccable performing of her duties and happy family are Cheryl’s sources of pride and satisfaction.

It seems that *According to Jim* creators’ goal was to create a wife of their dreams and simultaneously express opposition toward modern women increasing demands. They decided to prove that a woman can be happy even when she stays home and does not get any help from her husband. Unfortunately, they let their imagination run wild. From what viewers see on the screen it follows, that in their opinion a modern wife should be a perfect cook, excellent mother, beautiful, sexy lover and undemanding servant. She should be satisfied with the fact that her husband earns money and from time to time wins a romantic gesture. The problem is that that kind of woman can exist only in the world of television. However, if by some miracle she really existed, it is unlikely that she would have chosen irritating, slobbish and unattractive misogynist who says: “Woman, be quiet”<sup>46</sup> to be her husband.

*According to Jim* and Cheryl’s character, despite many similarities makes an interesting opposition to what *Everybody Loves Raymond* presents. Debra represents attitude to which *According to Jim* creators wanted to oppose. Patricia Heaton confirmed that assumption in one of the interviews by making a following interpretation of Debra’s character and her relationship with Raymond:

I think is very much like most women who, you know it’s kind of not enough that their husbands go out and earn a living, they also have to be sensitive and helping with the kids, and change diapers, and do grocery shopping, and remember your anniversary, and all kinds of stuff, and you know I guess it’s too much to ask, and that causes a lot of conflict. They were kind of Lucy and Ricky, it’s kind of modern Lucy and Ricky, and maybe just flipped, you know, Ray was the new Lucy<sup>47</sup>.

Heaton took notice of a very important phenomenon occurring in the world of American sitcoms, that is duplication of existing schemes. Undoubtedly, contemporary situation comedies’ references to the previous ones are very strong, starting from the characters draft to the plots of single episodes. The connection between *Everybody Loves Raymond* and *According to Jim* are also noticeable. Enough to bring examples of motives

<sup>45</sup> *The Cat Came Back* (2001).

<sup>46</sup> *The Pizza Boy* (2002).

<sup>47</sup> *Archive of American Television: Patricia Heaton Talks about Her Everybody Loves Raymond Family*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=dFUs885ablw&feature=fvwrrel>>, accessed: 15.04. 2011.

which appeared in both sitcoms: the anniversary, namely husband's problems with remembering about them, wives' attempts to improve their marriages by common activities. Yet, what links them most is the formula based on marital life interrupted by family members.

Those two sitcoms are also linked by directing the attention toward male characters and storytelling from their point of view. Of course the character of wife here is also similar. Both Debra and Cheryl are homemakers, have more than two kids to take care of and what follows, lot of stuff on their heads. However, differences between them are much more significant. Debra's character just as other from *Everybody Loves Raymond* has its source in its creator's real life. As it was said earlier, Ray Romano and Phil Rosenthal drew abundantly from their own life experience. *According to Jim* and its wife character constitute a completely different case. Creators of that sitcom based on the world of television, they chose a safe option and benefited from best practices. *According to Jim* writers gathered several features from different sitcoms wives, threw them into one bag, mixed and created not a real person but a television creature. Thus, Cheryl is a combination of domestic goddess Donna Reed, funny Lucy Ricardo with small admixture of her contemporary Debra Barone. While Debra strongly separates from the 1950s "pushovers", Cheryl despite significant advantages over Jim, visibly gets closer to them. Her figure proves that sitcom repeats itself.

## Conclusion

We can venture to say that thanks to *According to Jim* and *Everybody Loves Raymond* history of television comes full circle, comes back to its origins. Undoubtedly, both situation comedies show that television trends return just as trends in fashion, modified but still with the note of nostalgia for the old times. They are not like *I Love Lucy* or *The Donna Reed Show* but are deludingly similar. *According to Jim* and *Everybody Loves Raymond* account for modern version of domestic comedies<sup>48</sup>. Just as in mid-1970s and 1980s, there was a throwback to traditional vision of family, of course with some differences.

Fathers are not anymore omniscient, on the contrary, they are totally hopeless without their smart wives<sup>49</sup>. So far, that kind of situation might have occurred only in working-class sitcoms. Why? Apparently only a badly-paid, blue-collar worker could be instructed by a woman. In the case of a man with high status, well paid job which provides a comfortable life to his wife, it was unthinkable.

---

<sup>48</sup> J. Reed, *op. cit.*

<sup>49</sup> *Ibidem.*

Thus, the biggest change constitutes here an element of opposition in the form of wife, who undermines the authority of the husband. The fact that women have demands toward men and voice which they have to respect, seems to be the result of feminist movement. The couples ability to compromise and negotiation, on the other hand, seems to be the move toward post-feminism<sup>50</sup>.

*Everybody Loves Raymond* and *According to Jim* include also another element of post-feminist rhetoric. In accordance with the post-feminist slogan: "Patriarchy is gone and has been replaced by choice"<sup>51</sup>, contemporary domestic comedies underline the fact that the women made independent choices, they decided to be the housewives. Debra and Cheryl chose the life of a homemaker and despite many disadvantages, this life gives them satisfaction.

However, the above statement, used by Bonnie Dow, has a completely different overtones. What she suggests is that the word "choice" sounds really nice and promising, but in reality it does not change much. The women's biology supported by social expectations, still act against and strongly limit women's choice. Women, despite the access to work market, as caregivers cannot fully profit from that access. "They are cut off from social roles that offer responsibility and authority"<sup>52</sup>, wrote the authors of a book under the title *Sentenced to Everyday Life: Feminism and the Housewife*.

The middle-class family sitcom strengthens the illusion, that post-feminist ideology works perfectly, both for men and women. Indeed, on the surface it may seem that it is. Wives dominate over their husbands, with looks and intellect. They keep everything in order, their husbands take their opinion into account and even sometimes fear them. Yet, they are still prisoners of their houses, what is suggested by Dana, when she compares Cheryl to the hamster living in the cage. Even dominative Debra is forced to remain just a housewife. When she tries to go back to work, she gets fired, when she wants to be the president of the school board, she loses with her male opponent. Cheryl, on the other hand, does not even try. She agrees with her role as a housewife and Jim's as the breadwinner. Simultaneously, secretly puts some money, because her cheap husband shares it with her unwillingly. In the light of all presented facts, claiming that Debra and Cheryl, mothers of three kids and wives of inconsiderate husbands, have a choice, is far-fetched. This situation brings to mind the words uttered by Polish writer, Hanna Bakula: "It will take some time before woman will stop being perceived as the victim of man's love and become the partner"<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> B.J. Dowe, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia 1996, p. 95.

<sup>52</sup> L. Johnson, J. Lloyd, op. cit., p. 6.

<sup>53</sup> The words uttered by Hanna Bakula during *Dzień Dobry TVN* program [no other data].

## Streszczenie

**„Wielki powrót do domu” – innymi słowy, historia i sitcom rodzinny lubią się powtarzać**

Artykuł porusza tematykę wizerunku żony i rodziny w „krzywym zwierciadle” sitcomów. Obrazy te są często ironiczne, satyryczne, krytyczne, wskazujące na miejsca pęknięć w strukturze społecznej i tkance obyczajowej. Głównym celem artykułu jest analiza współczesnego amerykańskiego sitcomu rodzinnego oraz funkcjonującego w nim obrazu żony pochodzącej z klasy średniej, pod kątem jego związków z tradycyjnym sitcomem z lat pięćdziesiątych. Jednym z istotnych elementów analizy jest próba ukazania, że pod płaszczykiem drobnych modyfikacji po półwieczu komedia sytuacyjna z obrazem żony zakreśliła pełne koło. Autorka próbuje wykazać, że retoryka postfeminizmu przebrzmiewająca w serialach *Jim wie lepiej* oraz *Wszyscy kochają Raymonda* stanowi współczesną wersję panującego w latach pięćdziesiątych kultu domatorstwa.

## Summary

**The Great Homecoming – in other words, history and the domestic sitcom repeat themselves**

This article discusses the subject of the image of wives and family life through the “distorting mirror” of sitcoms. Those representations are frequently ironical, satirical or critical, indicating the location of cracks in the social structure and moral fabric. The main objective of this paper is to analyse the contemporary American domestic sitcom and the image of a middle-class wife, in terms of its relationship with the traditional sitcom of the 1950s. One of the most significant elements of the analysis constitutes an attempt to prove that, under the cover of minor modifications after half a century, the situation comedy and its wife figure have come full circle. The author tries to demonstrate, based on *According to Jim* and *Everybody Loves Raymond*, how post-feminist rhetoric has actually produced a modern version of the 1950s Cult of Domesticity.

**Prawo**





Jacek Janusz Mrozek

## Rozważania prawne wokół pojęcia „wolność słowa”

**Słowa kluczowe:** wolność myśli, wolność słowa, wolność wypowiedzi, wolność prasy  
**Key words:** freedom of thought, freedom of speech, freedom of expression, freedom of the press

Przedmiotem wolności słowa jest prawo do swobodnego wyrażania myśli. Wolność myśli definiujemy jako wolność wewnętrzną człowieka (*libertas interna*)<sup>1</sup>. To wolność posiadania poglądów na najrozmaitsze przejawy życia biologicznego i społecznego. Myśli nieuzewnętrznione podlegają bezwzględnej ochronie (*cogitationis poenam nemo patitur*)<sup>2</sup>. W tej sferze nie wolno stosować żadnego przymusu. Stosowanie go byłoby zresztą bezcelowe, bo myśl jest poza zasięgiem skutecznego oddziaływania zewnętrznego. Jest też niedostępna dla poznania wbrew woli tego, kto ją generuje<sup>3</sup>. Wolność myśli ma charakter pierwotny, warunkujący *de facto* możliwość korzystania z wolności sumienia, a w konsekwencji także z wolności słowa oraz religii<sup>4</sup>.

Wolność myśli zakłada prawo bytu myślącego do wolnego posługiwania się przmiotem, jakim jest umiejętność myślenia: jakiegokolwiek i o czymkolwiek. Wolność ta ma charakter absolutny i bezwarunkowy, ponieważ dotyczy kwestii wewnętrznych, w które wgląd jest bardzo ograniczony, raczej niemożliwy. Na tym poziomie nie sprawia ona specjalnych problemów, pozostając niewidoczną, nie krzywdząc nikogo w uchwytny sposób<sup>5</sup>.

Pochodną wolności myśli jest wolność słowa, wolność wypowiedzi, wolność prasy i wolność druku.

Samo pojęcie „wolność słowa” stanowi pewien skrót myślowy, nieoddający w pełni wielości zagadnień związanych z problemem. Oznacza bowiem zarówno wolność słowa *sensu stricto*, jak i inne wolności funkcjonujące w zakresie różnych zewnętrznych przejawów aktywności ludzkiej. Chodzi o swobodę w zakresie uzewnętrzniania własnych myśli (opinii, informacji) wobec innych osób w formie możliwej do odbioru (zrozumiałej), wyrażanych

---

<sup>1</sup> H. Cederbaum, *Słowo i pismo wobec prawa*, Warszawa 1916, s. 1.

<sup>2</sup> B. Gronowska, T. Jasudowicz, M. Balcerzak, M. Lubiszewski, R. Mizerski, *Prawa człowieka i ich ochrona*, Toruń 2005, s. 322.

<sup>3</sup> A. Łopatka, *Prawo do swobodnego wyrażania opinii*, Warszawa 1993, s. 5.

<sup>4</sup> J. Szymanek, *Konstytucjonalizacja prawa do wolności myśli, sumienia, religii i przekonań*, „Studia z Prawa Wyznaniowego” 2007, nr 10, s. 99.

<sup>5</sup> J. Falski, *Europejskie kryteria wolności sumienia i wyznania a islam*, „Państwo i Prawo” 2008, nr 9, s. 57.

w procesie komunikowania się ludzi. Często określenie „wolność słowa” bywa zastępowane przez „wolność przepływu informacji” czy „wolność komunikowania”. Zwykle bowiem jeśli informujemy, to równocześnie i komunikujemy, i to zarówno wówczas, gdy działamy czynnie, jak i gdy stanowimy odbiorcę. Jako ogólną zasadę należałoby zatem przyjąć, że chodzi o swobodę społecznych interakcji w zakresie przekazywania myśli i uczuć<sup>6</sup>. Swobodny przepływ informacji, wolność jej pozyskiwania, poszukiwania, przekazywania, swoboda wyrażania opinii oraz jawność życia publicznego – stanowią podstawę demokratycznego państwa prawa<sup>7</sup>.

Pojęcie wolności słowa jest syntezą dwóch składników: wolności „od” i wolności „do”. Wolność „od” oznacza emancypację jednostki z grupy społecznej i szeroko pojętego społeczeństwa. Oznacza ona również nieingerencję państwa w sferę wolności człowieka manifestowanej nie tylko jako wyraz pewnej aktywności jednostki, ale wyrażanej również w formie pasywnej, na przykład prawa do milczenia. Z kolei wolność „do” zakłada aktywność państwa, które powinno zapewnić jednostce odpowiednie warunki, by mogła ona z wolności korzystać. Szczególnym wyrazem wolności „do” jest prawo do bycia poinformowanym<sup>8</sup>.

Wolność słowa mieści w sobie prawo wyboru formy słowa i prawo wyboru słuchaczy. Wynika z tego, że określone poglądy mogą być wyrażane w dowolnej postaci, za pomocą wszelkich dostępnych sposobów oraz że panuje swoboda w ustaleniu grona osób, którym chce się myśl zakomunikować<sup>9</sup>.

„Wolność słowa” dotyczy wypowiedzi w formie werbalnej. Wolność wypowiedzi to możliwość wyrażania w wybranej formie, werbalnej bądź niwerbalnej, myśli i przekonań. Wolność wypowiedzi bywa też utożsamiana z wolnością ekspresji, czyli możliwością przekazywania informacji i idei w swobodnie wybranej formie i do wybranych odbiorców<sup>10</sup>.

Wolność słowa podlega ocenie, relatywizacji i konceptualizacji, ustalającej każdorazowo jej treść, sens i zasięg przedmiotowy w zderzeniu z dwoma innymi stanami, wartościami czy dobrami. Pierwszym są prawa i wolności, które niekoniecznie mają tę samą skalę relewancji, co oznacza, że

<sup>6</sup> J. Braciak, *Wolność słowa w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Przegląd Prawa i Administracji” 1997, nr 37, s. 49; por. J. Mikułowski-Pomorski, *Informacja i komunikacja. Pojęcia, wzajemne relacje*, Wrocław 1988, s. 5 i n.

<sup>7</sup> R. Czyżak, *Międzynarodowe standardy wolności słowa – geneza rozwoju prawa do informacji*, „Prawo – Administracja – Kościół” 2003, nr 4, s. 103; J.A. Stefanowicz, *Prawo prasowe: gwarancje swobodnego przepływu informacji*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 63, s. C4.

<sup>8</sup> A. Redelbach, *Prawa naturalne, prawa człowieka, wymiar sprawiedliwości*, Toruń 2000, s. 90 i n.; B. Baczyńska, *Wolność wyrażania opinii na podstawie artykułu 10 Europejskiej Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności*, w: *Prawa podmiotowe – pojmowanie w naukach prawnych. Zbiór studiów*, red. J. Ciapała, K. Flaga-Gieruszyńska, Jarocin 2006, s. 226.

<sup>9</sup> Z. Cybiński, *Polskie Prawa Państwowe. Na tle uwag z dziedziny nauki o państwie i porównawczego prawa państwowego*, Warszawa 1925, s. 149.

<sup>10</sup> J. Sobczak, *Swoboda wypowiedzi w orzecznictwie Trybunatu Praw Człowieka w Strasburgu. Cz. 1*, „Ius Novum” 2007, nr 2–3, s. 5 i n.; L. Wiśniewski, *Wolność słowa i druku*, „Studia Prawnicze” 1986, nr 3–4, s. 3 i n.

pośród całej gamy praw i wolności można dokonywać hierarchizacji, wartościowania, podporządkowania jednych praw i wolności drugim, uznanym za priorytetowe czy fundamentalne. Drugim z kolei są prawa i wolności innych osób, gdyż realizacja jednej wolności w konkretnym, jednostkowym przypadku (na przykład wolności wypowiedzi) nie może naruszać, ograniczać, a tym bardziej redukować czy w ogóle eliminować wolności innej osoby czy innych osób. Dlatego należy stosować zasadę, wedle której wolność jednej osoby kończy się tam, gdzie zaczyna się wolność drugiej osoby<sup>11</sup>.

Wolność słowa można podzielić na pozytywną i negatywną. Sens pozytywnej wolności słowa zawrzeć można w następującej eksplikacji: chcę sam decydować o sobie i o tym, co mi wolno i nie wolno mówić, nie chcę być w tych decyzjach kierowany przez innych. Moje zachowanie, moje decyzje i moje postępowanie zyskują niepowtarzalną dla mnie wartość już za sprawą faktu, że jest po prostu moje i tylko moje, nie zostało mi bowiem narzucone. Natomiast negatywna wolność słowa oznacza, że człowiek może działać bez żadnych ograniczeń i przeszkód ze strony innych ludzi tylko wtedy, gdy nikt nie wtrąca się w jego decyzje. Im większy jest obszar tego niewtrącania się, tym większa jest jego wolność<sup>12</sup>.

Wolność słowa należy także rozpatrywać w trzech wymiarach: 1) humanistycznym – wolność słowa jako podstawowa wartość dla samorealizacji człowieka; 2) demokratycznym – wolność słowa jako gwarancja życia publicznego, funkcjonowania państwa i jego instytucji; 3) praworządności – gwarancje prawne wolności słowa, a także określenie jej granic<sup>13</sup>.

Ogólna filozoficzna analiza wolności słowa zazwyczaj wymienia cztery główne rodzaje uzasadnień: 1) dążenie do prawdy, 2) samoekspresja, samorealizacja i suwerenność jednostki, 3) krzewienie właściwych postaw odbiorców, 4) spełnianie wymogów demokracji politycznej, której niezbędnym warunkiem jest wolność wypowiedzi<sup>14</sup>.

„Wolność wypowiedzi” jest pojęciem szerokim i uniwersalnym w tym znaczeniu, że obejmuje swym zakresem różnorodne, coraz to nowe przejawy ludzkiej działalności. Samodzielność i autonomia wyrażają się w możliwości swobodnego poszukiwania, otrzymywania, wyrażania oraz rozpowszechniania poglądów i informacji za pomocą słowa mówionego, pisanego, druku, gestu czy dzieła sztuki. Zaawansowane techniki i rozwój środków masowego komunikowania dają niezliczone okazje prezentowania opinii. Można je przecież rozpowszechniać za pośrednictwem radia, telewizji,

<sup>11</sup> J. Szymanek, *Konstytucyjna zasada wolności słowa w radiofonii i telewizji*, „Państwo i Prawo” 2007, nr 8, s. 18 i n.

<sup>12</sup> B. Michalski, T. Kononiuk, *Poradnik oficera prasowego*, Warszawa 1996, s. 62 i n.

<sup>13</sup> J. Bafia, *Polskie prawo prasowe*, „Państwo i Prawo” 1984, nr 10, s. 35 i n.; tenże, *Ustrojowe aspekty prawa prasowego*, „Rzeczpospolita” 1983, nr 177, s. 3.

<sup>14</sup> W. Sadurski, *Prawo do wolności słowa w państwie demokratycznym (zagadnienia teoretyczne)*, „Państwo i Prawo” 1992, nr 10, s. 5 i n.; tenże, *System demokracji politycznej a wolność środków masowego przekazu*, „Ethos” 1993, nr 4, s. 97 i n.

połączeń satelitarnych, sieci internetowej oraz trwałych nośników informacji, którymi są kasety magnetofonowe, płyty kompaktowe czy kasety wideo<sup>15</sup>.

Wolność wypowiedzi jest niezbędna dla funkcjonowania demokracji z trzech powodów. Po pierwsze – wolność wypowiedzi odgrywa istotną rolę w zapewnianiu obywatelom informacji niezbędnych do brania udziału w społecznych debatach i w sprawowaniu demokratycznych rządów. Po drugie – wolność krytyki umożliwia poddanie osób sprawujących władzę kontroli w celu wyeliminowania korupcji oraz arbitralności. Po trzecie – wolność wypowiedzi sprzyja procesowi identyfikacji interesów przez obywateli oraz ich reprezentantów, a także wspieraniu kształtowania prawidłowych relacji pomiędzy rządzącymi i rządzonymi<sup>16</sup>. Wolność wypowiedzi to nie jest prawo wydawców i nadawców do prezentowania swoich treści społeczeństwu, ale jest to przede wszystkim prawo odbiorców do uzyskiwania informacji<sup>17</sup>.

Niektórzy przedstawiciele doktryny prawniczej ze względu na konieczność klasyfikacji prawnej czynów niedozwolonych (prawo cywilne) i zabronionych (prawo karne) dzielą wypowiedzi na publiczne i prywatne oraz informacyjne i opinie. Wypowiedzi publiczne to wypowiedzi udostępnione przez autora szerokiemu gronu odbiorców, o tematyce wzbudzającej zainteresowanie w społeczeństwie. Natomiast wypowiedzi prywatne dotyczą informacji z życia prywatnego, rodzinnego bądź intymnego, ale także mogą zawierać informacje o różnorodnej tematyce, przekazywane w oparciu o swobodę doboru adresatów, miejsca, czasu i formy prezentacji. Wypowiedzią prywatną mogą być zatem także opinie na temat bieżących wydarzeń politycznych i społecznych. Wypowiedzi informacyjne to wypowiedzi opisowe, które opisują rzeczywistość, a w niej sprawdzalne fakty i poddające się weryfikacji oceny. Opinie natomiast są oceną istniejących faktów oraz podmiotów, która nie może być poddana weryfikacji pod kątem prawdy bądź fałszu, a od autorów takich wypowiedzi nie można domagać się przeprowadzenia dowodu prawdy<sup>18</sup>, chociaż mogą być one weryfikowane w oparciu o kryterium zasad współżycia społecznego<sup>19</sup>.

Sens swobody wypowiedzi nie polega na tym, by nie spotykała się z żadnym oporem, ale by ów opór był możliwie łagodny. Rzecznicy swobody wypowiedzi wskazują na represyjność prawa, instytucji, obyczaju, schematów myślowych, traktując walkę z nimi jako działanie na rzecz tej swobody. Łatwo jednak dostrzec, że presje ze strony innych poglądów, środowiska czy tradycji, jakkolwiek nierzadko uciążliwe, stanowią o atrakcyjności tej wol-

<sup>15</sup> A. Frankiewicz, *Regulacja wolności wypowiedzi w polskim porządku prawnym*, w: *Prawa i wolności obywatelskie w Konstytucji RP*, red. B. Banaszak, A. Preisner, Warszawa 2000, s. 362.

<sup>16</sup> A. Wiśniewski, *Znaczenie wolności słowa w państwie demokratycznym*, „Gdańskie Studia Prawnicze” 2000, nr 7, s. 650.

<sup>17</sup> R. Bartoszcze, *O wolności wypowiedzi*, w: *Media, władza, prawo*, red. M. Magoska, Kraków 2005, s. 39.

<sup>18</sup> J. Taczkowska, *Kategorie wypowiedzi i ich ochrona*, Warszawa–Poznań 2008, s. 117 i nn.

<sup>19</sup> T. Kononiuk, *Ochrona dóbr osobistych – restytucja czy represja*, w: *Media masowe w praktyce społecznej*, red. D. Waniek, J.W. Adamowski, Warszawa 2007, s. 207.

ności i czynią starania o nią sensownymi. Tam, gdzie nie byłoby sprzecznych poglądów, nie byłoby utożsamiania się z odmiennymi zdaniem<sup>20</sup>.

Wolność prasy realizuje prawa obywateli do rzetelnej, czyli prawdziwej, uczciwej, jasnej, niewprowadzającej w błąd i odpowiedzialnej informacji<sup>21</sup>. W doktrynie prawa konstytucyjnego dominuje pogląd, że wolność prasy jest pochodną wolności myśli, z której wynika z kolei wolność przekonań. Wolność myśli i wolność przekonań mogą zaś znaleźć uzewnętrznienie tylko w przypadku istnienia wolności wypowiedzi<sup>22</sup>. W doktrynie i orzecznictwie wolność wypowiedzi definiowana jest jako wolność prezentacji poglądów i przekonań w różnej formie, w sposób widoczny dla innych<sup>23</sup>. Służy temu zaawansowanie techniki, a co za tym idzie, rozwój środków masowego komunikowania. Podążając tym torem rozważań, znaczna część konstytucjonalistów twierdzi, że wolność prasy jest kwalifikowaną postacią wolności wypowiedzi<sup>24</sup>.

Wolność prasy jest jedną z wolności politycznych, które w praktyce mogą doznawać ograniczeń z uwagi na konieczność zapewnienia wolności jednostki<sup>25</sup>. Tak więc wolność prasy nie ma i nie może mieć charakteru absolutnego, nie może mieć postaci nieskrępowanej niczym swobody działania, a tym bardziej nie sposób jej traktować jako samoistnego źródła wartości<sup>26</sup>.

Pojęcia „wolność słowa” i „wolność prasy”, które tak często są używane zastępczo, nie są równoznaczne. Wolność słowa przysługuje obywatelom i innym podmiotom, funkcjonującym w kontekstach innych niż te, które są związane z wyszukiwaniem, interpretowaniem i rozpowszechnianiem informacji, zaś wolność prasy przysługuje środkom masowego komunikowania (prasie)<sup>27</sup>.

Prasa oznacza publikacje periodyczne, które nie tworzą zamkniętej, jednorodnej całości, ukazujące się nie rzadziej niż raz do roku, opatrzone stałym tytułem albo nazwą, numerem bieżącym i datą, a w szczególności: dzienniki i czasopisma, serwisy agencyjne, stałe przekazy teleksowe, biuletyny, programy radiowe i telewizyjne oraz kroniki filmowe; prasą są także wszelkie istniejące i powstające w wyniku postępu technicznego środki masowego przekazywania, w tym także rozgłoszenie oraz tele- i radiowęzły

<sup>20</sup> R. Legutko, *Traktat o wolności*, Gdańsk 2007, s. 21.

<sup>21</sup> Zob. S. Urbanowicz, *Wolność prasy pod względem prawnym*, „Gazeta Sądowa Warszawska” 1929, nr 50, s. 748–749, oraz nr 51, s. 763–764.

<sup>22</sup> Z. Krupa, *Regulacja wolności prasy w polskim porządku prawnym*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Przegląd Prawa i Administracji” 2005, nr 67, s. 118 i n.

<sup>23</sup> Por. J. Sobczak, *Prawo prasowe*, Warszawa 2000, s. 153 i n.

<sup>24</sup> Por. A. Frankiewicz, dz. cyt., s. 366.

<sup>25</sup> Por. M. Potulicki, *Wolność i odpowiedzialność prasy*, „Współczesna Myśl Prawnicza” 1938, nr 4, s. 1 i n.

<sup>26</sup> Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 12 listopada 2003 r. (V KK 52/03), Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Karna i Wojskowa 2004, nr 3, poz. 24; S. Hoc, Glosa do postanowienia Sądu Najwyższego z dnia 12 listopada 2003 r. (V KK 52/03), Orzecznictwo Sądów Polskich 2005, nr 2, poz. 25 k; zob. W. Johann, *Wolność wypowiedzi w orzecznictwie Trybunału Konstytucyjnego*, „Trybunał Konstytucyjny. Księga XV-lecia” 2001, s. 134.

<sup>27</sup> W. Sadurski, *Wolność słowa i wolność prasy*, „Rzeczpospolita” 1993, nr 179, s. 3.



zakładowe, upowszechniające publikacje periodyczne za pomocą druku, wizji, fonii lub innej techniki rozpowszechniania; prasa obejmuje również zespoły ludzi i poszczególne osoby zajmujące się działalnością dziennikarską<sup>28</sup>.

Prasa w szerokim znaczeniu jest inaczej nazywana środkami masowego komunikowania<sup>29</sup>. Pojęcie to oznacza instytucje oraz środki komunikowania służące przekazywaniu informacji różnego rodzaju<sup>30</sup>. Do nich można zaliczyć gazety i czasopisma, radio, telewizję, agencje prasowe i fotograficzne<sup>31</sup> oraz, dawniej, także kroniki filmowe; używa się też wobec nich określenia „media”<sup>32</sup>.

„Media” są pojęciem szerokim, dotyczącym prasy i wszystkich możliwych środków komunikowania, rozwijającym się wraz z postępem technicznym i naukowym; obejmują środki masowego komunikowania i komunikację indywidualną. Media to także filmy, plakaty, ulotki, kasety, płyty itd. Z kolei pojęcie „mass media” zawęża się do masowych środków komunikowania<sup>33</sup>.

Ze względu na rodzaj percepcji wyróżniamy media wizualne (prasa, książka), audialne (radio, taśma dźwiękowa), audiowizualne (telewizja) i multimedialne (Internet)<sup>34</sup>. W sprawie zakwalifikowania Internetu do mediów Sąd Najwyższy wydał orzeczenie, które dotyczyło obowiązku rejestracji elektronicznych (internetowych) dzienników i czasopism, co wywołało wiele pytań i dyskusji<sup>35</sup>. Jednak według Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza nie ma *de lege lata* podstaw i przekonujących racji do nałożenia obowiązku rejestracyjnego na rozpowszechniane przez Internet przekazy, serwisy zbliżone od strony funkcjonalnej, formalnej i merytorycznej do prasy tradycyjnej<sup>36</sup>.

<sup>28</sup> Art. 7 ust. 2 Ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. – Prawo prasowe (Dz.U. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.); zob. B. Michalski, *Terminologiczne problemy przepisów prawa normujących działalność prasy*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1971, nr 1, s. 18 i n.

<sup>29</sup> A. Kopff, *O pojęciu środków komunikowania masowego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1979, nr 2, s. 59 i n.

<sup>30</sup> *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 233.

<sup>31</sup> J. Adamczyk, M. Kafel, A. Tewiaszew, *Dziennikarstwo. Problemy teoretyczne i zagadnienia praktyki*, Warszawa 1968, s. 6; M. Szulczewski, *Prasa i społeczeństwo*, Warszawa 1964, s. 8; M. Kafel, *Prasoznawstwo*, Warszawa 1969, s. 100 i n.; T. Kupis, *Współczesna prasa polska (zarys)*, Warszawa 1967, s. 4; B. Michalski, *Przedruk prasowy w świetle prawa*, Kraków 1972, s. 123; W. Pisarek, *Wiedza o komunikowaniu – nazwy i zakres*, „Przekazy i Opinie” 1975, nr 1, s. 14 i n.; I. Dobosz, *Prawne i doktrynalne pojęcie środków masowego komunikowania*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1979, nr 2, s. 54 i n.

<sup>32</sup> Uchwała nr 19 Rady Ministrów z dnia 17 lutego 1978 r. w sprawie dalszego usprawnienia informacji dla środków masowego przekazu (MP Nr 5, poz. 21).

<sup>33</sup> K. Święcka, J.S. Święcki, *Dyferencjacje prawne pojęcia „media”*, „Roczniki Nauk Prawnych” 2006, nr 1, s. 456 i n.

<sup>34</sup> A. Lepa, *Pedagogika mass mediów*, Łódź 1998, s. 42 i n.; C. Mik, *Media masowe w europejskim prawie wspólnotowym*, Toruń 1999, s. 30.

<sup>35</sup> Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 26 lipca 2007 r. (IV KK 174/07), Orzecnictwo Sądów Polskich 2008, nr 6, poz. 60.

<sup>36</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Rejestracja e-dzienników i czasopism*, „Rzeczpospolita” 2007, nr 236, s. C8.

Media muszą być niezależne i nie mogą być poddane rządowej kontroli, ale nie we wszystkich aspektach swojej działalności. Ich zadaniem jest kontrola działań władzy, aczkolwiek nikt ich do tego nie wyznaczał, to tylko one są w stanie kontrolować poczynania rządzących. Media mają stworzyć poinformowaną opinię publiczną, niezbędną do właściwego funkcjonowania demokracji. Tylko obywatele w pełni poinformowani o stojących przed nimi możliwościach oraz alternatywach i znający konsekwencje swoich decyzji mogą podejmować racjonalne decyzje<sup>37</sup>.

W demokracji media powinny być areną ścierania się poglądów, wolnym rynkiem idei, powinny pomagać obywatelom w dążeniu do prawdy. Prawdy, która zgodnie z klasyczną teorią prawdy (por. Platon, Arystoteles, Locke, Kant i inni) głosi zgodność sądu z rzeczywistością. Sąd to każda myśl, która zdaje sprawę z tego, że tak a tak jest albo że tak a tak nie jest<sup>38</sup>.

Wolność słowa realizowana jest przez wszystkich obywateli, bez względu na wykonywaną przez nich działalność. Szczególnie zaś korzystają z tej wolności dziennikarze. Wykonywanie zawodu dziennikarza obejmuje dwa aspekty: przedmiotowy (jako system czynności zawodowych, takich jak: zbieranie, pisanie, redagowanie, ocenianie i przygotowywanie do publikacji materiałów prasowych) i podmiotowy (określający osoby wykonujące ten zawód w miarę możliwości systematycznie, czerpiące z tego zajęcia główne środki utrzymania)<sup>39</sup>.

## Summary

### Legal aspects of the concept of “freedom of speech”

The subject of this article is legal aspects of the concept of “freedom of speech”. At the beginning of this article, the author explains the concept of freedom of thought, which has a bias towards freedom of speech. He then expands the concept of freedom of speech into freedom of expression (speech), which is expressed in the possibility of freedom to seek, receive, express and disseminate ideas and information through spoken, written or printed word, gestures and works of art. In the next part of the article, the author focuses his attention on press freedom, which implements the right of citizens to reliable (i.e. true), fair, clear, not misleading and responsible information; where the term “press” is defined as all possible ways of communication, developing along with technical and scientific progress. This article allows the reader to become familiar with the terminology related to freedom of speech and freedom associated with other concepts. It is especially useful for journalists seeking to improve their theoretical knowledge.

<sup>37</sup> R. Bartoszcze, *Rola komunikowania masowego*, w: *Media a integracja europejska*, red. T. Sasińska-Klas i A. Hess, Kraków, s. 23.

<sup>38</sup> J. Jabłońska-Bonca, *O prawie, prawdzie i przekonywaniu*, Koszalin 1999, s. 85.

<sup>39</sup> T. Kononiuk, B. Michalski, *Problemy prawne zawodu dziennikarskiego*, Warszawa 1998, s. 11 i n.



Jarosław Szczechowicz

## Prawne aspekty ochrony dóbr osobistych

**Słowa kluczowe:** dobra osobiste, prawo prasowe, swoboda wypowiedzi, wolność słowa, bezprawność działania

**Key words:** personal interests, press law, freedom of expression, freedom of speech, illegality of an act

W prawie polskim ochrona dóbr osobistych została *expressis verbis* uregulowana. Zgodnie z treścią art. 23 Kodeksu cywilnego<sup>1</sup> dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach. Z kolei art. 24 §1 k.c. stanowi, że ten, czyje dobro osobiste zostaje zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania, chyba że nie jest ono bezprawne. W razie dokonanego naruszenia może on także żądać, ażeby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności ażeby złożyła oświadczenie odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie. Ponadto na zasadach przewidzianych w kodeksie pokrzywdzony może również żądać zadośćuczynienia pieniężnego lub zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny. Tę ostatnią normę dopełnia i konkretyzuje art. 448 k.c., zgodnie z którym w razie naruszenia dobra osobistego sąd może przyznać temu, czyje dobro osobiste zostało naruszone, odpowiednią sumę tytułem zadośćuczynienia pieniężnego za doznaną krzywdę lub na jego żądanie zasądzić odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez niego cel społeczny.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, że zgodnie z art. 43 k.c. przepisy o ochronie dóbr osobistych osób fizycznych stosuje się odpowiednio do osób prawnych. W odniesieniu do dóbr osobistych osób prawnych, zarówno w doktrynie, jak i w orzecznictwie przyjmuje się, że są to wartości niemajątkowe, dzięki którym osoba prawna może funkcjonować zgodnie ze swym zakresem działań<sup>2</sup>. Wśród nich wymienia się między innymi: dobre imię i renomę.

---

<sup>1</sup> Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny [dalej: k.c.] (Dz.U. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.).

<sup>2</sup> Tak w doktrynie między innymi: J. Panowicz-Lipska, *Majątkowa ochrona dóbr osobistych*, Warszawa 1975, s. 28; w judykaturze: Sąd Najwyższy [dalej: SN] w wyroku z dnia 14 listopada 1986 r., II CR 295/86, Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna [dalej: OSNC] 1988, z. 2-3, poz. 40.

W świetle art. 24 k.c. ochrona dóbr osobistych przysługuje jedynie przed bezprawnym zagrożeniem lub naruszeniem dobra osobistego. W przepisie tym zostało ustanowione domniemanie bezprawności naruszenia dobra osobistego, które może być obalone przez sprawcę naruszenia wykazaniem szczególnych okoliczności usprawiedliwiających określone działania czy też uprawniających do ich podejmowania. Bezprawne zachowanie na gruncie tego uregulowania to zachowanie sprzeczne z przepisami prawa lub zasadami współżycia społecznego, nie wymaga ono istnienia subiektywnych elementów po stronie sprawcy. Ocena bezprawności dokonywana jest bowiem według kryterium obiektywnego. Stwierdzenie, czy miały miejsce okoliczności wyłączające bezprawność zachowania naruszającego dobro osobiste, dokonywane być powinno przy uwzględnieniu wszystkich okoliczności konkretnego przypadku. Słusznie zwraca się uwagę na to, że treść wypowiedzi stanowiącej potencjalne źródło naruszenia dóbr osobistych powinna być badana w świetle ogólnie obowiązujących reguł znaczeniowych języka, przy założeniu przeciętnej kompetencji językowej odbiorcy danego komunikatu. Chodzi w tym przypadku o przyjęcie przez sąd pewnego ogólnego standardu interpretacyjnego badanej wypowiedzi, który można określić jako standard „przeciętnej i rozsądnego odbiorcy”. Przy czym konkretne sformułowania, wskazywane jako źródło naruszenia dóbr osobistych, nie mogą być analizowane w oderwaniu od całej wypowiedzi, której kontekst znaczeniowy powinien być uwzględniony. W końcu z obiektywnej koncepcji dóbr osobistych jako pewnych wartości uznanych powszechnie w społeczeństwie i akceptowanych przez dany system prawny wynika, że dla oceny danej wypowiedzi relewantne są kryteria obiektywne, nie zaś indywidualne i z natury rzeczy subiektywne odczucia osoby pokrzywdzonej. Jak trafnie wskazuje się w doktrynie, dobra osobiste nie dlatego podlegają ochronie, że dana osoba przywiązuje do nich subiektywnie doniosłe znaczenie, ale dlatego, że system prawny uznaje i aprobuje potrzebę ich ochrony<sup>3</sup>. W przypadku styku dwóch praw podlegających ochronie (dobra osobiste i swoboda wypowiedzi publicznej) rozważenia wymaga, czy i w jakim zakresie każde z nich podlega ograniczeniu umożliwiającemu realizację drugiego. Jednak mimo braku wyraźnej regulacji prawnej ranga i poziom ochrony tych praw jest jednakowy i żadne z nich nie ma absolutnego charakteru.

Na tle wykładni art. 24 k.c. zasadnicze znaczenie ma zagadnienie prawdziwości lub fałszu wypowiedzi jako przesłanki naruszenia czci i dobrego imienia. Wiąże się to z interesującą kwestią, wymagającą odrębnego naświetlenia, związaną z postawieniem nieprawdziwego zarzutu w publikacji prasowej przez dziennikarza, jeżeli zachował szczególną staranność i rzetelność przy zbieraniu i wykorzystaniu materiałów prasowych. Można mieć wątpliwości, czy takie działanie może być uznane za bezprawne naruszenie

<sup>3</sup> B. Gawlik, *Ochrona dóbr osobistych. Sens i nonsens koncepcji tzw. praw podmiotowych osobistych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Wyznawcze” 1985, z. 41, s. 139.

dóbr osobistych. W przypadku styku dwóch praw podlegających ochronie (dobra osobiste i swoboda wypowiedzi publicznej) rozważenia wymaga, czy i w jakim zakresie każde z nich podlega ograniczeniu umożliwiającemu realizację drugiego. Panuje natomiast przekonanie, że ranga i poziom ochrony tych praw jest jednakowy i żadne z nich nie ma absolutnego charakteru.

Punktem wyjścia rozważania w tej kwestii warto uczynić pogląd Sądu Najwyższego zawarty w uzasadnieniu uchwały składu siedmiu sędziów z dnia 18 lutego 2005 roku<sup>4</sup>, w którym wskazał, że zarówno prawo do wolności wypowiedzi może w określonych sytuacjach podlegać ograniczeniom ze względu na inne prawa, jak i w konkretnych okolicznościach prawo do ochrony czci będzie musiało ustąpić przed innymi prawami. Rozstrzygając w uchwale o tym, czy wykazanie prawdziwości zarzutu jest konieczną przesłanką wyłączenia bezprawności naruszenia publikacją prasową dóbr osobistych osoby trzeciej, Sąd Najwyższy dostrzegł, że w powstającej na tym tle kolizji między wolnością słowa a dobrami osobistymi wolność słowa ma wartość przeważającą. Zgodnie z tezą uchwały wykazanie przez dziennikarza, że przy zbieraniu i wykorzystywaniu materiałów prasowych działań w obronie społecznie uzasadnionego interesu oraz wypełnił obowiązek zachowania szczególnej staranności i rzetelności, uchyla bezprawność działania dziennikarza. Jeżeli jednak zarzut okaże się nieprawdziwy, to dziennikarz, dochowując należytej staranności i rzetelności, ma obowiązek do jej sprostowania, bowiem publikacja nieprawdziwych zarzutów musi wiązać się z powstaniem obowiązku ich odwołania. U podstaw poglądu Sądu Najwyższego legło założenie, że postawienie przed prasą wymagania absolutnego perfekcjonizmu prowadziłyby do jej poważnego skrzepowania oraz – co jest eksponowane w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka [dalej także: ETPCz] – zniechęcenia jej do podejmowania, w obawie przed odpowiedzialnością, ważnych problemów życia publicznego. Ze względu na ograniczone środki, pozostające w dyspozycji dziennikarzy przy zdobywaniu informacji, dotarcie przez nich do wszystkich okoliczności opisywanego zdarzenia w wielu wypadkach nie jest możliwe. W tej zaś sytuacji utożsamianie obowiązku prasy prawdziwego przedstawiania zjawisk (art. 6 ust. 1 Prawa prasowego<sup>5</sup>) z wymaganiami udowodnienia prawdziwości zarzutu ograniczyłoby istotnie możliwość wypełniania przez prasę jej ustawowego zadania urzeczywistniania prawa obywateli do rzetelnego informowania, a co za tym idzie, ograniczało rolę wolnej prasy w demokratycznym państwie. Zgodnie z ogólnie akceptowanymi kryteriami tej oceny, przy zbieraniu materiałów najistotniejsze znaczenie ma rodzaj źródła informacji, którego obiektywizm i wiarygodność nie powinny budzić wątpliwości, sprawdzenie zgodności z prawdą uzyskanych informacji przez sięgnięcie do wszystkich innych źródeł i upewnienie się co do zgodności in-

<sup>4</sup> III CZP 53/04, OSNC 2005, z. 7–8, poz. 114.

<sup>5</sup> Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 r. (Dz.U. Nr 5, poz. 24 ze zm.).

formacji z innymi faktami oraz umożliwienie osobie zainteresowanej ustosunkowania się do uzyskanych informacji.

W judykaturze Sądu Najwyższego zwraca się uwagę na to, że do naruszenia dobra osobistego dochodzi w chwili publikacji materiału prasowego i ta chwila jest decydująca dla oceny bezprawności naruszenia, chodzi bowiem o stan rzeczy możliwy do uchwycenia w tym czasie. Opublikowanie materiału prasowego określonej treści powinno podlegać kwalifikacji według stanu istniejącego w chwili publikacji. Dziennikarza obciąża dowód działania w obronie społecznie uzasadnionego interesu oraz dowód, że rzetelnie i starannie zebrane i zweryfikowane źródła stanowiły – według obiektywnych kryteriów – uzasadnioną podstawę do sformułowania zarzutu oraz że okoliczności sprawy zostały przedstawione w sposób wszechstronny i obiektywny. Wykazanie istnienia tych okoliczności w chwili publikacji jest równoznaczne z udowodnieniem istnienia tak zwanego kontratytu decydującego o wyłączeniu bezprawności naruszenia dóbr osobistych w chwili publikowania materiału prasowego. Warto jednak zasygnalizować, że na etapie wykorzystywania materiałów istotne jest wszechstronne, a nie tylko selektywne przekazanie informacji, przedstawienie wszystkich informacji i niedziałanie „pod z góry założoną tezę”, a także rozważenie powagi zarzutu, znaczenia informacji z punktu widzenia usprawiedliwionego zainteresowania społeczeństwa oraz pilności ujawnienia informacji. Przy ocenie rzetelności wykorzystania informacji znaczenie ma również forma publikacji. Nie ma natomiast wątpliwości co do tego, że tytuł publikacji prasowej jest jej integralną częścią i powinien także odpowiadać wymogom, które stawia się rzetelnemu przekazywaniu informacji przez dziennikarzy<sup>6</sup>.

W konkluzji należy opowiedzieć się za poglądem, zgodnie z którym dziennikarz może uwolnić się od odpowiedzialności za naruszenie dóbr osobistych, jeżeli wykaże, że działając w obronie społecznie uzasadnionego interesu, zachował szczególną staranność i rzetelność przy zbieraniu i wykorzystaniu materiałów prasowych.

Warto jeszcze na marginesie zasygnalizować, że sama prawdziwość informacji prasowej nie przesądza jeszcze o braku bezprawności naruszenia cudzego dobra osobistego. Drugą konieczną przesłanką uchylenia bezprawności jest działanie w uzasadnionym interesie społecznym. W przypadku publikacji prasowych interes ten wyraża się, jak wskazał w uchwale z dnia 18 lutego 2005 roku Sąd Najwyższy, przede wszystkim w urzeczywistnieniu zasad jawności życia publicznego i prawa społeczeństwa do informacji. Interes ten dotyczy więc zasadniczo sfery życia publicznego, w ramach której można mówić zarówno o istnieniu potrzeby ważnej w demokratycznym społeczeństwie otwartej debaty publicznej, jak i o prawie do uzyskiwania informacji realizowanym przez środki społecznego przekazu. W szczególności przesłanka uzasadnionego interesu społecznego jest spełniona w przypadku

<sup>6</sup> Tak SN w wyroku z dnia 12 lipca 2002 r., V CKN 1095/2000, OSNC 2003, z. 11, poz. 53.

informacji odnoszących się do osób aktywnie uczestniczących w życiu publicznym. Zważywszy bowiem, że działania tych osób wywierają wpływ na kształtowanie życia publicznego, należy przyjąć w tym zakresie istnienie usprawiedliwionego zainteresowania społecznego i związanego z nim prawa społeczeństwa do uzyskania informacji. Warto wskazać, że w podobny sposób istota interesu publicznego realizowanego przez publikacje prasowe została określona przez Trybunał Konstytucyjny w wyroku z dnia 12 maja 2008 roku<sup>7</sup>. Jak wskazał Trybunał, podnoszenie lub rozgłaszanie prawdziwych zarzutów dotyczących osób pełniących funkcje publiczne, które mogą narazić je na zniesławienie, zawsze służy społecznie uzasadnionemu interesowi. Wniosek ten wynika z istoty zasady swobody wypowiedzi i wolności prasy jako wartości fundamentalnych z punktu widzenia swobód obywatelskich w demokratycznym państwie prawnym.

Warto zasygnalizować jeszcze jedną kwestię. Środki ochrony naruszonego dobra muszą być adekwatne do samego naruszenia i wybrane z uwzględnieniem całokształtu okoliczności sprawy<sup>8</sup>. Odpowiednia treść, forma i skala upowszechnienia oświadczenia z art. 24 §1 k.c. powinna odpowiadać racjonalnie pojmowanym kryterium celowości. Oświadczenie, które może polegać na odwołaniu, sprostowaniu, przeproszeniu itp., może być zakomunikowane niektórym tylko osobom trzecim lub też ogłowi przez ogłoszenie w środkach masowego przekazu – radiu, telewizji, prasie codziennej. Wybór sposobu jego ogłoszenia powinien uwzględniać cel tej czynności w postaci usunięcia skutków naruszenia dóbr osobistych, który realizuje się przez uzyskanie przez poszkodowanego rzeczywistej i odpowiedniej satysfakcji zarówno prawnej, jak i moralnej. W okolicznościach konkretnej sprawy dla jego spełnienia wystarczające może być skierowanie oświadczenia (przeproszenia) jedynie do poszkodowanego, co pozwoli zażądać doznane przez niego ujemne przeżycia lub też konieczne będzie skierowanie oświadczenia do osób, które wiedzą albo też mogą wiedzieć o naruszeniu<sup>9</sup>. Ocena, czy czynności potrzebne do usunięcia skutków naruszenia dóbr osobistych, o których jest mowa w art. 24 §1 k.c., są dostateczne dla uzyskania przez poszkodowanego odpowiedniej satysfakcji, powinna więc uwzględniać, z jednej strony, skalę upowszechnienia naruszającej jego dobra osobiste wypowiedzi, z drugiej zaś – dostępność dla osób, które dowiedziały się o niej, oświadczenia mającego usuwać skutki naruszenia.

Na ogół nie ma wątpliwości, że ochrona niemajątkowa dóbr osobistych jest ujmowana jako ochrona obiektywna, niezależna od kwalifikowania zachowania sprawcy w kategoriach winy. Otóż należałoby przyjąć, że przesłankami ochrony są w tym przypadku:

<sup>7</sup> SK 43/05, Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. Zbiór urzędowy. Seria A [dalej: OTK-A] 2008, z. 4, poz. 57.

<sup>8</sup> Por. wyroki SN z dnia 5 lutego 1969 r., I CR 500/67, niepubl., i z dnia 8 stycznia 1976 r., I CR 237/75, niepubl.

<sup>9</sup> Por. wyroki SN z dnia 5 lutego 1969 r., I CR 500/67; z dnia 8 stycznia 1976 r., I CR 237/75; z dnia 7 marca 2007 r., II CSK 493/06, niepubl.

- 1) naruszenie lub zagrożenie naruszeniem cudzego dobra osobistego,
- 2) bezprawność zachowania, które skutkowało naruszeniem lub zagrożeniem dobra osobistego.

Można obecnie przyjąć w odniesieniu do ochrony majątkowej na gruncie art. 448 k.c., że panuje zgodność co do ogólnej reguły, iż dodatkową przesłanką warunkującą udzielenie tej ochrony jest wina sprawcy naruszenia dóbr osobistych, przy czym wystarczające jest stwierdzenie nawet najmniejszego stopnia winy<sup>10</sup>. Przepis ten stanowi, że w razie naruszenia dobra osobistego sąd może przyznać temu, czyje dobro osobiste zostało naruszone, odpowiednią sumę tytułem zadośćuczynienia pieniężnego za doznaną krzywdę lub na jego żądanie zasądzić odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez niego cel społeczny, niezależnie od innych środków potrzebnych do usunięcia skutków naruszenia. W piśmiennictwie i judykaturze przeważa pogląd, zgodnie z którym do zastosowania art. 448 k.c. konieczna jest wina umyślna lub nieumyślna naruszającego dobro osobiste. Taki pogląd wyraził Sąd Najwyższy w licznych orzeczeniach, podsumowanych uchwałą składu siedmiu sędziów z dnia 9 września 2008 roku<sup>11</sup>, przyjmującą, że przesłanką odpowiedzialności według tego przepisu jest nie tylko bezprawność, ale i zawinione działanie sprawcy naruszenia dobra osobistego.

W judykaturze utrwaliło się już stanowisko, zgodnie z którym świadczenie z art. 448 k.c. ma charakter ocenny, dlatego przy jego ustalaniu sądy mają duży zakres swobody. To sprawia, że skuteczne zakwestionowanie wysokości zadośćuczynienia jest możliwe tylko w razie wykazania jej nieproporcjonalności w stosunku do wyrządzonej krzywdy<sup>12</sup>. Zatem można skutecznie zakwestionować wysokość zasądzonej kwoty tylko wtedy, gdy jej nieproporcjonalność do skali, wielości naruszonych dóbr, intensywności naruszeń i ich skutków jest wyraźna lub rażąca.

W piśmiennictwie i judykaturze wyrażono trafne przekonanie, że ocena, czy dane działanie skutkuje naruszeniem cudzego dobra osobistego, powinna być dokonywana w oparciu o kryteria obiektywne. W piśmiennictwie podkreśla się, że naturę i granice poszczególnych dóbr osobistych wyznaczają przeważające w danym społeczeństwie zapatrywania prawne, moralne i obyczajowe<sup>13</sup>. Dokonując oceny, czy nastąpiło naruszenie danego dobra osobistego, należy odnosić się do poglądów panujących w społeczeństwie, posługiwać się w tym celu abstrakcyjnym wzorcem „przeciętnego obywatela”, nie zaś odwoływać się do jednostkowych odczuć i ocen pokrzywdzonego.

<sup>10</sup> Odmienny pogląd jest wyrażany w doktrynie, ale pozostaje w mniejszości. Według niego art. 448 k.c. nie uzależnia zastosowania tego przepisu od zasady odpowiedzialności sprawcy naruszenia, a więc dotyczy zarówno winy, jak ryzyka oraz oparcia odpowiedzialności na zasadzie słuszności.

<sup>11</sup> III CZP 31/08, OSNC 2009, z. 3, poz. 36.

<sup>12</sup> Zob. wyroki SN: z dnia 8 sierpnia 2007 r., I CSK 165/07, Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna – Zbiór Dodatkowy 2008, z. 3, poz. 66; z dnia 15 października 2009 r., I CSK 83/09, System Informacji Prawnej Lex Omega [dalej: Lex] nr 553662.

<sup>13</sup> A. Szpunar, *Zadośćuczynienie za szkodę niemajątkową*, Bydgoszcz 1999, s. 89.



Kryteria oceny naruszenia muszą być poddane obiektywizacji, trzeba w tym zakresie uwzględnić odczucia szerszego grona uczestników i powszechnie przyjmowane, a zasługujące na akceptację normy postępowania, w tym normy obyczajowe i wynikające z tradycji<sup>14</sup>. Oczywiście obiektywne ujęcie dóbr osobistych w szczególności znajduje zastosowanie także w odniesieniu do naruszenia dóbr osobistych osób prawnych, gdzie z natury rzeczy jest wyłączone badanie ujemnych przeżyć psychicznych pokrzywdzonego związanych z faktem naruszenia jego dóbr osobistych.

Trzeba jednak pamiętać, że z treści przepisu art. 24 § 1 k.c. nie wynika, iż każde naruszenie dóbr osobistych stanowi podstawę udzielenia ochrony prawnej podmiotowi dotkniętemu naruszeniem. W związku z tym nasuwać się musi dość oczywisty wniosek, że warunkiem udzielenia ochrony jest uznanie danego naruszenia za bezprawne. Zasadą jest, że bezprawność jest czynnikiem wyznaczającym zakres cywilnoprawnej ochrony dóbr osobistych. Przez pojęcie bezprawności rozumie się ujemną ocenę zachowania opartą na sprzeczności tego zachowania z szeroko pojętym porządkiem prawnym, a więc na sprzeczności z obowiązującymi przepisami ustawy bądź regułami wynikającymi z zasad współżycia społecznego<sup>15</sup>. Bezprawność stanowi kwalifikację przedmiotową czynu, ujmuje zachowanie jako obiektywnie nieprawidłowe, abstrahując przy tym od elementu zawinienia. Przy ustaleniu bezprawności rozważeniu podlega stosunek, w jakim pozostaje dane zachowanie względem obowiązujących reguł postępowania.

W literaturze powszechnie zwraca się uwagę, że w przypadku każdego zachowania naruszającego cudze prawo podmiotowe, czy cudzy interes prawny, powstaje zagadnienie legitymizacji po stronie sprawcy naruszenia<sup>16</sup>. Powstaje tu pewien interesujący problem związany ze wzajemną relacją pomiędzy prawem do swobody wypowiedzi i swobody debaty politycznej oraz prawem do ochrony dobrego mienia. Spostrzeżenie to, teoretycznie doniosłe, ma w praktyce również duże znaczenie. W tym kontekście wypada wyrazić pogląd, że kwestią zasadniczą jest wskazanie podstawy dokonanej ingerencji, a następnie ocena, czy tak określona podstawa jest dostatecznie doniosła w świetle reguł i zasad obowiązującego systemu prawnego, aby usprawiedliwić dokonane naruszenie cudzego prawa podmiotowego bądź chronionego w inny sposób interesu prawnego osoby uprawnionej. Bezprawność stanowi w tym ujęciu relację modalną, wyznaczaną z uwagi na wzajemny stosunek wagi i doniosłości naruszonego prawa podmiotowego lub chronionego interesu prawnego do wagi i doniosłości podstaw legitymizujących ich naruszenie. W efekcie zagadnienie bezprawności naruszenia dóbr osobistych na gruncie art. 24 k.c. może być ujmowane

<sup>14</sup> Por. Uchwała siedmiu sędziów SN z dnia 16 lipca 1993 r., I PZP 28/93, OSNC 1994, z. 1, poz. 2; Wyrok z dnia 11 marca 1997 r., III CKN 33/97, OSNC 1997, z. 6-7, poz. 93; Wyrok SN z dnia 16 stycznia 1976 r., II CR 692/75, OSNC 1976, z. 11, poz. 251.

<sup>15</sup> M. Sośniak, *Bezprawność zachowania jako przesłanka odpowiedzialności cywilnej za czyny niedozwolone*, Kraków 1959, s. 103.

<sup>16</sup> Tamże, s. 183.



w kategoriach kolizji pomiędzy konkurencyjnymi prawami i wartościami. Takie ujęcie relacji bezprawności w sprawach o ochronę dóbr osobistych dostrzec można w najnowszym orzecznictwie Sądu Najwyższego, Trybunału Konstytucyjnego, jak i orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu, o czym szerzej będzie mowa w dalszej części pracy.

W judykaturze Sądu Najwyższego podjęto również wysiłek mający na celu wypracowanie koncepcji uzasadniającej rozwiązanie kolizji pomiędzy prawem do ochrony dobrego imienia oraz prawem do swobody wypowiedzi i swobody debaty publicznej. W uchwale siedmiu sędziów z dnia 18 lutego 2005 roku<sup>17</sup> Sąd Najwyższy zwrócił uwagę na to, że prawo do wolności słowa i prawo do ochrony czci (dobrego imienia) są prawami chronionymi na podstawie Konstytucji RP<sup>18</sup> (art. 14 i 54 ust. 1 oraz art. 30, 31 ust. 3 i 47), umów międzynarodowych (art. 10 ust. 1 i 2 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności<sup>19</sup>, art. 19 Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka<sup>20</sup>, art. 17 i 19 Międzynarodowego paktu praw obywatelskich i politycznych<sup>21</sup>) oraz polskiego prawa (art. 24 k.c., art. 1, 6, 12 ust. 1 i art. 41 Prawa prasowego). Skoro zatem ranga i waga obu praw oraz poziom udzielanej im ochrony w systemie prawnym są w istocie jednakowe, to oznacza, że żadnemu z tych praw nie można przyznać pierwszeństwa i żadne z nich nie ma charakteru absolutnego. Uzasadniane jest to przekonująco w ten sposób, że zarówno prawo do wolności wypowiedzi może w określonych sytuacjach podlegać ograniczeniom ze względu na inne prawa, jak i w konkretnych okolicznościach sprawy prawo do ochrony czci (dobrego imienia) będzie musiało ustąpić przed innym prawem. W stanie takiej równowagi kolizja pomiędzy prawem do wolności słowa i prawem społeczeństwa do informacji a prawem jednostki do ochrony czci musi być zawsze rozwiązywana w oparciu o okoliczności konkretnej sprawy, przy założeniu, że prawo do wolności słowa oraz prawo do ochrony czci i dobrego imienia, jako prawa tej samej rangi, są w takim samym stopniu i na tym samym poziomie chronione przez Konstytucję (art. 14, art. 54 ust. 1, art. 47 Konstytucji) i umowy międzynarodowe (art. 10 ust. 1 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności, art. 17 i 19 Międzynarodowego paktu praw obywatelskich i politycznych). Żadne z tych praw nie ma więc charakteru absolutnego ani pierwszeństwa przed drugim.

Konstrukcyjnie wniosek ten wzmacnia spostrzeżenie wypracowane w orzecznictwie ETPCz na gruncie art. 10 Konwencji o ochronie praw

<sup>17</sup> III CZP 53/04, OSNC 2005, z. 7–8, poz. 114.

<sup>18</sup> Konstytucja RP – Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz.U. Nr 78, poz. 483 z późn. zm.).

<sup>19</sup> Europejska konwencja praw człowieka – Konwencja o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności (Dz.U. z 1992 r., Nr 85, poz. 427).

<sup>20</sup> Prace nad Powszechną Deklaracją Praw Człowieka trwały od 1947 roku. Została ona uchwalona przez Zgromadzenie Ogólne Organizacji Narodów Zjednoczonych 10 grudnia 1948 roku w Paryżu.

<sup>21</sup> Międzynarodowy pakt praw obywatelskich i politycznych otwarty do podpisu w Nowym Jorku dnia 19 grudnia 1966 r. (Dz.U. 1977, Nr 38, poz. 167).

człowieka i podstawowych wolności. W orzecznictwie Trybunału strasburskiego wielką wagę przykładają do stwierdzenia, zgodnie z którym swoboda wypowiedzi jest jednym z filarów demokratycznego społeczeństwa, podstawą jego rozwoju i warunkiem samorealizacji jednostki. Przy czym swoboda ta nie może obejmować tylko informacji i poglądów odbieranych przychylnie albo postrzeganych jako nieszkodliwe lub obojętne, ale powinna obejmować i takie, które obrażają, oburzają lub wprowadzają niepokój w państwie lub w jakiejś grupie społeczeństwa. Wskazuje się tu w szczególności na wymagania pluralizmu, tolerancji i otwartości, bez których demokratyczne społeczeństwo nie istnieje<sup>22</sup>.

W judykaturze Trybunału strasburskiego szczególną wagę przywiązuje do zagwarantowania swobody wypowiedzi w sferze działalności publicznej, a więc wypowiedzi odnoszących się do istotnych zagadnień życia społecznego i politycznego. W orzecznictwie Trybunału dominuje przekonanie, że swoboda wypowiedzi w sporze publicznym, w tym zwłaszcza sporze politycznym, powinna być w imię zasady wolności debaty publicznej pojmowana szczególnie szeroko. Powszechnie przyjmuje się, że w tej sferze ewentualna ingerencja sądu powinna być szczególnie wyważona i ostrożna. Takie stanowisko znajduje oparcie również w najnowszej judykaturze Sądu Najwyższego, który wskazuje na potrzebę daleko idącej ochrony wolności wypowiedzi odnoszących się do spraw będących przedmiotem debaty publicznej<sup>23</sup>.

W rezultacie za dominujące w judykaturze ETPCz uznać można przekonanie, zgodnie z którym osoby prowadzące działalność publiczną, w szczególności uczestniczące w sporach politycznych, w sposób nieunikniony, a zarazem świadomy i dobrowolny, wystawiają się na kontrolę i reakcję ze strony opinii publicznej. Zatem zgodność panuje co do tego, że muszą wykazać większy stopień tolerancji nawet wobec szczególnie brutalnych ataków skierowanych przeciwko nim. Tego wymaga w szczególności prawo do otwartej i nieskrępowanej debaty publicznej, stanowiącej jedną z podstawowych wartości państwa demokratycznego. Z tego względu w każdym przypadku zakres przyznanej ochrony prawnej winien być wyznaczony z uwzględnieniem tych okoliczności<sup>24</sup>. W efekcie granice krytyki w odniesieniu do tej kategorii osób i wypowiedzi są zdecydowanie szersze.

---

<sup>22</sup> Między innymi orzeczenie z dnia 7 grudnia 1976 r. w sprawie Handyside przeciwko Wielkiej Brytanii; orzeczenie z dnia 26 kwietnia 1979 r. w sprawie The Sunday Times (I) przeciwko Wielkiej Brytanii; orzeczenie z dnia 23 maja 1991 r. w sprawie Oberschlick (I) przeciwko Austrii; orzeczenie z dnia 20 września 1994 r. w sprawie Otto-Preminger-Institut przeciwko Austrii; orzeczenie z dnia 21 stycznia 1999 r. w sprawie Fressoz i Roire przeciwko Francji.

<sup>23</sup> Por. między innymi przywołaną już uchwałę siedmiu sędziów SN z dnia 18 lutego 2005 r.

<sup>24</sup> Tak między innymi: orzeczenie z dnia 8 lipca 1986 r. w sprawie Lingens przeciwko Austrii; orzeczenie z dnia 23 maja 1991 r. w sprawie Oberschlick przeciwko Austrii (I); orzeczenie z dnia 23 kwietnia 1992 r. w sprawie Castells przeciwko Hiszpanii; orzeczenie z dnia 28 sierpnia 1992 r. w sprawie Schwabe przeciwko Austrii; orzeczenie z dnia 21 stycznia 1999 r. w sprawie Janowski przeciwko Polsce; orzeczenie z dnia 27 lutego 2001 r. w sprawie Jerusalem przeciwko Austrii; orzeczenie z dnia 29 marca 2005 r. w sprawie Ukraińska

Interesującym przykładem podejścia judykatury ETPCz, w imię takich wartości, jak swoboda wypowiedzi i prowadzenie nieskrępowanej debaty publicznej, jest rozstrzygnięcie z dnia 1 lipca 1997 roku w sprawie Ober-schlick przeciwko Austrii (II). Trybunał uznał za dopuszczalne i tym samym zgodne z prawem nawet tak ostre formy krytyki, jak określenie jednego z adwersarzy sporu publicznego mianem „idioty”, „bufona”, „groteskowej figury”. Z kolei w orzeczeniu z dnia 17 października 2007 roku w sprawie Sanocki przeciwko Polsce wyraził zapatrywanie, że określenie przez polityka stylu jednej z gazet, z którą polityk ten pozostawał w ostrym konflikcie, jako „bolszewickiego dziennikarstwa, które sięgnie wkrótce pułapu rynsztoku” nie narusza prawa. W tej ostatniej sprawie Trybunał podkreślił, że polityk musi mieć możliwość zaprezentowania swojego punktu widzenia oraz obrony, gdy uważa, że publikacje przedstawiające jego osobę są kłamliwe i mogłyby wprowadzić w błąd opinię publiczną co do sposobu wykonywania przez niego władzy. W efekcie, zdaniem Trybunału, należy wprowadzić słuszną równowagę między przywilejami przyznanymi dziennikarzom do wyrażania krytycznych uwag co do działania rządzących a prawem tych ostatnich do możliwości odpowiadania na nie, do ochrony swojego dobrego imienia oraz do informowania opinii publicznej co do sposobu sprawowania władzy. Powołując się na swoje wcześniejsze orzeczenia w sprawach Castells przeciwko Hiszpanii z dnia 3 kwietnia 1992 roku oraz Piermont przeciwko Francji z dnia 7 kwietnia 1995 roku, Trybunał wyjaśnił, że „swoboda wypowiedzi, cenna dla każdego, jest taką w szczególności dla osoby wybranej ze społeczeństwa, reprezentuje ona bowiem swoich wyborców, sygnalizuje problemy i broni ich interesów. Z tych względów ingerencja w swobodę wypowiedzi takiej osoby wymaga więc szczególnej rozważliwości i ostrożności”. W końcu Trybunał przesądził, że w dziedzinie debaty politycznej zniewaga polityczna wkracza często na plan osobisty – jest to ryzyko związane z grą polityczną i wolną ideową debatą, gwarantami społeczeństwa.

Warto zasygnalizować, że wypowiedzi polityczne, często stanowiące próbę opisu, a zarazem oceny rzeczywistości społeczno-gospodarczej, stanowiące sądy wartościujące, nawet celowo przesadzone, mające charakter polemiczny i związane z prowadzonym sporem politycznym, co do zasady nie mogą być uznane za bezprawne. Jednocześnie trudno byłoby zaprzeczyć temu, że w konkretnym przypadku, gdyby wypowiedzi nie nosiły tego charakteru, ocena bezprawności mogłaby wypaść odmiennie. Pojawiać się zatem musi pytanie o granice bezprawności w głoszeniu politycznych poglądów w debacie politycznej. *Prima facie* odpowiedź nie następuje trudności. Płynie już z samej konstrukcji uprawnienia do ochrony dóbr osobistych. W świetle art. 24 § 1 k.c. udzielenie ochrony powinno bowiem nastąpić tylko w takim zakresie, w jakim wypowiedzi przekraczają granice wolności

---

Grupa Prasowa przeciwko Ukrainie; orzeczenie z dnia 29 marca 2005 r. w sprawie Sokołowski przeciwko Polsce.

wyrażania opinii w debacie publicznej, w przeciwnym przypadku uzasadniony jest zarzut nadmiernej ingerencji władzy publicznej w wolność wypowiedzi. Ocena ta musi nastąpić z uwzględnieniem norm dotyczących wolności wypowiedzi, co jest konieczne w sytuacji, gdy dotyczy to podmiotów będących osobami publicznymi w trakcie kampanii wyborczej czy debaty politycznej.

Dodatkowo zwraca się uwagę na to, że art. 54 ust. 1 Konstytucji gwarantuje wolność wypowiedzi, co obejmuje wolność wyrażania swoich poglądów, wolność pozyskiwania informacji oraz ich rozpowszechniania. Z kolei z art. 61 ust. 1 Konstytucji wynika prawo obywateli do uzyskania informacji o działalności osób pełniących funkcje publiczne. Wolność wypowiedzi jest chroniona także przez art. 10 ust. 1 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności z dnia 4 listopada 1950 roku oraz art. 19 ust. 1 i 2 Międzynarodowego paktu praw obywatelskich i politycznych. Wolność wyrażania opinii nie ma jednak charakteru absolutnego. Granicę w korzystaniu z tej wolności – zgodnie z art. 61 ust. 3 Konstytucji, art. 10 ust. 2 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności oraz art. 19 ust. 3 Międzynarodowego paktu praw obywatelskich i politycznych – stanowi między innymi ochrona dobrego imienia i praw (wolności) innych osób. Według art. 47 Konstytucji, cześć i dobre imię każdej osoby podlegają ochronie, którą na poziomie ustawy gwarantują normy zawarte między innymi w art. 23 i art. 24 k.c. Ochrona wymienionych dóbr osobistych dotyczy także osób publicznych<sup>25</sup>, w tym także osób ubiegających się o funkcje publiczne. W stosunku do osób publicznych, zwłaszcza polityków, wolność wyrażania opinii jest szersza. Osoby publiczne muszą liczyć się z krytyką swojego postępowania, a w konsekwencji w większym od przeciętnego zakresie muszą tolerować wypowiedzi krytyczne własnej działalności<sup>26</sup>. Wolność wyrażania opinii służy debacie publicznej, która jest niezbędna dla prawidłowego funkcjonowania społeczeństwa demokratycznego. W jej trakcie następuje wymiana poglądów oraz informacji dotyczących spraw budzących zainteresowanie opinii publicznej, w tym dotyczących osób pełniących funkcje publiczne. Z tego względu ochrona wolności wypowiedzi ma na celu ważny interes społeczny. Jak wyjaśnił ETPCz w wyrokach: z dnia 26 lutego 2002 roku<sup>27</sup> oraz z dnia 6 kwietnia 2006 roku<sup>28</sup>, art. 10 ust. 2 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności pozostawia wąski margines na ograniczenie wypowiedzi politycznych lub debat w przedmiocie kwestii leżących w interesie publicznym. Wolność wyrażania

<sup>25</sup> Por. wyroki SN: z dnia 28 marca 2003 r., IV CKN 1901/00, niepubl.; z dnia 5 listopada 2008 r., I CSK 164/08, niepubl.

<sup>26</sup> Por. uzasadnienie wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 12 maja 2008 r., SK 43/05, OTK-A 2008, nr 4, poz. 57; wyroki ETPCz: z dnia 8 lipca 1986 r., nr 9815/82, Lex nr 81012; z dnia 2 lutego 2010 r., nr 571/04, Lex nr 551622.

<sup>27</sup> Nr 28525/95, Lex nr 75865.

<sup>28</sup> Nr 43797/98, Lex nr 176843.

opinii ma szczególne znaczenie w trakcie kampanii wyborczej<sup>29</sup>, w której osoby aspirujące do pełnienia funkcji publicznych wypowiadają się w sprawach budzących zainteresowanie wyborców. Elementem tej kampanii jest podejmowanie działań mających na celu przekonanie wyborców o posiadaniu przez kandydata właściwych kwalifikacji i predyspozycji do pełnienia określonych funkcji publicznych, jak również wykazywanie wad swoich konkurentów. W trakcie kampanii wyborczej nie jest wykluczone formułowanie ostrych i krytycznych opinii o osobach publicznych, które to oceny nie podlegają weryfikacji według kryterium prawdy i fałszu<sup>30</sup>, a jedynie muszą mieć wystarczającą podstawę faktyczną. Formułowanie takich ocen, chociażby naruszających cześć i dobre imię osoby publicznej, dotyczy kwestii interesu publicznego, a nie jedynie osoby formułującej takie oceny<sup>31</sup>. Działanie takie nie może być uznane za bezprawne. Granicę wolności wypowiedzi w debacie publicznej przekraczają jedynie wypowiedzi przedstawiające nieprawdziwe informacje o osobach pełniących funkcje publiczne<sup>32</sup> oraz zawierające opinie, które nie mają wystarczającego oparcia w faktach.

Ustaliła się również zasada, jak już wcześniej sygnalizowano, że wykonywanie uprawnień wynikających z wolności wypowiedzi nie jest działaniem bezprawnym, jeżeli nie przekracza ram określonych ochroną innych praw i wolności. Wolność wypowiedzi jest szczególnie szeroka w trakcie kampanii wyborczej, która służy właśnie temu, aby przedstawiać w niej opinie publicznej, nawet w ostrej, ekspresyjnej formie, stanowiska i oceny spraw budzących zainteresowanie społeczeństwa, w tym opinie o osobach pełniących albo aspirujących do pełnienia funkcji publicznych. Krytyka konkurentów politycznych, motywowana chęcią wygrania wyborów, jest działaniem w granicach porządku prawnego, a w konsekwencji nie jest bezprawna. Jest ona częścią debaty publicznej, której istnienie jest niezbędne dla funkcjonowania społeczeństwa demokratycznego. W tym aspekcie wolność wypowiedzi służy interesowi społecznemu.

O ile ostrość sformułowań ocennych, użytych w stosunku do konkurentów politycznych, nie przekracza ram dopuszczalnych w dyskursie politycznym według zasad współżycia społecznego, to nie zachodzi bezprawność działania naruszającego dobra osobiste. Takiej oceny nie zmienia okoliczność, że użyte sformułowania mogą mieć charakter pejoratywny, byleby nie uwłaczały godności, gdyż nie są to sformułowania, które ze względu na treść czy sposób ich wyrażenia wykraczają poza ogólnie przyjęte normy obyczajowe – zwłaszcza jeżeli uwzględni się kontekst sytuacyjny wypowiedzi wyrażonych w trakcie kampanii wyborczej czy debaty politycznej. Formułowane w takich okolicznościach opinie nie powinny być przedmiotem oceny według kryterium prawdy i fałszu, a jedynie w zakresie, czy zawierały twierdzenia o faktach.

<sup>29</sup> Por. decyzja ETPCz z dnia 11 października 2005 r., nr 44320/02, Lex nr 157741.

<sup>30</sup> Por. powołany już wyrok ETPCz z dnia 26 lutego 2002 r., nr 28525/95.

<sup>31</sup> Por. wyrok ETPCz z dnia 6 kwietnia 2006 r., nr 43797/98, Lex nr 176843.

<sup>32</sup> Por. wyrok SN z dnia 25 lutego 2010 r., I CSK 220/09, Lex nr 583722.



Należy mieć jednak na względzie, że niektóre wypowiedzi nie dają się prosto zakwalifikować jako takie, które dotyczą faktów albo ocen. Są bowiem wypowiedzi zawierające oceny wyrażone na tle pewnego stanu faktycznego<sup>33</sup>. Wypowiedzi tego rodzaju nie powinny także podlegać weryfikacji według kryterium prawdy i fałszu.

Na marginesie warto jeszcze przywołać wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 września 1968 roku<sup>34</sup>, w którym to wyroku sąd wskazał, że nie przekraczają granic dozwolonej krytyki takie określenia, jak „zadufany w sobie dyletant”, czy „najszkodliwszy krytyk muzyczny w Polsce”. Sąd Najwyższy, dopuszczając tak daleko idące środki ekspresji, uzasadnił to polemicznym charakterem wypowiedzi, wskazując zarazem, że w przypadku polemiki pewne przejawskrawienia są normalną i uznawaną właściwością wypowiedzi polemicznych, związaną z emocjami udzielającymi się adwersarzom sporu i ich temperamentem. Z tych względów w przypadku publicznej polemiki konieczne jest szersze określenie granicy, której „przekroczenie stanowiłoby naruszenie zasad współżycia społecznego i powodowało uznanie działania pozwanego jako bezprawnego”. Analogiczny pogląd, dopuszczający w publicznym sporze daleko idące, przejawskrawione, a nawet mogące obrażać adwersarza środki wyrazu, jest prezentowany judykaturze ETPCz. Trybunał strasburski wielokrotnie podkreślał przy tym, że ochrona przewidziana w art. 10 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności obejmuje nie tylko treść przekazywanych poglądów i informacji, ale również formę ich wyrażania. W szczególności można w tym zakresie ponownie odwołać się do wskazanego już orzeczenia z dnia 17 października 2007 roku wydanego w sprawie Sanocki przeciwko Polsce, w której Trybunał, dopuszczając bardzo ostre sformułowania polityka pod adresem jednej z gazet, wskazał na potrzebę zakreślenia szerokich granic swobody wypowiedzi politykom będącym demokratycznie wybranymi przedstawicielami społeczeństwa. Trybunał ponownie podkreślił konieczność wprowadzenia słusznej równowagi między przywilejami przyznanymi dziennikarzom do wyrażania krytycznych uwag co do działania rządzących a prawem tych ostatnich do możliwości odpowiadania na nie.

---

<sup>33</sup> Por. uzasadnienie wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 12 maja 2008 r., SK 43/05. W orzecznictwie Trybunału, w tym również na gruncie art. 47 Konstytucji RP, wielokrotnie wskazywano, że prawa i wolności konstytucyjne, w tym prawo do prywatności i ochrony czci oraz dobrego imienia, nie mają charakteru absolutnego i mogą podlegać ograniczeniom z uwagi na konieczność realizacji innych norm, zasad lub wartości konstytucyjnych (zob. między innymi wyrok TK z dnia 12 listopada 2002 r., SK 40/01; wyrok TK z dnia 20 marca 2006 r., SK 17/05).

<sup>34</sup> II CR 291/68.

---

## Summary

### **Legal aspects of the infringement of personal interests**

This publication concerns a very complex and lively discussed issue (both in judiciary and literature) relating to the protection of personal interests. The publication constitutes an attempt to find a balance between the legally protected freedom of speech and expression on the one hand, and the respect for the right to protect human honour (reputation) on the other. Very often the essence of this issue boils down to settling a fundamental conflict occurring both on the levels of constitutional and international laws, as well as statutory norms, between the right to freedom of speech and public freedom of discussion and the right to the protection of human honour and reputation. It needs to be remembered that constitutional rights and freedoms, including the right to privacy and the right to the protection of human honour and reputation, are not of an absolute nature and can be subject to limitations due to the necessity of implementing other norms, principles or constitutional values.



Robert Patryk Dziembowski

## Okoliczności wyłączające przestępny charakter zniesławienia

**Słowa kluczowe:** zniesławienie, kodeks karny, sąd, przestępstwo, wypowiedź prawdziwa

**Key words:** slander, penal code, court, offence, true statement

W art. 213 Kodeksu karnego [dalej: k.k.] zostały określone okoliczności, w których pomimo wyczerpania znamion przestępstwa z art. 212 k.k. czyn nie stanowi przestępstwa zniesławienia (kontratyp). Stosownie do art. 213 § 1 k.k. nie ma przestępstwa z art. 212 § 1, jeżeli zarzut uczyniony niepublicznie jest prawdziwy. Zgodnie z art. 213 § 1 k.k. to oskarżony ma dowieść prawdziwości zarzutu. Zarzut zniesławiający będzie uznany za prawdziwy wówczas, gdy jego treść, w części, jaka może poniżyć pokrzywdzonego w opinii publicznej, narazić go na utratę zaufania potrzebnego dla danego stanowiska, zawodu czy rodzaju działalności, jest zgodna z rzeczywistością<sup>1</sup>. Kryterium zgodności z rzeczywistością należy odnosić przede wszystkim do elementów zarzutu, które mają znaczenie dla poniżenia pokrzywdzonego lub mogą spowodować utratę zaufania do niego<sup>2</sup>. W sytuacji, gdy oskarżony o zniesławienie nie przedstawił dowodu prawdy, przy czym istnieją niedające się rozstrzygnąć wątpliwości co do prawdziwości zarzutu, nie można ich rozstrzygnąć na korzyść oskarżonego. Ryzyko musi leżeć po stronie stawiającego zarzuty<sup>3</sup>.

Niepubliczne uczynienie zarzutu nie jest związane z przeniesieniem jego treści do szerokiego, nieokreślonego kręgu osób. Za niepubliczne będzie uważane przekazanie zarzutu ściśle określonej osobie lub grupie osób, ale bez zamiaru upublicznienia go (na przykład zarzutem uczynionym niepublicznie będzie poinformowanie żony o niemoralnym zachowaniu jej męża czy zawiadomienie pracodawcy o nierzetelnym wykonywaniu obowiązków przez pracownika)<sup>4</sup>.

W sytuacji, w której niepubliczny zarzut uczyniony przez sprawcę został przekazany dalej i wydostał się na forum publiczne, sprawca nie ponosi odpowiedzialności za dalsze konsekwencje przekazania zarzutu, jeśli

---

<sup>1</sup> *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz*, t. 2, red. A. Zoll i in., Kraków 2006, s. 799.

<sup>2</sup> J. Wojciechowski, *Przestępstwa przeciwko czci i netykalności cielesnej. Komentarz*, Warszawa 2000, s. 39.

<sup>3</sup> *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz*, t. 2, s. 798.

<sup>4</sup> *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz*, t. 1, red. A. Wąsek i in., Warszawa 2004, s. 1106.

dalsze przekazanie zarzutu nie było zamierzone. Jednakże jeśli sprawca przekazał zarzut niepublicznie, ale z zamiarem i w sposób, aby zarzut ten dostał się do wiadomości publicznej, jego odpowiedzialność również pozostaje wyłączona<sup>5</sup>.

W sytuacji przekazywania sobie zarzutu zniesławiającego, skutkującego upublicznieniem zarzutu, gdzie poszczególne osoby przekazują sobie zarzut niepublicznie, odpowiedzialność również jest wyłączona. Zachowany jest bowiem warunek niepubliczności i prawdziwości zarzutu<sup>6</sup>.

Nie jest pomówieniem krytyka zawarta w wydawanych służbowo opiniach i ocenach, jeśli obowiązek wystawiania tych opinii wynika z odpowiednich przepisów prawa. Także opinie zawarte w wywiadach środowiskowych policji, kuratorów sądowych, pracodawców o pracownikach czy nauczycieli o uczniach nie mogą być uznane za zniesławiające, gdyż stanowią one realizację obowiązku prawnego. W sytuacji, kiedy pracodawca w opinii służbowej ocenia zachowania bądź właściwości pracownika niemające związku z wykonywaną pracą, bądź zawiera w niej świadomie nieprawdziwe informacje, prowadzące do poniżenia, może on odpowiadać za przestępstwo zniesławienia. Pomówieniem nie będzie zarzut podniesiony w toku procesu sądowego, jeśli służył on obronie własnego interesu, był podniesiony we właściwej formie i nie służył wyłącznie poniżeniu osoby, której został postawiony<sup>7</sup>.

Artykuł 213 §2 k.k. opisuje znamiona kontratypu dozwolonej krytyki w wypadku zarzutu uczynionego publicznie. Zapis tego artykułu został zmieniony ustawą z dnia 5 listopada 2009 roku. Trybunał Konstytucyjny w wyroku uznał wcześniej istniejący zapis za niezgodny z Konstytucją. Trybunał stwierdził, że podnoszenie lub rozgłaszanie prawdziwych zarzutów dotyczących osób pełniących funkcje publiczne o takie postępowanie lub właściwości, które mogą narazić je na utratę zaufania potrzebnego dla danego stanowiska, zawodu lub rodzaju działalności, jest, niezależnie od intencji sprawcy, czynem z definicji służącym społecznie uzasadnionemu interesowi<sup>8</sup>.

Zgodnie z nowelizacją Kodeksu karnego artykuł 213 §2 k.k. otrzymał następujące brzmienie: „Nie popełnia przestępstwa określonego w art. 212 §1 lub 2, kto publicznie podnosi lub rozgłasza prawdziwy zarzut:

- 1) dotyczący postępowania osoby pełniącej funkcję publiczną lub
- 2) służący obronie społecznie uzasadnionego interesu.

Jeżeli zarzut dotyczy życia prywatnego lub rodzinnego, dowód prawdy może być przeprowadzony tylko wtedy, gdy zarzut ma zapobiec niebezpieczeństwu dla życia lub zdrowia człowieka albo demoralizacji małoletniego”.

<sup>5</sup> J. Wojciechowski, dz. cyt., s. 39.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 34.

<sup>8</sup> D. Sześciło, *Paragraf 212. Karanie dziennikarzy za zniesławienie w polskiej praktyce*, Warszawa 2009, s. 16.

Jednym ze znamion kontratypu przewidzianego w art. 213 §2 k.k. jest publiczne podniesienie lub rozgłoszenie zarzutu. Oznacza to, że z uwagi na sposób, czas oraz miejsce zniesławiający zarzut może być odebrany przez bliżej nieokreśloną liczbę osób. Ważna jest sama możliwość zapoznania się z zarzutem bliżej nieokreślonej grupy osób. Znamię publiczne ma miejsce, gdy zarzut dochodzi bądź może dojść do wiadomości nieokreślonej liczby osób. Zniesławienie dokonane za pomocą prasy, radia czy telewizji oraz Internetu zawsze będzie posiadało charakter publiczny<sup>9</sup>.

Należy rozdzielić sytuację, w której pomawiający zarzut został podniesiony lub rozgłoszony publicznie, od sytuacji, w której takie zachowanie sprawcy zostało jedynie popełnione w miejscu publicznym. Wypowiedzenie zniesławiających słów w miejscu publicznym nie oznacza automatycznego uznania ich za wypowiedź publiczną. W przypadku dokonania pomówienia podczas rozmowy dwóch osób prowadzonej na przykład w restauracji, pod nieobecność innych osób, nie możemy mówić o publicznym zniesławieniu<sup>10</sup>.

Zagadnieniem, które budzi spory, jest kwestia, czy ze znamieniem publicznego zniesławienia mamy do czynienia w sytuacji, w której zarzuty zostały zawarte w piśmie skierowanym do danej instytucji, a z którym potencjalnie może zapoznać się bliżej nieokreślona liczba osób. Zdaniem Janusza Raglewskiego, należy ustalić, czy instytucja będąca adresatem pisma ze zniesławiającymi zarzutami zobowiązana jest do zachowania tajemnicy dotyczącej treści pisma w stosunku do osób trzecich, czy też taki obowiązek na niej nie ciąży. Jeśli taki obowiązek na danej instytucji ciąży, dochodzi do niepublicznego postawienia zarzutów. Gdy takiego obowiązku nie ma, mamy do czynienia z publicznym postawieniem zarzutów<sup>11</sup>.

Kolejnym znamieniem okoliczności określonej w art. 213 §2 k.k. jest prawdziwość stawianych zarzutów. W art. 213 §2 k.k. ustawodawca posłużył się sformułowaniem „nie popełnia przestępstwa”. Oznacza to, że po spełnieniu przesłanek określonych w art. 213 §2 k.k. sprawca nie popełnia przestępstwa, mimo że publiczne stawianie zarzutów mogących naruszyć cześć jednostki stanowi czyn zabroniony<sup>12</sup>.

Fakt prawdziwości sformułowanego przez sprawcę zarzutu zniesławiającego, w przypadku, gdy został on uczyniony publicznie, nie prowadzi do wyłączenia bezprawności pomówienia. Osoba, która publicznie podnosi lub rozgłasza zarzut dotyczący postępowania osoby pełniącej funkcję publiczną nie popełnia przestępstwa. Ustawodawca w przypadku innych podmiotów niż osoby pełniące funkcje publiczne wymaga, aby podniesiony i rozgłoszony prawdziwy zarzut służył obronie społecznie uzasadnionego interesu<sup>13</sup>. Taka regulacja stanowi spełnienie postulatu, jakim jest w demokratycznym

<sup>9</sup> E. Czarny-Drożdżejko, *Dziennikarskie dochodzenie prawdy a przestępstwo zniesławienia w środkach masowego komunikowania*, Zakamycze 2005, s. 346–347.

<sup>10</sup> *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz*, t. 2, s. 803.

<sup>11</sup> Tamże, s. 803–804.

<sup>12</sup> E. Czarny-Drożdżejko, dz. cyt., s. 350.

<sup>13</sup> A. Marek, *Kodeks karny. Komentarz*, LEX 2010.

państwie prawo do informacji i krytyki osób pełniących funkcje publiczne. Jest to również spełnienie postulatu środowisk dziennikarskich, do których zadań winna należeć kontrola osób pełniących różne funkcje publiczne.

Orzecznictwo Sądu Najwyższego wielokrotnie analizowało znamię obrony społecznie uzasadnionego interesu. W wyroku z dnia 25 września 1973 roku<sup>14</sup> Sąd Najwyższy wskazał, iż społecznie uzasadniony interes nie może być rozumiany w sposób abstrakcyjny. Jest to bowiem pojęcie konkretne, które musi wynikać z określonej sytuacji, wymagającej obrony społecznie uzasadnionego interesu nawet z naruszeniem dobrego imienia innej osoby, grupy osób lub instytucji. Nie każde zachowanie może być jednak uznane za działanie w obronie społecznie uzasadnionego interesu. Może być nim wyłącznie takie działanie, które rzeczywiście służy obronie społecznie uzasadnionego interesu. Zniesławienie, które zostało dokonane ze świadomością nieprawdziwości informacji i ocen o postępowaniu oraz właściwościach innej osoby, nigdy nie może być uznane za służące obronie społecznie uzasadnionego interesu. Takie zachowanie nie będzie podlegało ochronie wolności wypowiedzi i prawa krytyki przewidzianych w art. 31 ust. 3 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej oraz w art. 10 ust. 2 Europejskiej konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności<sup>15</sup>.

O tym, czy konkretny zarzut o charakterze zniesławiającym służy obronie społecznie uzasadnionego interesu, decyduje ocena całokształtu okoliczności, w jakich zarzut został uczyniony. Obrona społecznie uzasadnionego interesu ma miejsce przede wszystkim wtedy, gdy zarzuty uczynione publicznie mają służyć ostrzeżeniu innych osób przed nagannym zachowaniem pomówionego podmiotu, co może prowadzić do skorygowania nagannego zachowania pomówionego. Obrona społecznie uzasadnionego interesu ma miejsce w przypadku krytyki funkcjonowania organów władzy państwowej i samorządowej, sprawowania funkcji kierowniczych (społecznych i gospodarczych), działalności partii politycznych, stowarzyszeń oraz działalności jednostki, której działalność ma społeczne znaczenie (należy przede wszystkim zwrócić uwagę, czy nie mamy do czynienia ze znamieniem podnoszenia lub rozgłoszenia prawdziwego zarzutu dotyczącego postępowania osoby pełniącej funkcję publiczną)<sup>16</sup>.

Znamię obrony społecznie uzasadnionego interesu winno być rozumiane w sposób obiektywny. Subiektywne przekonanie sprawcy, że stawiane przez niego zarzuty służą obronie społecznie uzasadnionego interesu, nie jest wystarczające. Podniesiony lub rozgłoszony przez pomawiającego zarzut musi obiektywnie służyć obronie społecznie uzasadnionego interesu. Warto zauważyć, że stosowanie kontratypu dozwolonej krytyki nie jest uwarunkowane stwierdzeniem, iż sprawca, podnosząc lub rozgłaszając zniesławiający zarzut, kierował się wyłącznie zamiarem obrony społecznie

<sup>14</sup> Wyrok Sądu Najwyższego [dalej: SN] z dnia 25 września 1973 roku, V KRN 358/73, Orzecznictwo Sądu Najwyższego – Izba Karna i Wojskowa [dalej: OSNKW] 1974, z. 2, poz. 27.

<sup>15</sup> Postanowienie SN z dnia 22 czerwca 2004 roku, V KK 70/04, OSNKW 2004, nr 9, poz. 86.

<sup>16</sup> *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz*, t. 2, s. 805.

uzasadnionego interesu. Sprawca może działać wyłącznie z pobudek osobistych (nawet tak niskich jak chęć zemsty)<sup>17</sup>.

Możliwość przeprowadzenia dowodu prawdy, w przypadku gdy zarzut zniesławiający dotyczy życia prywatnego lub rodzinnego, została w zasadzie zakazana. Wyjątkiem jest sytuacja, w której zarzut ma zapobiec niebezpieczeństwu dla życia lub zdrowia człowieka albo demoralizacji małoletniego. Przy przestępstwie zniesławienia mogą być postawione zarzuty godzące w prywatność i życie rodzinne człowieka. Sfera ta, ze względu na swoją wyjątkową wagę, musi być dobrze chroniona, przez co zarzuty dotyczące tej sfery poddane są większym ograniczeniom<sup>18</sup>.

Sfera życia prywatnego powinna być w zasadzie wyłączona spod publicznej krytyki. Wyjątkiem są sytuacje, w których dochodzi do ujawnienia przestępstw godzących w szczególnie cenne dobra człowieka (życie i zdrowie oraz demoralizacja małoletnich). Użyte w art. 213 §2 k.k. określenie „życie prywatne i rodzinne” jest tożsame z terminem „sfery życia prywatnego”, przyjętym na gruncie prawa cywilnego. Zdaniem Elżbiety Czarny-Drożdżejko, niebezpieczeństwo musi istnieć obiektywnie. Musi również dotyczyć ściśle określonej osoby małoletniej. „Subiektywne przekonanie sprawcy może mieć znaczenie dla przyjęcia błędu co do kontratypu”. Motyw działania sprawcy zniesławienia nie jest bardzo istotny, ponieważ nie jest konieczne działanie wyłącznie w celu zapobieżenia niebezpieczeństwu. Najważniejsze, aby cel ten był obiektywnie realizowany<sup>19</sup>.

Zwrot „ma zapobiec” odnosi się do subiektywnego przekonania sprawcy, że stawia on zarzut w celu odwrócenia niebezpieczeństw określonych w art. 213 §2 k.k.<sup>20</sup>

Wystąpienie okoliczności z życia prywatnego i rodzinnego umożliwia przeprowadzenie dowodu prawdy. Do niebezpieczeństwa dla życia i zdrowia dochodzi, gdy dana jednostka powoduje zagrożenie dla tych dóbr osobistych (na przykład w przypadku fizycznego znęcania się nad członkiem rodziny czy narażenia na niebezpieczeństwo własnych dzieci). Należy zgodzić się z E. Czarny-Drożdżejko, że przez określenie „zdrowie” należy rozumieć zarówno zachowanie integralności fizycznej, jak i psychicznej<sup>21</sup>.

Demoralizacją jest „proces odchodzenia od obowiązujących wartości moralnych, przejawiający się w przestępczości, korupcji, wykolejeniu jednostek”. Oznacza „stan upadku moralności”<sup>22</sup>. W prawie karnym stopień demoralizacji uwzględnia się przy wymiarze kary młodocianemu. O demoralizacji świadczy działanie w grupie, uprzednie przestępstwa, popadanie w konflikt z prawem, zła opinia w środowisku, trudności wychowawcze, nadużywanie alkoholu. Zarzut zapobiegnie demoralizacji małoletniego,

<sup>17</sup> Tamże, s. 805–806.

<sup>18</sup> J. Wojciechowski, dz. cyt., s. 44.

<sup>19</sup> E. Czarny-Drożdżejko, dz. cyt., s. 384.

<sup>20</sup> J. Wojciechowski, dz. cyt., s. 45.

<sup>21</sup> E. Czarny-Drożdżejko, dz. cyt., s. 384–385.

<sup>22</sup> *Słownik języka polskiego*, t. 1, A–K, Warszawa 1988, s. 379.

gdy dotyczy osoby poniżej 18. roku życia oraz ma na celu ochronę tej osoby przed popadnięciem w konflikt z prawem<sup>23</sup>.

Środowiska dziennikarskie uznają przepisy o zniesławieniu za przejaw tłumienia swobody wypowiedzi, a sankcję karną za niepotrzebny „straszak” tłumiący pozytywne funkcje mediów, takie jak kontrola władzy państwowej czy samorządowej. Jednakże istnienie okoliczności wyłączających bezprawność wypowiedzi zniesławiającej zapewnia wystarczającą i skuteczną realizację prawa do wolności wyrażania opinii i informowania o sprawach ważnych dla ogółu społeczeństwa.

## Summary

### **Circumstances which exclude the criminal character of a slander**

Circumstances which exclude the criminal character of a slanderous act are analysed, as provided for in article 213 of the penal code, by dividing them in two groups. The first group includes circumstances excluding responsibility in the case of an imputation not made publicly. The second group includes cases of accusations made publicly. The construction of this law was changed and the regulation now in force was introduced in the amendments to the penal code of 8 June, 2010.

---

<sup>23</sup> E. Czarny-Drożdżejko, dz. cyt., s. 385.

Krystyna Szczehowicz

## Zwolnienie z tajemnicy dziennikarskiej w postępowaniu karnym

**Słowa kluczowe:** prawo prasowe, konstytucja, tajemnica dziennikarska, prawo karne, tajemnica zawodowa

**Key words:** press law, constitution, journalist secrecy, penal law, professional confidentiality

W prawie polskim ustawodawca wprowadza generalną zasadę, że obowiązkiem świadka jest stawienie się na wezwanie i złożenie zeznań<sup>1</sup>. Od tej zasady wszystkie ustawy procesowe przewidują jednakże wyjątki. Chodzi o sytuacje szczególne, w których można się uchylić od odpowiedzi na pytanie lub odmówić zeznań. Prawodawca w pierwszym rzędzie przyznał prawo do odmowy zeznań osobom najbliższym dla strony<sup>2</sup>. Wprowadził również inne wyjątki. Kodeks postępowania administracyjnego w art. 83 §2 stanowi, że „świadek może odmówić odpowiedzi na pytania, gdy odpowiedź mogłaby narazić jego lub jego bliskich [...] na odpowiedzialność karną, hańbę lub bezpośrednio szkodę majątkową albo spowodować naruszenie obowiązku zachowania prawnie chronionej tajemnicy zawodowej”. W podobny sposób problem ten jest rozwiązany w art. 261 §2 k.p.c., określającym, że „świadek może odmówić odpowiedzi na zadane mu pytanie, jeżeli zeznanie mogłoby narazić jego lub jego bliskich [...] na odpowiedzialność karną, hańbę lub dotkliwą i bezpośrednią szkodę majątkową albo jeżeli zeznanie miałyby być połączone z pogwałceniem istotnej tajemnicy zawodowej. Duchowny może odmówić zeznań co do faktów powierzonych mu na spowiedzi”.

W obu ustawach uwzględnia się więc dwa przypadki. Pierwszy odnosi się do sytuacji osobistej podmiotu, który ma składać zeznania (niebezpieczeństwo odpowiedzialności karnej, hańby, szkody majątkowej). Taka sytuacja może zadecydować o odmowie udzielenia odpowiedzi (dodatkowo związane jest to z zasadą, że nikogo nie można zmuszać do składania zeznań przeciwko sobie, zwłaszcza gdyby zeznania te wiązały się z narażeniem na odpowiedzialność karną). W drugim przypadku ustawodawca uwzględnia

---

<sup>1</sup> W postępowaniu karnym obowiązek ten wynika z art. 177 §1 Kodeksu postępowania karnego [dalej: k.p.k.], który stanowi, że „każda osoba wezwana w charakterze świadka ma obowiązek stawić się i złożyć zeznania”.

<sup>2</sup> Takie rozwiązanie przyjmuje art. 83 §1 Kodeksu postępowania administracyjnego [dalej: k.p.a.] i art. 261 §1 Kodeksu postępowania cywilnego [dalej: k.p.c.]. Natomiast w Kodeksie postępowania karnego przyznaje się takie prawo tylko osobom najbliższym dla oskarżonego, nie mają takiego prawa na przykład najbliżsi oskarżyciela posiłkowego.



obowiązki niektórych grup zawodowych czy osób sprawujących określone funkcje do zachowania tajemnicy zawodowej. W przeciwnym razie w niektórych sytuacjach wypełnienie obowiązku dyskrecji byłoby niemożliwe, a ochrona osób, w których interesie ten obowiązek wprowadzono, okazałaby się iluzoryczna.

W postępowaniu karnym obowiązek złożenia zeznań eliminowany jest przez tak zwane zakazy dowodowe, określone w art. 179–182 k.p.k. Nadto obowiązkowi złożenia zeznań nie ma również osoba objęta immunitetem dyplomatycznym (art. 581 k.p.k.) i konsularnym (art. 582 k.p.k.). Kodeks dopuszcza także zwolnienie od złożenia zeznania w przypadku określonym w art. 185 k.p.k. oraz możliwość uchylenia się świadka od odpowiedzi na poszczególne pytania, jeżeli udzielenie odpowiedzi mogłoby narazić jego lub osobę dla niego najbliższą na odpowiedzialność za przestępstwo lub przestępstwo skarbowe (art. 183 § 1 k.p.k.)<sup>3</sup>.

Zagadnienia dotyczące zwolnienia z tajemnicy służbowej lub związanej z wykonywaną funkcją zostały uregulowane w art. 180 k.p.k. Wprowadza on ogólną zasadę, że zwolnienie od obowiązku zachowania tajemnicy tego rodzaju może nastąpić w drodze decyzji sądu lub prokuratora (art. 180 § 1 k.p.k.). W wypadku tajemnicy związanej z wykonywaniem zawodu z tej ogólnej zasady jest wyłączone zwolnienie z tajemnicy notarialnej, adwokackiej, radcy prawnego, lekarskiej i dziennikarskiej, gdyż w tym zakresie dodatkowe przesłanki zwolnienia i uprawniony do tego podmiot (sąd) zostały określone w art. 180 § 2–5 k.p.k.

Ten szczególny zakres ochrony dla wskazanych zawodów jest związany z rolą, jaką odgrywają one w społeczeństwie, i uznania ich za zawody zaufania publicznego. Funkcją wprowadzonych uregulowań związanych z tajemnicami zawodowymi adwokata, radcy prawnego, notariusza, lekarza, dziennikarza nie jest ochrona interesów osób, które te zawody wykonują, lecz nade wszystko ochrona osób, które w zaufaniu do publicznych funkcji adwokata, radcy prawnego, notariusza, lekarza, dziennikarza powierzają im wiedzę o faktach, z którą nie chcą na ogół dzielić się z innymi osobami. Gwarancja zachowania przekazanych informacji w tajemnicy jest podstawą wzajemnego zaufania i warunkiem swobodnego wykonywania wyżej wskazanych zawodów<sup>4</sup>. Członkowie społeczeństwa oczekują od przedstawicieli tych zawodów, że dochowają obowiązku zachowania tajemnicy zawodowej.

Wolność prasy i płynące z niej poszanowanie tajemnicy dziennikarskiej stanowią podstawę funkcjonowania każdego państwa prawnego. Konwencja o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności, sporządzona w Rzy-

<sup>3</sup> Por. T. Grzegorzczak, *Kodeks postępowania karnego oraz ustawa o świadku koronnym*, wyd. 5, Warszawa 2008, s. 404.

<sup>4</sup> Postanowienie Sądu Apelacyjnego [dalej: SA] we Wrocławiu z dnia 4 listopada 2010 r., II AKz 588/10, System Informacji Prawnej Lex Omega [dalej: Lex] nr 621274.

mie 4 listopada 1950 roku, która weszła w życie w 1953 roku<sup>5</sup>, w art. 10 ustanawia zasadę szeroko rozumianej wolności słowa i zakazuje cenzury.

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej<sup>6</sup> nie zawiera przepisu, który wprost stanowiłby o prawie dziennikarzy do zachowania w tajemnicy określonych okoliczności. Artykuł 14 wprowadza zasadę wolności prasy i innych źródeł społecznego przekazu. Przyjęcie tej zasady oznacza zakaz wprowadzania i stosowania cenzury, co wyraźnie formułuje art. 54 ust. 2 Konstytucji. Konsekwencją tych regulacji jest wprowadzenie unormowań na poziomie ustawowym w zakresie ochrony tajemnicy dziennikarskiej, bez czego środki masowego przekazu nie mogłyby spełniać swych zadań. Wolność prasy w państwie demokratycznym stanowi gwarancję realizacji obywatelskiego prawa do pozyskiwania i rozpowszechniania informacji. „Chroniąca dziennikarza tajemnica zawodowa eliminuje możliwe wpływy na treść publikacji ze strony czynników politycznych i administracyjnych, w tym także policji, organizacji społecznych i zawodowych, różnych grup interesów czy poszczególnych zainteresowanych osób”<sup>7</sup>. Tajemnica dziennikarska jest prawną gwarancją zaufania i intymności w stosunkach prasowych, między dziennikarzem a autorem materiału prasowego<sup>8</sup>.

Granice, jak i treść tajemnicy dziennikarskiej zostały określone w art. 15 ustawy Prawo prasowe z dnia 26 stycznia 1984 roku<sup>9</sup>. Dziennikarz ma obowiązek zachowania w tajemnicy danych umożliwiających identyfikację autora materiału prasowego, listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze, jak również innych osób udzielających informacji opublikowanych albo przekazanych do opublikowania, jeżeli osoby te zastrzegły nieujawnianie powyższych danych (art. 15 ust. 2 pkt 1). Nadto, jak wynika z tego przepisu, dziennikarz ma obowiązek zachowania w tajemnicy wszelkich informacji, których ujawnienie mogłoby naruszać chronione prawem interesy osób trzecich (art. 15 ust. 2 pkt 2)<sup>10</sup>. Tajemnicą dziennikarską są zatem objęte zarówno informacje odnoszące się do konkretnych osób, jak i dane, które nie dotyczą bezpośrednio osób, ale których ujawnienie mogłoby te osoby wskazać<sup>11</sup>. Obecnie powszechnie przyjmuje się, że tajemnica dziennikarska jest tajemnicą zawodową, związaną z wykonywaniem zawodu lub funkcji. Określona może być ona w przepisach regulujących wykonywanie określonych zawodów lub funkcji normujących prawa i obowiązki ciążące na przedstawicielach tych zawodów. Podzielić należy pogląd Jacka Sobczaka, że może być ona także konsekwencją przyjętego zobowiązania

<sup>5</sup> Dz.U. z 1993 r., Nr 61, poz. 285. Konwencja została ratyfikowana przez Polskę dnia 7 kwietnia 1993 r.

<sup>6</sup> Dz.U. z 1997 r., Nr 78, poz. 483 z późn. zm.

<sup>7</sup> Uchwała Sądu Najwyższego [dalej: SN] z dnia 19 stycznia 1995 r., I KZP 15/94, Orzecnictwo Sądu Najwyższego. Izba Karna i Wojskowa [dalej: OSNKW] 1995, nr 1–2, poz. 1.

<sup>8</sup> J. Bafia, *Dziennikarska tajemnica zawodowa*, „Prasa Polska” 1988, nr 2, s. 8.

<sup>9</sup> Dz.U. z 1984 r., Nr 5, poz. 24 z późn. zm. [dalej: pr. pras.].

<sup>10</sup> J. Sobczak, *Prawo prasowe. Komentarz*, Warszawa 2008, s. 624.

<sup>11</sup> I. Zielinko, *Tajemnica dziennikarska w prawie prasowym*, „Prokuratura i Prawo” 2009, nr 7–8, s. 150.

nieujawniania lub niewykorzystania informacji, której depozytariuszem stała się określona osoba w związku z pełnioną funkcją, wykonywaną pracą, działalnością społeczną, gospodarczą i naukową<sup>12</sup>.

Jak wskazuje art. 15 ust. 3 pr. pras., podmiotem, do którego jest skierowana dyspozycja art. 15 pr. pras., jest nie tylko dziennikarz, a także inne osoby zatrudnione w redakcjach, wydawnictwach prasowych i prasowych jednostkach organizacyjnych<sup>13</sup>. W związku z tak określonym gronem osób mówi się niekiedy o „tajemnicy redakcyjnej”<sup>14</sup>. Jak wskazuje Iwona Zielinko, tajemnicę dziennikarską może naruszyć – ujawniając dane osobowe autora materiału prasowego, który zastrzegł sobie anonimowość – zarówno sekretarka, telefonistka, goniec czy też inni pracownicy niebędący dziennikarzami, a wykonujący tylko czynności techniczne. Mogą stać się oni depozytariuszami tajemnicy dziennikarskiej, co oznacza, że odnoszą się do nich te same obowiązki, jakie w tym zakresie ustawodawca nałożył na dziennikarzy, ale również te same prawa<sup>15</sup>. Nie ma przy tym znaczenia, na jakich zasadach osoba taka została zatrudniona, czy jest to umowa o pracę, o dzieło, czy też umowa zlecenia.

Jak wskazano wcześniej, zasady i tryb zwalniania z zachowania tajemnicy zawodowej zostały określone w art. 180 k.p.k. Z treści tego przepisu wynika, że „Osoby obowiązane do zachowania tajemnicy służbowej lub tajemnicy związanej z wykonywaniem zawodu lub funkcji mogą odmówić zeznań co do okoliczności, na które rozciąga się ten obowiązek, chyba że sąd lub prokurator zwolni te osoby od obowiązku zachowania tajemnicy”. Osoby zobowiązane zatem do zachowania tajemnicy służbowej lub zawodowej mogą być zwolnione z jej zachowania przez sąd lub w postępowaniu przygotowawczym prokuratora, bez konieczności zachowania szczególnych przesłanek. Artykuł 180 §2 k.p.k. przewiduje surowsze reguły zwalniania z obowiązku zachowania tajemnicy w stosunku do osób obowiązanych do zachowania tajemnicy notarialnej, adwokackiej, radcy prawnego, doradcy podatkowego, lekarskiej lub dziennikarskiej. W odniesieniu do tych osób tylko sąd, i tylko w warunkach określonych w art. 180 §2 k.p.k., może zwolnić je od obowiązku zachowania tajemnicy zawodowej. W tym przypadku podjęcie decyzji o przesłuchaniu lub zezwoleniu na przesłuchanie jest uzależnione od spełnienia kumulatywnie dwóch warunków, gdy:

- jest to niezbędne dla dobra wymiaru sprawiedliwości,
- okoliczność, odnośnie do której następuje zwolnienie, nie może być ustalona na podstawie innego dowodu<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> J. Sobczak, dz. cyt., s. 625.

<sup>13</sup> Por. Uchwała SN z dnia 19 stycznia 1995 r., I KZP 15/94, OSNKW 1995, nr 1–2, poz. 1.

<sup>14</sup> Por. Z. Gostyński, *Tajemnica dziennikarska a obowiązek składania zeznań w procesie karnym*, „Państwo i Prawo” 1997, z. 10, s. 90; J. Sobczak, *Prawo prasowe*, Warszawa 2000, s. 314.

<sup>15</sup> I. Zielinko, dz. cyt., s. 150–151; podobnie J. Sobczak, *Prawo prasowe. Komentarz*, s. 626.

<sup>16</sup> Por. Postanowienie SN z dnia 3 września 2008 r., WZ 52/08, Orzecznictwo Sądu Najwyższego w Sprawach Karnych 2008, poz. 1750; Postanowienie SA w Katowicach z dnia 4 marca 2009 r., II AKz 151/09, Biuletyn Sądu Apelacyjnego w Katowicach 2009/2/9; Posta-

Niewątpliwie obie przesłanki są tego rodzaju, że ich interpretacja może nastroczać problemów, a to głównie z tego powodu, że są nieostre<sup>17</sup>. Rodzi to po stronie sądu obowiązek, by zapadające rozstrzygnięcie było oparte na pełnej podstawie dowodowej i było wydawane ze szczególną starannością. Przesłanki bowiem zwolnienia z obowiązku zachowania tajemnicy w tym przypadku muszą być rozumiane ściśle i nie podlegają wykładni rozszerzającej (*exceptiones non sunt extendendae*)<sup>18</sup>.

O zezwoleniu na przesłuchanie decyduje, jak wcześniej wskazano, sąd niezależnie od etapu postępowania karnego. Jeżeli znajdzie konieczność zwolnienia z tajemnicy zawodowej dziennikarza na etapie postępowania sądowego, to sąd będzie działał z urzędu, gdy potrzebę podjęcia rozstrzygnięcia w tym przedmiocie dostrzeże sam bądź na wniosek strony. Natomiast gdy świadek ma być przesłuchany w toku postępowania przygotowawczego, to sąd w tym trybie będzie działał na wniosek prokuratora prowadzącego lub nadzorującego postępowanie przygotowawcze prowadzone przez inny ustawowo uprawniony organ<sup>19</sup>. W tym przypadku sąd będzie rozpoznawał wniosek prokuratora na posiedzeniu bez udziału stron, w terminie nie dłuższym niż 7 dni od daty doręczenia wniosku prokuratora (art. 180 §2 k.p.k. zdanie 2). Z uwagi na to, że zdanie drugie art. 180 §2 k.p.k. odnosi się wprost wyłącznie do rozpoznawania wniosku na etapie postępowania przygotowawczego, należy przyjąć, że w postępowaniu sądowym postanowienie takie może w myśl art. 95 k.p.k. zapaść zarówno na rozprawie, jak i na posiedzeniu. Zakres zwolnienia z tajemnicy zawodowej powinien być ściśle określony w orzeczeniu zwalniającym z tajemnicy poprzez wskazanie konkretnej sprawy bądź czynu oraz okoliczności, o których zwolniony może zeznawać<sup>20</sup>.

Na postanowienie sądu w przedmiocie przesłuchania świadka zobowiązanego do zachowania tajemnicy notarialnej, adwokackiej, radcy prawnego, lekarskiej lub dziennikarskiej przysługuje zażalenie. Zażalenie to wobec braku określenia odrębnego trybu jego rozpoznania będzie podlegało rozpoznaniu na zasadach ogólnych. Przysługiwać będzie ono nie tylko stronom, ale także osobom, których postanowienie takie bezpośrednio dotyczy, tym samym także samemu dziennikarzowi, który ma wystąpić w procesie w charakterze świadka (art. 459 §3). Uwzględniając jednak treść art. 425 §3 k.p.k., który stanowi, że „Odwołujący się może skarżyć jedynie rozstrzygnięcia lub ustalenia naruszające jego prawa lub szkodzące jego interesom. Ograniczenie to nie dotyczy oskarżyciela publicznego”, zażalenie

---

nowienie SA w Białymstoku z dnia 19 września 2008 r., II AKz 286/08, Orzecznictwo Sądów Apelacji Białostockiej 2008, nr 2–3, poz. 60.

<sup>17</sup> Zob. L.K. Paprzycki, w: J. Grajewski (red.), L.K. Paprzycki, S. Steinborn, *Kodeks postępowania karnego. Komentarz*, t. 1: *Komentarz do art. 1–424 k.p.k.*, Warszawa 2010, s. 639.

<sup>18</sup> Por. Postanowienie SA w Krakowie z dnia 13 stycznia 2009 r., II AKz 651/08, Orzecznictwo Sądów Apelacyjnych [dalej: OSA] 2011/8/29–39.

<sup>19</sup> Zob. L.K. Paprzycki, dz. cyt., s. 640.

<sup>20</sup> Postanowienie SA w Krakowie z dnia 16 czerwca 2010 r., II AKz 198/10, *Krakowskie Zeszyty Sądowe* 2010, nr 9, poz. 32.

będzie mógł wnieść tylko dziennikarz, który został zwolniony od zachowania tajemnicy.

Pamiętać jednak należy o treści art. 180 §3 k.p.k., w myśl którego „Zwolnienie dziennikarza od obowiązku zachowania tajemnicy nie może dotyczyć danych umożliwiających identyfikację autora materiału prasowego, listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze, jak również identyfikację osób udzielających informacji opublikowanych lub przekazanych do opublikowania, jeżeli osoby te zastrzegły nieujawnianie powyższych danych”. „Ochrona tajemnicy dziennikarskiej idzie dalej niż ochrona tajemnicy adwokackiej, radcowskiej i lekarskiej, gdyż w odniesieniu do tych trzech ostatnich tajemnic możliwe jest całościowe zwolnienie od ich zachowania [...], podczas gdy w odniesieniu do tajemnicy dziennikarskiej zwolnienie to nie może dotyczyć danych umożliwiających identyfikację autora materiału prasowego, listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze, jak również identyfikacji osób udzielających informacji opublikowanych lub przekazanych do opublikowania, jeżeli osoby te zastrzegły nieujawnianie tych danych. [...] tajemnica dziennikarska w odniesieniu do jej zasadniczego trzonu ma charakter bezwzględny. Niemożliwe jest bowiem przesłuchanie dziennikarza zarówno przez sąd, jak i tym bardziej za zezwoleniem sądu co do okoliczności, które pozwalałyby na ujawnienie danych umożliwiających identyfikację zarówno informatorów dziennikarzy, jak i autorów materiałów prasowych oraz listów do redakcji”<sup>21</sup>.

Charakter określonego w art. 180 §3 k.p.k. zakazu dowodowego spotykał się z różną oceną tak wśród przedstawicieli doktryny, jak i w orzecznictwie sądowym. W uchwale z dnia 22 listopada 2002 roku Sąd Najwyższy przejął, że zakaz ten ma charakter bezwzględny<sup>22</sup>, jednakże w postanowieniu z dnia 15 grudnia 2004 roku<sup>23</sup> uznał, że „Istnieje wprawdzie bezwzględny zakaz zwalniania dziennikarza od obowiązku zachowania tajemnicy dziennikarskiej w zakresie danych, o jakich mowa w art. 180 §3 k.p.k., ale nie oznacza on, że nie można przesłuchać dziennikarza na te okoliczności, jeżeli on sam nie zasłania się tajemnicą dziennikarską i chce takie zeznania złożyć. Sąd nie może zwolnić dziennikarza z tajemnicy w tym zakresie, może natomiast przesłuchać go na okoliczności objęte tą tajemnicą, jeżeli dziennikarz sam chce złamać wiążącą go tajemnicę dziennikarską”<sup>24</sup>. W kolejnym postanowieniu z dnia 20 października 2005

<sup>21</sup> Uchwała SN z dnia 22 listopada 2002 r., I KZP 26/02, OSNKW 2003, nr 1–2, poz. 6.

<sup>22</sup> Tamże; tak też A. Gerecka-Żołyńska, *Glosa do uchwały Sądu Najwyższego z dnia 22 listopada 2002 r., I KZP 26/02*, *Orzecznictwo Sądów Polskich* [dalej: OSP] 2004, z. 1, s. 22.

<sup>23</sup> Postanowienie SN z dnia 15 grudnia 2004 r., III K 278/04, OSNKW 2005, nr 3, poz. 28.

<sup>24</sup> Podobnie: W. Tumidalski, *Ile tajemności w tajemnicy zawodowej?*, „Radca Prawny” 2011, nr 117, s. 43; glosa aprobująca, A. Gerecka-Żołyńska, OSP 2006, z. 12, poz. 128; glosa krytyczna, D. Szumiło-Kulczycka, „Państwo i Prawo” 2005, z. 12, s. 123–128. Zob. także: A. Bojańczyk, *Karnoprocesowe znaczenie zgody dziennikarza na składanie zeznań co do okoliczności objętych tajemnicą zawodową (wokół postanowienia Sądu Najwyższego z dnia 15 grudnia 2004 r.)*, „Palestra” 2005, nr 9–10, s. 30–44. Autor wskazuje, że dziennikarz ma obowiązek,



roku<sup>25</sup> Sąd Najwyższy zajął odmienne stanowisko i przyjął, że „w przepisie art. 180 § 3 wyrażony jest bezwzględny zakaz dowodowy, a skoro tak, to sam fakt braku powołania się dziennikarza na tzw. tajemnicę anonimatu nie może przesądzać o prawidłowości postępowania sądu, który przesłuchuje dziennikarza na okoliczności objęte anonimatem. [...] dziennikarz *de lege lata* nie może się „sam zwolnić” z tajemnicy dziennikarskiej („nie zasłaniać się tajemnicą dziennikarską”), co rzekomo miałyby sprawić, że dopuszczalne staje się przesłuchanie takiego świadka na okoliczności objęte tajemnicą dziennikarską”. To stanowisko Sądu Najwyższego należy uznać za słuszne, zostało ono zaakceptowane również przez przedstawicieli doktryny<sup>26</sup>.

Ten zakaz zostaje uchylony w przypadku wskazanym w art. 180 § 4 k.p.k., gdy informacja dotyczy przestępstwa, o którym mowa w art. 240 § 1 Kodeksu karnego [dalej: k.k.], czyli tych, odnośnie których jest przewidziana karalność za samo niezawiadomienie organów ścigania o ich karalnym przygotowaniu, usiłowaniu lub dokonaniu. Odnosi się to do najcięższych przestępstw, to jest: ludobójstwa (art. 118 k.k.), zbrodni przeciwko ludzkości (art. 118 a k.k.), stosowania środków masowej zagłady (art. 120 k.k.), wytwarzania, gromadzenia lub obrotu środkami zakazanymi przepisami prawa międzynarodowego lub przepisami ustawy (art. 121 k.k.), stosowania niedopuszczalnych sposobów lub środków walki (art. 122 k.k.), zamachu na życie lub zdrowie jeńców wojennych lub ludności cywilnej (art. 123 k.k.), zamachu na niepodległość, integralność terytorialną lub ustrój konstytucyjny RP (art. 127 k.k.), usunięcia przemocą konstytucyjnego organu RP (art. 128 k.k.), udziału w obcym wywiadzie (art. 130 k.k.), zamachu na życie Prezydenta RP (art. 134 k.k.), zamachu na jednostkę Sił Zbrojnych RP (art. 140 k.k.), zabójstwa (art. 148 k.k.), najcięższego przestępstwa przeciwko bezpieczeństwu powszechnemu (art. 163 i 166 k.k.), bezprawnego pozbawienia wolności (art. 189 k.k.) oraz uprowadzenia zakładnika (art. 252 k.k.).

Jak wynika z powyższego wyliczenia, ustawodawca, przyznając dziennikarzom prawo do zachowania tajemnicy służącej wolności słowa, uznał, że w pewnych przypadkach inne dobra stoją wyżej w hierarchii od tejże wolności. W odniesieniu do tych najcięższych przestępstw prawodawca, mając wybór między dobrem wymiaru sprawiedliwości a wartością, jaką jest wolność prasy, wybrał dobro wymiaru sprawiedliwości. Ograniczenia w zakresie ochrony tajemnicy dziennikarskiej przewidują również ustawy karnoprocusowe innych państw europejskich<sup>27</sup>. Należy zauważyć, że ustawodawca

---

a nie prawo zachowania tajemnicy i nie jest on jej dysponentem, tylko depozytariuszem. Obowiązek dochowania tajemnicy przez dziennikarza ma przy tym charakter bezwzględny.

<sup>25</sup> II KK 184/05, „Prokuratura i Prawo” 2006, nr 2, poz. 10.

<sup>26</sup> Zob. glosa aprobująca, M. Derlatki, „Prokuratura i Prawo” 2007, nr 3, s. 173; S. Zabłocki, *Problem „samozwolnienia się” dziennikarza z tajemnicy anonimatu*, w: *Reforma prawa karnego. Propozycje i komentarze. Księga pamiątkowa Profesor Barbary Kunickiej-Michalskiej*, Warszawa 2008, s. 464.

<sup>27</sup> Zob. szeroko na temat ochrony tajemnicy dziennikarskiej w systemie niemieckim: Z. Brodzisz, *Zakazy dowodowe związane z ochroną tajemnicy dziennikarskiej w polskiej i nie-*

winien uwzględnić w art. 240 k.k. również art. 189 a k.k., dotyczący przestępstwa handlu ludźmi. To wyjątkowo groźne zjawisko, z którym walka jest niezwykle trudna i wymaga stosowania szczególnych środków.

Przesłuchanie dziennikarza zwolnionego z obowiązku zachowania tajemnicy zawodowej następuje na rozprawie z wyłączeniem jawności (art. 181 § 1 k.p.k.). Z przesłuchania świadka obejmującego okoliczności, na które rozciąga się obowiązek zachowania tajemnicy zawodowej, sporządza się odrębny protokół. Takie protokoły przesłuchań i inne dokumenty oraz przedmioty związane z obowiązkiem zachowania tajemnicy dziennikarskiej przechowuje się w aktach sprawy lub w miejscu przechowywania dowodów rzeczowych, w sposób, który uniemożliwia zapoznanie się z nimi przez osoby nieuprawnione. Każdorazowe udostępnienie protokołów, dokumentów i przedmiotów podlega odnotowaniu w karcie zapoznania się z dokumentem znajdującej się w aktach sprawy<sup>28</sup>.

Jeżeli chodzi o dokumenty zawierające informacje o faktach objętych tajemnicą dziennikarską, to stosuje się do nich uregulowania zawarte w art. 225 § 1 k.p.k. i art. 226 k.p.k. Przyjmują one szczególną regulację w odniesieniu do pism lub innych dokumentów wydanych lub znalezionych w trakcie przeszukania, gdy osoba, która je wydała czy też u której je zabezpieczono, oświadczy, że są one objęte tajemnicą zawodową. W takim wypadku organ przeprowadzający przeszukanie nie zapoznaje się z ich treścią, tylko opieczętowane takie dokumenty i niezwłocznie przekazuje prokuratorowi lub sądowi, w zależności od tego, czyje postanowienie wykonuje<sup>29</sup>.

Dokumenty takie, jeżeli istotnie zawierają informacje stanowiące tajemnicę zawodową (czyli także dziennikarską), jako dowody w postępowaniu karnym mogą być wykorzystane jedynie z zachowaniem zakazów i ograniczeń wynikających z art. 180 k.p.k.

Analiza przyjętych w art. 180 § 2–5 k.p.k. uregulowań w zakresie tajemnicy dziennikarskiej prowadzi do konstatacji, że generalnie pozostają one w zgodzie z Konstytucją RP z 1997 roku<sup>30</sup> oraz z art. 10 ust. 1

---

*mieckiej procedurze karnej*, „Prokuratura i Prawo” 2012, nr 5, s. 121–145.

<sup>28</sup> Kwestie te są szczegółowo uregulowane w Rozporządzeniu Ministra Sprawiedliwości z dnia 20 lutego 2012 roku w sprawie sposobu postępowania z protokołami przesłuchań i innymi dokumentami lub przedmiotami, na które rozciąga się obowiązek zachowania w tajemnicy informacji niejawnych albo zachowania tajemnicy związanej z wykonywaniem zawodu lub funkcji (Dz.U. z 2012 r., Nr 219).

<sup>29</sup> Artykuł 225 § 1 k.p.k.: „Jeżeli kierownik instytucji państwowej lub samorządowej albo też osoba, u której dokonano zatrzymania rzeczy lub u której przeprowadza się przeszukanie, oświadczy, że wydane lub znalezione przy przeszukaniu pismo lub inny dokument zawiera informacje niejawne lub wiadomości objęte tajemnicą zawodową lub inną tajemnicą prawnie chronioną albo ma charakter osobisty, organ przeprowadzający czynność przekazuje niezwłocznie pismo lub inny dokument bez jego odczytania prokuratorowi lub sądowi w opieczętowanym opakowaniu”.

<sup>30</sup> Por. wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 22 listopada 2004 r., SK 64/03, Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. Zbiór urzędowy. Seria A, 2004, nr 10, poz. 107.



Europejskiej konwencji praw człowieka<sup>31</sup>. Pamiętać jednak należy, że same uregulowania prawne nie spowodują, że w danej konkretnej sprawie zwolnienie z tajemnicy dziennikarskiej odbędzie się w sposób prawidłowy. Ważne jest, aby sądy i organy postępowania przygotowawczego, stosując prawo, respektowały gwarancje płynące z Konwencji i uregulowań k.p.k.

Media stanowią nieodłączną część rzeczywistości, w której egzystuje człowiek. Gwałtowny rozwój wszechobecných środków masowego przekazu, zwłaszcza na przełomie XX i XXI wieku, wpływa na poszczególne jednostki, dając asumpt do kreowania zmian w sferze społecznej, emocjonalnej i intelektualnej. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że czynniki wpływające na kształtowanie opinii publicznej mają powszechny dostęp do mass mediów. Dziennikarze muszą pamiętać jednak o ust. 2 art. 10 Europejskiej konwencji praw człowieka, stanowiącym między innymi, że korzystanie z wolności prasy podlega ograniczeniu także w ten sposób, że nie może prowadzić do zakłócenia porządku lub przestępstwa, naruszenia dobrego imienia i praw innych osób albo też prowadzić do ujawnienia informacji poufnych lub naruszać powagę i bezstronność władzy sądowej. Dodatkowo wskazać należy, że w procedurze karnej chodzi o odmowę zeznań co do okoliczności, na które rozciąga się obowiązek zachowania tajemnicy dziennikarskiej. Osoby zobowiązane do zachowania tajemnicy są jednak zobligowane do składania zeznań na inne okoliczności<sup>32</sup>.

## Summary

### **Waivers of journalist source confidentiality in criminal proceedings**

This publication presents the issue of releasing a person from the obligation to protect journalist confidentiality by focusing mainly on the legal-procedural aspects of this issue. The author presents the subjective and the objective aspects of journalist confidentiality, the procedures and principles of releasing a person from it as well as the process of giving evidence. In the case of professional confidentiality, the confidentiality release procedures concerning notaries, lawyers, legal advisors, physicians and journalists are excluded from the general principle concerning release from this type of confidentiality. Since the protection of journalist confidentiality goes further than the protection of lawyers, legal advisors or physicians, there are more cases originating in this field.

<sup>31</sup> Zob. Sanoma Uitgevers B.V. przeciwko Holandii, z 14 września 2010 r., skarga nr 38224/03, „Palestra” 2010, nr 11–12, s. 251 i n.

<sup>32</sup> Zob. W. Grzeszczyk, *Szczególny tryb uchylania tajemnicy zawodowej w postępowaniu karnym*, „Prokuratura i Prawo” 2002, nr 6, s. 123.

## **Recenzje i sprawozdania**



Maciej Kledzik

## Wyrzuceni z Radiokomitetu Expelled from the Radio Committee

*Polskie Radio i Telewizja w stanie wojennym*, wstęp i opracowanie Sebastian Ligarski i Grzegorz Majchrzak, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, seria Dziennikarze – Twórcy – Naukowcy, Warszawa 2011.

**Słowa kluczowe:** stan wojenny w Polsce, 13 grudnia 1981 roku, Polskie Radio i Telewizja, „Solidarność”, Sebastian Ligarski, Grzegorz Majchrzak

**Key words:** martial law, 13<sup>th</sup> December 1981, Polish Radio i Television, “Solidarity”, Sebastian Ligarski, Grzegorz Majchrzak

Jest wiosna 2012 roku. Po trzydziestu latach od pamiętnych wydarzeń z 13 grudnia 1981 roku w lokalu Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie odbywa się promocja książki *Polskie Radio i Telewizja w stanie wojennym*. Po jednej stronie sali siedzą Sebastian Ligarski i Grzegorz Majchrzak, autorzy wstępu do książki opracowanej na podstawie zebranej przez nich dokumentacji z zasobów IPN-u, po drugiej dziennikarze radiowi i telewizyjni – ofiary zwolnień z pracy i represji w stanie wojennym. Przez dwie godziny dziennikarze porównują protokoły, zarządzenia, meldunki sytuacyjne, sprawozdania komisarzy wojskowych, decyzje dotyczące zwolnień i opowiadają o swoich losach i losach nieobecnych koleżanek i kolegów. I dopiero po tej konfrontacji ludzkich tragedii z tajnymi dokumentami ówczesnych władz i służby bezpieczeństwa wyłania się w miarę pełny obraz represji stosowanych wobec dziennikarzy w stanie wojennym. Ale jeszcze ze znakami zapytania i niedomówieniami, które wymagają ustaleń i wyjaśnienia przez uczestników, świadków i ofiary tamtych wydarzeń oraz historyków.

Ot, chociażby wyjaśnienia roli, zadań i działania Marka Chlebowicza, założyciela podziemnego Radia „Solidarność” Regionu Mazowsze, Redakcji Programów dla Radiowęzłów Zakładowych. Na tym spotkaniu bliska jego współpracowniczka, redaktor Janina Jankowska, oświadczyła, że przez cały okres konspiracyjnej pracy z nim nie zauważyła, by utrudniał, zmieniał lub prowadził radio w niewłaściwym kierunku. A kiedy z materiałów IPN-u dowiedziała się, że był tajnym współpracownikiem SB o pseudonimie „Mikołaj”, informującym szczegółowo swoich przełożonych o tym, co sam robił, co robili podlegli mu konspiratorzy, chciała z nim porozmawiać. Okazało się to niemożliwe. Po załamaniu się systemu komunistycznego w Polsce wyjechał do Niemiec, zmienił nazwisko i podobno po kilku

latach popełnił samobójstwo. Domyślała się, że miał za zadanie rozpracować strukturę władz związkowych „Solidarności”, kontakty z działaczami związkowymi w Niemczech, wystawić służbom ukrywającego się Zbigniewa Bujaka. I jako konspirator, będący poza wszelkimi podejrzeniami, kierować Radiem „Solidarność”.

TW „Mikołaj” Chlebowicz zarejestrowany został w Departamencie II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w 1976 roku. Mocodawcy uprzedzili go, że dla jego wiarygodności w środowisku solidarnościowym, które rozpracowywał, zostanie internowany 13 grudnia 1981 roku. Przesiedział rok w obozie dla internowanych, dla współtowarzyszy niedoli był wiarygodny, do końca istnienia PRL-u nie został zdekonspirowany jako agent SB. Gdyby nie zachowana dokumentacja w IPN-ie, prawdopodobnie uchodziłby za bohatera podziemia, byłby odznaczany i honorowany.

Podobnie przez komunistyczne służby był prowadzony długoletni pracownik Polskiego Radia Aleksander J. Wieczorkowski TW „Dingo”, później „Michał Zawada”. W pierwszych dniach stanu wojennego otrzymał od mocodawców zadanie ustalenia miejsca ukrywania się Stefana Bratkowskiego i Jacka Kalabińskiego, dwóch prominentnych działaczy Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, rozwiązanego po 13 grudnia przez komunistyczne władze. Bratkowski ukrywał się w mieszkaniu dziennikarki Wilhelminy Skulskiej przy ul. Wiejskiej. Wieczorkowski, jak wynika z jego raportów, bezskutecznie usiłował dowiedzieć się o miejscu ukrywania się Bratkowskiego od jego żony. Kalabiński w tym czasie był już bezpieczny na terenie ambasady USA w Warszawie.

Dla odwiarygodnienia TW „Dingo” służby pozbawiły go pracy w Polskim Radiu i został wyrzucony z PZPR-u, z czym, jak wynika z dokumentacji, bardzo trudno było mu się pogodzić. Materialnie zyskał, gdyż jako oficjalnie represjonowany opozycjonista dodatkowo pobierał paczki żywnościowe i odzieżowe z parafii na Starym Mieście, gdzie mieszkał. Zawodowo udzielał się w Radiu Wolna Europa, skąd otrzymywał honoraria.

Do czasu ukazania się książki S. Ligarskiego i G. Majchrzaka Aleksander J. Wieczorkowski uchodził za przykładowego opozycjonistę ze stanu wojennego. W 2007 roku wydał w Przedsiębiorstwie Wydawniczym Rzeczpospolita S.A. książkę *Mój PRL*, bez żadnej wzmianki o współpracy z SB. Napisał w niej dwa, warte odnotowania, zdania: „Niczego partii nie zawdzięczam, prócz samowiedzy, że popełniłem błąd życia. Niczego też nie zawdzięczam opozycji, prócz świadomości, że w godzinie prawdy stanąłem po właściwej stronie”. W 2010 roku red. Marek Magierowski w artykule *Małe studium kłamstwa wawelskiego* („Rzeczpospolita” z 21 kwietnia 2010 roku) napisał o nim „były dziennikarz m.in. Radia Wolna Europa”, cytując jedno jego zdanie z internetowego Studia Opinii: „Jarosław Kaczyński moim zdaniem stara się urzeczywistnić teorię wodzostwa w państwie totalitarnym”. Internetowe Studio Opinii założył i prowadzi Stefan Bratkowski.

Autorzy książki wymieniają podobne przykłady tajnych współpracowników SB: Tadeusza Samitowskiego (TW „Danuta”, potem kontakt opera-

cyjny „Hets”), szefa Dziennika Telewizyjnego Stanisława Kaczmarekiego (TW „X-100”), Krzysztofa Wojnę (TW „Pex”) i innych. W połowie 1981 roku MSW kontrolowało pracę około pięciuset agentów SB działających w TVP i PR w Warszawie oraz we wszystkich ich ośrodkach regionalnych. Władze nie były pewne dziennikarzy, personelu technicznego i innych osób zatrudnionych w Polskim Radiu i Telewizji po wprowadzeniu stanu wojennego 13 grudnia. Na 7500 zatrudnionych osób od 28 grudnia do pracy dopuszczono 2000 etatowych pracowników.

Tylko nieliczni znali ściśle tajne, przygotowywane od połowy 1980 roku plany wprowadzenia stanu wojennego, opracowywane w Sztapie Generalnym WP, MSW i PZPR. Od 16 sierpnia 1980 roku rozpoczął działalność sztab operacyjny „Lato 80”. Wytypowani przez sztab pracownicy radia i telewizji przygotowali między innymi programy zastępcze do ich ewentualnej emisji z radiostacji w Gąbinie. Pełną dokumentację stanu wojennego przedstawiono już na posiedzeniu Komitetu Obrony Kraju 12 listopada 1980 roku. Przewidywano utrzymanie jednego programu telewizyjnego i radiowego, obsadzenie rozgłośni i studiów wojskiem oraz milicjantami. Wszystkie rozgłoszenie terenowe miały być zamknięte. W lutym 1981 roku w Sztapie Generalnym WP opracowano plany opanowania i zabezpieczenia 167 obiektów łączności. W połowie 1981 roku przeszkolono i przekwalifikowano w ZSRR 200 wojskowych techników na specjalistów telewizji.

Oprócz wojska aktywnie działał resort spraw wewnętrznych. Autorzy książki ustalili, że w przygotowanej operacji „Ramzes” wytypowano grupę pewnych w poglądach i działaniach dla władzy dziennikarzy oraz techników radiowych i telewizyjnych. W PR grupa ta działała pod kierownictwem redaktora Aleksandra Lubańskiego z Naczelnej Redakcji Informacji. Władze, obawiając się nacisków „Solidarności” zmierzających do reorganizacji i zmian w Radiokomitecie, na tajnym spotkaniu generalicji z MON i MSW 21 listopada 1981 roku zatwierdziły między innymi wzmożone oddziaływanie na rodziny członków „Solidarności” i grup opozycyjnych, a także ich znajomych. Zachował się dokument sporządzony w MSW (prawdopodobnie w ostatnich dniach przed wprowadzeniem stanu wojennego) zatytułowany „Zasady weryfikacji kadr dziennikarskich oraz pracowników administracji, techniki i kolportażu w prasie, radiu i TV”. Wszystkie wspomniane wyżej dokumenty i inne znajdują się wraz z podaniem źródła i sygnaturami w książce Ligarskiego i Majchrzaka. Dowiadujemy się z niej o każdym ruchu, działaniach i przygotowaniach komunistycznej władzy, która bardzo skrupulatnie wszystko dokumentowała i archiwizowała.

Dzięki zachowaniu i opublikowaniu wspomnianych dokumentów wiadomo dziś, ilu funkcjonariuszy i wojskowych opanowało obiekty Polskiego Radia i Telewizji oraz ilu blokowało łączność telekomunikacyjną. W tych działaniach zakończonych, jak odnotowano, „pełnym powodzeniem” uczestniczyło 700 funkcjonariuszy MSW, 350 milicjantów, 1218 żołnierzy podległych Ministerstwu Obrony Narodowej, 1532 z Wojsk Ochrony Pogranicza i 1669 z Nadwiślańskich Jednostek Wojskowych MSW. Akcja, której zada-

niem było przerwanie środków łączności, nosiła kryptonim „Azalia”. Objęła 330 obiektów na terenie całego kraju, w tym 60 w Warszawie. 12 grudnia, około godziny 23.30, wojsko zablokowało około 90 cywilnych węzłów łączności, a o północy zajęło 198 obiektów Polskiego Radia i Telewizji.

I jeszcze jedna, bardzo ciekawa informacja, którą odkryli autorzy książki, przeglądając i analizując dokumenty. Pierwsze radiowe „Wiadomości” nadane w stanie wojennym nie były autorstwa polskich dziennikarzy. Były streszczeniem depeszy korespondenta agencji TASS z Warszawy, który nadawał do Moskwy, a Polskie Radio wyemitowało jego słowa po polsku: „patriotyczne siły społeczeństwa polskiego coraz bardziej zdecydowanie domagają się udzielenia wrogom socjalizmu takiej odprawy, na jaką zasłużyli oni swymi występnyymi działaniami”.

Zbiór dokumentów ze stanu wojennego opracowany przez Ligarskiego i Majchrzaka jest swego rodzaju „białą księgą”, niezwykle cenną dla historyków i medioznawców. Zawiera 122 plany, programy, zarządzenia, uchwały, protokoły, meldunki, stenogramy, notatki z narad i spotkań, sprawozdania i inne dokumenty w większości sygnowane jako tajne lub tajne specjalnego znaczenia. Pozostają one materiałem do weryfikacji niezgodnych z prawdą relacji i wspomnień.

Po 1989 roku, oprócz książek wspomnieniowych ówczesnych opozycjonistów, ukazało się także kilka książek prominentów ówczesnej władzy oraz dziennikarzy czynnie ich wspierających lub współpracujących z nimi jako TW lub KO (kontakty operacyjne). Niektórzy z nich, publikując wspomnienia, zapewne liczyli, że tajne dokumenty specjalnego przeznaczenia z okresu stanu wojennego nigdy nie zostaną upublicznione. Teraz przyszła kolej na historyków, na weryfikację z dokumentami między innymi wspomnień Mieczysława F. Rakowskiego *Dzienniki polityczne 1979–1981*, t. 8, i *Dzienniki polityczne 1982–1983*, t. 9 (Warszawa 2004 i 2005), Jerzego Urbana *Jajakobyły* (Warszawa 1992), Tadeusza Zakrzewskiego *Byłem reporterem generała* (Warszawa 2002) oraz *Dziennik telewizyjny. Grzechy i grzeszki* (Warszawa 2003), Marka Barańskiego *DT. Tajemnice* (Warszawa 1991), Marka Tumanowicza *Z DTV w życiorysie* (Warszawa 2006), czy wspomnianego już Aleksandra J. Wiczorkowskiego *Mój PRL* (Warszawa 2007).

Ludzie tamtych czasów odchodzą, ale temat rozwija się, poszerza o nowe ustalenia i fakty. Przykładem książka dziennikarza Bogdana Rymanowskiego *Ubek* (Warszawa 2012) o Januszu Molce, agencie SB, który z własnej woli został etatowym pracownikiem bezpieczeństwa. Po latach postanowił przemówić i przeprosić osoby, na które donosił. W latach osiemdziesiątych był współpracownikiem Lecha Kaczyńskiego, bliskim znajomym Jana Lityńskiego, miał szerokie kontakty z ludźmi podziemia. Powiedział B. Rymanowskiemu, że SB doskonale wiedziała o miejscach pobytu ukrywających się przywódców „Solidarności”, ale świadomie ich nie aresztowała. Rymanowski nie zweryfikował tego przekazu. To świadczy, ile jest jeszcze pracy przed historykami najnowszych dziejów Polski. A książka Sebastiana Ligarskiego i Grzegorza Majchrzaka jest dla nich pierwszorzędnym drogowskazem.



Urszula Doliwa

## Renesans radia

### The revival of radio

*Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Pawlak-Hejno, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.

**Słowa kluczowe:** mass media, radio, społeczeństwo, Internet, Grażyna Stachyra, Elżbieta Pawlak-Hejno

**Key words:** mass media, radio, society, Internet, Grażyna Stachyra, Elżbieta Pawlak-Hejno

Radio – medium, którego złota era przypadła na okres dwudziestolecia międzywojennego – dawno przestało być medium pierwszoplanowym, które jest w stanie zawładnąć wyobraźnią masowego odbiorcy. Pogłoski o tym, że radio jest medium zanikającym, skazanym na powolne unicestwienie, okazały się jednak daleko przedwcześnie. Co więcej, ostatnimi czasy mamy do czynienia z pewnego rodzaju renesansem radia. Jest on możliwy nie tylko dzięki postępowi technologicznemu – powstaniu radia w Internecie czy cyfryzacji naziemnych programów radiowych, ale także dzięki rozwojowi trzeciego sektora radiowego, sektora społecznego. Nie wielkie stacje zakładane przez lokalne grupy entuzjastów sprawiają, że radio powraca do swych korzeni – medium wyjątkowo bliskiego odbiorców, zdolnego stworzyć pewnego rodzaju wspólnotę ze swymi słuchaczami. Według ostatnich szacunków Community Media Forum Europe, organizacji reprezentującej interesy nadawców społecznych, w Europie działa już około 2500 różnego rodzaju nadawców społecznych.

Swego rodzaju renesans przeżywają również badania nad radiem. Może o tym świadczyć chociażby stworzenie w Europie w 2003 roku czasopisma dedykowanego tylko i wyłącznie radiu „The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”. Za pewnego rodzaju przełom można uznać również powołanie w 2007 roku, w ramach europejskiego stowarzyszenia badaczy mediów i komunikacji European Communication Research and Education Association (ECREA), sekcji badań nad radiem.

Badania pokazują, że radio, także w Polsce, wciąż zajmuje ważne miejsce w życiu ludzi. W 2009 roku, w ramach badań prowadzonych przez SMG/KRC, 81% Polaków w wieku od 15 do 75 lat zadeklarowało, że korzysta z tego medium codziennie. Nie brakuje również badaczy, którzy uważają radio za medium na tyle wyjątkowe i ważne, że to właśnie jemu poświęcają

swoją uwagę. Trzeba jednak przyznać, że grono osób zajmujących się badaniami nad radiem – zarówno w Polsce, ale również na świecie – jest niewielkie. Każda publikacja poświęcona temu właśnie medium jest więc pewnego rodzaju wydarzeniem.

Choćby z tego powodu warto zwrócić uwagę na książkę *Radio i społeczeństwo*, wydaną pod redakcją Grażyny Stachyry i Elżbiety Pawlak-Hejno. Redaktorkom udało się bowiem zachęcić to wąskie grono osób do nadesłania artykułów dotyczących prowadzonych przez nie badań nad radiem. Zostały w niej opublikowane aż 33 rozdziały. Większość z nich napisali badacze polscy. Warto jednak wspomnieć, że do współpracy zostali również zaproszeni czołowi badacze radia z zagranicy.

Książka została podzielona na cztery części: „Radio a wyzwania współczesności”, „Radio a wspólnota odbiorców”, „Kulturowy aspekt przekazu radiowego” oraz „Językowe i gatunkowe aspekty badań radia”. Każda z tych części zasługuje na osobne, choćby krótkie omówienie.

Część pierwszą niemal w całości opracowali autorzy zagraniczni. Guy Starkey, szef sekcji radiowej ECREA, za jedno z podstawowych wyzwań stojących przed współczesnym radiem uznał cyfryzację i to jej poświęcił opracowanie (będące jednocześnie rozdziałem omawianej publikacji) zatytułowane *Cyfrowe radio w erze cyfrowej? Wyzwania cyfrowej migracji – studium przypadku*. Warto zwrócić uwagę na tę właśnie część książki, gdyż to Wielka Brytania jest liderem, jeśli chodzi o rozwój radia cyfrowego w Europie, i wiele doświadczeń związanych z wprowadzaniem radia cyfrowego w tym kraju może wkrótce stać się również naszym udziałem. Inny niezwykle ważny aspekt dostosowywania radia do nowej rzeczywistości medialnej poruszyli Stanisław Jędrzejewski i Magdalena Oliveira w rozdziale *Od air do web – rzeźbienie radia w sieci*. W ramach szeroko zakrojonego grantu finansowanego przez rząd portugalski badają oni tę niezwykle interesującą i szybko się rozwijającą przestrzeń radiową. Zamieszczony w książce rozdział stanowi ciekawy przyczynek teoretyczny do zaplanowanych przez nich badań. Droga rozwoju technologicznego może być jednak trudna i wyboista. Pokazuje to na przykładzie Francji Jean-Jacques Cheval w rozdziale *W stronę nowego radia. Między obietnicami i wątpliwościami – kilka pytań o radiofonie francuską i innowacje*. Na uwagę zasługuje również z pewnością rozdział Hansa Kleinsteubera, który na radio postanowił spojrzeć z perspektywy ogólnoeuropejskiej. Dokumentuje on zarówno lata świetności radia, jak i trudny okres, w którym radio stało się medium drugoplanowym. Przekonuje też, że radio obecnie odgrywa trudną do przecenienia rolę. Co ciekawe, im dalej na północ, tym ta rola zdaje się być większa (obrazuje to liczba minut spędzonych przed radioodbiornikiem na przykład przez mieszkańców Skandynawii). Południe Europy znacznie częściej zaś rezygnuje z części czasu poświęconego radiu na rzecz telewizji. Publikacja Hansa Kleinsteubera zasługuje też na uwagę z innego powodu. Jest ona jedną z ostatnich prac ogłoszonych drukiem przez tego uznanego w Europie badacza radia. Hans Kleinsteuber zmarł 18 lutego 2012 roku.

Drugą część książki poświęcono niezwykle istotnej funkcji radia, która może być wyróżnikiem tego medium na tle innych – funkcji wspólnototwórczej. Autorzy opublikowanych w tej części rozdziałów koncentrują się w swoich analizach na radiu społecznym i lokalnym w Polsce i na świecie, jak również na wspólnototwórczej roli radia publicznego. Jagoda Bloch i Jacek Wasilewski w rozdziale *Rola serwisów informacyjnych w tworzeniu wspólnoty z odbiorcą* podejmują się jednak próby wykazania, że również rozgłośnie komercyjne starają się taką wspólnotę, albo choćby pozór takiej wspólnoty, ze swoimi odbiorcami tworzyć.

Rozdziały poświęcone kolejnej istotnej funkcji radia – funkcji kulturotwórczej – umieszczono w części trzeciej. Otwiera ją praca Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej na temat kulturowego przekazu radia. Stanowi ona dobre wprowadzenie do następnych rozdziałów, koncentrujących się już na konkretnych przejawach działalności radiowej. Sporo w tej części książki opracowań poświęconych pełnym artyzmu gatunkom radiowym, takim jak słuchowisko i reportaż, i ich kulturotwórczej roli. Autorzy analizują również rolę muzyki w radiu. Nieco inny charakter ma rozdział przygotowany przez redaktorkę książki, Grażynę Stachyrę. Pokazuje ona, jak bardzo rytualizowany charakter ma odbiór radiowy i jak te rytuały zmieniały się przez ponad 100 lat istnienia radia.

Ostatnią część książki poświęcono głównie zagadnieniom z zakresu gatunków radiowych. Pod lupę autorów rozdziałów umieszczonych w tej części trafiły takie gatunki, jak: reportaż, wywiad, reklama, przegląd prasy i informacja radiowa. Edyta Jarosz-Mackiewicz pokusiła się również o analizę przekazu radiowego jako całości i krótko omówiła zarówno foniczne, jak i lingwistyczne aspekty komunikatów radiowych, które, jak przekonuje również wielu innych autorów omawianej publikacji, mają swój wyjątkowy charakter, stanowiący o czymś, co konstytuuje ową często przywoływaną przez nich „magię radia”.

Warto podkreślić, że autorzy książki nie ograniczają badań, które stali się omówić, do radia w Polsce. Nie zabrakło odwołań do wzorców brytyjskich, portugalskich, norweskich, francuskich czy niemieckich. Pozwala to z pewnością spojrzeć na radio z szerszej perspektywy, umiejscowić pewne lokalne zjawiska i tendencje w jakże przecież ważnym globalnym kontekście.

Omawiana publikacja pod względem poruszanej tematyki jest bardzo różnorodna. Z jednej strony można to uznać za niewątpliwą jej zaletę, z drugiej zaś strony może to stanowić pewne utrudnienie dla czytelnika, który chciałby tę książkę potraktować jako spójną całość i przeczytać ją od początku do końca. Nie można też nie dostrzec, że obok w znakomitej większości tekstów bardzo ciekawych, odkrywczych i dojrzałych naukowo znajdziemy też kilka nieco słabszych. Moim zdaniem jednak żaden badacz zajmujący się radiem nie powinien tej pozycji przeoczyć. Udowadnia ona, że mimo wielu trudności, z jakimi badacze radia muszą się na co dzień borykać – wśród których najważniejsza wydaje się być ulotność przekazu

radiowego – obszar badań nad radiem jest dziedziną wciąż fascynującą wielu dojrzałych i utytułowanych, ale i całkiem młodych badaczy. Dzięki tej publikacji można przekonać się, w jakim kierunku prowadzą oni badania nad radiem. Duża różnorodność prezentowanych perspektyw jest gwarancją, że każdy w tym tomie wyszuka coś interesującego.

Warto podkreślić, że recenzowana książka jest tylko jednym z przejawów działań redaktorek Grażyny Stachyry i Elżbiety Pawlak-Hejno z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej na rzecz integracji środowiska badaczy zajmujących się radiem. W 2010 roku zapoczątkowały one cykl międzynarodowych konferencji naukowych „Radio a społeczeństwo. Radio and society”, organizowanych co dwa lata. Dotychczas odbyły się w Lublinie dwie konferencje z tego cyklu: w 2010 i 2012 roku. Z uwagi na fakt, że badania nad radiem, jak wspomniałam na początku, nie znajdują się w centrum zainteresowania medioznawców i konferencje dedykowane wyłącznie temu medium są organizowane stosunkowo rzadko, oba te spotkania były prawdziwą uczcą naukową dla wszystkich badaczy i sympatyków tego medium. Konferencja cieszy się uznaniem nie tylko w Polsce, ale również za granicą. Do Lublina w 2012 roku zjechali prelegenci z wielu europejskich krajów: Wielkiej Brytanii, Włoch, Portugalii, Grecji, Niemiec, Hiszpanii i Francji. Organizatorki konferencji już pracują nad kolejną książką poświęconą radiu, będącą pokłosiem tego spotkania.

Aldona Witkowska

## „Totalne gonzo”, czyli humor zakrapiany odrazą „Totally gonzo”, in other words, humour served with loathing

*Dziennik zakrapiany rumem* [*The Rum Diary*], reż. Bruce Robinson, w rolach głównych: Johnny Depp (Paul Kemp), Aaron Eckhart (Sanderson), Michael Rispoli (Bob Sala), Amber Heard (Chanault), Richard Jenkins (Lotterman), Giovanni Ribisi (Moberg), USA 2011.

**Słowa kluczowe:** dziennikarstwo gonzo, Hunter S. Thompson, Bruce Robinson, Johnny Depp

**Key words:** gonzo journalism, Hunter S. Thompson, Bruce Robinson, Johnny Depp

„Nie wiem, co ty do cholery robisz, ale zmieniłeś wszystko. To totalne gonzo...”<sup>1</sup>, miał napisać Bill Cardoso i tym samym rozpocząć dziwną i fascynującą historię słowa, które stało się synonimem wolności, szaleństwa, wyższości wyobraźni nad realnością, dzikości serca i... „dzikości reportażu”. Za jego sprawą niepozorne, szerzej nieznanne słowo o hiszpańskich bądź włoskich korzeniach bardzo szybko przeniknęło do amerykańskiego języka potocznego, słowników i leksykonów. Dziś w jednym z nich, *Collins English Dictionary*, możemy zapoznać się z następującą definicją gonzo: 1) dziki i szalony; 2) styl dziennikarski stanowiący zapis odczuć autora będącego obserwatorem lub uczestnikiem opisywanych zdarzeń<sup>2</sup>.

Pomimo istnienia wielu definicji pochodzenie dziwnie brzmiącego słowa „gonzo” wciąż nie jest do końca znane. Znany jest natomiast ojciec jego sukcesu i król stylu zwanego dziennikarstwem gonzo (ang. *gonzo journalism*). Bynajmniej nie jest nim B. Cardoso, lecz osoba, której tekst wywołał tak żywą, pełną zachwyty reakcję redaktora „The Boston Globe”. Mowa o Hunterze Stocktonie Thompsonie i jego nietypowej relacji z wydarzenia sportowego, zatytułowanej *Kentucky Derby is Decadent and Deprived*. Zanim więc słowa Cardoso wydały na świat gonzo, powoli kształtowało się ono w szalonej wyobraźni H.S. Thompsona. Co więcej, istniało także w umyśle rysownika, autora ilustracji do *Kentucky Derby...*, Ralpha Steadmana. „Myślę, że gonzo narodziło się wówczas, kiedy tkwiące we mnie zło przelałem na papier”<sup>3</sup>, wspominał R. Steadman.

<sup>1</sup> E.J. Carroll, *The Strange and Savage Life of Hunter S. Thompson*, New York 1993, s. 124.

<sup>2</sup> Por. [online] <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gonzo>>, dostęp: 15.04.2012.

<sup>3</sup> *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson*, reż. Alex Gibney, USA 2008.

Tym, co wyróżniało reportaż Thompsona, było właśnie przedstawienie mniej chlubnej strony ludzkiej natury, prezentacja sportu od strony reakcji, jakie wywołuje wśród swoich odbiorców. Thompson opisał upojonych whisky mieszkańców Południa z nieukrywaną odrazą: „Tysiące bredzących i potykających się pijaków, złoścących się w miarę tracenia coraz większej ilości pieniędzy”<sup>4</sup>. Uczucie odrazy połączonej z lękiem zawładnęło pisarzem na długo przed opisywanym wydarzeniem. Umocniło się w momencie zabójstwa Kennedy’ego i nigdy go już nie opuściło. Od tamtej pory fraza *fear and loathing* towarzyszyła kolejnym publikacjom Thompsona i podobnie jak *gonzo* stała się jego znakiem rozpoznawczym.

Po ogromnym sukcesie powieści *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream*<sup>5</sup> styl Thompsona, będący połączeniem humoru, przemocy, seksu i narkotyków, mocno zaznaczył swoją obecność w świecie reportażu, a porażony sukcesem pisarz coraz bardziej zatracił się w swoim „gonzo kostiumie”. Nietuzinkowa osobowość, nadekspresyjny sposób bycia, otaczająca go aura talentu, szaleństwa i oparów meskaliny sprawiała, że mit gonzo rósł w siłę i powoli przejmował nad nim kontrolę. Gonzo było czymś znacznie więcej niż tylko stylem dziennikarskim. W rękach charyzmatycznego pisarza przekształciło się w pewnego rodzaju kreację, a następnie w kolejny amerykański mit, który stał się pułapką dla swego stwórcy. W 2005 roku Thompson podjął decyzję o opuszczeniu świata, który budził w nim odrazę. Strzelając do siebie z pistoletu Smith&Wesson, zakończył historię swojego życia, ale nie historię gonzo.

Sześć lat po śmierci pisarza powstał film nakręcony na podstawie powieści stworzonej przez niego w latach sześćdziesiątych<sup>6</sup>. *Dziennik zakrapiany rumem*, bo o nim tu mowa, to powrót nie tylko do czasów młodości Thompsona, lecz także do źródeł „czystego gonzo”. Podstawą do napisania książki była nieudana próba dołączenia Thompsona do zespołu redakcyjnego portorykańskiego dziennika „The San Huan Star”. Kandydaturę pisarza odrzucił wówczas znany dziennikarz i powieściopisarz William Kennedy. Jednak także i on uległ czarowi Thompsona i wkrótce został jego przyjacielem oraz wyznawcą kultu gonzo. Wypowiadając się na temat oryginalności *Fear and Loathing in Las Vegas*, Kennedy uchwycił esencję dziennikarstwa gonzo. Określił dzieło Thompsona jako niemożliwą do stworzenia przez kogoś innego „mutację fikcyjnej formy”. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że pisarz z lubością mieszał fikcję z prawdą, traktował te dwa elementy twór-

<sup>4</sup> *Gonzo: The Life and Work...*, reż. Alex Gibney, USA 2008.

<sup>5</sup> Powieść ta została wydrukowana w 1971 roku w czasopiśmie „Rolling Stone” w dwóch częściach, wydana w formie książkowej w 1972 roku, a w 1998 roku Terry Gilliam nakręcił według niej film pod tym samym tytułem, z Johnnym Deppem i Benicio del Toro w rolach głównych (film był pokazywany w naszym kraju pod tytułem *Las Vegas Parano*). W 2008 roku powieść wydało wydawnictwo Niebieska Studnia w tłumaczeniu Marcina Wróbla i Macieja Potulnego, pod tytułem *Lęk i odraza w Las Vegas*.

<sup>6</sup> Chodzi o powieść *The Rum Diary*. Thompson zaczął ją pisać w 1960 roku, ale opublikował dopiero w 1998 roku. Polskie wydanie ukazało się w 2010 roku pod tytułem *Dziennik rumowy*, w tłumaczeniu Krzysztofa Skoniecznego i nakładem wydawnictwa Niebieska Studnia.



czości jak bliźnięta – tak samo je ubierał i nieustannie mylił<sup>7</sup>. Napędzana używkami i ogromną wrażliwością wyobraźnia pisarza zamieniała zwykły reportaż w dziką podróż po świecie gonzo z typowymi dla niego postaciami: chciwością, Amerykańskim Snem, namiętnością i... nietrzeźwością.

Nie inaczej jest w przypadku *Dziennika zakrapianego rumem*. Uczucie zagubienia w rzeczywistości gonzo dominuje zarówno w trakcie lektury, jak i seansu filmowego. Początkowo wszystko wydaje się bardzo oczywiste. Jest rok 1960, Puerto Rico. Paul Kemp, czyli młody Hunter Thompson, przybywa do San Juan, by objąć posadę w mało ambitnym dzienniku, nastawionym na mało rozbudowanego amerykańskiego czytelnika. Tym pierwszym, wprowadzającym minutom filmu towarzyszy całkowita pewność co do autentyczności prezentowanych wydarzeń. Z czasem jednak rzeczywistość przefiltrowana przez gonzo sprawia, że podróż po Puerto Rico staje się coraz bardziej dziwna i nieprawdopodobna. Należy zaznaczyć, że typowe dla twórczości Thompsona przejście od prawdy do zupełnej fikcji nie powoduje dyskomfortu czy sprzeciwu ze strony odbiorcy. Wciągnięty przez porywającą historię lojalności, przyjaźni, miłości i zdrady widz chce wierzyć, że tak właśnie wyglądał pobyt słynnego pisarza na Karaibach. Wierze tej zupełnie nie przeszkadza świadomość, iż jednym z nielicznych autentycznych elementów opowieści jest powalający, błękitno-zielony krajobraz Puerto Rico.

Niewątpliwie autentyzmu przedstawianej historii dodaje Johnny Depp, po raz kolejny wcielający się w alter ego Thompsona. Doświadczenie w odtwarzaniu postaci kreowanych przez pisarza i łącząca ich zażyłość widoczna jest w każdym geście, minie i tonie głosu aktora. Już pierwsze spotkanie z Deppem w roli młodego dziennikarza utwierdza w przekonaniu, że będziemy mieć do czynienia z typowym „thompsonowskim” bohaterem. Kiedy na ekranie pojawia się wyłaniający się z dusznego pokoju hotelowego, lekko chwiejnym krokiem, „czerwonooki” Paul Kemp, widz ma ochotę krzyknąć: „To totalne gonzo”. W miarę rozwoju wypadków intensywne, pierwsze wrażenie rośnie w siłę, wraz z topnieniem zawartości minibaru.

Oczywiście Kemp nie jest jedynym wielbicielem miniaturki i innego rodzaju używek. Po kolei na ekranie pojawiają się sponiewierane żarem południowego słońca i własną niedolą postacie: cyniczny fotograf Bob Sala, znerwicowany, przytłoczony funkcją redaktora naczelnego Lotterman i przesiąknięty „kwasem” korespondent religijny Moberg. Ani przez chwilę jednak nie ulega najmniejszej wątpliwości, że to wrażliwy na ludzką krzywdę romantyk Paul Kemp jest centralną postacią. To właśnie on ma przywrócić blask nieco przygasłej gwiazdzie San Juan. „Potrzebuję odrobiny entuzjazmu, energii i świeżej krwi” – mówi Lotterman, przyjmując Kempa do pracy. Co więcej, pasja i talent dziennikarza zostają dostrzeżone przez chciwego kapitalistę Hala Sandersona, który widzi w nim idealnego kandydata do napisania kilku ciepłych słów o swoich nie do końca legalnych

<sup>7</sup> Zob. [online] <<http://waxekphrastic.wordpress.com/2007/09/27/fear-and-fear-again-thoughts-on-hunter-thompson-inspired-by-god-help-me-rolling-stone-magazine/>>, dostęp: 14.04.2012.



przedsięwzięciach. Również dziewczyna Sandersona, piękna blond bogini Chanault, nie pozostaje obojętna na wdzięki uroczego dziennikarza.

Na taki obrót spraw pozwoliła Thompsonowi wierność zasadzie wprowadzonej przez przedstawiciela Nowego Dziennikarstwa, Toma Wolfe'a: „uprawiać dziennikarstwo tak, by czytało się jak powieść”<sup>8</sup>. Porażkę odniesioną w prawdziwym życiu Thompson przekuł na sukces w świecie fikcji. Narcyzm Huntera jest jednym z wielu elementów stylu pisarza, akcentowanych w filmie. O gonzo krystalizującym się już we wczesnej twórczości pisarza świadczy chociażby sposób komunikowania się bohaterów, pełen sarkazmu i cynizmu, przeplatany pijackim bełkotem. To, co mówi Paul Kemp na temat Amerykanów bawiących w licznych hotelach San Huan, jest uderzająco podobne do opinii Huntera o uczestnikach Kentucky Derby. W scenie rozmowy ze słusznych rozmiarów Amerykanami grającymi w kręgle i korzystającymi z *duty free* pojawia się mówiący głosem Johnny'ego Deppa, przepełniony odrazą Hunter: „Wychodzą z łodzi niczym szarańcza. Tłuste bestie. Tyłki, które nie czują krawędzi. Wielcy Biali – prawdopodobnie najbardziej niebezpieczny gatunek na Ziemi”.

Tego typu wypowiedzi, niezbyt subtelne, stanowią znak firmowy stylu gonzo, podobnie jak humor zawsze występujący w parze z gorzką ironią. Bardzo charakterystyczne dla pisarza było tworzenie rzeczy wywołujących jednocześnie śmiech i odrazę. Doskonałym tego przykładem jest postać Moberga. Kiedy swoim chrypiącym głosem grozi Lottermanowi, a następnie zrywa z jego głowy perukę, budzi gromki śmiech, ale też lęk.

Łączenie skrajności, takich jak prawda i fikcja, brzydota i piękno, stanowi odzwierciedlenie osobowości Thompsona. Hunter Thompson był bowiem, z jednej strony, romantycznym patriotą, a z drugiej – impulsywnym, przerażającym wielbicielem broni palnej. *Dziennik zakrapiany rumem* pomija cechy osobowości Mr. Hyde'a i skupia się raczej na pozytywach. Wpływ na to miała niewątpliwie osoba Johnny'ego Deppa, pomysłodawcy i producenta filmu. W rezultacie *Dziennik* stanowi fascynujący i humorystyczny portret młodego, ambitnego pisarza. Najbardziej urzekającą stroną filmu jest jednak ukazanie słynnego króla gonzo w momencie tworzenia jego własnego, niepowtarzalnego stylu.

Forma dziennikarstwa stworzona przez Thompsona została oparta na wierze Williama Faulknera, że „fikcja w swoim najlepszym wydaniu jest lepsza od dziennikarstwa”<sup>9</sup>. Hunter, wtórując tej maksymie, oddalał się od faktów, ale przybliżał do prawdy o ludzkiej naturze. Podróż, którą odbywa w *Dzienniku zakrapianym rumem*, doprowadza go do odkrycia jego niezwykłego głosu, „głosu stworzonego z tuszu i wściekłości”.

<sup>8</sup> T. Wolfe, *The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*, London 1977, s. 21.

<sup>9</sup> [Online] <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=gonzo%20journalism>>, dostęp: 21.04.2012.

Miłosz Babecki

# Funkcje gier interwencyjnych w procesach percepcji rzeczywistości pozamedialnej

## Functions of online games for changes during the reality perception process

Mary Flanagan, *Critical Play. Radical Game Design*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2009.

**Słowa kluczowe:** gry komputerowe, gry wideo, gry internetowe, poważne gry, mass media, kultura cyfrowa, Mary Flanagan

**Key words:** computer games, video games, Internet games, serious games, mass media, digital culture, Mary Flanagan

Od lat siedemdziesiątych XX wieku na całym świecie, a szczególnie w krajach bardziej technologicznie zaawansowanych niż Polska, prowadzi się badania nad możliwościami odmiennego od ludycznego eksploatawania gier cyfrowych: komputerowych i wideo. Dostrzeżony przez programistów, potem także psychologów, fizjologów, pedagogów, wreszcie kulturoznawców i medioznawców walor wynikający z wielokanałowego oddziaływania na użytkownika sprawiał, że o grach zaczęto myśleć inaczej niż tylko w kategoriach kolejnego po telewizji medium sprzyjającego spędzaniu (marnotrawieniu?) czasu wolnego. Stopniowo okazywało się także, iż konstruowana poprzez bodźce wizualne płaszczyzna fabularna może być sferą efektywnego oddziaływania na odbiorcę. Na rezultaty wynikające ze studiów nad grami cyfrowymi nie trzeba było długo oczekiwać. Publikowane w specjalistycznych periodykach opracowania na temat gier jako mediów sprzyjały powstawaniu instytutów i katedr, w których naukowcy poświęcali swoją uwagę już nie tylko kulturowemu fenomenowi, ale coraz częściej także konkretnym zastosowaniom.

Aplikacje definiowane jako gry już w 1975 roku zaczęto eksploatować w edukacji<sup>1</sup>. Służyły doskonaleniu procesów poznawczych, wykorzystywano je w treningu pamięci krótko- i długotrwałej. Sprzyjały także koordynacji ruchowej. Dzięki temu gry wyprowadzone zostały z pokojów nastoletnich użytkowników i zagościły w laboratoriach, a także centrach szkoleniowych

---

<sup>1</sup> Owen Gaede opracował program o nazwie Tenure przeznaczony dla komputera PLATO. Oprogramowanie miało wspomagać nauczycieli w procesach podejmowania decyzji.

tworzonych z myślą o treningu pilotów, kierowców, żołnierzy, a nawet nauczycieli i lekarzy. Dzięki tym ostatnim odkryto potencjał terapeutyczny gier komputerowych. Z badań prowadzonych choćby przez Rebecę Mileham czy Sandrę Clavert wynika, że gry mogą spełniać pozytywne funkcje w rehabilitacji schorzeń układu nerwowego człowieka, w terapii uzależnień, redukcji stresu pourazowego weteranów wojennych, a także odgrywać rolę w zwalczaniu chorób cywilizacyjnych, takich choćby jak otyłość.

Na obszar, w którym wskazać można inne zastosowania gier, zwraca uwagę Ian Bogost, pisząc o możliwościach transferu informacji i kodowaniu zideologizowanych komunikatów. Rozprawiając o tak zwanych poważnych grach (*serious games*), I. Bogost przywołuje aplikacje eksploatowane przez aktywistów należących do ruchów ekologicznych czy przez przeciwników globalizacji gospodarki.

Z powyższego przeglądu niektórych tylko możliwych i już znanych zastosowań gier komputerowych i gier wideo wyłania się obraz nie tyle aplikacji, abstrakcyjnych tworów złożonych z algorytmów, co konkretnych instrumentów służących przewyciężaniu rzeczywistych trudności i ograniczeń. Jeśli zaś brać pod uwagę inną jeszcze odmianę gier ukształtowaną w środowisku sieciowym, to stwierdzić należy, że w wersji internetowej stały się one także instrumentem reagowania na procesy zachodzące w rzeczywistości pozamedialnej. Tworzenie ich lub choćby jakiegokolwiek pozostawanie w interakcji z nimi wiąże się z powstawaniem określonych, realnych i wymiernych konsekwencji natury fizycznej czy mentalnej.

Gry służyły i służą nawiązywaniu interakcji pomiędzy ich użytkownikami, zaś w bardziej ogólnym znaczeniu sprzyjają procesom sieciowania społecznego, polegającym na redukowaniu dystansu w relacjach społecznych, ale także grupowych i organizacyjnych. Jeśli natomiast brać pod uwagę teorie powstające w środowisku medioznawczym, dodać także należy, iż gry tak samo jak niegdyś prasa, radio i telewizja są abstrakcyjną, ukonstytuowaną ze znaków przestrzenią debaty publicznej, w toku której w sposób niezwykle dynamiczny reaguje się na wydarzenia o charakterze historycznym.

Tematyzowanie gier poprzez odniesienia do rzeczywistych wydarzeń, miejsc i postaci to tylko jeden ze sposobów podnoszenia rangi przekazu i separowania go od kontekstu typowo dziecięcej aktywności. Pośród innych konceptów znajdują się te, których dysponenci traktują gry, w szczególności internetowe, jako nośniki treści propagandowych, edukacyjnych, narzędzia społecznego uświadamiania, demistyfikowania rzeczywistości, instrumenty służące kreowaniu nowych nawyków czy nabywaniu umiejętności motorycznych. Fabuła i mechanika zarówno skomplikowanych, jak i nieskomplikowanych gier stwarzają okazje do symulowania procesów decyzyjnych, społecznych, politycznych, ekonomicznych, a także fizycznych, chemicznych i biologicznych.

Aplikacje określane potocznie i, co dziś już oczywiste, mylnie, mianem „gier” umożliwiają również ogniskowanie uwagi na negatywnych aspek-

tach rozwoju ludzkości, pośród których znajduje się nie tylko zwyczajowo wymieniana degradacja środowiska naturalnego. Niezwykle często są to dominanty inspirowane krytyczną refleksją na temat procesów redystrybucji dóbr czy powszechnego konsumeryzmu.

W refleksji nad pragmatycznym eksploataowaniem formatu, jakim są gry cyfrowe w ich komputerowej, konsolowej oraz internetowej postaci, na wszystkich poziomach, od metakomunikacyjnego począwszy, a na fabularnym skończywszy, pojawiają się pytania o funkcje aplikacji. Problematyka funkcjonalizacji wynika z oczywistej rekonfiguracji tej formy medialnego przetwarzania i odwzorowywania rzeczywistości. Współcześnie gry (tu w wariacie interwencyjnym) nie są już tylko fikcjonalnymi komunikatami, w których operować można zmyślonymi postaciami. Awansowano je do grupy mediów tak samo istotnych jak przywołane już radio, prasa czy telewizja. Choć funkcjonują w abstrakcyjnym i niematerialnym środowisku, postrzega się je jako sprzyjające osiągnięciu realnych efektów.

Zasygnalizowanym wątkom, w szczególności zaś funkcjonalizmowi i potencjałowi strukturalnemu oraz treściowemu, poświęca uwagę Mary Flanagan – autorka publikacji *Critical Play. Radical Game Design*. Amerykańska medioznawczyni i inicjatorka wielu projektów badawczych wpiśnianych w kontekst wciąż pogłębianych studiów nad grami cyfrowymi przyczynia się do zmiany postrzegania gier komputerowych, gier (konsolowych) wideo oraz gier internetowych. Wyrzywa je ze strywializowanego, obciążonego licznymi stereotypami kontekstu, w jakim zostały ulokowane w początku lat siedemdziesiątych, i zwraca uwagę na fakt, że w percypowanej przez globalną społeczność mediamorfozie, w której odstępuje się od postulatów linearyzmu medialnego, te często tworzone *ad hoc* komunikaty o ogromnym potencjale wynikającym z siły oddziaływania poprzez tak zwaną retorykę proceduralną stają się coraz istotniejszymi formami już nie tylko podtrzymywania, ale stanowienia relacji dyskursywnych pomiędzy członkami coraz liczniejszej podłączonej do sieci społeczności.

Kluczowe w publikacji M. Flanagan są ustępy poświęcone szkodliwemu dla gier etykietowaniu, jakie dostrzega się w kulturoznawstwie i medioznawstwie. Zdaniem autorki, wynika to z niedoskonałości języka opisu nacechowanego znaczeniami naddanymi, a także z obecnych w polemikach uproszczeń. Gra bowiem współcześnie, choć kontekst historyczny o tym nie przesądza, kojarzy się z bezproduktywną rozrywką i sferą aktywności pozbawioną jakiegokolwiek wymiernego znaczenia. Kwestie terminologiczne stanowią fascynujący wstęp do rozważań na temat statusu ontologicznego aplikacji, które będą dalej określać mianem gier interwencyjnych, a których odbiorcami są w badaniach Flanagan użytkownicy dorośli. Budując korpus egzemplifikacyjny, autorka posługuje się przede wszystkim licznymi odwołaniami do oprogramowania, w którym niemożliwe jest uzyskanie jakiegokolwiek wyniku. Dzięki temu, poprzez analizę bodźców adresowanych do użytkownika oraz analizę jego możliwych, przewidzianych w scenariuszu zachowań, koncentruje się na efektach. Te z kolei lokuje

w obszarach, dla których poszukuje wyjątkowych dominant. Rekontekstualizuje wyobrażenia o grach, wymieniając zróżnicowane efekty społeczne – polegające na jednostkowym i kolektywnym uwrażliwianiu na problemy tak podstawowe, jak egzystencja ekonomiczna jednostek oraz wątki niezwykle skomplikowane, a będące pochodną polityk międzynarodowych, w tym mocarstwowych, realizowanych przez przywódców państw. Rozpoczyna od sfery językowej. Poprzez liczne deskrypcje towarzyszące pisze o nich, posługując się epitetami przymiotnikowymi oraz rzeczownikowymi. W proponowanej przez siebie typologii Flanagan wyróżnia: *serious games* – poważne gry, *activist games* – gry aktywistów (jednostek, organizacji i grup nacisku), *artist games* – służące artystycznej ekspresji, *radical games* (gry radykalne, zwane także synonimicznie grami dla zmiany – *games for change*). W tych ostatnich poprzez hiperbolizację zwraca się uwagę na problemy pozornie nierozwiązywalne lub trudne do rozwiązania, jeśli z myślą o nich będą projektowane scenariusze konwencjonalnego i konformistycznego postępowania.

W poszukiwaniach nowego języka opisu tego, co od lat siedemdziesiątych za sprawą producentów domowych komputerów utożsamiano z dziecięcą rozrywką, Flanagan posługuje się niezwykle interesującymi uzasadnieniami, niespotykanymi w polskim dyskursie teoretycznym poświęconym grom cyfrowym. Uwalnia myślenie o grach od ciężaru stereotypizacji i zero-jedynkowych kategoryzacji, za sprawą których gry te postrzegano wyłącznie jako złe, gdyż epatujące przemocą, bądź dobre, gdyż wywołujące uśmiech na dziecięcych twarzach. Aplikacje przyjmujące w jej rozważaniach postać gier interwencyjnych służą zupełnie innym celom, projektowanym wszak dla wszystkich znanych w globalnym systemie medialnym nośników informacji. Tak postrzegane programy służą na przykład wspieraniu działalności organizacji typu non-profit<sup>2</sup>, przyczyniają się do krytycznego namysłu nad zachodzącymi w znanym nam świecie procesami społeczno-politycznymi.

Myśląc o grach w kategoriach medialnych, zatem takich, w których uwzględnia się związek struktury i treści, Flanagan przywołuje refleksje Gonzalo Frasci. Autor opracowania pod tytułem *Videogames of the Oppressed* konstatuje: „Istotą tego rodzaju gier nie jest wskazywanie rozwiązań, lecz inicjowanie debaty o problemie”<sup>3</sup>. To oczywiście, że zanurzenie gracza w wirtualnej fabule nie zaowocuje rozwiązaniem problematycznej kwestii. Jednak poprzez tak zwaną retorykę proceduralną, sprzyjającą modelowaniu postaw w toku podejmowanych w wirtualnym środowisku aktywności, przyczyni się do utrwalenia śladu pamięciowego i być może zainicjuje proces przypominający konkretyzację tekstu kultury towarzyszący jego odbiorowi. Ten ostatni cel osiągają dysponenti komunikatów kodowanych

<sup>2</sup> Zob. M. Flanagan, *Critical Play. Radical Game Design*, Cambridge, Massachusetts, London, England 2009, s. 246.

<sup>3</sup> Tamże, s. 247.

w grach cyfrowych, posługując się specyficznymi odmianami konstrukcyjnymi. Są nimi dwa formaty określane przez Flanagan jako „you-never-win” oraz „you-always-win”. Oba te warianty strukturalne są dostosowywane do treści przekazu. Jeśli jedynym możliwym rozwiązaniem dostępnym w fabule komunikatu jest optyka słabszego – jednostki w jakiś sposób obciążonej, na przykład skazanej na przegraną w potyczce z bezduszną biurokratyczną machiną państwową, wówczas jest preferowana pierwsza z odmian. Dzięki niej koncentruje się uwagę użytkowników na koniecznych systemowych zmianach. Eksploatowanie drugiej odmiany sprzyja natomiast procesom polegającym na demaskowaniu asymetrii relacji determinowanych na przykład ekonomicznie.

Rekontekstualizowanie wyobrażeń na temat gier cyfrowych prowadzi w mojej opinii do ich ponownego docenienia. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji, w których gry i ich dysponentów obarcza się odpowiedzialnością za szkodliwe oddziaływanie na sferę emocjonalną i mentalną odbiorcy (w polskim dyskursie specjalistycznym niemal zawsze jest nim dziecko). Jednym z najistotniejszych osiągniętych przez Flanagan celów jest zogniskowanie uwagi teoretyków, w tym przede wszystkim negatywnie wartościujących rozpatrywane w niniejszym tekście modele aplikacji, na krytycznej analizie gier w ujęciu medialnym i komunikacyjnym oraz podniesienie ich rangi. Odbywa się to poprzez uczynienie gier przedmiotem refleksji przypominającej refleksję właściwą innym mediom konstytuującym globalny system medialny. Powoływany przez Flanagan nurt badawczy określany mianem *critical play* determinuje inne jeszcze rozważania. W środowisku badaczy gier zajmuje się nim także Charlie Gere, pisząc o genezie, rozwoju i perspektywach cyfrowej kultury (*digital culture*). Gere koncentruje się przede wszystkim na XX-wiecznym postępie technologicznym. Wiążąc go z tekstami militarnymi, wskazuje na rewolucję sprzętową. Mary Flanagan jest zwolenniczką wielokontekstowych studiów sięgających w poszukiwaniach genezy rewolucji cyfrowej znacznie wcześniej niż tylko do początków wieku XX.

Autorka rozpatrywanej tu publikacji przekonuje, że technologia przyjmująca postać materialną ewoluuje i może być zastępowana zróżnicowanymi artefaktami. W jej świadomości komputer czy konsola wideo mogą w ogólnych studiach nad grami zostać zastąpione innymi wytworami. Daje przez to do zrozumienia, że istotniejsze od znaczenia przypisywanego komponentowi sprzętowemu jest znaczenie zarezerwowane dla pewnej dyspozycji mentalnej, w wyniku której nie tylko powstaje scenariusz gry interwencyjnej, lecz także powstają projektowane dla niego cele – inne niż na przykład te wynikające z przemieszczania pionów na jakiegokolwiek planszy. W istocie Flanagan kolejny raz w centrum swoich zainteresowań stawia funkcjonalizm. W jej propozycji, będąc jedną z kategorii opisu, nie jest on jednak postrzegany dosłownie. Przykładając to do gry cyfrowej, dookreślić w mojej opinii należy, że istotą formatu definiowanego jako „you-never-win” nie jest skłonienie użytkownika do treningu pozwalającego



przewyciężyć trudności zakodowane w warstwie fabularnej, lecz zwrócić uwagę na niemożność rozstrzygnięcia jakiegoś konfliktu. Zdecydowanie ważniejsze zatem od tytułatury gry, jej werbalnej i wizualnej aranżacji są typy zaprojektowanych z myślą o użytkowniku interakcji i modelowane w ich toku kompetencje. Ten aspekt rozważań Flanagan przywodzi na myśl modele znane z teorii gier, przede wszystkim zaś możliwe konfiguracje uzewnętrzniane w zróżnicowanych sytuacjach decyzyjnych.

Wykraczając poza obszar związany ze studiami nad specyfiką gier cyfrowych wpisywaną w analizy nowych mediów, Flanagan kolejny raz rehabilituje gry komputerowe, gry wideo oraz gry internetowe. Jej poglądy są w tej kwestii zbieżne z poglądami Jamesa Newmana, przekonującego, że gry cyfrowe nigdy nie były tworzone z myślą o odbiorcach dziecięcych. Rozwijając jego koncepcję, a aprobując przy tym ustalenia Flanagan, można sformułować pogląd, że każda z odmian gry zawiera komponent pozwalający adresować ją wyłącznie do odbiorcy dorosłego. Tak sformułowaną tezę uzasadniają cechy charakteryzujące nurt *critical play*, przede wszystkim zaś jedna – dystynktywna i dotycząca przedmiotu refleksji. Istotą krytycznego namysłu nad grami (w XXI wieku cyfrowymi) jest zawsze stosunek do wzorców kulturowych, przestrzeni kulturowej, funkcji systemu kulturowego czasu historycznego. By podobnego rodzaju rozważania zostały zainicjowane, musi być spełniony jeden warunek: „Jeśli twórcy gier chcą zachęcić odbiorcę do krytycznego myślenia, powinni zadbać o odpowiednią konstrukcję komunikatu. W szczególności zaś tak rozłożyć akcenty, by gra była doświadczeniem nieprzewidywalnym, koncentrującym uwagę na symbolicznej naturze zjawiska, nie zaś na jego ukonkretnionym przebiegu”<sup>4</sup>.

Przytoczona powyżej konstatacja jest niezwykle istotna dla kontekstu, w jakim powstają opracowania poświęcone grom cyfrowym. Postulaty formułowane w nurcie *critical play* determinują bowiem nie tylko charakter samych opracowań, lecz także wpływają na dominanty dostrzegalne w towarzyszących im polemikach. W efekcie tego studia nad grami przestaje się postrzegać jako domenę naukowców powiązanych z ośrodkami przypominającymi amerykański MIT, którzy przedmiot swoich dociekań odkryli dopiero w latach siedemdziesiątych. Kolejną zasługą Flanagan jest w mojej opinii umiejscowienie gier, determinowanych pierwotnie przez funkcje rozrywkowe, w kontekście badań nad kulturowymi i komunikacyjnymi aspektami ludzkiej egzystencji. W tak zaproponowanym porządku rozrywka tylko towarzyszy autorefleksyjnemu postrzeganiu otaczającej rzeczywistości. Obecnie dostrzega się symptomy identyfikowanych tu zjawisk, ale – ujmując rzecz retrospektywnie – należy zauważyć, że dostrzegano je już niemal piętnaście wieków przed naszą erą, gdy na terytorium dzisiejszego Egiptu grano w grę o nazwie *Mancala*. Wynika to z faktu, że – jak pisze Flanagan – „gry będące mediami obrazują ludzką ekspresję, wskazują na stosunek do norm i przekonań oraz otoczenia kulturowego. Są kluczowe

<sup>4</sup> Tamże, s. 62.



w rozumieniu procesów doświadczania rzeczywistości pozamedialnej”<sup>5</sup>. Szczególną przeto funkcję przypisuje się grom (obecnie cyfrowym) w momentach historycznych przełomów bądź wtedy, gdy wskazać można na wydarzenia destabilizujące określony porządek.

Mając na uwadze powyższe ustalenia, stwierdzić należy, że eksploatawanie gier cyfrowych po to, by realizować na przykład cele edukacyjne – choćby prozdrowotne, by modelować postawy, zatem oddziaływać perswazyjnie, by wpływać na sferę aksjologiczną wcale nie jest odkryciem XX i XXI wieku. Co więcej, to właśnie w ostatnich kilkudziesięciu latach mijających od stworzenia i upowszechnienia urządzeń sprzyjających uruchamianiu traktowanych tu podmiotowo aplikacji dostrzega Flanagan procesy, których istotą jest łagodzenie wymowy poszczególnych konceptów programistycznych i dostosowywanie struktur fabularnych do reguł uznawanej w Stanach Zjednoczonych poprawności politycznej. Dowodami są zapisy obowiązujące jeszcze w końcu XX wieku w wielu koncernach z sektora IT, w których przestrzegano przed wprowadzaniem do gier wątków religijnych, społecznych (rasowych) czy politycznych.

Współcześnie niezależni producenci oprogramowania odkrywający możliwości między innymi ideologicznego i światopoglądowego oddziaływania poprzez gry nawiązują do praktyki znanej już w XIX wieku. Wówczas w USA od 1830 roku w sprzedaży były dostępne gry planszowe takie jak *Mansion of Happiness*, *Game of Life*, *The Landlord's Game* czy *Game of the Little Volunteer*. Ich pomysłodawcy starali się zwracać uwagę odbiorców na konieczność bezustannego rozwoju moralnego i duchowego, a także przekonywali do hołdowania postawom altruistycznym, nie zaś konsumpcyjnym. Dominujące w USA postrzeganie gier planszowych, jeśli traktować tę odmianę aktywności ludzkiej kompleksowo, w Europie zostało uzupełnione o inne jeszcze wątki. Wynikały one z odmiennych uwarunkowań historycznych i wybrzmiewały w początku XX wieku. Tak jak współcześnie gry cyfrowe są odkrywane przez grupy aktywistów, tak wtedy gry planszowe i mechaniczne odkrywały jednostki angażujące się w tworzenie artystycznych ruchów awangardowych.

Gry jako media wymuszające odbiór, inicjujące burzliwe dyskusje, a także służące odstępowaniu od konwencji upodobali sobie przedstawiciele tak zwanych awangard wojujących. Byli wśród nich przede wszystkim dadaiści i późniejsi surrealiści, tacy jak Jean Hans Arp, Louis Breton, Philippe Soupault. Tym i wielu innym współtworzącym ruch pod nazwą Biuro Poszukiwań Surrealistycznych, w którym działał także Alberto Giacometti, odbiorca zawdzięczał możliwość kontaktu z grami interwencyjnymi, znanymi jako *Circuit*, *Man*, *Woman*, *Child*, *No More Play*. Wskazane koncepty miały służyć, w opinii ich twórców, „totalnemu wyzwoleniu umysłu”<sup>6</sup> i pomagać artystom, naukowcom, politykom, także rolnikom, w eksploracji

<sup>5</sup> Tamże, s. 67.

<sup>6</sup> Tamże, s. 90.

sfery mentalnej i duchowej. W tworzeniu podobnych artefaktów przodował A. Giacometti, poszukując fabularnych inspiracji dla swoich gier w konfliktach targających ludzką naturą, determinowanych choćby w początku XX wieku przemianami społeczno-politycznymi i zagrożeniami wynikającymi z trwającej wówczas pierwszej wojny światowej.

Z lektury *Critical Play* autorstwa Mary Flanagan wyłania się zatem obraz inny niż ten, do którego przywykł współczesny odbiorca gier cyfrowych w ich wariantach komputerowych, wideo czy internetowych. Współczesny dyskurs teoretyczny i popularny jest przesycony stereotypami i uproszczeniami determinującymi postrzeganie gier jako przekazów destrukcyjnie oddziałujących na sferę aksjologiczną użytkownika oraz jego fizjologię. W przestrzeganie przed szkodliwością aplikacji angażują się organizatorzy kampanii społecznych, psychologowie, a prawnicy postulują bardziej efektywne ograniczanie dostępu do treści zawierających na przykład przemoc. Wymienione inicjatywy nie są bezzasadne, a krytykom nie można odmówić racji. Rozpatrywane tu zjawiska nie dotyczą jednak wyłącznie treści gier. Wiążą się z obecnością w otoczeniu człowieka kolejnych tworzonych przez niego mediów. Gry jako media służą transferowi różnicowanych komunikatów. Może to być prymitywna, zwulgaryzowana rozrywka, mogą być to także, co z mocą podkreśla Flanagan, treści sprzyjające rozbudzaniu świadomości społecznej, edukowaniu, pokonywaniu ograniczeń umysłu przyzwyczajonego do operowania skrótami i stereotypami. Tym ostatnim celom służą studia określane w literaturze przedmiotu mianem *critical play*.

Bożena Brzostowska

## Dyskurs medialny w najnowszej refleksji metodologicznej

## The position of media discourse in contemporary methodological issues

*Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. Ruth Wodak, Michał Krzyżanowski, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2011.

**Słowa kluczowe:** dyskurs medialny, mass media, analiza multimodalna, Ruth Wodak, Michał Krzyżanowski

**Key words:** media discourse, mass media, multimodal analysis, Ruth Wodak, Michał Krzyżanowski

Dyskurs jako pojęcie jest jednym z częściej eksploatowanych określeń służących opisowi różnorodnych egzemplifikacji związanych z ekspresją myśli, poglądów, zarówno nieuporządkowanych – spontanicznych, jak i mających charakter systematyczny – naukowy. Określenie to występuje również w polszczyźnie codziennej. Jest obecne w przestrzeni publicznej, w wypowiedziach publicystów, komentatorów wydarzeń politycznych. Nie obywa się bez niego niemal żadna z dysput prowadzonych w naukach humanistycznych i społecznych. Także medioznawcy i komunikolodzy charakteryzują otaczającą ich sferę komunikacyjną, korzystając z potencjału dyskursywności.

Dyskurs staje się czymś, w znaczeniu metaforycznym, co w obszarze nauk ścisłych funkcjonuje pod nazwą teorii wszystkiego. Dyskurs, w zależności od tego, kto się tym pojęciem posługuje, może przyjmować niemal izomorficzną postać i określać każdy rodzaj ekspresji ludzkiej, w toku której powstają jakiegokolwiek przekazy. Za przejawy dyskursu uznaje się wobec tego wszelkie użycia języka konwersacyjnego, by przywołać stanowisko sformułowane przez Zenona Klemensiewicza. Może być nim również, na co uwagę zwracała Teresa Skubalanka, konwersacyjny tekst mówiony. Mając w pamięci tylko te dwa stanowiska i występując w roli potencjalnej badaczki dyskursu, otrzymuję możliwość analizowania każdej wypowiedzi, która powstaje w interakcji międzyludzkiej. Nie istotna jest przy tym liczebność komunikujących (się). Odnosząc się wszakże do piramidy komunikacyjnej, przedmiotem swoich analiz mogę uczynić zarówno wypowiedź nadawcy, która spełnia kryteria komunikowania intrapersonalnego, jak

też nadawcy funkcjonującego w relacji z innym niż on odbiorcą. Choć poruszam się w obszarze wiedzy podstawowej (wstępu) dla zintegrowanych dziedzin takich jak między innymi językoznawstwo czy nauka o komunikowaniu postrzegana przez pryzmat procesów zachodzących pomiędzy partnerami interakcji, nie wskazałam nawet na część możliwości wynikających z identyfikowania tego, co jest lub jeszcze może być dyskursem. Wciąż nowe perspektywy oferują bowiem analitykom autorzy innych jeszcze postulatów teoretycznych, pośród których niezwykle istotne uwagi zgłaszał Teun Van Dijk, definiując dyskurs jako zdarzenie komunikacyjne. Już tylko z subiektywnego przeglądu wymienionych stanowisk wyłania się taki obraz dyskursu, w którym być nim może każdy typ wypowiedzi, także nie językowej (w znaczeniu systemu znaków i dźwięków), lecz również niewerbalnej – ze wskazaniem na realizacje wizualne. Dodatkowo postrzeganie zjawiska w kategoriach zdarzenia komunikacyjnego sprzyja koncentrowaniu się na analizie przekonań, światopoglądów, ideologii kodowanych w przekazach transmitowanych następnie za pomocą niezliczonych odmian mediów. Z charakterystyką tych ostatnich jest związana kolejna bardzo ważna dla badań dyskursu kwestia. W znanej nam rzeczywistości żadna z treści nie może funkcjonować poza określoną ramą porządkującą przekaz. Żaden z komunikatów też nie może być dostępny w odbiorze bez formy podawczej. To zaś pozwala na rozpatrywanie innych jeszcze okoliczności wynikających z badań nad dyskursem. Branie pod uwagę formy transmisji oznacza rozważania na temat mediów. Wówczas teoretycy i praktycy badań dyskursywnych zyskują nowy przedmiot zainteresowań, jakim jest dyskurs medialny.

Mediatyzowany dyskurs jest bogatszy o nowe jednostki analizy. Sama jednak obecność określenia „medialny” przyczynia się do powstawania innych komplikacji. Wynikają one ze specyfiki tego, co nazywać możemy ewolucjonizmem medialnym i dotyczą tej aktywności człowieka, dzięki której w toku dziejów korzystać możemy z coraz to nowszych mediów.

Współcześnie (wrazistość tego określenia też budzi moje wątpliwości) rozważania na temat dyskursu medialnego koncentrują się na związkach tego, co obrazowe, z tym, co tekstowe. Proporcje zmieniają się w zależności od środowiska badawczego, z którego wywodzi się analityk. Na ich zmienność mają wpływ też niektóre starsze koncepcje teoretyczne, takie choćby jak ta wyrażona w opublikowanej w 1924 roku książce autorstwa Béli Balázsa. Autor, pozostając pod wpływem teorii hermeneutyki widzialnego, już kilkadziesiąt lat temu zapowiedział przemianę, w wyniku której powstała gramatyka wizualna, a czynnikiem determinującym nową alfabetyzację stał się język obrazów<sup>1</sup>. Tym samym B. Balázs stworzył podwaliny do badań mediów wizualnych i publikowanych oraz emitowanych w nich treści. Nie przewidział jednak, jakie znaczenie w systemie kulturowym wieków XX i XXI będą miały nowoczesne media. Ich status wyznacza

<sup>1</sup> Por. D. Merch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 64, 65.

kolejną trajektorię w badaniach mediatyzowanego, albo lepiej – już medialnego dyskursu. Dotyczy wszak problematyk społecznych oraz poznawczych istotnych dla budowanych modeli odbioru mediów.

Z wszystkich dotąd rozpatrywanych przeze mnie wątków wyłania się taki obraz dyskursu medialnego, który warunkuje prowadzenie przynajmniej trójplaszczynowych jego badań. W najważniejszej dla mnie perspektywie medioznawczej mogą one dotyczyć kodu determinującego treść, samej treści oraz charakterystyki i funkcji mediów, jako czynników istotnych dla budowania kanałów informacji. Mimo że identyfikuję się z tradycją badań i analiz określanych obecnie w piśmiennictwie polskim mianem nauki o mediach, nie mogę pomijać roli nauk społecznych w eksplorowaniu sfery tożsamej z dyskursem medialnym. Koncentrowanie się na tym, co zachęca do interakcji z danymi mediami oraz co – z socjologicznego punktu widzenia – sprzyja jej podtrzymywaniu razem z analizą konsekwencji oddziaływania mediów na odbiorców jest właściwe naukom społecznym.

Spór o prawa do pełniejszego i bardziej wnikliwego analizowania mediów i ujmowanych w nich treści jest kolejną ciekawą inklinacją w studiach nad dyskursem medialnym. Uniemożliwia jednak nie tylko wypracowanie uniwersalnej metodologii badań. Przyczynia się do powstawania zacieklej sporów pomiędzy zwolennikami badań ilościowych i jakościowych.

Dotychczasowe refleksje, a zwłaszcza sformułowane powyżej spostrzeżenia, wynikają z lektury opublikowanej w 2011 roku na polskim rynku wydawniczym monografii metodologicznej pod tytułem *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych* pod redakcją Ruth Wodak oraz Michała Krzyżanowskiego. Rezultat pracy redaktorów góruje obecnie w moim odbiorze nad innymi dostępnymi w polskim piśmiennictwie publikacjami, które tylko w ostatnich latach dotyczyły w większym stopniu metodologii badań prasoznawczych. Wystarczy przywołać prace Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz czy zredagowane przez Tomasza Gackowskiego i Marcina Łączyńskiego *Metody badania wizerunku w mediach*. Poza obszarem oddziaływania medium tekstowego wymienić warto poświęconą dyskursowi audiowizualnemu (jednak z rozbudowanym modułem językoznawczym) monograficzną analizę debat telewizyjnych autorstwa Marcina Poprawy<sup>2</sup>. Innym, znacznie bardziej wielowątkowym i nadal aktualnym opracowaniem jest w Polsce publikacja pod tytułem *Mass media. Metody badań* autorstwa Rogera D. Wimmera oraz Josepha R. Dominicka. We wszystkich jednak wskazanych tytułach został odzwierciedlony konflikt metodologów, którzy nie tylko reprezentują nie w pełni przyjazne sobie środowiska (medioznawców i socjologów), lecz wciąż negują przedmioty swoich badań. Istota sporu dotyczy optyki relacyjnej i pozytywistycznej, a przez to stosunku do badań ilościowych i jakościowych.

---

<sup>2</sup> Zob. M. Poprawa, *Telewizyjne debaty polityków jako przykład dyskursu publicznego*, Kraków 2009.

Wodak i Krzyżanowskiemu udaje się skoncentrować uwagę odbiorcy na drugim obszarze metodologicznym, dzięki czemu zgłaszane przez nich postulaty wybrzmiewają głośniejszy i są w środowisku specjalistycznym lepiej słyszalne, a opisywane instrumentarium analityczne dowartościowane. Dzieje się tak, ponieważ *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych* jest adresowana do innego typu odbiorcy. Specjalistyczne audytorium ogólne zostało przez redaktorów sfragmentaryzowane. Fragmentacji przyja przed wszystkim sama inicjatywa wydawnicza, wynikająca ze złożoności rozpatrywanych zjawisk. Wyjaśnić jednak trzeba, że podmiotowa, w moich rozważaniach, publikacja charakteryzuje się modułową strukturą, w której poszczególni autorzy, mając w pamięci ustrukturyzowane chronologicznie dzieje refleksji metodologicznej, zajmują się rozpatrywaniem najnowszych zjawisk i odniesieniami do najbardziej aktualnych polemik. Jest to często dostrzegana w publikacjach obcojęzycznych cecha, którą określam jako globalizm teoretyczny. Przedstawiciele angielskojęzycznego świata nauki znacznie rzadziej niż większość teoretyków europejskich rozpoczynają swe badania od umocowania w dotychczasowym, rodzimym zwykle, kontekście teoretycznym. Dzięki temu ich propozycje są wolne od dominującego ujęcia retrospektywnego.

Niezwykle interesującym w mojej opinii jest także sam pomysł na tytułaturę publikacji – urastającą do rangi dominanty interpretacyjnej. Konfrontując go z propozycją merytoryczną, mam wrażenie, że redaktorzy *Jakościowej analizy* posługują się fortelem. Poprzez dookreślenie obszaru swoich eksploracji – wskazanie na nauki społeczne – sugerują, iż ich rozważania będą w znacznym stopniu poświęcone metodologii badań opinii społecznej. W rzeczywistości jednak wątek ten jest tematem zaledwie dwóch opracowań, w których Jackie Abell, Gregg Myers i Michał Krzyżanowski zajmują się wywiadami badawczymi oraz wywiadami grupowymi. Tym obszarom znacznie więcej uwagi poświęcił Paul Hauge – autor *Badania marketingowych*, przełożonych na język polski i opublikowanych na rodzimym rynku wydawniczym w 2006 roku<sup>3</sup>. Fortel, o którym myślę, ma sprzyjać utożsamieniu badań poświęconych dyskursowi medialnemu z innymi przedmiotami analiz socjologicznych. Formułowany przeze mnie pogląd uzasadnia wybór szczegółowej tematyki, jaki zaproponowali czytelnikowi Wodak i Krzyżanowski. Po wstępnej charakterystyce publikacji, w której podkreślają brak systematycznych definicji i operacjonalizacji dyskursu (s. 11) wskazują na dominantę teoretyczną dalszych propozycji tematycznych wynikającą z uznania za punkt odniesienia teorii dyskursu Van Dijka. Wprowadzając dodatkowo do swoich rozważań pojęcie tekstu monopolizujący wywód teoretyczny, całkowicie poświęcając go zróżnicowanym formom medialnej ekspresji treści. To też specyficzne *novum*, ponieważ w innych publikowanych w Polsce opracowaniach tekst i dyskurs są konfrontowane,

<sup>3</sup> Zob. P. Hauge, *Badania marketingowe. Planowanie, metodologia i ocena wyników*, tłum. M. Witkowska, Gliwice 2006.



a przynajmniej definiowane jako dwa odmienne byty teoretyczne i praktyczne. Redaktorzy *Jakościowej analizy dyskursu* proponują inną optykę, uzasadniając jej wybór spostrzeżeniami Jaya Lemke, który dyskurs na wyższym poziomie abstrakcji określa mianem tekstu, rezerwując dla niego funkcję bycia jakością systematyzującą dyskursywną treść.

Podkreślenie znaczenia wzmiankowanego postulatu znajduje odzwierciedlenie w strukturze publikacji, wpływając na kolejność rozpatrywanych przez jej autorów metod badań dyskursu medialnego. Warto podkreślić jest to, że tylko jeden z wątków został poświęcony metodologii prasoznawczej, podczas gdy reszta z publikowanych w wyborze tekstów dotyczy trudnych do parametryzowania treści dostępnych w mediach audiowizualnych. W mojej opinii praktyka ta zostanie doceniona przez wszystkich tych, którzy dostrzegając postępujący proces hybrydyzacji mediów, odstępują od wyłącznych analiz zawartości treści tak zwanych mediów czystych, w strukturze których dominuje jedna forma podawcza. Budowanie korpusu badawczego, gdy jest on związany z prasoznawstwem, nie nastęrcza obecnie trudności takich, jak trudności rzutujące na studia teoretyków i praktyków koncentrujących się na specyfice mediów posttelewizyjnych czy na treściach multimodalnych.

Obecnie wielomodalność i dyspersja komunikatów, które percypować można na licznych urządzeniach elektronicznych sprzyjających nielinear-nemu odbiorowi, z towarzyszącym mu wielokanałowym oddziaływaniem, wymykają się refleksji metodologicznej. Tym wątkom poświęcają swoją uwagę: Helmut Gruber – analizujący modele komunikacyjne występujące w nowych mediach, Alexander Pollak – czyniący przedmiotem naukowej refleksji telewizyjne filmy dokumentalne, oraz Martin Reissigl i Gregg Myers – zajmujący się funkcjonalną analizą formatów telewizyjnych, takich jak debaty polityczne. Dzięki wymienionym badaczom i realizowanym przez nich projektom polski odbiorca otrzymuje możliwość zapoznania się z procedurami analitycznymi charakterystycznymi dla analizy multimodalnej, w toku której są istotne – oprócz materiału egzemplifikacyjnego podlegającego standardowemu opisowi – treści ulotne, niewerbalne, a wynikające z przebiegu interakcji pomiędzy jej uczestnikami. Ze względu choćby na tę tematykę, co jednak trzeba podkreślić, w przywoływanej publikacji wciąż bardziej obecną w kontekstach niż w głównym nurcie rozważań, wybór Wodak i Krzyżanowskiego zasługuje na uwagę. Parametryzacja procesów i ich systematyczny ogląd w sytuacji, w której model statycznego odbioru treści medialnych jest wypierany przez paradygmat interakcyjny, zyskują na znaczeniu. Badacze zaś, korzystający dotąd głównie z instrumentarium analizy nieuporządkowanej Normana Denzina, zyskują nowe narzędzia metodologiczne.

Treść zawarta w publikacji pod tytułem *Jakościowa analiza dyskursu* przyczynia się do ograniczania krytykowanego przez zwolenników podejścia ilościowego nomadyzmu metodologicznego. Błyskawiczny rozwój mediów elektronicznych, w szczególności polegający na migracji do środowiska



sieciowego, powodował, że w procesach triangulacji wyników badań między innymi medioznawcy, częściej niż do modeli opracowywanych w nauce o komunikowaniu, sięgali po narzędzia antropologiczne i zarezerwowane dla specjalistów zajmujących się marketingiem.

Zaproszeni do tomu redagowanego przez Ruth Wodak i Michała Krzyżanowskiego autorzy przekonują, że w obecnych warunkach kulturowo-technologicznych tradycyjne spory wynikające z istnienia przeciwstawnych obozów metodologów ilościowych i jakościowych tracą na znaczeniu. Dzieje się tak, ponieważ odbiorcy adresowanych do nich treści, po pierwsze, nie korzystają już dziś z mediów, które można by definiować jako stacjonarne, percepcji komunikatów nie poświęcają tak wiele czasu jak niegdyś. Po drugie, dążąc do ekspresji również w sferze, w której warunki określał selekcyoner treści, przyczyniają się do atomizacji systemów medialnych. W rezultacie dostrzeganych przemian najważniejsze nie są już tylko, tak fundamentalne jeszcze kilka lat temu, wyniki czytelnictwa, słuchalności czy oglądalności. W odniesieniu do środowiska internetowego istotny nie jest już nawet wskaźnik klikalności. Większe znaczenie zdają się mieć relacje pomiędzy odbiorcą, preferowanym przez niego emiterym treści oraz emitowanymi przekazami. W rzeczywistości, w której bardzo ważnym procesem jest akceleracja, także medialna, metodologia badań dyskursu medialnego powinna pozwalać badaczowi nie tylko na nadążanie za zmianami, ale również na konstruowanie modeli warunkujących opis dopiero dostrzeganych i przewidywanych zjawisk. W świetle tego na uwagę zasługują zwłaszcza rozważania Helmuta Grubera. Badacz ten w centrum swoich zainteresowań lokuje *flaming* – typ bardzo ożywionych debat wyznaczający kierunek przemian w procesach generowania i transferu informacji także w mediach tradycyjnych. Nie należy również pomijać potencjału kontekstu informacyjnego eksplorowanego przez Alexandra Pollaka. On wszakże w sposób praktyczny, na przykładzie filmów dokumentalnych, wskazuje na możliwość stosowania analizy ilościowej w odniesieniu do takich zmiennych, jak częstotliwość wizualizowania określonych elementów, czas ekspozycji partnera interakcji czy dźwiękowa transmisja myśli i poglądów.

Lektura *Jakościowej analizy dyskursu w naukach społecznych* utwierdza w przekonaniu, że w najnowszych realiach badawczych nie analitycy (teoretycy i praktycy) dysponują siłą sprawczą projektowania metod badań mediów i treści w nich dostępnych. To charakterystyka personalizowanych mediów, obiektów postępującego odmasowienia, determinuje powstawanie i przydatność narzędzi opisu. Lekturze towarzyszy również refleksja, że mimo gwałtownych przemian we wszelkich procesach komunikowania masowego jest możliwe konstruowanie teorii ponadczasowych. Świadczy o tym choćby zwrot w kierunku postulatów formułowanych już w latach dwudziestych ubiegłego stulecia przez przywołanego tu Bélé Balázsa, przemyśleń inspirujących autorów zajmujących się problematyką semiotyki wizualnej, reprezentacji i modalności, których prace złożyły się na omawiany tom pod redakcją Ruth Wodak i Michała Krzyżanowskiego.

Joanna Szydłowska

# Edukacja do wielokulturowości. Sprawozdanie z seminarium „Edukacja romska - współczesne wyzwania” Education for multiculturalism. “Roma education - current challenges” seminar report

**Słowa kluczowe:** kultura romska, edukacja, społeczności lokalne, mniejszości etniczne, wykluczenie

**Key words:** Roma culture, education, local societies, ethnic minorities, exclusion

21 maja 2012 roku w olsztyńskim Hotelu Warmińskim odbyło się seminarium „Edukacja romska – współczesne wyzwania”. Organizatorem przedsięwzięcia, we współpracy z Katedrą Aksjologicznych Podstaw Edukacji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego oraz Warmińsko-Mazurskim Urzędem Wojewódzkim, było Forum Dialogu Publicznego. Jest to fundacja wspierająca proces budowania społeczeństwa obywatelskiego, propagująca idee samorządności i wypracowująca procedury otwartej przestrzeni publicznej. Forum podejmuje wszechstronne i systematyczne działania na rzecz grup mniejszościowych, orientuje swoje działania na budowanie statusu równościowego wszystkich podmiotów niezależnie od przynależności etnicznej, kulturowej, językowej, religijnej i wyznaniowej. Misja fundacji obejmuje propagowanie zachowań wychodzących naprzeciw wyzwaniom współczesności, takich jak zachowania proekologiczne czy idee innowacyjności, a także generowanie postaw prospołecznych, wspólnotowych. Ważnym celem jest również stymulowanie mechanizmów kształtowania liderów lokalnych społeczności, animatorów działań kulturotwórczych, społeczników. Forum Dialogu Publicznego realizuje swoją misję przez działalność popularyzatorską, edukacyjną i wydawniczą. Organizuje sesje, seminaria i warsztaty, generuje struktury pomocy prawnej i socjalnej dla grup marginalizowanych, współpracuje z władzami samorządowymi, rządowymi i organizacjami pozarządowymi.

Seminarium „Edukacja romska – współczesne wyzwania” było etapem realizacji projektu „Współczesne wyzwania polityki wobec romskiej mniejszości etnicznej – edukacja, dyskryminacja, wykluczenie społeczne”. W ramach tego zadania projektowego przewidziano trzy spotkania seminaryjne, z których dwa – w Gdańsku (kwiecień 2012) i Olsztynie (maj 2012) już się

odbyły, zaś finalne seminarium, łódzkie, zostanie przeprowadzone jesienią (październik 2012).

Spotkanie otworzyła prezes fundacji Forum Dialogu Publicznego, Sylwia Garbart. Po powitaniu gości zaprezentowała porządek obrad seminaryjnych i doprecyzowała obszary dyskusji trzech zaprojektowanych paneli: pierwszy panel – „Edukacja romska w świetle badań i programów”, drugi – „Edukacja romska w wymiarze praktycznym”, trzeci – „Współczesne wyzwania polityki edukacyjnej wobec mniejszości romskiej”.

Obradom pierwszego panelu przewodniczył profesor Marek Melnyk (UWM, Katedra Aksjologicznych Podstaw Edukacji). W jego krótkim wprowadzeniu pobrzmiwały głosy o konieczności wypracowania takiej płaszczyzny dyskusji seminaryjnej, która obejmowałaby nie tylko refleksję nad edukacją mniejszości romskiej, ale także nad edukacją Polaków wobec mniejszości, wobec wielokulturowości, wobec wieloimiennego Innego.

Pierwszą z osób referujących była Joanna Wańkowska-Sobiesiak, pełniąca funkcję pełnomocnika wojewody ds. mniejszości narodowych i etnicznych przy Urzędzie Wojewódzkim w Olsztynie. Jej wystąpienie na temat *Rządowe programy na rzecz społeczności romskiej* otworzył wstęp dotyczący prawnych umocowań działań edukacyjnych wobec mniejszości, takich jak Ustawa o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym ze stycznia 2005 roku oraz Rozporządzenie w sprawie podtrzymywania poczucia tożsamości narodowej, etnicznej i językowej, podpisane przez Minister Edukacji Narodowej w kwietniu 2012 roku. Referentka wskazała na źródła finansowania i sposoby realizacji programu na rzecz edukacji mniejszości romskiej w województwie warmińsko-mazurskim. Pięć miast w naszym województwie, które przystąpiły do projektu, objęto finansowaniem asystentów i nauczycieli wspomagających dla dzieci romskich, dopłatami do kolonii, wspomaganiem finansowym zespołów taneczno-śpiewaczych, fundowaniem wyprawek szkolnych.

Interesująca wybrzmiała statystyka dotycząca kształcenia dzieci romskich w województwie warmińsko-mazurskim. Na 131 dzieci romskich objętych edukacją w szkołach podstawowych i gimnazjalnych najwięcej, bo aż 47, uczy się w szkołach podstawowych w Ełku, 21 – w Olsztynie, 13 – w Elblągu. Spośród 16 gimnazjalistów romskich w skali województwa 5 osób uczy się w Olsztynie, 6 – w Elblągu, 2 – w Ełku, 4 – w Nowym Mieście Lubawskim. Najwięcej asystentów romskich jest w szkołach w Olsztynie (4); po jednym pracuje w szkołach w Elblągu i Ełku. W Olsztynie znalazł zatrudnienie jeden nauczyciel wspomagający. Według danych referentki, najniższa jest frekwencja dzieci romskich w szkołach podstawowych w klasach 1–3 i w klasach „0” (zaledwie 53,85%), co jest spowodowane niechęcią rodzin romskich do uczestnictwa ich dzieci w najwcześniejszych etapach edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej. Znacznie lepiej, bo na poziomie 85,39% w skali województwa, plasuje się frekwencja w klasach 4–6 szkoły podstawowej. Tylko nieco niższa jest frekwencja dzieci romskich w gim-

nazjach (72,77%). Jeden Rom w skali naszego województwa podjął naukę w szkole ponadgimnazjalnej.

Końcowe partie referatu zawierały postulaty zmian w edukacji Romów. Obejmowały one między innymi: poszerzenie oferty nauki języka angielskiego (potrzebnego Romom w coraz częstszych sytuacjach migracyjnych), zwiększenie gamy zajęć muzyczno-tanecznych prowadzonych przez profesjonalistów, wprowadzenie kursów dokształcających w zawodach budowlanych. Oddzielną grupę problemów domagających się natychmiastowego rozwiązania jest brak programu edukacyjnego dla Romów, którzy przekroczyli 16. rok życia, a nie ukończyli szkoły podstawowej.

Jacek Milewski, publicysta i były dyrektor szkoły romskiej w Suwałkach, podzielił się ze zgromadzonymi refleksjami uporządkowanymi pod nieco prowokacyjnym hasłem *Romska szkoła – getto czy szansa?* Referent przedstawił historię klas romskich powstałych w Polsce w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Szacuje się, że klasy te miały w skali całej Polski około 800 uczniów. Referent interesująco sproblematyzował znaczenie klas romskich dla społeczności mniejszościowej. Pokazał z jednej strony wielką szansę edukacyjną stworzoną przez założycieli tych klas młodym Romom, z drugiej – wskazał na zagrożenia wynikające z gettoizacji grupy mniejszościowej. W opinii referenta, Rządowy Program na Rzecz Społeczności Romskiej uruchomił mechanizmy prawne, środki budżetowe i realizowane dzięki nim projekty, które pozwoliły na stopniowe „wygaszanie” klas romskich. Współcześnie dzieci romskie mają bezwzględnie dobre warunki nauki, są objęte kompleksową działalnością pomocową i wspomagającą. Spośród inicjatyw wspomagających najbardziej efektywne są instytucje asystentów, coraz lepiej wyedukowanych i przygotowanych do pracy z dziećmi. W skali kraju jest to około 100 osób.

Jednym z najciekawszych konkluzji referenta było stwierdzenie, że mimo sprzyjających warunków edukacyjnych dzieci romskie nie korzystają z przywileju nauki języka ojczystego. Źródeł tych zahamowań należy upatrywać w obawie społeczności romskiej, że w sytuacji szkolnej osoba spoza wspólnoty zdobędzie romskie kompetencje językowe. Podobne mechanizmy motywują ograniczone działania w zakresie edukacji i popularyzacji historii romskiej. Paradoksalnie – na co wskazywał J. Milewski – dążenie do koncesjonowania dostępu do własnej kultury, historii i języka może procentować niezamierzoną, ale nieuchronną asymilacją w grupie większościowej. Język romski jest w stanie erozji – alarmował mówca. Trzy czasopisma romskie w skali kraju (dwa kwartalniki i jeden miesięcznik) publikują większość materiałów w języku polskim. Sytuację komplikują ponadto trudności z kodyfikacją dialektów romskich, rozbieżności między zapisem a formą foniczną.

Pierwszy panel zamykał referat Małgorzaty Kopiczko, dyrektorki Szkoły Podstawowej nr 2 w Ełku – *Edukacja romska i projekty edukacyjne na terenie miasta Ełk ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia edukacji pełnoletnich*. Atutem tego wystąpienia, opartego o metodę *case study*, była

bogata egzemplifikacja faktograficzna i rzetelna problematyzacja zagadnienia. Małgorzata Kopiczko zaprezentowała fluktuację kondycji klas romskich w Ełku od ich powołania w 2000 roku do zniknięcia w roku szkolnym 2008/2009. W ostatnim roku szkolnym do klasy romskiej uczęszczało 12 uczniów, większość przekroczyła 15. rok życia i nie zadeklarowała chęci kontynuowania nauki na poziomie podstawowym.

W głównej części referatu jego autorka opisywała kondycję edukacji romskiej w Ełku w roku szkolnym 2011/2012. Mówiła o ogromnej roli asystentów romskich i dwóch nauczycieli wspomagających, o objęciu dzieci wszechstronną opieką socjalną i materialną, o zajęciach socjoterapeutycznych, logopedycznych i kulturalnych skierowanych w stronę dzieci romskich, o zakupie wyprawek szkolnych, fundacji stypendiów i obiadów w szkolnych stołówkach. Spośród 22 projektów edukacyjnych realizowanych w SP nr 2 w Ełku duże znaczenie dla społeczności romskiej miał projekt „Romowie znani i nieznan”, edukujący w zakresie historii własnej rodziny i grupy wspólnotowej, wycieczka do Muzeum Etnograficznego w Tarnowie, uruchomienie programów kompetencyjnych w zakresie obsługi komputera, a także poszerzenie oferty w zakresie kształcenia wokalnotancecznego. Referentka zgodziła się z tezami swoich poprzedników, że największe problemy edukacyjne stwarzają tak zwani uczniowie przerośnięci (na przykład po powrocie z zagranicy), którzy niechętnie podejmują naukę w szkole podstawowej z kilkuletnimi dziećmi. Osobną grupę wyzwań generują uwarunkowania kulturowe wspólnoty romskiej (przykładowo małżeństwa 14-letnich dziewczynek), a także brak wsparcia w środowisku rodzinnym (częsty analfabetyzm rodziców, bariera komunikacyjna implikowana niskimi kompetencjami językowymi uczniów i ich rodziców w zakresie języka polskiego).

Kolejny panel obrad, przebiegający pod hasłem „Edukacja romska w wymiarze praktycznym”, poprowadziła Lidia Ozdarska. Praktyczny wymiar pracy z dziećmi romskimi zaprezentowały Iza Stankiewicz, Barbara Berezowska oraz Iwona Bociańska. Iza Stankiewicz – asystent romski w Elblągu, z wykształcenia magister ekonomii – opowiadała o swojej drodze do edukacji oraz o powolnej fluktuacji znaczenia przypisywanego przez Romów procesowi kształcenia i edukacji. Ogromną wagę kontaktów z rodzinami uczniów podkreślała Barbara Berezowska, pełniąca funkcję nauczyciela wspomagającego w SP nr 2 w Olsztynie. Referentka przedstawiła efekty Projektu Wspomagania Dziecka Romskiego realizowanego od 2005 roku w tej placówce oświatowej. Założenia projektu obejmują wspomaganie rozwoju dziecka romskiego w zakresie między innymi logopedii, psychologii, wychowania, pedagogiki i samego procesu nauczania. Pomoc obejmuje potrzeby socjalno-bytowe i materialne dzieci romskich (na przykład zakup wyprawek, opłaty ubezpieczeniowe i opłaty na Fundusz Szkoły). Działania edukacyjne projektu są również skierowane na polskich nauczycieli, którzy są edukowani do wielokulturowości i zdobywają wiedzę z zakresu kultury, historii i tradycji Romów polskich. Adaptacyjny wymiar



projektu, polegający na popularyzacji tradycji romskich wśród polskich rówieśników, znajduje realizację w organizacji stałej ekspozycji kultury i tradycji romskich. Z bogato wyposażonej Sali Tradycji korzystają również studenci UWM-u. Praktykę pracy Integracyjnej Świetlicy Środowiskowej w Ostródzie zaprezentowała Iwona Bocińska, autorka referatu *Działalność Integracyjnej Świetlicy Środowiskowej a wyrównywanie szans edukacyjnych dzieci romskich*. Eksponując trudną sytuację materialno-bytową społeczności romskiej w Ostródzie, referentka wskazała, że działania pomocowe pracownika oświaty wobec dzieci romskich muszą być zorientowane na minimalizację zaniedbań środowiskowych, na wyrównanie szans edukacyjnych dzieci romskich (przykładowo poprzez zapewnienie dzieciom zetatyzowanej bądź wolontariackiej pomocy w odrabianiu lekcji, w aranżowaniu przedsięwzięć warsztatowych, w podejmowaniu działań wzbudzających potrzeby poznawcze).

Romską perspektywę postrzegania działań edukacyjnych prezentowali członkowie Międzynarodowej Fundacji Romów: Brygida Bilicka, Wioletta Bardzińska i Piotr Bilicki. Podjęli oni i przedstawili temat *Dzieci romskie w polskiej rzeczywistości szkolnej*. Mówcy podkreślali ogromną rolę nauczycieli wspomagających i asystentów romskich w procesie edukacji i w kontakcie ze środowiskiem rodzinnym ucznia, ich pracy w przełamywaniu barier międzykulturowych przy jednoczesnym zachowaniu szacunku do inności.

W wypowiedziach referentów występujących w drugim panelu wyraźnie wybrzmiały frazy poświadczające, że wypracowywana oferta edukacyjna dla społeczności romskiej nie jest nakierowana na asymilację Romów w polskiej społeczności, a jedynie na dostosowanie nauki do ich możliwości kulturowych i językowych. Zagadnienie to powróciło w dyskusji na temat wysokiej frekwencyjności orzecznictwa o niepełnosprawności dzieci romskich oraz obecności uczniów romskich w ośrodkach społeczno-wychowawczych. W dyskusji podejmowano wątek trudności z rozpoznaniem różnic między brakiem kompetencji językowych dziecka romskiego a diagnozowaną często (zbyt często?) niepełnosprawnością. Zwrócono również uwagę na obowiązek dostosowania metod diagnostycznych do wzorca kulturowego badanej grupy (ryzyko błędu etnocentryzmu). W dyskusji na temat perspektyw edukacyjnych dzieci romskich nie zabrakło uwag o pułapkach dyskursu równościowego (quasi-równościowego?). Świadectwem niebezpiecznych retorycznych i intelektualnych uproszczeń jest dyskryminacyjne, bo zbyt wąskie, profilowanie ofert edukacyjno-zawodowych dla Romów (projektuje się ich przyszłość co najwyżej w obszarze prac budowlanych). Na marginesie dyskusji o polityce pamięci historycznej podniesiono również problem stosunku Romów do własnej historii. Pytano o sposoby narratywizacji romskiej przeszłości na przykład w zakresie pamięci o eksterminacji tej grupy etnicznej w czasach nazistowskich.

Trzeci panel, zatytułowany „Współczesne wyzwania polityki edukacyjnej wobec mniejszości romskiej”, zgromadził prelegentów rekrutujących się z organizacji rządowych i pozarządowych oraz reprezentantów świata

nauki. Stanisław Stankiewicz z Centralnej Rady Romów w Polsce poszerzył prowadzoną dyskusję o perspektywę europejską. Zaznaczył, że nowoczesna Europa na początku XXI wieku musi wypracować nowy program polityki wobec Romów, a społeczność romska musi wziąć aktywny udział w tworzeniu tego nowego pejzażu wzajemnych relacji. O aktywność grup mniejszościowych apelowali poseł Miron Sycz – przewodniczący Sejmowej Komisji ds. Mniejszości Narodowych i Etnicznych, Wiktor Marek Leyk – pełnomocnik marszałka województwa warmińsko-mazurskiego ds. mniejszości narodowych i etnicznych, oraz Władysław Mańkut – przewodniczący Komisji ds. Mniejszości Narodowych i Etnicznych Sejmiku Warmińsko-Mazurskiego. Prelegenci wysunęli tezę, że ogromne subwencje dla organizacji mniejszościowych uruchamiane przez państwo pozostaną martwe, o ile nie będzie im towarzyszyć aktywność ze strony samych zainteresowanych. Stąd tak potężna rola edukacji grup mniejszościowych oraz obowiązków wykształcenia przez nie własnej inteligencji – aktywnej w sferze publicznej, uczestniczącej w tworzeniu prawa, aspirującej do zgłaszania projektów w imieniu grupy.

Profesor Andrzej Sakson, wieloletni dyrektor Instytutu Zachodniego w Poznaniu, autor fundamentalnej pracy na temat wielokulturowego pejzażu Warmii i Mazur w świecie pojałtańskim *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945–1997*, zaznaczył, że stosunek do Inności jest wskaźnikiem demokratyzacji społeczeństwa i miernikiem postaw obywatelskich i praworządnych. Mówił także o ewolucji stereotypu Roma w wojennych realiach Olsztyna oraz podkreślał, jak współcześnie bardzo jest ważne wypromowanie własnych elit przez społeczność romską.

Projekt „Współczesne wyzwania polityki wobec romskiej mniejszości etnicznej – edukacja, dyskryminacja, wykluczenie społeczne” jest kontynuacją realizowanego przez Forum Dialogu Publicznego projektu „Polityka wobec mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce na tle rozwiązań europejskich”. Majowe seminarium bez wątpienia przyczyniło się do uwytklenia wagi i kontekstu obecności mniejszości romskiej w województwie warmińsko-mazurskim. Miało też możliwość przyczynić się wypracowania jak najlepszych standardów polityki instytucji publicznych i samorządowych wobec Romów i poprawy ich sytuacji społeczno-bytowej i socjalno-edukacyjnej.



# Autorzy

**Miłosz Babecki** – dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje się typologizowaniem krytycznych obszarów w komunikowaniu (przede wszystkim elektronicznym) na przykładzie analizy zawartości polskiej prasy monotematycznej (komputerowej), gier internetowych oraz portali internetowych z lokowanymi w nich przekazami adresowanymi do odbiorców dziecięcego i dorosłego. Zwraca uwagę na zagrożenia związane z wątkami rasistowskimi, faszystowskimi, seksualnymi obecnymi w aplikacjach internetowych. Podejmuje problematykę deformacji i zaburzeń w procesach komunikowania masowego. Autor książki *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej* (2010).

**Bożena Brzostowska** – mgr, absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Wydziale Humanistycznym oraz politologii na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą analizie technik informacyjnych i propagandowych w procesach kształtowania wyobrażeń o terroryzmie islamskim w latach 2001–2011. Od 1 stycznia 2013 roku realizuje działania autorskiego programu „E-duk@cja. Twój pierwszy krok w cyfrową dorosłość”, którego celem jest aktywizacja osób cyfrowo wykluczonych w wieku 50+, w ramach programu „Polska cyfrowa równych szans” na mocy umowy ze Stowarzyszeniem „Miasta w Internecie”.

**Bernadetta Darska** – dr literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Wykładowczyni Gender Studies przy Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Krytyczka literacka, w latach 2002–2009 redaktor naczelna pisma literacko-kulturalnego „Portret”. Autorka książek: *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej* (2006), *Czas Fem. Przewodnik po prasie feministycznej i tematach kobiecych w czasopiśmie kulturalnych po 1989 roku* (2008), *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu* (2009), *Śledztwo i płęć. O bohaterkach powieści kryminalnych* (2011, t. 1–2) oraz *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach* (2012). Prowadzi blog krytycznoliteracki *A to książka właśnie!* ([www.bernadettadarska.blog.onet.pl](http://www.bernadettadarska.blog.onet.pl)).

**Urszula Doliwa, Patryk Skrzat, Natalia Nowak, Anna Urban, Marek Lewiński, Adam Cichoń, Justyna Bagińska, Kinga Barma, Justyna Felka, Beata Wronka, Michał Kalinowski, Aleksandra Majsterek, Joanna Jarmużewska** – zespół badawczy składający się ze studentów III roku dziennikarstwa i komunikacji społecznej, kierowany przez dr Urszulę Doliwę, adiunkta w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

**Robert Dziembowski** – dr, absolwent prawa na Wydziale Prawa i Administracji (2006), uczestnik studiów doktoranckich na kierunku prawo (2006–2008) oraz absolwent dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie (2008). Od 2008 roku asystent, a od 2012 roku adiunkt w Katedrze Prawa Karnego Materialnego na tej uczelni. Jego zainteresowania naukowe obejmują prawo karne materialne, ochronę czci człowieka, prawo własności intelektualnej.

**Bartosz Kazana** – dr, historyk filmu, zastępca redaktora naczelnego czasopisma „EKRAŃY”. Publikował m.in. w „Kulturze Popularnej”, „Kwartalniku Filmowym” i „Kulturze Współczesnej”. Autor rozprawy doktorskiej o nurcie autorskim w powojennej kinematografii angielskiej, współredaktor (z Alicją Helman) książki *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej* (2012).

**Maciej Kledzik** – dr hab., prof. nadzw.; dr nauk humanistycznych w zakresie historii XIX wieku (UMK 2001), doktor habilitowany (UWM 2012) w zakresie historii XIX, XX wieku i mediów, publicysta, pisarz. W latach 2003–2006 dziekan i prorektor ds. naukowo-dydaktycznych Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. M. Wańkowicza w Warszawie, współautor programów kształcenia I stopnia (licencjat) i autor programów kształcenia II stopnia (studia magisterskie). W latach 2006–2010 rektor WSD. Naukowo zajmuje się wojną polsko-rosyjską 1830–1831 i emigracją popowstaniową (biografia gen. Ignacego Marcelego Kruszczyńskiego, 1989) oraz Powstaniem Warszawskim, o którym wydał osiem książek, w tym dwie monografie zgrupowań AK (nagroda „Varsaviana” za *Zgrupowanie AK mjr „Bartkiewicza”*, 2002). Za działalność badawczo-pisarską na temat dziejów Powstania Warszawskiego otrzymał w 1995 roku nagrodę Niezależnej Fundacji Popierania Kultury Polskiej „Polcul”. W przeszłości publicysta m.in. „Przekroju”, „Polityki”, „Rzeczpospolitej” i londyńskiego „Tygodnia Polskiego” (opublikował w ciągu kilkudziesięciu lat kilka tysięcy tekstów publicystycznych, felietonów, recenzji, reportaży i esejów). Wypromował ponad stu dyplomantów. Aktualnie przygotowuje do druku monografię ośmiu gazet o tytule „Rzeczpospolita” (pierwsza ukazywała się od 1909 roku we Lwowie) oraz pracuje nad biograficzną książką o gen. Janie Zygmuncie Skrzyneckim.

**Mariola Marczak** – dr hab., adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Filmoznawca, autorka książki *Poetyka filmu religijnego* (2000), monografii *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego* (2011), współautorka *Światowej encyklopedii filmu religijnego* pod red. ks. Marka Lisa (2007). Publikowała m.in. w „Studiach Filmoznawczych”, „Ethosie”, „Przeglądzie Powszechnym” oraz w tomach zbiorowych. Interesuje się kinem religijnym, metafizycznym, problematyką wartości oraz kinem polskim.

**Jacek Janusz Mrozek** – dr, absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu w Białymstoku oraz Wydziału Teologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Posiada trzy stopnie naukowe doktora: nauk prawnych w zakresie prawa – specjalność prawo administracyjne i ochrona praw człowieka (Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie), nauk humanistycznych w zakresie filozofii (Wydział Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) oraz nauk teologicznych w zakresie teologii moralnej (Wydział Teologiczny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie). Ponadto posiada stopień naukowy licencjata naukowego (kanonicznego) i dziesięcioletni staż na stanowiskach kierowniczych w jednostkach administracji publicznej. Obecnie jest członkiem Mazurskiego Towarzystwa Naukowego w Elku oraz Rady Fundacji „Togatus pro bono”. Pełni funkcję redaktora tematycznego w czasopiśmie naukowym „Studia Elckie”. Kontynuuje pracę naukowo-dydaktyczną w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zajmuje także stanowisko urzędnika Najwyższej Izby Kontroli.

**Jagoda Paturej-Grandyberg** – mgr, absolwentka polonistyki, a obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. W pracy badawczej zajmuje się najnowszą literaturą kobiecą, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Nataszy Goerke. Autorka opracowań: *Inność a współczesny dyskurs feministyczny*, w: *Hermeneutyczna tradycja filozofii*, red. H. Mikołajczyk, M. Rębierz (2009); *Nowi bohaterowie starych opowieści, czyli postmodernistyczne transformacje bajek w wybranych tekstach Nataszy Goerke*, w: *Bajka w przestrzeni naukowej i dydaktycznej*, red. M. Zaorska, A. Grabowski (w druku), a także wywiadu z profesorem Ingą Iwasiów: *Nie żyjemy bez płci. Z prof. dr hab. Ingą Iwasiów rozmawia Jagoda Paturej-Grandyberg*, [online] <<http://kortowskiespotkaniazeliteratura.blogspot.com/2011/06/nie-zyjemy-bez-pci-z-prof-dr-hab-inga.html>>, dostęp: 9.01.2013.

**Artur Piskorz** – dr, filmoznawca, anglista, tłumacz. Pracownik Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: współczesna kultura Wielkiej Brytanii, kino współczesne.

**Andrzej Pitrus** – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się filmem współczesnym oraz mediami elektronicznymi – w szczególności sztuką nowych mediów, gramami komputerowymi oraz reklamą. Opublikował kilkanaście książek autorskich, był redaktorem licznych tomów zbiorowych. Od lat bada twórczość Billa Violi, któremu poświęcił szereg studiów publikowanych w pismach naukowych.

**Jarosław Szczechowicz** – dr, adiunkt w Katedrze Postępowania Cywilnego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; radca prawny.

**Krystyna Szczechowicz** – dr nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Karnego Materialnego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; sędzia Sądu Okręgowego w Olsztynie, Wydział II Karny.

**Ewa Szczepkowska** – dr hab., prof. UWM, literaturoznawca, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Autorka książek: *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci* (2002), „Zegar mego życia zawsze się późnił...” *O życiu i twórczości Juliana Wołoszynowskiego* (2008).

**Joanna Szydłowska** – dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; absolwentka UW, stopień doktora otrzymała na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą genologii dziennikarskiej oraz socjologii pogranicza kulturowego. Jest autorką dwóch książek poświęconych publicystycznym i literackim wizerunkom pogranicza po 1945 roku: *Warmia i Mazury w reportażu polskim w latach 1945–1980. O tożsamości bohaterów, miejsc i zdarzeń* (2001) oraz *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)* (2013). Przygotowała i opatrzyła naukowym komentarzem dwie antologie reportażu: *Spotkania. Wybór reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1945–1949* (1999, wspólnie z Janem Chłostą) oraz *Niegdyś i dziś. Antologia reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1950–2000* (2002), wydała zbiór felietonów radiowych Władysława Ogrodzińskiego *Romans z radiem. Antologia felietonistyki z lat 1969–1989* (2011). Jest współredaktorką prac zbiorowych: *Rejony kultury* (2009, z Anitą Frankowiak) oraz *Pomiędzy kulturą a komu-*

---

*nikowaniem. Studia z dziejów mediów* (2010, z Anitą Frankowiak). Publikuje m.in. w „Ruchu Literackim”, „Anthroposie”, „Tematach z Szewskiej”, „Napisie”, „Studiach Medioznawczych”, „Komunikatach Mazursko-Warmińskich”.

**Aldona Witkowska** – mgr, absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie oraz kulturoznawstwa USA Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą analizie wizerunku żony w popularnych serialach amerykańskich w perspektywie wydarzeń społeczno-politycznych. Jej główne zainteresowania badawcze to: kultura audiowizualna, płęć w kulturze popularnej, współczesne kino amerykańskie.

# Table of content

Urszula Doliwa, Miłosz Babecki Introduction .....	5
--	---

## Media and communication

Miłosz Babecki The essentials of neutralization advertising strategies based on the example of subverted gamification.....	9
Urszula Doliwa, Patryk Skrzat, Natalia Nowak, Anna Urban, Marek Lewiński, Adam Cichoń, Justyna Bagińska, Kinga Barma, Justyna Felka, Beata Wronka, Michał Kalinowski, Aleksandra Majsterek, Joanna Jarmużewska Foreign affairs in “Fakty” – the main news program of TVN. A quantitative and qualitative analysis .....	29

## Literature

Ewa Szczepkowska About feminine otherness in the borderland region .....	45
Bernadetta Darska Social community failure. Deliberations based on selected detective stories .....	58
Jagoda Paturej-Grandyberg Androgyny – the category of the third gender in the texts of Natasza Goerke ....	67

## Movie

Andrzej Pitrus A video-anthropologist visits the Salomon Islands: (almost) forgotten documentaries by Bill Viola.....	79
Mariola Marczak The image of the Warmia and Mazury District in Polish cinema and television serials .....	87
Artur Piskorz Now and then. Watching Mike Leigh’s <i>Career Girls</i> .....	116
Bartosz Kazana “Musical instruments with souls”. Musical instruments as driving forces of film narration .....	126
Aldona Witkowska The Great Homecoming – in other words, history and the domestic sitcom repeat themselves .....	139

---

**Law**

Jacek Janusz Mrozek Legal aspects of the concept of “freedom of speech” .....	157
Jarosław Szczechowicz Legal aspects of the infringement of personal interests.....	164
Robert Patryk Dziembowski Circumstances which exclude the criminal character of a slander.....	178
Krystyna Szczechowicz Waivers of journalist source confidentiality in criminal proceedings.....	184

**Book reviews and reports**

Maciej Kledzik Expelled from the Radio Committee .....	195
Urszula Doliwa The revival of radio .....	199
Aldona Witkowska “Totally gonzo”, in other words, humour served with loathing.....	203
Miłosz Babecki Functions of online games for changes during the reality perception process .....	207
Bożena Brzostowska The position of media discourse in contemporary methodological issues .....	215
Joanna Szydłowska Education for multiculturalism. “Roma education – current challenges” seminar report.....	221
Authors .....	227