



Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińskiego-Mazurskiego
w Olsztynie

**media
kultura
komunikacja
społeczna**

**NR 9
2013**

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

Joanna Chłosta-Zielonka, Janusz Gołota, Maria Hołubowicz, Brunon Hołyst, Stanisław Jędrzejewski,
Alicja Kisielewska, Marek Lis, Mariola Marczak, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Stanisław Pikulski,
Andrzej Pitrus, Piotr Skrzypczak, Wiesław Sonczyk

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 2013

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

Nakład 120 egz., ark. wyd. 19,25; ark. druk. 16,25
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 25

Spis treści

Mariola Marczak, Urszula Doliwa Wprowadzenie.....	5
--	---

(Re)formatowanie mediów

Grażyna Stachyra Radio jako przestrzeń dla rytuału.....	9
Tomasz Olczyk Celebrytyzacja polityki – politycy i ich rodziny w „Twoim Stylu” i „Vivie”	23
Miłosz Babecki Funkcje epizodycznych gier internetowych w procesach modelowania wirtualnego wizerunku terrorysty i terroryzmu. Analiza aspektowa.....	38
Aleksandra Powierska Moda i uroda – kobieta a współczesne strategie tożsamościowe w kontekście analizy wybranych przekazów telewizyjnych.....	59
Maria Rólkowska Uczenie się i postrzeganie języka polskiego oraz kultury polskiej przez studentów programu Erasmus jako aspekt komunikacji międzykulturowej	72

Uniwersum słowa i obrazu

Joanna Chłosta-Zielonka Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej ...	87
Ewa Szczepkowska Relacje polsko-ukraińskie na łamach tygodnika „Przymierze” ze szczególnym uwzględnieniem publicystyki Joachima Wołoszynowskiego	99
Sławomir Bobowski Czejenów „droga przez mękę” (na podstawie przekazów historycznych, literackich i filmowych).....	114
Artur Piskorz <i>Spartakus</i> : prawda czasu czy prawda ekranu?	131
Piotr Przytuła Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? Zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii (<i>Casino Royale</i> , <i>Quantum of Solace</i> , <i>Skyfall</i>)	142

Aldona Witkowska American Gothic, czyli horror amerykańskiego domostwa. Analiza „udomowio- nej”, amerykańskiej wersji gotyku na przykładzie seriali <i>American Gothic</i> i <i>American Horror Story</i>	154
--	-----

Andrzej Pitrus <i>The Passing</i> : obrazy z soli i pieprzu	163
--	-----

Prawo w mediach – media w prawie

Maciej Kledzik Cenzura w demokracji (przyczynek do ograniczania i nadużywania wolności słowa)	175
---	-----

Sławomir Blichiewicz Problem piractwa muzycznego. Alternatywne spojrzenia na spór o pobieranie muzyki z Internetu	192
---	-----

Robert Dziembowski, Małgorzata Szwejkowska Medialny obraz tak zwanych pedofilów a uregulowania karnoprawne problemu....	209
--	-----

Krystyna Ziółkowska Podstawy prawne zatrudniania dziennikarzy – główne pojęcia	219
---	-----

Krystyna Szczechowicz Dostęp do akt sądowych w postępowaniu karnym	227
---	-----

Recenzje i sprawozdania

Daria Bruszevska Dziesięć opowieści na czas przepływającej kultury popularnej (która nie jest kulturą masową)	241
---	-----

Aldona Witkowska Czarny romans, wściekła pulpa i hektolitry krwi, czyli spaghetti western w wydaniu Quentina Tarantino	247
--	-----

Małgorzata Cieślik-Florczyk Sprawozdanie z konferencji naukowej „PR w polityce”	251
--	-----

Autorzy	255
---------------	-----

Table of content.....	260
-----------------------	-----

Mariola Marczak, Urszula Doliwa

Wprowadzenie Introduction

To już dziewiąty numer „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej”, który trafia do Czytelników. Niekoniecznie jednak trzymają oni teraz w ręce papierowe wydanie naszego czasopisma, coraz więcej bowiem odbiorców korzysta z jego wersji elektronicznej, zamieszczonej na naszej stronie internetowej www.uwm.edu.pl/mkks/. Tendencję tę można uznać za znak czasów. Udostępnianie publikacji naukowych w sieci staje się nie tylko priorytetem, ale wręcz obowiązkiem wydawcy. Dokładamy starań, by pismo było jak najlepiej dostosowane do wymagań, które stawia przed nim Czytelnik, także ten internetowy. Obecnie na naszej stronie można znaleźć wszystkie numery „MKKS-u”, począwszy od numeru 3–4 – serdecznie zachęcamy do ich lektury.

Z przyjemnością informujemy także, że czasopismo „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” pozytywnie przeszło proces ewaluacji i znalazło się na liście IC Journals Master List 2012 ze wskaźnikiem ICV (Index Copernicus Value) w wysokości 4,42 punktu. Do czasopisma napływają teksty z całego kraju i są one recenzowane przez uznanych naukowców zajmujących się tematyką medialną, pracujących w wiodących ośrodkach uniwersyteckich w Polsce, a także za granicą. Dzięki temu udało się wyłuskać z tekstów nadesłanych do Redakcji 17 artykułów, które weszły w skład niniejszego numeru – tych spełniających kryteria stawiane publikacjom naukowym, zarówno przez Redakcję, jak i Recenzentów.

Prace, które publikujemy w tym numerze, dotyczą niemal całego spektrum mediów i komunikacji. Podobnie jak w poprzednich, tak i w tym tomie nie zabrakło analiz treści medialnych w kontekście ważnych kwestii społecznych. Zostały one umieszczone w części pierwszej pod hasłem „(Re)formatowanie mediów”, ponieważ wspólną cechą większości tych analiz jest obecny w nich aspekt transformacyjny. Ich autorzy zajmują się przemianami zachodzącymi w mediach, w treściach w nich zawartych, ale i w samej komunikacji. Na uwagę zasługuje zwłaszcza obecność w tym zestawieniu opracowań poświęconych mediom często pomijanym w podobnych analizach: radiu oraz grom cyfrowym. Grażyna Stachyra próbuje wykazać, jak bardzo zrytualizowany charakter ma przekaz radiowy, i tłumaczy, dlaczego takiej powtarzalności i rytualności programu radiowego słuchacze oczekują. Miłosz Babecki z kolei, w swoim studium poświęconym grom internetowym, przestrzega przed postrzeganiem ich jedynie jako medium służącego rozrywce – równie ważna, a może nawet ważniejsza, staje się bowiem ich funkcja perswazyjna.

Kolejną część pisma wypełnia blok studiów nad mediami audiowizualnymi: filmem, telewizją, a także nad pewną formą sztuki audiowizualnej, choć znalazły tu miejsce także teksty o literaturze. W prezentowanych badaniach

filmoznawczych nad tak klasycznymi tematami, jak paradygmat bondowski, western czy dokumentowanie i analiza dorobku mistrzów kina, dominuje perspektywa genologiczna, historycznofilmowa oraz antropologiczna. Warto zwrócić uwagę na odświeżenie przez Sławomira Bobowskiego nieczęsto poruszanego tematu literackich i filmowych przedstawień Indian północno-amerykańskich, na tekst o równie niesłusznie zapomnianym pisarzu i dziennikarzu z Kresów, Joachimie Wołoszynowskim, przypomnianym przez Ewę Szczepkowską, a także na dwa teksty otwierające i zamykające dział. Oba są efektem źródłowych, oryginalnych badań autorów. Joanna Chłosta-Zielonka szczegółowo opisuje cały szereg działań, inicjatyw i zjawisk kulturalno-literackich, które można nazwać współczesną „kulturą kryminału”, a ponadto ze znanstwem analizuje gatunek, który – jak pisze – „staje się szczegółowym świadectwem kulturowym czasów, w których powstaje” (s. 91–92). Andrzej Pitrus z kolei prezentuje w naszym czasopiśmie fragment swoich rozległych badań nad twórczością klasyka video artu – Billa Viola. Tym razem jest to historia powstania oraz analiza *The Passing*, „pracy przełomowej z wielu powodów [...] w istocie ostatniej realizacji typu *single channel video*” (s. 170), „uważanej za jedną z najważniejszych w dorobku” artysty, jak podkreśla autor artykułu (s. 163). Ze względu na kontrowersje natury etycznej związane ze sposobem jej powstawania (filmowanie umierania matki artysty) rodzi się pytanie o aspekty prawne nietypowych działań twórczych, co łączy ów dział z następnym, w którym są poruszane rozmaite kwestie prawne związane z mediami, w tym z działalnością twórczą w mediach.

Dział prawny, choć ostatni w tym tomie, z pewnością zasługuje również na uwagę Czytelnika. Umieszczone w tej części pisma artykuły dotyczą często spraw fundamentalnych dla roli mediów i dziennikarstwa w systemie demokratycznym, takich jak cenzura, podstawy prawne zatrudniania dziennikarzy, dostęp dziennikarza do akt sądowych czy bardzo szeroko dyskutowana obecnie kwestia uregulowań prawnych dotyczących korzystania z muzyki pobieranej z Internetu. Alternatywne w stosunku do obowiązujących obecnie przepisów spojrzenie na problem piractwa w sieci prezentuje w obszernym artykule Sławomir Blichiewicz.

Całość dopełnia dział „Recenzje i sprawozdania”. To – jak zwykle – subiektywny wybór dokonany przez autorów, którzy dzielą się swoimi opiniami na temat ciekawych zdarzeń, imprez naukowych i kulturalnych czy też interesujących publikacji.

Mamy nadzieję, że dziewiąty numer „MKKS-u” spotka się z Państwem zainteresowaniem i zachęci do sięgnięcia po następne. Zapraszamy również do współpracy wszystkich, którzy prowadzą badania nad mediami tradycyjnymi i cyfrowymi, komunikacją społeczną oraz kulturą.

(Re)formatowanie mediów

Grażyna Stachyra

Radio jako przestrzeń dla rytuału

Słowa kluczowe: komunikacja, radio, rytuał, osobowość, performance

Key words: communication, radio, ritual, personality, performance

Rytuał to działanie rozgrywające się w określonej przestrzeni społeczno-kulturowej¹. Współczesne poszukiwanie rytuałów w sferze *profanum*, w powszedniości, jest spowodowane pragnieniem odnalezienia punktu odniesienia, *constans*, w rozdręganym, „płynnym” nowoczesności². Laicyzacja kultury w epoce nowożytnej doprowadziła do desakralizacji form przeżywania i organizowania czasu wolnego. Wyzwolenie od obowiązku pracy stało się wartością. „Przetrwały obrzędowe formy, lecz duch religijny się ulotnił. Wszystkie głębsze bodźce duchowe wycofały się z tej powierzchownej kultury”³. Po utracie głębi i zerwaniu kontaktu ze sferą *sacrum* najtrwalszym elementem rytualnego charakteru wypełniających czas wolny zachowań okazała się ich rytmiczna powtarzalność. Współczesne radio dostarcza odpowiedniej oprawy do przeżywania rytuału. Formatowanie rozgłośni jako strategia precyzyjnego komponowania powtarzalnych treści zakłada przyzwyczajanie słuchaczy do określonego rytmu elementów programu, pojawiających się w przewidywalnych dla słuchaczy interwałach.

Rozpatrywanie rytuału w kontekście komunikacji prowadzi do jego definicji jako działania rozgrywającego się w określonej przestrzeni społeczno-kulturowej⁴. Do jego istotnych elementów zaliczają się: obecność mistrza ceremonii, przewodzącego rytuałowi, komunikacyjny charakter aktów rytualnych, a także ekspresja rytualna, wyrażająca się poprzez systemy znaków i znaczeń. Właściwości komunikacyjne rytuału dające mu moc to słowa oraz gesty. Istotna jest rola świadka, będącego świadomym uczestnikiem, który dobrowolnie włącza się w porządek znaczeń. Teorie magiczności i religii były przez antropologów adaptowane do komunikacji masowej. Główne ich założenia zawiera praca Erica Rothenbuhlera z 1998 roku *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, ukazująca ideę rytualnego rozpatrywania komunikacji. Choć teoria ta powstała na podstawie obserwacji społeczności tubylczych, ujawnia mechanizmy charakterystyczne dla mediów, które na różnych etapach ich

¹ E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków 2003, s. 38.

² Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

³ J. Woźniakowski, *Czy kultura jest do zbawienia konieczne potrzebna?*, Kraków 1998, s. 215–218.

⁴ E.W. Rothenbuhler, dz. cyt., s. 47.

rozwoju można rozpatrywać jako swoiste produkty kulturowe czy estetyczne⁵. Abstrahując od spornej koncepcji zwyczajowego korzystania z mediów, określanej przez niektórych antropologów zrytualizowanym wykorzystaniem mediów, zwracamy się ku tezie Rothenbuhlera, nadającej rytuałowi ożywczy cel oraz symboliczny wpływ na „życie poważne”⁶. Rytualne komunikowanie w radiu stanowi rodzaj przenikania się sfer nadawcy i odbiorcy w symbolicznej aurze audycji. Audialne rekwiizyty, którymi posługuje się nadawca, podlegają, dzięki współuczestnictwu odbiorcy, interpretacji. Aktor w rytuale jest przewodnikiem i z założenia posiada ponadprzeciętną wiedzę. Konfirmacja jego niezwykłości następuje poprzez sposób mówienia, operowania symbolami, kodami, które są znane jego słuchaczom, budując wzajemne więzi i krąg wtajemniczenia. Definicja działań rytualnych zakłada, że „uczestnicy rytuału wykonują coś symbolicznie, posługując się symbolami w celu osiągnięcia celów społecznych”⁷.

Inicjacja

Dan Berkowitz i Robert Gutsche na łamach „Journalism & Mass Communication Quarterly” przytoczyli swoje badania dotyczące wykorzystania przez mainstreamowe media oraz blogosferę kolektywnej pamięci o wielkiej osobowości radia amerykańskiego, Edwardzie R. Murrowie. Autorzy przedstawili zarówno analizę konkretnych tekstów *on-line*, jak i dogłębny szkic na temat istoty współczesnego dziennikarstwa w ogóle⁸. Bezkompromisowy styl działalności antenowej Murrowa połączony z profesjonalizmem i umiejętnością intrygowania słuchaczy (zwłaszcza w korespondencjach z okresu II wojny światowej) uczyniły go ikoną dziennikarstwa, jego bezsprzeczną osobowością.

Współcześnie radiowe modele popularności rodzą się w kontekście nie tylko technologicznych, ale też społecznych i kulturowych zmian, którym to medium podlega. Jedną z wielu konsekwencji tych współzależności jest funkcjonowanie na równych prawach różnorodnych formuł komunikacji ze słuchaczami, podporządkowanych głównie założeniom formatowym rozgłośni. Stąd trudności definicyjnych przysparza określenie „osobowość”, będące raczej kompilacją różnych zakresów znaczeniowych, jak „DJ”, „prowadzący”, „celebryta”, „dziennikarz”. „Osobowość” można dziś rozumieć zupełnie potocznie – jako podmiot występujący na antenie radiowej i preferujący pewien model komunikacji z odbiorcami. Może on być swoistym autorytetem⁹, *personality*, skandalistą, ekscentrykiem.

⁵ F. Osorio, *Proposal for Mass Media Anthropology*, w: *Media Anthropology*, red. E.W. Rothenbuhler, M. Coman, Thousand Oaks – London – New Delhi 2005, s. 36–45.

⁶ E.W. Rothenbuhler, dz. cyt., s. 48.

⁷ Tamże, s. 64.

⁸ D. Berkowitz, R.E. Gutsche, Jr., *Drawing Lines in the Journalistic Sand: Jon Stewart, Edward R. Murrow, and Memory of News Gone By*, „Journalism & Mass Communication Quarterly” 2012, August 20th.

⁹ W. Stróżewski, *Mała fenomenologia autorytetu*, w: *O autoryciecie. W poszukiwaniu punktu odniesienia*, red. J. Jagiełło, Kraków 2008, s. 108.

Jednak model komunikowania, jaki wybiera, wpływa na audytorium poprzez uruchamianie bądź redukowanie pewnych zakresów jego aktywności odbiorczej. Dodatkowo komunikowanie to przebiega w specyficznym kanale, gdzie słuchacz może tworzyć „portret głosowy” nadawcy lub na niego patrzeć (radio na wizji), ma do czynienia z technikami niwelowania przestrzennej separacji zachodzącej w przypadku komunikacji zapośredniczonej (rozszczerzenie narracji, obecność publiczności w studiu), strategiami redefiniującymi kontakt z nadawcą (interakcja utajona, „cud”, strategia wykluczenia i strategia symulowana)¹⁰. Wszystkie te elementy są składowymi modusami komunikacji w radiu jako interakcji paraspołecznej w ramach pośredniej (zapośredniczonej) komunikacji interpersonalnej. Zaliczyć tu należy rozmowę telefoniczną, mającą elementy komunikacji bezpośredniej: wymiennosc roli nadawcy i odbiorcy, natychmiastowe sprzężenie zwrotne oraz posługiwanie się powszechnie znanymi kodami¹¹. Różnice to: brak prywatności i możliwości sprawowania kontroli nad procesem komunikacji, gdyż raz nadany przekaz jest już dostępny wszystkim potencjalnym odbiorcom, co nadaje informacji charakter publiczny¹². Nadawca ma zatem w rytualnym ujęciu komunikacji inicjacyjną moc rozpoczynania, „dziania się” rytuału. Jednocześnie na różnych etapach rozwoju technologicznego radio dysponowało różnicującym się wachlarzem rekwizytów wypełniających rytuał.

Magia radia a magiczność rytuału

Okres „ślepego” radia, operującego jedynie audialnym przekazem, choć już miniony, zaznaczył się nadawcą szczodrością w operowaniu bogactwem dźwięku i słowa, umożliwiającym opisanie świata przedstawianego. Choć Andrew Crisell¹³ oprotestował nazywanie radia „ślepy”, jako sugerujące upośledzenie, istotny brak, radio czerpało ze swej „ślepoty”, a niewidzialność stanowiła doskonale podłoże dla magiczności. Peter Lewis dostrzega z kolei wizualny aspekt radiowej komunikacji pobudzającej wyobraźnię słuchacza, by wizualizował to, co słyszy, tworzył wymiary, dopełniał obraz, był aktywny¹⁴. Martin Esslin, były dyrektor sekcji Teatru Radiowego BBC, docenia słowa odbierane przez ucho, podkreślając ich przewagę abstrakcyjną w porównaniu z bodźcami dostarczonymi przez oko¹⁵. Niepowtarzalność głosu nadaje mu atrybuty niezwykłości, jego brzmienie rodzi wyobrażenia o jego nadawcy,

¹⁰ P. Mancini, *Simulated Interaction: How the Television Journalist Speaks*, „European Journal of Communication” 1998, nr 3(2).

¹¹ G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s. 84.

¹² S. Juszczak, *Komunikacja człowieka z mediami*, Katowice 1998, s. 55.

¹³ A. Crisell, *Understanding Radio*, London – New York 1992, s. 3, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, *On Air. Methods and Meanings of Radio*, New York 1998, s. 74.

¹⁴ P. Lewis, *Radio Drama*, New York – London 1981, s. 9, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, dz. cyt., s. 77.

¹⁵ M. Esslin, *The Mind as Stage*, „Theatre Quarterly” 1971, nr 3, s. 5–11, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, dz. cyt., s. 78–79.

choć on sam jest tajemnicą. Jednocześnie emocjonalne zabarwienie kontaktu wzmacnia aktywność słuchacza, jego zaangażowanie w dekodowanie przekazu. Głos „prowadzi” słuchaczy poprzez kolejne etapy audycji, jest przewodnikiem, mistrzem, aktorem w radiowym spektaklu. Jednocześnie słuchacz rozpoznaje stale elementy komunikacji, stanowiące rodzaj przejścia do kolejnych faz programu. Według Rothenbuhlera, wymiernym znakiem działania rytuału jest poddanie się jego znakom, przekładanie się symbolicznych działań na sferę „życia poważnego”, sferę kontaktów społecznych.

Nie dziwi fakt szczególnie intensywnego oddziaływania radia na emocje człowieka, gdyż jako medium podążające, zgodnie z teorią antropotropiczną Paula Levinsona, za naturalnymi tendencjami komunikacyjnymi ludzi, najpierw jako magiczny głos wydobywający się z czarnej skrzynki, a potem jako towarzysz w samochodzie, pracy, domu, w zminimalizowanych przenośnych odtwarzaczach – wciąż jest atrakcyjne poprzez dostarczanie audialnych doświadczeń różnego rodzaju. Początkowo pierwiastek magiczności był potęgowany z uwagi na brak dostępu przeciętnego słuchacza do „świata radia”. Technologiczny proces przetwarzania fali elektromagnetycznej w akustyczną sam w sobie był doświadczeniem transcendentnym. W miarę upływu czasu potencjał magii radia się zmniejszał, aż do współczesnej ery konwergencji, kończącej czas „ślepoty” radia.

Kod pierwotny (jedynie audialny), współlistniejący ze społecznym uzusem traktowania radia jako wiarygodnego, można powiedzieć – autorytarne źródła wiedzy o świecie, implikował jednocześnie podejście odbiorców do komunikatu. Sugestywność radia była tak silna, że wywoływała emocjonalny wstrząs. Przykładem może być panika mieszkańców New Jersey (w 1938 roku) wywołana emisją słuchowiska *Wojna światów* Orsona Wellesa, będącego radiową adaptacją powieści Herberta G. Wellsa pod tym samym tytułem. Wielość źródeł informacji nie pozwoliłaby współczesnemu słuchaczowi uwierzyć, że podawany w radiu komunikat o ataku Marsjan na Ziemię jest prawdziwy. Abstrahując od tego przykładu (nazbyt często demonstrowanego jako dowód naiwności odbiorców, a rzadko uzupełnianego o analizę struktury tego słuchowiska, struktury improwizowanej na przekaz newsowy rządzący się swoimi prawami w recepcji słuchaczy), należy wspomnieć o pogłębionej refleksji na ten temat oraz na temat odbioru radiowych seriali, prowadzonej w latach czterdziestych przez pionierkę analizy komunikacji radiowej, Austriaczkę Hertę Herzog¹⁶, a także o niezwykle ekspresyjnym oddziaływaniu osobowości antenowych. Przykłady można by mnożyć, wspomniany już Edward Murrow jest kojarzony z dziennikarstwem informacyjnym, równie intensywny był jednak potencjał radiowych showmanów, takich jak skandalista Howard Stern, guru „konserwatywnej Ameryki” lat osiemdziesiątych, Rush Limbaugh¹⁷,

¹⁶ H. Herzog, *What Do We Really Know about Daytime Serial Listeners?*, „Radio Research” 1942–1943, New York 1944.

¹⁷ N. Stephen, *Rush Hudson Limbaugh and His Times: Reflections on a Life Well Lived*, Southeast Missouri State University Press 2003.

czy też słynny w końcu XX wieku Tony Blackburn, DJ brytyjskiej rozgłośni Radio 1¹⁸.

Można powiedzieć, że model *personality* rozpowszechniony na gruncie anglosaskim, a przejmowany przez polskie stacje z dużym opóźnieniem, bo dopiero po demonopolizacji rynku związanej ze społeczno-politycznymi przeobrażeniami po 1989 roku, sprzyja rozpatrywaniu komunikacji w radiu w kontekście rytuału. Przede wszystkim dlatego, że zakłada on emocjonalne zaangażowanie w rytualne czynności, które stanowiło podstawę partycypacji w audycjach osób fascynujących swoich słuchaczy. Zatem podążanie za swoistym audialnym instruktążem spikera, który jednocześnie był ekspertem, ekscentrykiem czy prowokatorem, stanowiło fazę przejścia do kręgu wtajemniczenia „wyznawców”, czyli fanów.

Swoiste „przekładanie się” działań rytualnych na życie społeczne nastąpiło niechybnie w przypadku Tomasza Beksińskiego¹⁹. Syn słynnego malarza, Zdzisława Beksińskiego, rozpoczął swoją pracę jako radiowy prezydent w 1983 roku. Trwała ona około piętnastu lat, a zakończyła się w Wigilię Bożego Narodzenia 1999 roku, kiedy popełnił samobójstwo. Chociaż od jego śmierci minęło kilkanaście lat, wciąż posiada krąg słuchaczy gromadzących i przechowujących jego audycje i nazywających je „kultowymi”. Audycje te, poprzez operowanie gatunkami *new romantic*, *art-* i *progressive rock* oraz *gothic*, zyskiwały mroczną aurę, niecodzienną, bo też w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych sama muzyka tego typu gościła na antenie radia publicznego sporadycznie. Swoistym kontekstem tej narracji stały się osobowość i styl Beksińskiego, wykorzystującego w prywatnym życiu wampiryczną symbolikę. W medialnych wypowiedziach przyznawał się on do wewnętrznego rozdarcia, pustki, słabości, niechęci do życia. Brak obrazu w radiu za czasów Beksińskiego sprzyjał potęgowaniu atmosfery magiczności i niezwykłości. Nasilały ją też jego osobiste wyznania. Budowały krąg wtajemniczenia, zaufania. Jak zauważa Paddy Scannell, „kontekst osobisty nadaje wypowiedziom wyjątkowego znaczenia”²⁰.

Beksiński nie poddawał się łatwej kategoryzacji. Trudno styl jego komunikacji zaliczyć do któregośkolwiek z proponowanych przez McLeisha modeli prowadzących. Nie jest to ani *DJ Personality*, budujący program poprzez sytuowanie siebie w jego centrum, ani „ekspert” skoncentrowany głównie na przedmiocie audycji²¹. To raczej aktor w rytuale, którego przebieg jest w zarysie ustalony i wyznacza go kanon audycji, zaś dekodowanie jego symboliki jest niezwykle emocjonalne. Beksiński jako jeden z pierwszych DJ-ów stworzył wyjątkową atmosferę wspólnoty ze słuchaczami opartą na konfesyjnym modelu komunikacji, jednak jego program nie zawierał formuły *phone-in* (telefony do studia). Wspólnota opierała się więc na przywódczym zadaniu aktora rytuału,

¹⁸ P. Scannell, *Radio, Television and Modern Life*, Cambridge, Massachusetts, 1996, s. 118.

¹⁹ Dziennikarz muzyczny, pracował w Polskim Radiu, prasie muzycznej, a także jako tłumacz filmowych list dialogowych.

²⁰ P. Scannell, dz. cyt., s. 94.

²¹ R. McLeish, *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007, s. 189.

który sam wyznacza role innym. Powstawała na bazie jego konfesyjnych wy-nurzeń, zaś odpowiedzią na nie były listy od fanów, przesyłane tradycyjną pocztą, które prowadzący odczytywał na antenie. Znowu zatem elementem dominującym był głos Beksińskiego, który przywoływał swoich słuchaczy, kiedy zechciał. To ograniczenie w sprzężeniu zwrotnym nie tyle spowodowane było egocentrycznymi zapędami Beksińskiego, co towarzyszącym mu w antenowej działalności imperatywem ukierunkowania odbiorczych interpretacji i odczuć, które wywoływały jego audycje.

Jeśliby komunikację uznać raczej za formę rytuału niż transmisji, wiąże się ona wówczas bardziej z przedstawieniem niż ruchem, uczestnictwem niż konsumpcją, ze znaczeniem lub pięknem niż strategią lub rezultatem, ewokacją lub wzywaniem niż wpływem lub skutecznością. Rytuał nie jest przeznaczony do oglądania, lecz do uczestniczenia w nim²².

Takie podejście pozwala skupić uwagę na symbolicznej istocie komunikacji. Rothenbuhler podkreśla, że rytuał wymaga od jednostki podporządkowania pewnemu zewnętrznemu układowi znaków. W radiu układ ten dotyczy zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. W przypadku wspomnianych audycji Tomasa Beksińskiego krąg jego wiernych słuchaczy akceptował narzucony przez niego, arbitralny porządek. W istocie jednak tylko ci, którzy zgodzili się na symboliczne oddziaływanie znaków, wstępowali w rytualną aurę audycji. Byli wszak i tacy (choć w mniejszości), którzy nie chcieli zaakceptować symboliki Beksińskiego, jego kodu²³.

O ile rytuał programów Tomasza Beksińskiego zasadał się na konfesyjnej nadawczej ekspresji zakładającej w zasadzie „niemy” *feedback* odbiorczy, bo ograniczający się przede wszystkim do listownej korespondencji, którą dopiero prowadzący nagłaśniał poprzez odczytywanie na antenie – o tyle programy Piotra Kaczkowskiego można nazwać rytualnym spełnianiem się estetycznej fascynacji muzycznej w ramach intymnych relacji nadawczo-odbiorczych. Kaczkowski, dziennikarz i prezenter muzyczny Programu III Polskiego Radia, we wrześniu 1968 roku przejął od Gabriela Mérétyka prowadzenie serijnej audycji „Minimax, czyli Minimum Słów, Maksimum Muzyki”, którą – choć z coraz dłuższymi przerwami – prowadzi do dziś. Nie był to jedyny program Kaczkowskiego. Można tu wliczyć: „Mój Magnetofon”, „Kiermasz Płyt”, „Słuchaj razem z nami”, „W tonacji Trójki”, „Zapraszamy do Trójki”, „Muzyczna Poczta UKF”, „Kanon Muzyki Rockowej”. Jednak to przede wszystkim „Minimax”, w którym Kaczkowski prezentował nowości płytowe i klasykę rocka, osiągnął ogromną popularność i wywarł wpływ na kształtowanie się gustów muzycznych kilku pokoleń Polaków. Charakterystyczna dla rytuału jego audycji była funkcja ekspresywna kontaktu ze słuchaczami, wprawdzie ukierunkowanego na nadawcę, aktora, przewodzącego „wtajemniczeniu”

²² E.W. Rothenbuhler, dz. cyt., s. 154.

²³ Obszernie kwestię rytualnego charakteru komunikacji z odbiorcami opisuje w artykule *Rytualna konstrukcja autorytetu radiowego. Analiza przypadku*, w: *Teorie komunikacji i mediów*, red. M. Graszewicz, t. 5, Wrocław 2012, s. 141–155.

muzycznemu, ale w połączeniu z funkcją konatywną, impresyjną; wybrana muzyka stanowiła wyjątkowy i niespotykany kontekst komunikacji:

Prowadzący: Przywiozłem ją [płytę] zza odległej wody... jest tylko podobno kilka tysięcy sztuk wyprodukowanych dla takich naprawdę... wielbicieli²⁴.

Dobór muzyki podkreśla wysublimowany gust słuchaczy kolekcjonerów. Nie jest to grono przypadkowe, a naturalnie wyselekcjonowane według kategorii muzycznej fascynacji:

Słuchacz: Wrażenia są takie same, o ile nie większe, choć na pamięć znam i każdy dźwięk, i każde słowo oryginału. Ta nowa wersja jeszcze bardziej moje wrażenia podkreśla. Jest inna, choć nie jest świętokradztwem²⁵.

Język uroczysty, podniosły, często patetyczny podkreśla atmosferę rytualnych muzycznych „wiwisekcji”. Sprawdzają się w tym przypadku słowa Rothenbuhlera, który wyjaśnia działanie rytuału:

Jednostka jest podporządkowana pewnemu zewnętrznemu porządkowi znaków. Akceptujemy panowanie rytuału, jakby to była jakaś materialna moc, której nie potrafimy się przeciwstawić. W istocie jednak tak nie jest. Jest to porządek znaków, który nie posiada mocy bez naszej akceptacji. [...] Uczestnictwo w rytuale jest zgodą na ograniczenie wolnej woli, jest świadomą akceptacją narzuconego porządku myślowego²⁶.

Marka jako rytualny rekwizyt

Demonopolizacja rynku nadawców radiowych, która nastąpiła w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, spowodowała zróżnicowanie radiowej oferty, ale także jej specyfikację. Radio zaczęło funkcjonować już nie jako nazwa jednolitej organizacyjnie instytucji, ale jako poszczególni nadawcy budujący w opinii społecznej świadomość swojej marki. W kontekście rytualnych skojarzeń poszczególnych stacji uruchamiało w recepcji słuchaczy model preferowanego przez nich wzoru nadawczego, zakładającego operowanie zarówno symboliką eksplikacji antenowych, jak i schematem powtarzalnych elementów programu.

Symbolika wykorzystywana przez radio może oddziaływać na odbiorców już na etapie nazwy. Przykładem może być Radio Freee (lokalna stacja radia publicznego), które emisję rozpoczęło w listopadzie 2010 roku na częstotliwości 89,9 MHz. Uroczyste otwarcie odbyło się w jednym z najbardziej popularnych klubów w Lublinie – „Fashion Time”. Już samo miejsce inauguracji rodzi skojarzenia z trendsetterskim i modowym kontekstem publicznej działalności, współgra też z formatem muzycznym stacji (Contemporary Hit

²⁴ Polskie Radio Program III, Minimax, 14 maja 2007.

²⁵ Tamże.

²⁶ E.W. Rothenbuhler, dz. cyt., s. 159.

Radio). Nazwa radia do niego pasuje: Freee, nie *free* (z ang. ‘wolny, swobodny’). Jedna litera „e” dodana na przekór poprawnej pisowni nie zmienia faktu, że skojarzenia z brakiem ograniczeń, luzem, swobodą są oczywiste. Na dodatek gra słów polsko- i anglojęzycznych *free* – ‘wolny’ (czyt. frywolny, czyli mający luźny, żartobliwy stosunek do erotyki)²⁷, jest sloganem skierowanym do targetu radia (15–35 lat), wolnych i swobodnych młodych ludzi. Hippiisowskie konotacje przesłania Radia Freee urozmaica jednak *liner* (dżingiel promocyjny stacji). Usłyszymy w nim bowiem hasło „Dopalamy mużą”, co w połączeniu z propagowanym w kampanii *outdoor* wizerunkiem mężczyzny i tulącej się do niego kobiety jako diabła i diablicy pozwala dekodować przesłanie radia jako zaproszenie do piekielnie dobrej zabawy, której pikanterii dodaje brak ograniczeń; zabawy, która kusi swoim wyuzdaniem.

Nie tylko logo stacji może stać się rytualnym rekwizytem. Z pewnością jest nim także gatunek audycji, który na antenie ma swoją realizację pozostającą w nurcie symboliki audialno-wizualnej stacji. Poranne programy stanowią swoistą reklamówkę stacji. Pozostałe audycje są na nich wzorowane, choć zazwyczaj mniej urozmaicone pod względem występujących w nich form gatunkowych. Dla określenia tego gatunku można zastosować kalkę z języka angielskiego *morning show*, co można by przełożyć w sposób opisowy jako „poranna audycja rozrywkowa”, ale określenie takie w literaturze nie pojawia się. *Morning show* to mozaika różnorodnych form radiowej wypowiedzi. W jego ramach realizowane są: serwis informacyjny, wywiad, reklama, muzyka. Treści te są podporządkowane formatowi, stylistyka jest zatem ogólnie ustalona. Elementami obligatoryjnymi, a zarazem konstytuującymi ten gatunek audycji, są dygresje humorystyczne. Stanowią one lejtmotyw kilkugodzinnego programu i służą osiągnięciu celu rozrywkowego. Aby ich realizacja była możliwa, niezbędny jest czynnik w postaci osobowości prowadzącego, będącego gospodarzem programu²⁸.

Radio Freee rozpoczyna rytuał dnia cykliczną audycją „Poranna Gra Wstępna... w pozycji 89 i 9!”:

Statystycznie gra wstępna u Europejczyków trwa 8 minut... my ROBIMY to DŁUUUUŻEJ!!! W Radio Freee „Poranna Gra Wstępna... w pozycji 89 i 9” trwa bite cztery godziny. [...] Między 6.00 a 10.00 rano robimy około 70 szybkich i energetycznych numerków, penetrujemy i przelatujemy mapy pogodowe i posuwamy się w korkach Lublina, a w tak zwanym międzyczasie pijamy kawę, rozmawiamy na Facebooku i żartujemy grupowo.

Oczywiście, poza skojarzeniem tytułu „Poranna Gra Wstępna” z grą miłosną poprzedzającą stosunek seksualny²⁹, wątpliwości co do seksualnych podtekstów nie wywołuje dalsza część autoreklamy, w której „szybkie numerki”, „penetracja”, „przelatywanie” i „posuwanie” nawiązują do seksualnych konwencji. Potoczny język przekazu wpisuje się w tym przypadku w ramy „mówienia

²⁷ [Online] <<http://www.sjp.pl/frywolny>>, dostęp: 20.10.2012.

²⁸ G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu...*, s. 173.

²⁹ Z. Lew-Starowicz, *Miłość i seks: słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999, s. 95.

o brzydkich rzeczach” w lekkim, właśnie frywolnym tonie, zatem nie razi odbiorców Freee, którzy zaproponowaną przez stację metodę przyciągania uwagi zaaprobowali.

Dodatkowo gra słów w „Porannej Grze Wstępnej” wzmaga apetyt na pozostałe programowe audycje, bo skoro wstęp jest tak atrakcyjny – cóż dopiero będzie się działo potem? Radio chwyta słuchaczy w swoje sidła i zgodnie ze strategią ograniczającą ich od wpływ zachęca do pozostania na danej częstotliwości, obiecując coś w nagrodę. Celowe łamanie tabu w wypowiedziach antenowych, autoreklamie oraz zabiegach promocyjnych stało się naczelnym rytuałem podejmowanym przez Freee. Jest to zarazem rodzaj „powierzchniowej estetyzacji”³⁰, która z jednej strony współgra z modelem komunikowania w formie „pokazu”, z drugiej zaś staje się źródłem wrażeń dla ich „zbieraczy”³¹.

Performance

Rytuał, wedle słów Victora Turnera, jest przede wszystkim „przedstawieniem” i „odegraniem”, nie zaś jedynie zespołem reguł i instrukcji:

Wprawdzie zasady obramowują rytuał, ale „przepływy” działań i interakcji wewnątrz obramowania mogą sprzyjać pojawianiu się nowych symboli i znaczeń, następnie włączanych w strukturę rytuału³².

W wyniku procesu konwergencji mediów radio niekiedy traci część magicznego potencjału, na przykład z powodu wprowadzenia wizualizacji transmisji, obecności w Internecie czy możliwości symultanicznego przekazu w telewizji. Radio zyskuje jednocześnie nowe przestrzenie dla obecności rytuału. Dzięki wizualizacji akcent pada na performance. Można stwierdzić, że nastąpiła rytualizacja stylu nadawczego jako obfitującego w elementy fatyczne, a także imitującego nadawczo-odbiorczą bliskość. Współcześnie rytuał zatracił swą ciągłość, jego praktyki nie są powszechne, ale pozostałość – rytualność – akcentuje formę, nie treść. W tym kontekście staje się ona synonimem performatywności. Janusz Barański pisze w *Posłowiu* książki Rothenbuhlera, że:

pojęcie performatywności można przypisywać skonwencjonalizowanym formom kultury, służącym stanowieniu i ekspresji jakichś społeczno-kulturowych kwestii. Nie sposób jedynie stwierdzić, że rytuał, obyczaj, moda coś oznaczają, lecz trzeba powiedzieć, że tym czymś są, że nie pozostają one na usługach symboli, lecz [...] że symbole są na usługach rytuału, obyczaju, mody. Pierwotne jest samo działanie, symbole zaś są wtórne, pierwotna jest ekspresja, wtórne zaś są środki ekspresji³³.

³⁰ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 15.

³¹ Bauman o popkulturze, red. M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008, s. 14.

³² V. Turner, *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 130.

³³ E.W. Rothenbuhler, dz. cyt., s. 189.

Istotnie, komunikacyjne rekwizyty, szczególnie w wydaniu komercyjnym, zyskują status symboli. Należy tu zaliczyć formuły „wejścia antenowego”, *linery*, ofertę muzyczną, a w przypadku radia skonwergowanego także antenowe gesty, modę oraz mimikę DJ-ów czy VJ-ów:

Rudanacja: *Jesteśmy tu, dzisiaj wyjątkowy dzień, Duże Pe już biega wokół, jesteśmy gotowi, przypomnę, że to jest Czwórka Polskie Radio, ta audycja nazywa się „Cztery: Gramy!”, ja jestem Filip Rudanacja.*

Duże Pe: *A, a na mnie mówią Duże Pe.*

Rudanacja: *I będziemy tu do 21. razem z Wami cieszyć się tym pięknym dniem, najpiękniejszym dniem tygodnia, który zwany jest...*

Duże Pe: *Piąąąąąąąteeeeeeeek!*

Rudanacja: *I jest nam strasznie przyjemnie, że wypadł on właśnie dziś.*

Duże Pe: *Tu-tu-tu-tuu-tuu-tuu!*

Rudanacja: *To co, Dużuś, w takim razie rozpoczynamy naszą audycję, ten, kto włączył to radio pierwszy raz i słyszy albo ogląda nas pierwszy raz, musi wiedzieć, że my wraz z godziną 19. rozpoczynamy przesył absolutnie dobrej energii, którą przesyłamy do 21. i można ją w bardzo łatwy sposób również odebrać.*

Duże Pe: *Wyciągamy z gniazdka kabelek z napisem „normalność” i bezprzewodowo przekazujemy fale pozytywnej energii, dobrej muzyki, uśmiechu i rozkminiek, ale tych naznaczonych pozytywnie, nie negatywnie, a odbiera i nadaje się to tak: podnosi się ręce w górę, rozcapierza się nieco palce, żeby fale lepiej się rozchodziły, nabiera się powietrza w płuca, i wydaje się z siebie okrzyk...*

Duże Pe i Rudanacja: *...trzy, cztery, graaaaaamyyy!*³⁴

Radio współcześnie jest ekspresyjne i nie jest to już tylko kwestia wybranej konwencji, ale konieczność rynkowa. Podobnie jak inne media, radio kupuje uwagę słuchaczy, przekładając ją na potencjalne zyski z reklamy. Komunikowanie jako pokaz, preferowanie „modelu rozgłosu”³⁵ są składnikami radiowego performance’u. Przyciągnięcie uwagi, nie zaś transmisja samej informacji, służy realizacji celu ekonomicznego przez nadawcę. Preferuje on w tym przypadku zysk z widowni, której uwaga oznacza konsumpcję, przekładającą się pośrednio na *ratingi* sprzedaży czasu antenowego potencjalnym reklamodawcom. Przyciąganie uwagi służy czasowemu odseparowaniu odbiorcy od wpływu innych mediów. Istnieje tylko w terażniejszości, jest nastawione na „tu i teraz”, wykorzystuje nieraz kontrowersyjne techniki na granicy manipulacji, przy czym forma jest tu ważniejsza od przekazywanej treści.

³⁴ Polskie Radio Program IV, Cztery: Gramy!, 27 czerwca 2011.

³⁵ D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 87.

Gra słów

Elementem performance'u radiowego stała się swoista gra, przebiegająca na poziomie ekspresyjnym poprzez dostosowywanie parametrów głosowych do charakteru wypowiedzi – oraz na poziomie strategii nadawczej, pozorującej cechy podmiotu mówiącego. Przykładem może być strategia *mimicry*³⁶, polegająca na finguowaniu głosu (przybieraniu osobowości) innych osób w antenowych gagach. Teoretyczne ramy zaproponowane przez Rogera Caillois mogą być inspirujące w kontekście radia. *Agôn* (współzawodnictwo) oznacza grę bazującą na rywalizacji; *alea* (przypadek) – gry losowe, quizy; *mimicry* (symulacja) – gry, w których gracz akceptuje reguły fikcyjnego świata, wcielając się w rolę; oraz *ilinx* (oszołomienie) – gry, których celem jest osiągnięcie stanu oszołomienia (*shock-joke* w wykonaniu radiowych prowokatorów)³⁷. Gra radiowa przebiega też na poziomie modulowania głośności w celu budowania atmosfery bliskości, intymności, czy wreszcie na grze semantycznej, grze słów, która służy przede wszystkim przyciąganiu uwagi słuchaczy poprzez atrakcyjną formę semantycznych konotacji.

Choć rzeczywiste desygnaty są... rozczarowujące, a przynajmniej, w porównaniu z zapowiedzią, mało atrakcyjne dla słuchaczy, okazują się marketingowo istotne dla rozgłośni. Dla przykładu pierwszym pomysłem nowo powstałej stacji Freee była niskobudżetowa akcja „Zaczynij weekend od banana... w ustach”. Mężczyzna w stroju goryla przez dwa dni³⁸ jako specyficzna hostessa rozdawał w jednym z lubelskich supermarketów banany z nalepką Radia Freee. Chętni mogli też zrobić sobie z nim zdjęcie. Gra słów powoduje, że choć hasło ma neutralny początek rodem z przewodników zdrowego żywienia – to jego sfinalizowanie (zapisane po wielokropku) może radykalnie zmienić wydźwięk całości, rodząc skojarzenie z oralną pieśczętą męskich narządów płciowych. Zastosowany tu mechanizm uatrakcyjniania przekazu poprzez wykorzystanie tematu seksu jest w mediach pielęgnowany. Zgodnie z badaniami psychologów ewolucyjnych, zainteresowanie tego typu komunikatami jest stałe, gdyż w odróżnieniu od innych stworzeń u człowieka nie istnieje okres godowy, a raczej istnieje permanentnie. Ponieważ akt kopulacji nie jest czymś obojętnym z punktu widzenia grupy, wszędzie na świecie sfera kultury w jakiś sposób go ogranicza, otaczając swoistym tabu. Dlatego niezawalowana prezentacja seksu spychana jest w naszej kulturze na pornograficzny margines, natomiast media muszą sobie z tym jakoś poradzić,

³⁶ R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.

³⁷ Szerzej na ten temat: G. Stachyra, *The Radio Plays Games*, „European Journal of Communication” 2012, t. 27, nr 3, s. 241–256.

³⁸ Akcję zorganizowano w Lublinie dwa razy, 13 kwietnia 2012 roku, w godz. 17.00–20.00 w TESCO i 20 kwietnia 2012 roku, w tych samych godzinach, na terenie Centrum Handlowego E’Leclerc przy ul. Zana.

więc prezentują seks pośrednio, wiedząc, że odbiorcy są w stanie dekodować nawet najdrobniejsze podteksty³⁹.

Kiedy powtarzanie bodźca semantycznego staje się rutyną, rodzi obojętność u odbiorców, zaczynają oni traktować rzeczywistość – w mediach i poza mediami – jako symulację. Jedną z metod przeciwdziałania takiemu stopniowi wrażliwości na bodźce komunikacyjne może być wyjście poza radio, w plener, spotkanie się z potencjalnymi słuchaczami w przestrzeni miejskiej. Sprzymierzeńcem w tej strategii okazuje się „występ aktorów” poza studium radiowym, jak w przypadku kampanii „Zdrowe zioło” w Radiu Freee, która w nurcie „modelu rozgłosu”, wykorzystując element sensacji, stała się jednocześnie okazją do spotkania z „żywym” radiem. Opis akcji na stronie internetowej musiał zaintrygować wielu:

Za oknami zimna zima... więc Radio Freee spieszy Wam z pomocą. Rozgrzejmy Was ZDROWYM ZIOŁEM :D Zainteresowani? W piątek 10 lutego od 16.00 do 20.00 i sobotę 11 lutego od 14.00 do 18.00 przed Galerią Olimp będziecie mogli się rozgrzać i wzmocnić się specjalnym freeewolnym... zdrowym ziołem! Dodatkowo... wiecie, że KARTY RADIA FREEE ułatwiają życie w naszym mieście ;) – więc jeśli jeszcze nie macie swojej, będziecie mogli dostać ją na naszym stoisku ze ZDROWYM ZIOŁEM :)

Sponsorem akcji był Herbapol Lublin, regionalna firma z ponadsześćdziesięcioletnią tradycją zielarską. Akcja polegała na rozdawaniu lublinianom gorącej herbaty. Forma tego przekazu, by przyciągnąć uwagę odbiorców, wykorzystuje aurę sensacji: zioło, potocznie – marihuana, do spróbowania za free. W połączeniu z faktem, że w Polsce import, produkcja, pośrednictwo w sprzedaży, jak i samo posiadanie marihuany jest nielegalne i stanowi przestępstwo⁴⁰, taki slogan musi wywoływać kontrowersje, ale przede wszystkim przyciąga uwagę... by następnie rozczarować tych, którzy poszukiwali rzeczywistej sensacji. Jednak, żeby się przekonać, że jej nie ma, musieli stać się konsumentami przekazu zaserwowanego przez Freee. Musieli przyjść w dane miejsce o danej porze i... wypić herbatę.

Podsumowanie

Radio w różnych okresach swojej transformacji absorbowало formuły komunikacyjne, w których symbolika rytualna może być z powodzeniem dekodowana. Działania ku temu zmierzające są o tyle utrudnione, że w przeciwieństwie do prasy, telewizji czy młodszego o dziesięciolecie Internetu modus komunikacyjny radia wciąż jest poddawany skąpom analizom przez nielicznych badaczy. Posługiwanie się teorią magiczności w przypadku komunikacji radiowej, podlegającej rytualnym ramom, zarówno z powodu powtarzalności elementów

³⁹ T. Szlendak, T. Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*, Warszawa 2008, s. 197.

⁴⁰ Dz.U. z 2005 roku, nr 179, poz. 1485.

zegara formatowego, jak i nadawczo-odbiorczych formuł audycji, pozwala poszerzać badania radia o kontekst antropologii doświadczenia. Jak stwierdza Victor Turner:

Symbol rytualny staje się elementem w działaniu społecznym, pozytywną siłą na tym polu wydarzeń. Symbole są także mocno związane ze zmianą społeczną – są kojarzone z indywidualnymi i zbiorowymi interesami, celami, znaczeniami, aspiracjami, ideałami – o których dowiadujemy się wprost lub wnioskujemy z obserwacji zachowania. Z tych powodów struktura i właściwości symboli rytualnych mają charakter dynamiczny, przynajmniej w obrębie danego kontekstu działania⁴¹.

Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Berkowitz D., Gutsche R.E., Jr., *Drawing Lines in the Journalistic Sand: Jon Stewart, Edward R. Murrow, and Memory of News Gone By*, „Journalism & Mass Communication Quarterly” 2012, August 20th.
- Caillouis R., *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Coman M., *Cultural Anthropology and Mass Media. A Processual Approach*, w: *Dictionary of Media Studies*, red. N. Abercrombie, B. Longhurst, London 2007.
- Couldry N., *The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of Media Age*, London 2000.
- Crisell A., *Understanding Radio*, London – New York 1992, s. 3, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, *On Air. Methods and Meanings of Radio*, New York 1998.
- Dayan D., Katz E., *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard 1992.
- Dictionary of Media Studies*, red. N. Abercrombie, B. Longhurst, London 2007.
- Esslin M., *The Mind as Stage*, „Theatre Quarterly” 1971, nr 3, s. 5–11, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, *On Air. Methods and Meanings of Radio*, New York 1998.
- Gerard M., *Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music*, 2004, [online] <<http://www.ukessays.com/essays/music/rave-culture-music.php>>, dostęp: 27.10.2012.
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Herzog H., *What Do We Really Know about Daytime Serial Listeners?*, „Radio Research” 1942–1943, New York 1944.
- Juszczyk S., *Komunikacja człowieka z mediami*, Katowice 1998.
- Lewis P., *Radio Drama*, New York – London 1981, s. 9, cyt. za: M. Shingler, C. Wieringa, *On Air. Methods and Meanings of Radio*, New York 1998.
- Lew-Starowicz Z., *Miłość i seks: słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999.
- Mancini P., *Simulated Interaction: How the Television Journalist Speaks*, „European Journal of Communication” 1998, nr 3(2).
- McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London – New York 2001.
- McLeish R., *Produkcja radiowa*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007.
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008.
- Media Anthropology*, red. E.W. Rothenbuhler, M. Coman, Thousand Oaks – London – New Delhi 2005.
- Mit autorytetu – autorytet mitu*, red. J. Sieradzan, Białystok 2009.
- Osorio F., *Proposal for Mass Media Anthropology*, w: *Media Anthropology*, red. E.W. Rothenbuhler, M. Coman, Thousand Oaks – London – New Delhi 2005.
- Rajewski M., *Tożsamość i przetrwanie. Społeczeństwa pierwotne wobec nowoczesnych mediów*, „Ethos” 2005, nr 1–2.

⁴¹ V. Turner, dz. cyt., s. 32.

- Rothenbuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków 2003.
- Scannell P., *Radio, Television & Modern Life*, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Stachyra G., *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.
- Stachyra G., *Rytualna konstrukcja autorytetu radiowego. Analiza przypadku*, w: *Teorie komunikacji i mediów*, red. M. Graszewicz, t. 5, Wrocław 2012.
- Stachyra G., *The Radio Plays Games*, „European Journal of Communication” 2012, t. 27, nr 3.
- Stephen N., *Rush Hudson Limbaugh and His Times: Reflections on a Life Well Lived*, Southeast Missouri State University Press 2003.
- Stępnik K., Rajewski M., *Media studies. Refleksja nad stanem obecnym*, Lublin 2008.
- Stróżewski W., *Mała fenomenologia autorytetu*, w: *O autorytecie. W poszukiwaniu punktu odniesienia*, red. J. Jagiełło, Kraków 2008.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Gućzalska, Kraków 2005.
- Witkowski L., *Wyzwania autorytetu w praktyce społecznej i kulturze symbolicznej*, Kraków 2009.
- Woźniakowski J., *Czy kultura jest do zbawienia koniecznie potrzebna?*, Kraków 1998.
- Zelizer B., *Achieving Journalistic Authority through Narrative*, „Critical Studies in Mass Communication” 1990, nr 7, cyt. za: E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków 2003.

Summary

Radio as the space of ritual

Radio as a medium which operates within an ever-changing culture creates a “communication space” which can be analyzed in the context of a ritual. The anthropologists of experience applied the theories of magic to the media, pointing out that they also may be perceived as cultural or aesthetical products. Among the essential elements of ritual there are: the presence of a master of ceremonies, the communicational character of ritual acts and a ritual expression which is manifest through systems of signs and meanings. Through the process of technological change, radio communication has evolved towards new strategies of building the relations between broadcaster and the audience. The variety of new genres, interactivity, mobility, commercialisation, even visualisation – all influence “the radio dialogue” formula. On the other hand, the typical repetitive structure of radio programme still remains, offering a backbone to the ritual space. Modern media rituals are mostly secular and profane: the media may be viewed as a substitute to sanctuaries, with their own ritual communication and priests. Despite this, radio as a ritual space rarely becomes a subject of research. This paper is an attempt to decode some important ritual elements of modern radio communications.

Tomasz Olczyk

Celebrytyzacja polityki - politycy i ich rodziny w „Twoim Stylu” i „Vivie”

Słowa kluczowe: celebrytyzacja polityczna, celebryci, komunikacja polityczna

Key words: political celebrity, celebrity, political communication

Celebrytyzacja polityki

Na potrzeby niniejszego tekstu celebrytyzację polityczną należy rozumieć na dwa sposoby: szerszy i węższy. Celebrytyzacja w szerokim sensie to trend w komunikowaniu o polityce prowadzący do mediatyzowania polityków za pomocą tych samych środków retorycznych, ram medialnych (*news frames*)¹ i struktur narracyjnych, jakich używa się do prezentacji celebrytów. Innymi słowy, chodzi o konstruowanie zapośredniczonego medialnie wizerunku osoby politycznej zgodnie z wzorami stosowanymi przy konstruowaniu wizerunku celebryty. Tak definiowana celebrytyzacja polityki jest produktem procesów rynkowych i społeczno-kulturowych zewnętrznych w stosunku do aktorów politycznych i organizacji medialnych. Fenomen ten interpretuje się najczęściej jako część politrozrywki (*politainment*)², tabloidyzacji komunikacji politycznej³, czy też postpolityki⁴. W opisie trendów celebrytyzacyjnych zwraca się uwagę na intymizację dziennikarstwa politycznego⁵, prywatyzację osoby politycznej i zacieranie granic między kulturą popularną a sferą polityczną⁶. Zjawisko to ma także swoją drugą stronę. „Klasyccy” celebryci coraz częściej angażują się (lub też są angażowani) w szeroko rozumiany proces polityczny. Ta część celebrytyzacji politycznej, choć sama w sobie interesująca, pozostanie poza kręgiem analiz podejmowanych w tej pracy⁷.

W drugim, węższym ujęciu celebrytyzację rozumieć można jako szczególną praktykę autoprezentacyjną. Praktyka ta polega na świadomym wykorzystywaniu

¹ O koncepcji ramy zob. T. Olczyk, *Politrozrywka i popperswazja: reklama telewizyjna w polskich kampaniach wyborczych XXI wieku*, Warszawa 2009, s. 229–280.

² Tamże, s. 87–88.

³ D. Piontek, *Komunikowanie polityczne i kultura popularna: tabloidyzacja informacji o polityce*, Poznań 2011.

⁴ O. Annusewicz, *Celebrytyzacja polityczna*, „Studia Politologiczne” 2011, nr 20, s. 268–278.

⁵ D. Piontek, dz. cyt., s. 124–147.

⁶ Por. T. Olczyk, *Przywódca czy celebryta? Strategie kreowania wizerunku w reklamie politycznej*, w: *Gra w przywództwo – jak zdobyć i utrzymać władzę*, red. B. Szklarski, Warszawa 2008.

⁷ Zob. J. Street, *Celebrity Politicians: Popular Culture and Political Representation*, „British Journal of Politics and International Relations” 2004, nr 6, s. 435–452.

przez polityków typowych dla celebrytów technik, kanałów komunikacji, sposobów zarządzania uwagą publiczności oraz budowania i utrzymywania relacji z odbiorcami. Zazwyczaj podkreśla się tu szczególną rolę informacji o życiu prywatnym⁸, intymności na dystans⁹ i inscenizowanej autentyczności¹⁰. Tak rozumiana celebrytyzacja jest produktem skomplikowanych interakcji w trójkącie: polityk – media – odbiorcy. Głównym graczem w tej triadzie wciąż jeszcze pozostają media. Politycy mają oczywiście do dyspozycji pewien zasób środków komunikacji, które pozostają pod ich kontrolą (reklamę, blog, profil w portalu społecznościowym itp.) i pozwalają omijać pośrednictwo klasycznych mediów. Środki te wykorzystuje się coraz aktywniej również do działań autocelebrytyzujących. Pomimo rosnącego znaczenia tych nowych kanałów komunikacji rola klasycznych mediów celebryckich w autocelebrytyzacji polityków wciąż jest znaczna, a historycznie wręcz podstawowa.

Opisywane w poniższym artykule pisma dla kobiet – „Twój Styl” i „Viva” – należą do najbardziej typowych mediów celebryckich. Ich analiza może dostarczyć wiedzy empirycznej zarówno o historycznych trendach celebrytyzacji w szerokim sensie, jak i o mechanizmach celebryckiej autokreacji polityków.

Prasa kobieca na mapie mediów celebrytyzujących

Opisując zjawisko celebrytyzacji w prasie kolorowej, należy pamiętać, że ten typ medium jest jedynie wycinkiem szerokiego obszaru komunikacji celebryckiej. Stąd też konieczne jest ulokowanie prasy kolorowej na „mapie” mediów celebrytyzujących. Z perspektywy opisywanego tematu kluczowym wymiarem takiej mapy wydaje się poziom kontroli polityka nad kreowanym wizerunkiem. Utrata wpływu na konstruowanie własnej tożsamości przez celebrytę to kwestia, która jest szczególnie silnie akcentowana w literaturze dotyczącej typowych, „niepolitycznych” celebrytów¹¹. Teoretycy zjawiska *celebrity* podkreślają, że system oczekiwań w stosunku do roli polityka pozostaje często w sprzeczności z celebrytyzacyjnymi trendami kultury popularnej¹². Konflikt ten wymusza na politykach nieustanne balansowanie pomiędzy wizerunkiem odległego „męża stanu” a celebrycką „bliskością”¹³. Trudność utrzymywania owej równowagi, czy szerzej – sterowanie własną trajektorią celebrytyzacji, jest uzależnione od strategii preferowanej przez dany typ mediów.

⁸ O. Annusewicz, dz. cyt., s. 269–271.

⁹ T. Olczyk, *Politrozrywka i popperswazja: reklama...*, s. 158–159.

¹⁰ A. Marwick, D. Boyd, *To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2011, vol. 17, nr 2, s. 139–158.

¹¹ Zob. na przykład: J. Gamson, *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Berkeley 1994.

¹² P.D. Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis 1997, s. 227.

¹³ Zob. T. Olczyk, *Politrozrywka i popperswazja: reklama...*, s. 168–174.

Media celebrytyzujące stosują trzy „idealne” (w Weberowskim rozumieniu) strategii celebrytyzacji: drapieżną, pasożytniczą i kooperacyjną. W przypadku strategii drapieżnej polityk jest celebrytyzowany z inicjatywy medium i poza własną kontrolą. Stosujące tę strategię media agresywnie wkraczają w sferę prywatną polityka celebryty, bardzo często w celu zniszczenia konstruowanego przez niego wizerunku. W takich działaniach wykorzystuje się zdjęcia paparazzich, a nacisk kładziony jest na budowanie wrażenia autentyczności. Typową techniką jest tu podkreślanie rozdzwień między oficjalnym wizerunkiem celebryty a jego obrazem „zakulisowym”. Próby wpływu na przebieg celebrytyzacji w przypadku agresywnej strategii bardzo często okazują się nieskuteczne¹⁴. Takie podejście do celebrytów najłatwiej odnaleźć w niektórych działaniach tabloidów.

Drugie podejście – pasożytnictwo – przypisać można względnie nowemu medium celebrytyzacji politycznej, jakim są internetowe serwisy plotkarskie. Serwisy tego typu korzystają w dużej mierze z materiałów zamieszczanych w bardziej klasycznych mediach. Elementy tych zastanych informacji są dość dowolnie selekcionowane i z dużą swobodą używane przez portale plotkarskie do konstruowania wizerunków celebrytów. Pasożytnicze media celebrytyzujące nie wchodzą w bezpośrednie interakcje z celebrytami, a jedynie poddają dekonstrukcji i rekonstrukcji ich wizerunki kreowane w mediach kooperacyjnych bądź drapieżnych. Strategii pasożytnicze, podobnie jak agresywne, są bardzo mało podatne na wpływ celebrytyzowanych podmiotów.

Strategia kooperacyjna polega na konstruowaniu wizerunku polityka celebryty w porozumieniu między zainteresowanym a medium. Podejście to daje politykowi możliwość przynajmniej częściowego kontrolowania procesu celebrytyzacji. To właśnie podejście jest typowe dla kolorowej prasy kobiecej. Konsensualny i inscenizowany charakter celebrytyzujących pseudowydarzeń¹⁵ realizowanych przez te pisma jest zresztą podkreślany przez nie same. Zarówno „Viva”, jak i „Twój Styl” często zamieszczają wprowadzające teksty zawierające fotografie ukazujące kulisy sesji zdjęciowej z celebrytą. Artykuły niemal zawsze kończą się opisem użytej scenografii (na przykład podziękowaniami dla nadleśnictwa za dostarczenie choinki użytej w „wigilijnej” sesji), listą dostawców ubiorów i nazwisk fotografów, scenografów i makijażystek – osób, które współpracowały przy stworzeniu artykułu.

Media celebrytyzujące nie zawsze trzymają się sztywno przypisanych im w tym podziale strategii. Analizowane tu pisma kolorowe angażują się niekiedy, choć bardzo rzadko (1,33% badanych artykułów), w działania o charakterze quasi-drapieżnym. Przykładem może być zamieszczenie przez „Vivę” – bez udziału zainteresowanych – artykułów opisujących arcybiskupa Juliusza Paetza czy senatora Jerzego Piesiewicza w kontekście skandali obyczajowych, w których mieli oni brać udział. Kooperacyjne – przynajmniej do pewnego

¹⁴ Najbardziej znanym przykładem jest tu niewątpliwie sprawa rozwodu Kazimierza Marcinkiewicza.

¹⁵ Koncepcja pseudowydarzenia w: D.J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964, s. 11.

stopnia – działania podejmują tabloidy, stosując technikę „ustawki”. Tego rodzaju umówione „sesje” zdjęciowe mogą być organizowane z inicjatywy zainteresowanych lub fotoreporterów. Z kolei portale plotkarskie korzystają czasem z własnych materiałów, uzyskanych drapieżnymi technikami bezpośrednio od profesjonalnych bądź amatorskich fotografów czy reporterów. Przypisanie mediom konkretnych strategii należy zatem traktować umownie, choć jak wspomniano, badane pisma w przeważającej większości przypadków stosowały strategię kooperacyjną.

Przedmiot badania

W celu identyfikacji materiału badawczego konieczne było stworzenie przybliżonej operacjonalizacji pojęcia celebryty. Zadanie to jest o tyle trudne, że w literaturze przedmiotu brak jest definicji operacyjnej, czy w ogóle precyzyjnej definicji celebryty politycznego. Pewną wskazówką może być koncepcja Johna Streeta, który do politycznych celebrytów zalicza polityków sięgających po techniki komunikacji i styl działania klasycznych celebrytów¹⁶. Nawiązując do tej koncepcji, za politycznego celebrytę uznano każdego polityka korzystającego z celebryckich kanałów komunikacji – w tym przypadku pism kolorowych dla kobiet. Na potrzeby niniejszej analizy mianem politycznego celebryty określa się zatem polityka, któremu któreś z badanych pism poświęciło przynajmniej jeden artykuł. Takie podejście jest oczywiście dyskusyjne. Jak trafnie zauważa Olgierd Annusewicz, może doprowadzić do uznania, że nawet minimalna ekspozycja własnej prywatności czyni z polityka celebrytę. Za szeroką operacjonalizacją przemawiają jednak dwa argumenty. Płynność i skalowalność celebrytyzacji oraz brak empirycznych danych nie pozwalają na aprioryczne ustalenie obiektywnego i bezdyskusyjnego progu nasilenia stosowania celebryckich narzędzi komunikacyjnych, uprawniającego do uznania kogoś za celebrytę. Z drugiej strony, obiektem zainteresowania autora artykułu jest raczej mechanika celebrytyzacji niż sami polityczni celebryci, stąd też tak szerokie ujęcie wydaje się bardziej płodne.

W opisywanym tu badaniu brano pod uwagę publikacje, których głównymi bohaterami są: osoby sprawujące wysokie funkcje państwowe, parlamentarzyści, wysocy urzędnicy instytucji międzynarodowych i państwowych, oficerowie wojska i służb specjalnych oraz (co być może najbardziej dyskusyjne) hierarchowie Kościoła, w tym papież Jan Paweł II. Na marginesie warto podkreślić, że w prasie kolorowej dość często ukazywano w celebryckiej ramie zagraniczne rodziny królewskie, a także liderów światowych mocarstw i ich rodziny. W niniejszym artykule ograniczono się do badania celebrytyzacji polskiej sfery politycznej, w związku z tym jedynym, formalnie zagranicznym politykiem branym pod uwagę jest Jan Paweł II (głowa Państwa Watykańskiego). Ta lista została, zgodnie z typologią Darrela Westa i Johna Ormana,

¹⁶ J. Street, dz. cyt., s. 437–438.

poszerzona o artykuły opisujące „celebrytów dziedziczących”¹⁷. Do tej kategorii zalicza się przede wszystkim małżonków, partnerów, dzieci i rodziców polityków. Należą do niej niekiedy osoby, które intuicyjnie pasują raczej do celebrytów „bezprzymiotnikowych”. Przykładem mogą być aktorki Agata Buzek, Weronika Rosati czy Nina Andrycz (żona premiera Cyrankiewicza). Pomimo pewnych wątpliwości uznano takie osoby za celebrytów politycznych z uwagi na to, że w większości przypadków pojawianie się ich w pismach kolorowych zdaje się wiązać czasowo lub kontekstowo z polityczną karierą członków ich rodzin. Dodatkowo analiza artykułów opisujących celebrytów dziedziczących daje wgląd w procesy transferu sławy. Oferuje również możliwość porównania typowych polityków celebrytów z postaciami bliższymi kulturze popularnej i „czystej” celebryckości. Do badanego zbioru włączono także artykuły opisujące „celebrytów wartościowych medialnie” (*newsworthies*). Cytowani już D. West i J. Orman opisują ich jako sprawnych w wystąpieniach medialnych i komunikowaniu z publicznością, często występujących w mediach ekspertów politycznych i tak zwanych spin-doktorów¹⁸.

Materiał badawczy stanowiły teksty publikowane w miesięczniku „Twój Styl” (dalej: „TS”) i dwutygodniku „Viva” od początku istnienia tych pism do maja 2012 roku. Dobór pism podyktowany był dwoma czynnikami: czasem wydawania obu gazet i podobieństwem głównego formatu artykułu celebrytyzującego. „TS” jest wydawany od sierpnia 1990, a „Viva” od stycznia 1997 roku. Badanie tych dwóch pism pozwala zatem prześledzić całą niemal historię celebrytyzacji politycznej w III RP. Materiał zaczerpnięto z zasobów Biblioteki Narodowej i Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Należy wspomnieć, że poszczególne roczniki pism znajdujące się w obu bibliotekach zawierały niekiedy braki (szczególnie „Viva” z 1997 roku). Z powodów technicznych w analizie pominięto dodatki specjalne. Dodatki te często poświęcone były promowaniu produktów (kosmetyki, prezenty świąteczne, moda), a także specjalnym wydarzeniom (śmierć Jana Pawła II, pielgrzymki, katastrofa smoleńska). Może to nieco obniżać pozycję Jana Pawła II w rankingu celebrytów politycznych, jako że „Viva” poświęciła papieżowi co najmniej dwa takie dodatki.

Wstępna analiza opisanych mediów wskazała na występowanie różnorodnej grupy „formatów” służących do opisywania celebrytów politycznych. „TS” i „Viva” zamieszczały na przykład informacje o wizytach rodzin królewskich i książęcych w Polsce i ich kontaktach z rodziną prezydencką. Podobnie często zdarzały się fotoreportaże z wizyt pary prezydenckiej w różnych krajach, szczególnie w monarchiach i mocarstwach światowych (USA). Politycy pojawiali się często w dłuższych artykułach opisujących grupę celebrytów „niepolitycznych” (łącznie z dodatkami opisującymi modę i gadżety), w relacjach z imprez charytatywnych i kulturalnych, a nawet w działach kulinarnych.

Najsilniej i najgłębiej celebrytyzującym formatem był jednak niewątpliwie „artykuł portretowy”. Artykuł tego rodzaju w najbardziej typowej wersji to

¹⁷ D.M. West, J.M. Orman, *Celebrity Politics*, Prentice Hall 2002, s. 3.

¹⁸ Tamże.

zazwyczaj kilkustronicowy wywiad lub też wywiad połączony z oddzielnikarską prezentacją sylwetki celebryty. Tekst jest bogato ilustrowany zdjęciami, często pochodzącymi ze specjalnie zainscenizowanej sesji fotograficznej, ale także fotografiami „archiwalnymi” z dzieciństwa i młodości opisywanego bohatera. Szczególnie w początkowych latach w „TS”, a także w „Vivie” i w pierwszych artykułach o danym celebrycie pojawia się sekwencja zdjęć prezentujących jego polityczną i prywatną biografię. Struktura narracyjna i wizualna tego typu artykułów przypomina nieco telewizyjny spot biograficzny¹⁹. Zarówno w werbalnej, jak i wizualnej części tych tekstów występowało typowe dla celebryzacji zjawisko kreowania intymności na dystans. Ponadto, pomimo różnic między pismami związanych z odmiennym profilem i częstotliwością wydawania, a także ewolucji samych pism, zasadnicza struktura „artykułu portretowego” w „TS” i „Vivie” była bardzo podobna i relatywnie trwała. Również lokalizacja tego typu artykułów była stała. Teksty portretowe umieszczane są w „TS” w dziale „Portrety”, a w „Vivie” w dziale „Ludzie”. „Artykuł portretowy” był w zasadzie jedynym wspólnym dla obu pism i występującym regularnie przez cały okres poddany badaniu formatem. Stąd też, jako jedyny rodzaj komunikatów celebryzujących, daje się bezpośrednio porównywać. Ten typ artykułów był także objętościowo i ilościowo dominującym typem komunikatów celebryzujących. Z tych wszystkich powodów w niniejszym opracowaniu uznano go za podstawową „jednostkę celebryzacji”.

W analizowanym materiale zidentyfikowano 226 takich artykułów o 114 różnych celebrytach politycznych. W dziewięciu (3,9%) przypadkach publikacje miały bohatera „zbiorowego”. O tym podtypie będzie mowa w dalszej części tekstu. Jednoznaczna identyfikacja głównego bohatera nastręczała niekiedy pewnych trudności. Celebryci byli bowiem prezentowani w kontekście rodzinnym – wspólnych wywiadów z małżonkiem, ojcem, matką, córką, synem itp. W takich przypadkach pomocne były treści tytułu, podtytułu i leadu artykułu.

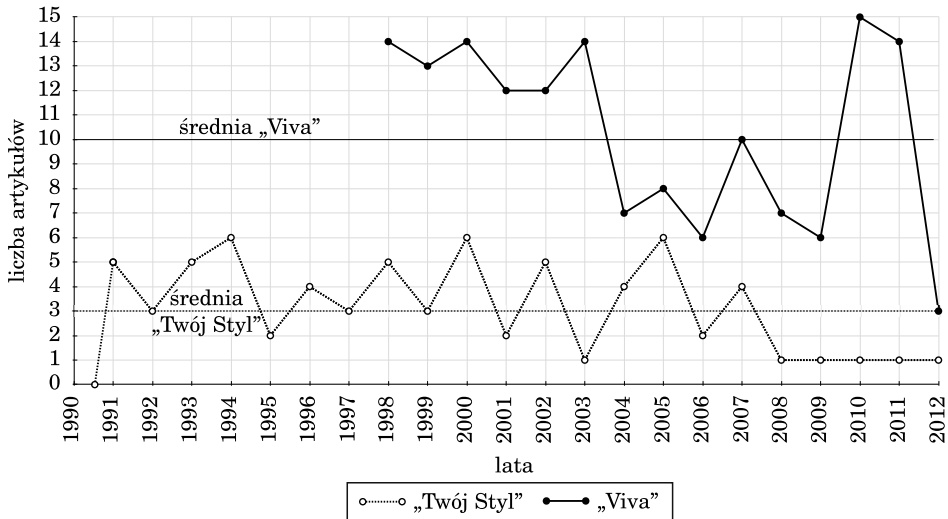
Wyniki badania

Pierwszą kwestią podjętą w opisywanym badaniu było pytanie o początki celebryzacji politycznej. Świeżość zainteresowania przedmiotem, refleksji teoretycznej i siatki pojęciowej zdają się wskazywać na względną nowość zjawiska. Z drugiej strony możliwe jest, że nowość narzędzi teoretycznych przesłania długą historię zjawiska.

Jak wynika z danych zaprezentowanych w formie wykresu na rysunku 1, politycy pojawiają się jako bohaterowie celebryckich formatów w zasadzie od samego początku funkcjonowania pism. Obecni są regularnie i nie widać w analizowanym materiale gwałtownego skoku zainteresowania politykami celebrytami. Celebryzacja polityczna – a przynajmniej ta jej część, za którą odpowiadają pisma kolorowe – nie jest zatem zjawiskiem zupełnie nowym

¹⁹ T. Olczyk, *Politrozrywka i popperswazja: reklama...*, s. 36.

w polskiej polityce. To, co wydaje się zmieniać w samym zjawisku, to jego forma. Jak już wspomniano, „artykuły portretowe” stają się dłuższe, ich forma z bliskiej typowemu politycznemu wywiadowi coraz bardziej przechodzi w intymną opowieść o prywatnym życiu, pojawia się coraz więcej coraz większych zdjęć.



Rys. 1. Liczba artykułów o politycznych celebrytach w „Twoim Stylu” i „Vivie”, odpowiednio od sierpnia 1990 roku i stycznia 1997 roku do maja 2012 roku
Źródło: opracowanie własne.

Co ciekawe, wzrostowi skali celebrytyzacji w różnych typach komunikacji marketingowej, który miał silny związek z kolejną fazą jej profesjonalizacji, mającą miejsce od 2005 roku, towarzyszy relatywny spadek liczby artykułów o politykach w opisywanych mediach (szczególnie w „TS”). Zjawisko to można zapewne wiązać z rosnącą liczbą mediów celebrytyzujących, które przejęły część funkcji „TS” i „Vivy”.

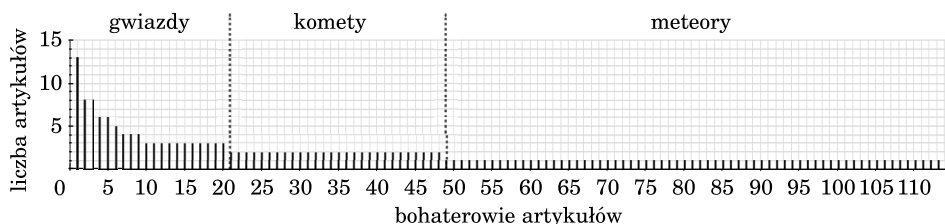
Na marginesie analizy historycznych trendów celebrytyzacji można przyjąć się kwestii, na ile politycy i ich rodziny są istotną grupą dla mediów celebryckich. „Twój Styl” poświęca im średnio około trzech artykułów rocznie, „Viva” zaś nieco poniżej dziesięciu. Jedynie w grubszych, „świętecznych” numerach „Vivy” zdarza się zamieszczanie więcej niż jednego „portretu” politycznego celebryty. Biorąc pod uwagę, że pisma te zamieszczają średnio od czterech do ośmiu artykułów typu „portret” w każdym numerze, można powiedzieć, że celebryci polityczni nie stanowią bardzo istotnej grupy bohaterów z punktu widzenia prasy kobiecej. Należy jednak pamiętać, że brakuje danych na temat częstości pojawiania się w analizowanych pismach innych typów celebrytów (na przykład według gałęzi przemysłu rozrywkowego), więc tego rodzaju porównania mają z konieczności ograniczony charakter.

Drugą badaną kwestią była sprawa powiązania celebryckich form promocji z marketingiem wyborczym. Badania różnych środków komunikacji

wyborczej, przykładowo telewizyjnej reklamy politycznej, ukazują tego typu związek²⁰. Wskazówką kampanijnego wykorzystywania celebrytacji mogłoby być nasilenie występowania artykułów o politycznych celebrytach w latach wyborczych. Jak widać na rysunku 1, w niektórych latach wyborczych liczba artykułów z politycznymi bohaterami jest większa od średniej, w innych zaś niższa. Na podstawie samego wykresu nie można zatem stwierdzić jednoznacznie, że celebrytacja w pismach kolorowych jest elementem marketingu wyborczego.

Przy bliższej analizie okazuje się, że instrumentem komunikacji przedwyborczej jest jedynie „Viva”, i to w dość nielicznych przypadkach. Na przykład Jolanta Kwaśniewska pojawiła się jako bohaterka artykułów w tym piśmie przed wyborami prezydenckimi w październiku 2000 roku aż trzy razy (w maju, czerwcu i lipcu tego roku). „Viva” udostępniła swoje łamy kandydatom na prezydenta – Andrzejowi Olechowskiemu i Marianowi Krzaklewskiemu. Oddzielny artykuł poświęcono także portretowi Marioli Krzaklewskiej. W „Vivie” odnaleźć też można zbiorowy portret najważniejszych kandydatów na prezydenta w 2005 roku i zamieszczone przed wyborami prezydenckimi w 2010 roku sylwetki Anny Komorowskiej i Marty Kaczyńskiej. Również publikacje na temat Jarosława Wałęsy dość często zdają się korelować z okresami kampanii syna prezydenta Wałęsy do kolejnych ciał parlamentarnych. Podobne przejawy celebrytacji politycznej jako formy komunikacji wyborczej w „TS” nie występują. W „TS” politycy stają się bohaterami artykułów zazwyczaj dopiero po osiągnięciu wyborczego sukcesu czy objęciu jakiegoś wysokiego stanowiska – bądź też uczestnictwie w jakimś głośnym wydarzeniu. Wydaje się, że może to mieć związek z częstotliwością wychodzenia pisma lub z linią redakcyjną.

Kolejnym zagadnieniem analizowanym w opisywanym badaniu jest liczba artykułów poświęconych poszczególnym politykom. Liczbę tę można traktować jako oznakę „wielkości” politycznej gwiazdy i trwałości jej sławy. Jak już wspomniano, zidentyfikowano 217 artykułów opisujących 114 indywidualnych bohaterów pierwszoplanowych. Jak wynika z rysunku 2, owa „dystrybucja blasku” miała charakter silnie skoncentrowany.



Rys. 2. Bohaterowie artykułów o politycznych celebrytach w „Twoim Stylu” i „Vivie”, odpowiednio od sierpnia 1990 roku i stycznia 1997 roku do maja 2012 roku
Źródło: opracowanie własne.

²⁰ Tamże, s. 157–175.

Niemal połowa (45,6%) wszystkich artykułów opisuje zaledwie 20% (dwudziestu trzech) najbardziej popularnych celebrytów. Pozostałej części (80%) bohaterów analizowane pisma poświęcają nieco ponad połowę ogółu artykułów opisujących politycznych celebrytów. Nawiązując do spopularyzowanego przez Chrisa Andersona pojęcia, największą grupę bohaterów artykułów określić można mianem „celebrytów długiego ogona”²¹. Do tej grupy zaliczono osoby opisane w mniej niż trzech artykułach. W ramach tego zbioru najliczniejszą podgrupę stanowią „meteory” – bohaterowie pojedynczego artykułu. Drugi, nieco mniej liczny podzbiór, to „komety”, czyli osoby, którym poświęcono dwa artykuły. Podział ten ma oczywiście charakter roboczy i wymaga dalszych analiz. Pozwala także powrócić do pytania o próg „celebrytyzacji”. Można na przykład zastanawiać się, czy „celebryci długiego ogona”, a szczególnie „meteory”, są już celebrytami, czy też dopiero „kandydatami” na celebrytów. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga dalszych badań empirycznych (szczególnie innych mediów celebrytujących), a także skonstruowania precyzyjnej definicji celebryty politycznego. Fakt, że skoncentrowany rozkład artykułów występuje zarówno wtedy, gdy analizuje się oba pisma łącznie, jak i w każdym z nich oddzielnie, wydaje się wskazywać, iż nierówna „dystrybucja blasku” jest strukturalną cechą celebrytyzacji.

Podstawowa różnica między „gwiazdami” a „celebrytami długiego ogona” to poziom zróżnicowania artykułów. Artykuły portretowe opisujące „meteory” są zazwyczaj dość standardowe i niezróżnicowane. W przypadku „gwiazd” podstawowy format dość szybko się wyczerpuje i artykuły z konieczności wychodzą poza typową opowieść biograficzno-rodzinną. Najmniejszy, a zarazem najczęściej opisywany zbiór „gwiazd” jest jednak grupą dość niejednorodną. Nieco ponad połowę z nich stanowią postacie opisywane w trzech artykułach. W tabeli 1 zestawiono odsetek artykułów poświęconych poszczególnym „gwiazdom” w „Vivie” i „TS”.

Jeśli odsetek artykułów w obu pismach traktować jako wskaźnik wielkości „gwiazdy”, to największymi celebrytami politycznymi są Jolanta Kwaśniewska, Jan Paweł II i Hanna Gronkiewicz-Waltz. Korelacja pomiędzy odsetkami artykułów w „Vivie” i „TS” dla dwudziestu najpopularniejszych celebrytów nie jest szczególnie silna (0,23), co tłumaczyć można, z jednej strony, różnicą w profilu obu pism, z drugiej zaś – krótszym czasem wydawania „Vivy”.

Dane zaprezentowane w tabeli 1 wyraźnie również wskazują na zjawisko dziedziczenia, czy szerzej – transferu sławy. Ze zjawiskiem dziedziczenia i transferu sławy celebryckiej wiąże się swoista „familijność” celebrytyzacji. Wysokie miejsca na liście najczęściej opisywanych celebrytów politycznych zajmują małżonkowie i dzieci prezydentów (Kwaśniewscy i Wałęsowie, Monika Jaruzelska), premierów (Buzkowie) i liderów ugrupowań (Rokitowie). Artykuły opisujące Kwaśniewskich (Jolantę, Aleksandra i Aleksandrę) stanowią ponad

²¹ C. Anderson, *Długi ogon: ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, tłum. B. Ludwiczak, Poznań 2008.

Tabela 1

Artykuły poświęcone dwudziestu najczęściej opisywanym celebrytom politycznym [%]

Główny bohater	Odsetek artykułów w „Twoim Stylu” (n = 67)	Odsetek artykułów w „Vivie” (n = 150)	Odsetek ogółu artykułów (n = 217)
Jolanta Kwaśniewska	7,46	5,33	5,99
Jan Paweł II	2,99	5,33	4,61
Hanna Gronkiewicz-Waltz	5,97	2,67	3,69
Lech Wałęsa	1,49	3,33	2,76
Aleksander Kwaśniewski	2,99	2,67	2,76
Weronika Rosati	0,00	3,33	2,3
Jarosław Wałęsa	0,00	2,67	1,84
Jacek Kuron	1,49	2,00	1,84
Maria Kaczyńska	1,49	2,00	1,84
Ludgarda Buzek	0,00	2,00	1,38
Leszek Miller	0,00	2,00	1,38
Nelly Rokita	0,00	2,00	1,38
Aleksandra Kwaśniewska	0,00	2,00	1,38
Danuta Wałęsa	1,49	1,33	1,38
Jan Rokita	1,49	1,33	1,38
Monika Jaruzelska	1,49	1,33	1,38
Małgorzata Niezabitowska	1,49	1,33	1,38
Agata Buzek	2,99	1,49	1,38
Nina Andrycz	2,99	1,49	1,38

Źródło: opracowanie własne.

10% artykułów²² o politycznych celebrytach. Na drugim miejscu lokują się Wałęsowie (Lech, Danuta, Jarosław i Magda), którym poświęcono 6,4% tekstów, 5% artykułów to teksty opisujące Kaczyńskich, zaś 3,5% – Buzków. Zjawisko dziedziczenia sławy występuje także w przypadku Tusków i Rokitów.

Familijny transfer *celebrity* jest szczególnym przypadkiem szerszego fenomenu „zaraźliwości sławy”. Jak wspomniano, obok „portretów indywidualnych”, w których uwaga skupia się na pojedynczym celebrycie i jego najbliższej rodzinie, relatywnie częstym formatem jest „portret grupowy”. Kolorowe pisma poświęcają swoje łamy artykułom na temat „nieznanych żon znanych mężów” czy też „mężów sławnych żon”, „dzieci polityków”, „ojców i córek” i „córek prezydentów” (w takim artykule po raz pierwszy pojawiła się Aleksandra Kwaśniewska). Co ciekawe, sława uzyskana przez dziedziczenie jest

²² Odsetki liczone w stosunku do zbioru artykułów posiadających indywidualnego bohatera (n = 217).

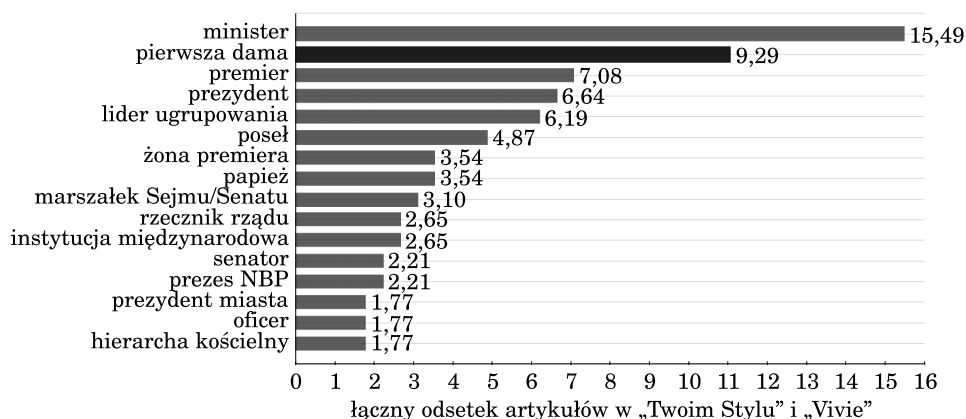
dość rzadko (w porównaniu na przykład z USA²³) konwertowana na kapitał polityczny. Właściwie jedynymi pozytywnymi przypadkami takiej wymiany w opisywanym materiale są Jarosław Wałęsa i Nelli Rokita. Trajektorie celebryzacyjne córek prezydentów i premierów, a także żon, najczęściej skierowane są w stronę sfery kultury popularnej, a nie wąsko rozumianej polityki.

Analiza historycznych trendów prezentowania „gwiazd” pozwala powrócić do pytania o „punkt startowy” celebryzacji politycznej w Polsce. Wydaje się, że wysoka pozycja Jolanty Kwaśniewskiej, czy w ogóle rodziny Kwaśniewskich, wiąże się w dużej mierze z tym, iż to właśnie Kwaśniewscy, a szczególnie pierwsza dama, byli prekursorami aktywnej, strategicznej celebryzacji politycznej. W czasach prezydentury Lecha Wałęsy „TS” poświęcił jego rodzinie zaledwie jeden artykuł. Były lider NSZZ „Solidarność” i jego rodzina stali się przedmiotem celebryzacji dopiero po przegranych przez niego wyborach. Danuta Wałęsa cieszy się zaś zainteresowaniem pism kolorowych dopiero od publikacji książki ukazującej kulisy życia z mężem politykiem. Członkowie rodziny prezydenta Kwaśniewskiego pojawiają się natomiast w analizowanych pismach regularnie od 1996 roku, wykorzystując je jako platformę długofalowych działań wizerunkowych, ale także – jak wspomniano – bieżącego marketingu wyborczego i działań *public relations*. Jak się okazuje, również zakres eksponowanej intymności nie powiększył się szczególnie w ostatnich latach. Przełomu jakościowego w warstwie formalnej dokonał jeszcze w poprzedniej dekadzie premier Jerzy Buzek, przesuwając granicę intymności w komunikacji politycznej. „Viva” zamieściła reportaże z wakacji premiera, w których znalazły się robione z bliska zdjęcia z rodzinnego śniadania, kąpieli w morzu i romantycznych spacerów z żoną.

Rysunek 3 ilustruje rozkład politycznych funkcji głównych bohaterów artykułów. Pomimo ilościowej dominacji kategorii „minister”, najbardziej celebryzującą rolę wydaje się być funkcja pierwszej damy. W przeciwieństwie do pierwszej damy, minister, poseł czy senator to funkcje, które od lat dziewięćdziesiątych pełniła relatywnie duża liczba osób. Pierwsza dama jest również częściej opisywaną rolą niż prezydent czy premier. Wysokie miejsce tej funkcji jest zapewne silnie powiązane z omawianym już wykorzystaniem kanałów celebryzacyjnych przez Jolantę Kwaśniewską. Z drugiej strony, dane przedstawione w formie rysunku 3 wyraźnie sugerują, że to osoby zajmujące wysokie i bardzo wysokie pozycje częściej stają się bohaterami celebryckich formatów w pismach kolorowych.

Kolejną – po zajmowanym stanowisku – analizowaną zmienną była płeć głównego bohatera publikacji. „TS” i „Viva” to pisma skierowane do kobiet, można by zatem zakładać, że większość bohaterów artykułów stanowić będą również kobiety. To założenie okazało się prawdziwe jedynie w przypadku „TS”. Kobiety stanowiły niemal 71% celebrytów politycznych opisywanych w tym magazynie. W „Vivie” ów odsetek wynosił 42%. W obecnym Sejmie

²³ Dziedziczona sława jest jednym z elementów politycznych sukcesów rodzin Kennedych, Bushów, Clintonów.



Rys. 3. Stanowiska i funkcje celebrytów politycznych – łączny odsetek artykułów w „Vivie” i „Twoim Stylu”, odpowiednio od sierpnia 1990 roku i stycznia 1997 roku do maja 2012 roku

Źródło: opracowanie własne.

(VII kadencji) kobiety stanowią 34% posłów²⁴. Obraz udziału kobiet w polityce wyłaniający się ze statystyk „TS” zdecydowanie wyolbrzymia ich rzeczywistą obecność. Dane z tabeli 2 wskazują, że dla „TS” płeć jest istotniejszym elementem wyboru opisywanych postaci niż zajmowane stanowisko. Typowy celebryta polityczny z tego pisma to kobieta, która właśnie zajęła bądź sprawuje wysoką funkcję polityczną. Takie podejście wynika prawdopodobnie z przyjętej linii redakcyjnej, w ramach której jednym z celów jest promowanie pozytywnego wzorca kobiety sukcesu.

Tabela 2

Funkcje polityczne a płeć bohaterów artykułów

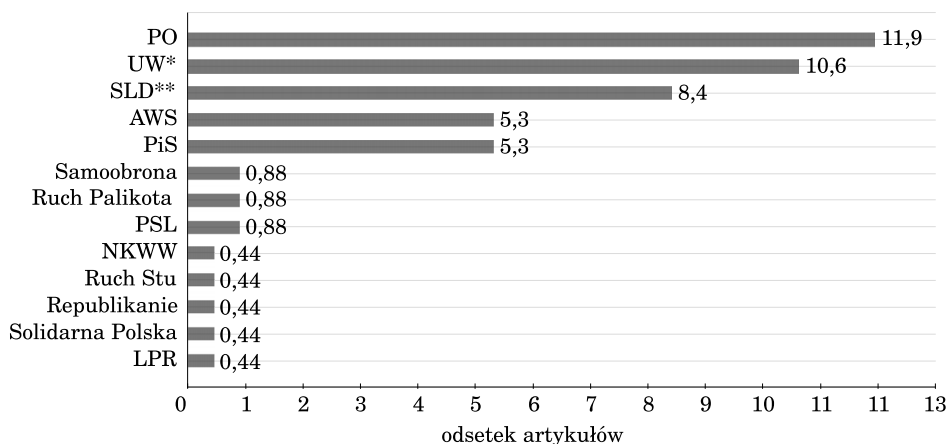
Funkcja bohatera	Płeć bohatera – „Viva”		Płeć bohatera – „Twój Styl”	
	kobieta	mężczyzna	kobieta	mężczyzna
Rzecznik praw obywatelskich	–	–	2	–
Stanowisko w instytucji międzynarodowej	1	2	3	–
Lider partii	–	11	2	1
Marszałek/wicemarszałek Sejmu lub Senatu	–	2	4	1
Minister	7	17	9	2
Oficer	–	2	–	2
Posel	6	2	1	2
Premier	1	13	2	–
Prezes NBP	1	–	3	1

²⁴ Dane na stronie internetowej Sejmu: [online] <http://www.sejm.gov.pl/sejm7.nsf/page/poslowie_poczatek_kad>, dostęp: 30.01.2013.

Prezydent miasta	2	1	1	–
Rzecznik rządu	3	1	2	–
Senator	0	2	0	3

Źródło: opracowanie własne.

Ostatnią i jednocześnie najtrudniejszą technicznie badaną kwestią była partyjna przynależność politycznych celebrytów. Główne problemy stanowiła tu płynność i niestabilność polskiej sceny politycznej, krótki cykl życia partii i częste zmiany barw partyjnych. Pomimo tych trudności udało się przypisać barwy partyjne bohaterom artykułów (54%). Rozkład ten pokazano na rysunku 4.



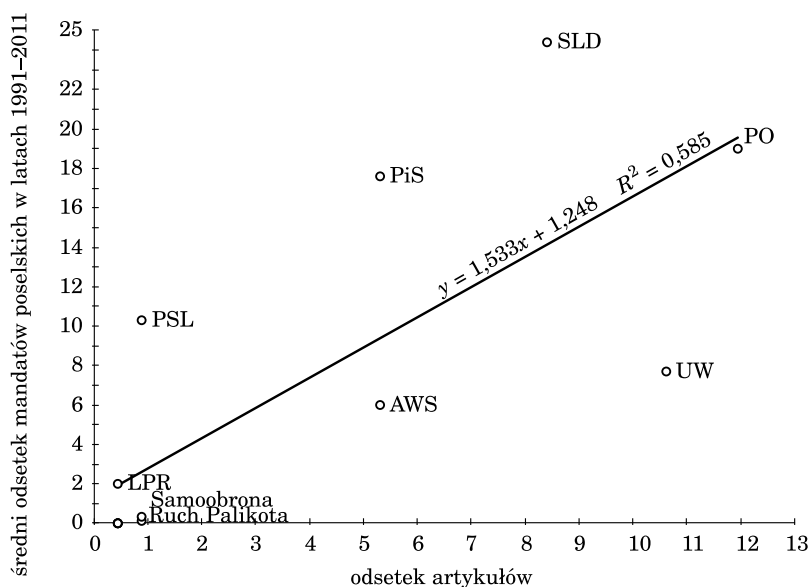
Rys. 4. Artykuły według przynależności partyjnej bohatera – odsetek artykułów w „Vivie” i „Twoim Stylu”, odpowiednio od sierpnia 1990 roku i stycznia 1997 roku do maja 2012 roku

Objaśnienia: * – łącznie z UD, ** – łącznie z SDRP i SLD-UP.

Źródło: opracowanie własne.

Uwagę zwraca dość wysoki wynik Unii Wolności i AWS. UW i jej poprzedniczki nie stanowiły nigdy głównej siły politycznej, a AWS istniał w zasadzie przez jedną kadencję. Stosunkowo niewielki odsetek stanowią artykuły poświęcone politykom SLD, a szczególnie PSL. Dane te każą przypuszczać, że relatywna siła ugrupowań partyjnych nie jest kluczowym czynnikiem selekcji celebrytów politycznych.

Na rysunku 5 porównano średni odsetek mandatów poselskich uzyskanych przez partie w latach 1991–2011 z odsetkiem artykułów poświęconych politykom tych partii w pismach kolorowych. Porównanie to potwierdza stosunkowo wysoką pozycję Unii Wolności i AWS jako partii „celebryckich” i jednocześnie wskazuje na „niedoreprezentowanie” takich ugrupowań, jak PSL i PiS, a także w pewnym stopniu SLD. Trudno oczywiście wskazać, na ile ten stan jest efektem niechęci polityków z tych ugrupowań do celebrytujących form komunikacji politycznej, a na ile wynikiem selekcji samych mediów.



Rys. 5. Średni odsetek mandatów poselskich uzyskanych przez partie w latach 1991–2011 a odsetek artykułów w „Vivie” i „Twoim Stylu”, odpowiednio od sierpnia 1990 roku i stycznia 1997 roku do maja 2012 roku

Źródło: opracowanie własne.

Zakończenie

Zaprezentowany artykuł jest jedynie ilościowym rekonesansem rozległego i głębokiego zjawiska, jakim jest polityczna celebrytyzacja. Dalszego badania wymagają zarówno inne media celebrytujące, jak i jakościowe aspekty opisywanego zjawiska. Już teraz można pokusić się o pewne wnioski natury bardziej ogólnej. Po pierwsze, wydaje się, że prosta definicja celebrytów jako „znanych z tego, że są znani” nie pasuje do świata politycznej celebrytyzacji kreowanego w pismach kolorowych dla kobiet. Opisywani w nich politycy zajmują zazwyczaj wysokie stanowiska, a pretekstem ich pojawiania się na łamach analizowanych mediów są kolejne szczyble kariery. Polityczni celebryci są więc zazwyczaj znani z czegoś więcej. Drugi istotny wniosek dotyczy stabilności karier celebryckich. W literaturze na temat świata celebrytów podkreśla się zazwyczaj nietrwałość pozycji celebrytów. „Gwiazdy” mają się rodzić gwałtownie i równie szybko znikać z firmamentu. Analiza nazwisk dwudziestu osób ze świata polityki najczęściej opisywanych przez „Twój Styl” i „Vivę” sugeruje bardziej skomplikowany obraz. Wiele „gwiazd” politycznych pojawiło się w badanych gazetach jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, a ich ekspozycja trwa do dziś.

Bibliografia

- Anderson C., *Długi ogon: ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, tłum. B. Ludwiczak, Poznań 2008.
- Annusewicz O., *Celebrytyzacja polityczna*, „Studia Politologiczne” 2011, nr 20.
- Boorstin D.J., *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York 1964.
- Gamson J., *Claims to Fame: Celebrity in Contemporary America*, Berkeley 1994.
- Marshall P.D., *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis 1997.
- Olczyk T., *Politrozrywka i popperswazja: reklama telewizyjna w polskich kampaniach wyborczych XXI wieku*, Warszawa 2009.
- Olczyk T., *Przywódcą czy celebrity? Strategie kreowania wizerunku w reklamie politycznej*, w: *Gra w przywództwo – jak zdobyć i utrzymać władzę*, red. B. Szklarski, Warszawa 2008.
- Piontek D., *Komunikowanie polityczne i kultura popularna: tabloidyżacja informacji o polityce*, Poznań 2011.
- Street J., *Celebrity Politicians: Popular Culture and Political Representation*, „British Journal of Politics & International Relations” 2004, nr 6.
- West D.M., Orman J.M., *Celebrity Politics*, New Jersey 2002.

Summary

**Celebritization of politics – politicians and their families
in “Twój Styl” and “Viva”**

This article describes the main trends in political celebrity in the “tabloid” press. The analysis is based on articles about politicians and their families published in “Twój Styl” and “Viva” from the first editions of these magazines (“Twój Styl” from August, 1990, and „Viva” from January, 1997) until May, 2012. The paper presents: a number of articles about political celebrities, the names of the main characters, their gender, positions and party affiliations. The article proposes an operational definition of political celebrity and an empirically-grounded typology of political celebrities. The text describes the “transfer of fame” and celebrity in electoral communications.

Miłosz Babecki

Funkcje epizodycznych gier internetowych w procesach modelowania wirtualnego wizerunku terrorysty i terroryzmu. Analiza aspektowa

Słowa kluczowe: gra internetowa, gra epizodyczna, wizerunek, terroryzm, symplifikacja, stereotypizacja

Key words: online game, episodic game, image, terrorism, simplification, stereotyping

Cyrkulacja wizerunku terrorysty w mediach tradycyjnych i nowych

W publikacji pod tytułem *Terroryzm. Manipulacja strachem* jej autor, Tomasz Białek, pośród wielu istotnych dla wyjaśniania zjawiska terroryzmu zagadnień podejmuje problematykę modelowania wizerunku terrorysty w kolektywnej świadomości. Białek wskazuje na nadużywanie określenia „terrorysta”, a także na trywializowane uzasadnianie motywacji działań terrorystycznych, postrzeganych wyłącznie jako efekty knowań szaleńców. Autor *Manipulacji...* przestrzega przed czynieniem z terroryzmu przedmiotu pobieżnych, przyczynkowych analiz i rozważań prowadzonych w dyskursie popularnym. Czyniąc to, powołuje się na Clarka McCauleya – dyrektora Ośrodka Studiów Konfliktów Etnopolitycznych, który „w książce pt. »Al-Kaida, bractwo terrorku« mówi: »Terrorysty nie są szaleni. U niewielu dałoby się wykryć jakieś zaburzenie [...]. Gdyby terrorystami byli tylko psychopaci, terroryzm nie nastroczałby problemu«¹.

Według przywołanego autora publikacji o Al-Kaidzie szaleństwo jako stan umysłu zamachowców nie jest obecnie tym, co pozwoli oswoić się globalnemu społeczeństwu z wyjaśnianiem zagrożeń zamachami terrorystycznymi. Cytując Amerykanina T. Białek poddaje analizie zachowania obywateli, których poczucie bezpieczeństwa zostało podważone w 2001 roku. Stara się wskazać, w jaki sposób, nie mogąc zaakceptować tego, że arsenał terroryzmu konwencjonalnego „bogacony” jest o coraz nowsze narzędzia i bardziej szokujące metody ich eksploataowania, „ludzie poszukują uzasadnienia dla zachowań, których nie rozumieją”². Według Białka, niedostateczna informacja o jakimś

¹ T. Białek, *Terroryzm. Manipulacja strachem*, Warszawa 2005, s. 100.

² Tamże.

zjawisku sprawia, że w momentach dla jednostek lub społeczności kryzysowych „najłatwiej jest operować pewnymi niesprecyzowanymi stereotypami”³.

Zachowanie polegające na strukturyzowaniu skojarzeń towarzyszących minionym i wciąż przeprowadzanym aktom terrorystycznym oraz kierowanie tymi skojarzeniami nie jest nowe. Dostrzegano je zwłaszcza po 1945 roku, czyli niemal od samego początku najdłuższego konfliktu politycznego, jakim była zimna wojna. Wówczas jednak operowanie niesprecyzowanymi stereotypami stanowiło domenę reżyserów i producentów hollywoodzkich, którzy konstruowali fabuły filmowe, odwołując się do polaryzacji ZSRR i USA. Wystarczy przypomnieć kolejne odsłony ekranizowanych przygód Jamesa Bonda czy niejako równoległe losy innej postaci filmowej – Johna Prestona.

Aż do upadku Związku Radzieckiego utrwalony w świadomości odbiorców kultury masowej terrorysta był szaleńcem deklarującym aktywne poparcie dla procesów utrwalania globalnego komunizmu. Przypisywano mu żądzę dominowania nad światem, mającą poprzedzać inicjatywy zmierzające do całkowitego unicestwienia znanej nam cywilizacji. Poza serią o przygodach agenta Jej Królewskiej Mości znajdowało to również odzwierciedlenie w innych obrazach, takich choćby jak *Gry wojenne* w reżyserii Johna Badhama.

Wraz z nastaniem lat dziewięćdziesiątych stereotypowo ukazani przez dysponentów kultury masowej terroryści zaczęli tracić swe dotychczasowe psychologiczno-wizerunkowe atrybuty. Nie byli już wyłącznie oszalałymi ex-lub oczekującymi na reaktywację agentami wywiadów: radzieckiego, wschodniemieckiego, północnokoreańskiego bądź chińskiego. Nie byli także wyklętymi „amerykańskimi chłopcami” delegowanymi z nieoficjalnymi misjami na przykład do Bejrutu. Ci reprezentujący nowe wizerunkowe modele, charakterystyczne dla terroryzmu społeczno-rewolucyjnego czy etniczno-narodowego, stawali się dżihadystami. Przenikanie do wytworów masowej kultury audiowizualnej nieobserwowanych dotąd modeli osobowościowych stawało się coraz powszechniejsze. Przyczyn tego należy upatrywać w realiach historycznych i przemianach geopolitycznych zainicjowanych po 1990 roku, co szczególnie akcentują autorzy publikacji pod tytułem *Terroryzm*, pisząc:

Już na początku lat 90. wyłoniły się nowe możliwości do przedsięwzięcia wojny obronnej dżihadystów – były to konflikty regionalne, na przykład w Czeczenii, Bośni i Hercegowinie oraz Somalii. Warunkiem przeprowadzenia interwencji i przeniknięcia Międzynarodówki Dżihadu na wzór wojny w Afganistanie był wróg niemuzulmańskiego pochodzenia jako okupant i agresor, w walce z którym trzeba wspólnymi wysiłkami zwyciężyć⁴.

Jednak dopiero wraz z deklaracją ogólnoświatowego zwalczania Amerykanów i sympatyków zachodniej cywilizacji złożoną przez Osamę bin Ladena, popartą zamachami z 1998, 2000 i 2001 roku, całkowitemu przeobrażeniu uległ odtwarzany w wizualnych i audiowizualnych wytworach kultury popularnej wizerunek terrorysty. W szczególności już po zamachu przeprowadzonym

³ Tamże.

⁴ W. Dietl, K. Hirschmann, R. Tophoven, *Terroryzm*, [b. tłum.], Warszawa 2009, s. 143.

na Światowe Centrum Handlu terrorysta zaczął być definiowany w globalnej mediasferze jako islamski, fundamentalny, prowadzący dżihad, czyli świętą wojnę przeciw Żydom, krzyżowcom i Zachodowi. Scenarzyści jak też

[p]roduccenci filmowi czynią zeń popularny motyw opowieści o ponowoczesnym świecie [...]. Zachód wykorzystał jednak islamską „świętą wojnę” i zrobił z niej „brand” taki sam, jak wiele lat temu z kung fu i dalekowschodniej tradycji. Kultura Zachodu, w konsekwencji również zglobalizowana kultura popularna zostały jhadem obradowane – ometkowane, czego dowodem są liczne, po zniszczeniu WTC, amerykańskie produkcje filmowe. Stożące jednak za sukcesem owych obrazów instytucje, studia filmowe, eksploatują powierzchowne znaczenie jhadu, celowo zapominając, że jest on obecnie utożsamiany zarówno z terroryzmem islamskim, ponadnarodowym i nieuznającym granic, jak również ze ścierającymi się interesami mocarstwowymi⁵.

Wizerunkowa dominacja granicząca niemal z przemocą ikoniczną być musi, niestety, efektem daleko idących uproszczeń. Przedstawienie wizualne jest wszak adresowane do audytorium masowego o zróżnicowanych kompetencjach intertekstowych. Uproszczenia są w globalnej mediasferze, tożsamej z komunikowaniem masowym, obecne od początków jej powstawania. Wynika to przecież z konstrukcji bodźca wizualnego i niemożności pełnej reprezentacji treści związanej z utratami znaczeniowymi, gdy komunikat werbalny jest konwertowany do postaci obrazowej. Przykłady można odnaleźć choćby w światowej kinematografii, w której jeszcze do końca XX wieku dominowali zbuntowani byli agenci służb wschodnioeuropejskich, dążący do destabilizacji światowego ładu w wyniku działań terrorystycznych. Jednak dopiero w środowisku internetowym, konkretniej – w formie epizodycznych⁶ gier internetowych współczesny terrorysta islamski ukazywany jest do granic stereotypowo, często z pogwałceniem norm obyczajowych i religijnych. Fundamentalista jest też strukturą dominującą nad innymi wizerunkowymi modelami terrorystów. Przejawia się to już na wstępie, w tytułaturze wielu adresowanych do użytkownika portali zawierających gry internetowe, potem także w warstwie mikronarracji i w konstrukcji świata przedstawionego. Przykładami niech będą następujące tytuły gier: *Talivan Launch*, *Target Osama*, *Bendover Binladen*, *Bombladen*, *Binliquors*, *Osama Sissy Fight*, *Osamagotchi*, *The Suicide Bomber Game*.

⁵ M. Babecki, *Islamski jhad w amerykańskim kinie*, „Panoptikum” 2009, nr 8, s. 168.

⁶ Epizodyczność gry oznacza jej uproszczoną strukturę kompozycyjną i fabularną, ale też odnosi się do limitowanego czasu rozgrywki. Gra tego rodzaju jest jednowątkowa, a nawet „jednosytuacyjna”, jej poznanie i ewentualnie ukończenie może zająć użytkownikowi kilkadziesiąt sekund. W warstwie obrazowej natomiast identyfikuje się maksymalnie ograniczoną liczbę wizualizowanych elementów. Kluczowym problemem jest zatem taka selekcja tematów i środków wyrazu, aby przekaz był dekodowany hegemonicznie, to znaczy zgodnie z intencją programującego, oraz by jego znaczenie nie umykało w procesie interpretacji. Przez to preferowanym mikromedium są znaki, nie zaś symbole. Zob. K. Anagnostou, *How Has the Internet Evolved the Videogame Medium*, w: *Business, Technological, and Social Dimensions of Computer Games. Multidisciplinary Developments*, red. M.M. Cruz-Cunha, V.H. Carvalho, P. Tavares, Hershey 2011, s. 457.

Terrorgames jako epidemiczny komunikat i instrument stereotypizacji

Sygnalizowana w poprzednim akapicie tytułatura, stanowiąca semantyczne wprowadzenie do dalszych analiz, generuje liczne, wymagające wyjaśnienia, komplikacje. Skomplikowanie to dotyczy bowiem bezpośrednio zarówno przedmiotu badań, jak i pośrednio wykorzystywanej przez mnie metodologii. *Terrorgames*, czyli gry internetowe, w których interakcja zogniskowana jest wokół dominanty tematycznej kojarzonej z rzeczywistą działalnością terrorystów, zawierają w swych tytułach rdzeń, którego znaczenie wikłać może uwagę odbiorcy w konteksty totalitarne. Tymczasem bohaterowie gier internetowych są terrorystami spełniającymi wymogi niemal każdej odmiany terroryzmu. Zapełniają w ten sposób kolejne symulowane komputerowo światy. Te zaś są pozycjonowane i archiwizowane w konkretnych portalach (co stwarza jednak możliwość ich niezwykle szybkiej blokady). Znajdują się też w ofercie publikowanej w witrynach etykietowanych jako „free online games”. Stąd też istotna jest kwestia metodologicznego podejścia do analizowanych dalej aplikacji.

W eksplorowanym środowisku posługuję się hybrydyczną metodologią badań. Wynika to ze specyfiki otoczenia informacyjnego, w którym gry są rozpozszechniane, jak też z właściwości samego modelu gry, która jest wytworem wielomodalnym z dominującym jednak tworzywem obrazowym. Rozpatrując możliwości technologicznego uzasadniania wyboru perspektywy analitycznej, Dominika Orłowska dowodzi, że „Badania te można podzielić na dwa rodzaje: badania od strony użytkownika (*user-centric*), badania od strony witryny (*site-centric*) lub od strony serwera (*server-centric*)”⁷.

Swoistym drogowskazem w poszukiwaniu najodpowiedniejszej metodologii jest, moim zdaniem, perspektywa *site-centric*. Choć i ona jest jeszcze na zbyt ogólna. Ponieważ jednak w procedurze analitycznej, w której kluczową rolę odgrywałaby strona internetowa, w rozważaniach mogłyby zostać pominięte mniejsze jednostki – gry internetowe – konieczne jest bardziej precyzyjne identyfikowanie problematyki. W tym celu wskazuję na dodatkową możliwość. Dotyczy ona wyróżnianej w piśmiennictwie poświęconym metodologii badań gier cyfrowych perspektywy *topic-centric*. Jej wybór stwarza możliwość posługiwania się ukonkretnioną i ważną w dalszej części opracowania metodą analizy tematycznej. Analityk posługujący się wskazanym narzędziem zwraca uwagę na potencjał informacyjny występujących w strukturze tekstowej, audialnej i wizualnej mikromediów. Nie zapomina jednak, co istotne, o związku pomiędzy dominantą tematyczną aplikacji a kontekstem zewnętrznym i wydarzeniami z rzeczywistości pozamedialnej⁸.

⁷ D. Orłowska, *Reklama internetowa, jej odbiorcy oraz kierunki rozwoju*, w: *Cyberswiat. Możliwości i zagrożenia*, red. J. Bednarek, A. Andrzejewska, Warszawa 2009, s. 107.

⁸ Zob. F. Mäyrä, *An Introduction to Game Studies. Games in Culture*, Cornwall 2008, s. 165, 166.

W uzupełnionym podejściu analitycznym komponent strukturalny związany z formą podawczą – stroną internetową – zostaje uzupełniony o komponent treściowy – konkretne wskazania wybranych gier internetowych.

O potrzebie posiłkowania się perspektywą *topic-centric* świadczą problemy wynikające z bardzo krótkiego funkcjonowania w sieci WWW portali zawierających wyłącznie gry, których tematyka dotyczy zjawiska terroryzmu. Przykładem jest witryna o nazwie hizballamustdie.com – niemal natychmiast po upublicznieniu zablokowana i zlikwidowana. W pakiecie gier oferowanych przed likwidacją strony użytkownik mógł się zetknąć z aplikacjami, których twórcy koncentrowali się na konflikcie izraelsko-palestyńskim. Na krótkiej liście gier były: *Killing the Hezbollah Man*, *Whack a Nasrallah*, *Bombing Nasrallah*, *Iron Dome*, *Soldier of Pain*, *War on Terrorism*, *Beating up Nasrallah*. Obecnie pod adresem hizballamustdie.com znajduje się już tylko informacja o możliwości zakupu domeny, a cała jej poprzednia zawartość została usunięta.

Trudności wynikające z tymczasowej obecności w sieci WWW materiału egzemplifikacyjnego w postaci stron o treści podobnej do publikowanej niegdyś pod adresem hizballamustdie.com sprawiają, że poszukując innych jednostek analizy, koncentruję uwagę na komunikatach, jakimi są epizodyczne gry internetowe⁹. Zanim jednak wskazane zostaną aplikacje, będące przedmiotem zapowiedzianej w podtytule opracowania aspektowej analizy, konieczne jest dalsze doprecyzowanie metodologii. W staraniach zmierzających do stworzenia korpusu egzemplifikacyjnego nie były istotne parametry ilościowe. Miary oparte na zliczaniu są w proponowanym modelu analizy tematycznej treści cyrkulujących w Internecie drugorzędne, a nawet całkowicie nieistotne. Wynika to z przesycenia sieci WWW danymi, które w momencie powstawania niniejszego opracowania zajmują więcej niż 800 000 petabajtów danych przestrzeni dyskowej. Liczbowe identyfikowanie gier nie jest zatem możliwe ani w pomiarze empirycznym, ani nawet losowym prostym bądź systematycznym. W związku z powyższym zdecydowałem o wyborze innych miar, które John Lovett nazywa miarami związanymi z treścią¹⁰. Wybór miary przesądza o sposobie identyfikacji jednostek analizy i samym przebiegu procedury analitycznej, która w wariantach aspektowym polega na ocenie zjawiska modelowania wirtualnego wizerunku terrorysty i terroryzmu w otoczeniu sieciowym. Kluczowe w dalszej części rozważania dotyczą gier dobieranych w sposób przywoływany na myśl stosowane w badaniach opinii publicznej próby celowe¹¹. Wybór celowy ma charakter ukierunkowany i jest determinowany określoną, wyjątkową charakterystyką jednostki analizy i czegoś, z czym pozostaje ona w relacji.

Wybór celowy epizodycznych gier internetowych wynika z ich tematyki, ta zaś jest determinowana obecnością zjawisk obiektywnie istniejących w rzeczywistości pierwszej. Poszczególne tytuły gier korelują z wyszczególnionymi

⁹ Rozgrywka nie wymaga pobierania aplikacji na dysk komputera i późniejszej na nim instalacji.

¹⁰ Zob. J. Lovett, *Sekrety pomiarów mediów społecznościowych*, tłum. T. Walczak, Gliwice 2012, s. 49.

¹¹ Por. I. Anuszewska, *Badania marketingowe po polsku*, Warszawa 2011, s. 20.

w literaturze przedmiotu odmianami terroryzmu. Każdej z odmian przyporządkowywano konkretną aplikację. Procedurę stabilizowało staranie o to, by treść zakodowana w wirtualnym medium najściślej korespondowała z opisanym w piśmiennictwie modelem działań terrorystycznych.

Wyrażone w tytule tekstu problematyki sprawiają, że w przyjętej optyce istotne są analizy wizerunkowe stereotypowych przedstawień terrorystów i terroryzmu, co zasadnym czyni konieczność posługiwania się terminologią z obszaru badań wizerunku, obecną w przedmiotowych analizach.

Osadzanie gry internetowej w kontekście szeroko pojmowanej cyberrozrywki wymaga natomiast sformułowania kolejnego dookreślenia. Tym razem dotyczy ono recepcji komunikatu, gdyż jak przekonuje Dominika Urbańska-Galanciak, „zajmujący się cyberrozrywką powinien zdecydować, który z aspektów gier: technologiczny, psychologiczny, socjologiczny czy kulturowy jest dominujący i mógłby stanowić podstawę opisu”¹². Dla problematyki wizerunkowego modelowania terrorysty i terroryzmu w grach internetowych najistotniejszy jest aspekt kulturowy. Z nim bowiem wiąże się fundamentalna dla prowadzonej w rzeczywistości pierwszej walki z terroryzmem, cywilizacyjna polaryzacja. Polaryzacja kultury, która została zapośredniczona do środowiska gry sieciowej i uosobiona przez awatary zarówno terrorystów, jak i ich ofiar. Nawiązując do kontekstów filologicznych, w szczególności zaś do teorii literatury, stwierdzić można, że tworzone przez grafików postaci to bohaterowie typu, nie zaś charakteru.

To, co typowe, koresponduje z tym, co stereotypowe, zatem uproszczone. Stereotypizacja oznaczająca symplifikację znajduje się pośród instrumentarium właściwego technikom konstrukcji przekazu i interpretacji informacji cyrkulujących w nowym otoczeniu medialnym, w którym niezwykle ważna jest dynamika komunikowania. Szybkość transferu i odbioru zależy od specyficznego typu preparowania treści, w którym niezwykle ważną funkcję spełnia składnikowa elizja. Usuwa się zatem z komunikatu treści zbędne, sprzyjające rozbudowanym procesom interpretacyjnym i angażuje uwagę odbiorcy, adresując do niego najbardziej wyraziste bodźce. Temu sprzyja symplifikowanie, gdyż, na co zwraca uwagę Katarzyna Giereło-Klimaszewska:

Symplifikacja – operowanie skrótami, dużymi uproszczeniami, przykładami, preferuje formy zwarte, na przykład apel, komunikat, hasło, symbol. Jak pisał Jacques Ellul, „istotą propagandy jest redukcja doktryn politycznych do programów, programów do sloganów, sloganów do obrazów”¹³.

Poprzez odwoływanie się do stereotypizacji możliwe jest natomiast eksploatowanie stereotypów „funkcjonujących w społeczności, które przy pomocy

¹² D. Urbańska-Galanciak, *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009, s. 43.

¹³ K. Giereło-Klimaszewska, *Rola telewizji w kształtowaniu wizerunku politycznego. Studium mediatyzacji polityki na przykładzie wyborów prezydenckich w Polsce*, Toruń 2008, s. 112.

skrótowych pojęć, etykietek, uogólnień opisują wyolbrzymioną lub pomniejszoną rzeczywistość¹⁴.

Simplifikowanie i stereotypizowanie wizerunku terroryzmu i terrorysty, odbywając się w obszarze komunikatu, jakim jest gra internetowa, rzutuje także na konkretyzację przyjętego podziału gatunkowego. W mojej opinii tak zwane *terrorgames* należy wyabstrahować z przyjmowanej przez badaczy gier systematyki. Nie jest tu istotne ich charakteryzowanie jako: gier strategicznych, akcji, symulacyjnych, przygodowych, RPG czy zręcznościowych¹⁵. Nadrzednym kryterium wyodrębniania staje się bowiem obecność konstytutywnego wątku walki z terroryzmami, wszak użytkownik nie ma do czynienia wyłącznie z jedną odmianą. Równie istotna kwestia dotyczy znaczników, których obecność pozwala z kolei na prowadzenie dalszych analiz. W ich toku simplifikowany i stereotypizowany wizerunek jest dekomponowany po to, by uzyskać odpowiedź na pytania o związki stałych elementów: zarówno telegenicznym, dotyczących podejmowanych przez postaci działań, jak i przestrzeni, w których ogniskowana jest akcja gier.

Dzięki wprowadzonym dotąd do rozważań zagadnieniom oraz poprzez wskazanie na główne strategie obrazowania możliwe jest twierdzenie, że *terrorgames*, fundowane na filarze propagandy stosowanej, w wielu aspektach przypominają komunikat epidemiczny – krótki, nieskomplikowany, łatwy do powielenia i udostępnienia wielu odbiorcom za pomocą wirtualnych mediów internetowych oraz poprzez system rekomendowania treści. Tworzenie epidemicznych komunikatów, co podkreśla Dave Lakhani, wymaga jednak przestrzegania pewnych reguł:

Kluczem do stworzenia epidemicznego komunikatu jest opracowanie małych, łatwych do przyswojenia i przekazania fragmentów przekazu o dużym ładunku emocjonalnym. Im bardziej ludzie czują (dosłownie), że komunikat jest skierowany do nich i dotyczy ich przekonania, z tym większym prawdopodobieństwem sobie go przyswoją i przekażą dalej¹⁶.

Gra internetowa, spełniając kryteria epidemiczności komunikacyjnej, koresponduje ze strategiami modelowania wizerunku terrorysty i terroryzmu opartymi na symplifikacji i stereotypizacji. Kulturowo-komunikacyjne lokowanie stereotypowego wizerunku terrorysty w środowisku islamskim, wyposażanie go w niezmiennie artefakty, kształtowanie jego wyglądu jest ponadto wzmacniane przez wciąż nowe informacje o kolejnych zamachach i poprzedzających je przygotowaniach. Responsywność gier na zjawiska i procesy rejestrowane w rzeczywistym, pozamedialnym świecie podnosi ich komunikacyjną i perswazyjną efektywność, gdy stają się wirtualnymi instrumentami pozwalającymi na wyrażanie poglądów, komentowanie zdarzeń i ich przedstawianie.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. T. Feibel, *Zabójca w dzieciennym pokoju. Przemoc i gry komputerowe*, tłum. A. Malinow, Warszawa 2006, s. 58.

¹⁶ D. Lakhani, *Perswazja podprogowa*, tłum. M. Machnik, Gliwice 2010, s. 68.

Na cechy te zwracali uwagę na przełomie wieków XX i XXI strukturaliści zajmujący się oceną informacyjności portali internetowych¹⁷.

Symplikowaniu towarzyszy zatem posługiwanie się społecznym dowodem. Pozostające wciąż w strumieniu informacyjnym gry internetowe, niczym komunikaty reklamowe, są nośnikami powszechnej, lecz niezwykle zubożonej wiedzy o terroryzmie, jego determinantach i wreszcie samych terrorystach. Ubożenie ma związek z prostotą komunikatu, ale także ze specyfiką medium internetowego. Internetowa gra uznawana przez odbiorcę dorosłego za przekaz ludyczny, a zatem marginalizowany, stać się może istotnym narzędziem w działaniach propagandowych adresowanych do młodocianych użytkowników. Choć motywacje internautów znajdują się poza polem badawczym, bezsprzeczne jest to, że wykorzystując dostępne narzędzia, wykreować mogą oni dowolną grę o analizowanej dalej tematyce. Ich aktywność definiować można w kontekście oddziaływań charakterystycznych dla tak zwanych *social media* – nośników cyfrowych, pośród których fotografia i zapis wideo odgrywają niezwykle istotną rolę. Deirdre Breakenridge, powołując się na wypowiedź Stephena Johnstona, przekonuje:

istniejące sieci społeczne i media społecznościowe pełnią funkcję specyficznej trybuny, z której jednostki wygłaszać mogą swoje poglądy. Dzięki sieciom znajdują one znacznie więcej odbiorców niż poza nimi, a wypowiadający się korzyścić mogą z tej wolności: kreować i publikować dowolne treści. Uznawane za niszowe wirtualne wspólnoty dysponują istotną siłą...¹⁸.

Tematyzacja cyfrowego uniwersum. Obrazowanie odmian terroryzmu w grach internetowych

Z analizy wybranych do badań gier internetowych wynika, że zjawiska tematyzacji i symplikacji są łączliwe. Jeśli w danym przekazie dominuje określony model wizerunku terrorysty, na przykład postać (bot) w czarnej kominarce, w spodniach bojówkach oraz w kamizelce kuloodpornej, przypisane jej funkcje, ale też predefiniowane działania znacząco różnią się od sytuacji, w której terrorysta upozorowany został na – na przykład – zamachowca samobójcę czy uzbrojonego wyłącznie w kałasznikowa fundamentalistę w stylizowanej na bliskowschodnią szacie. W tym kontekście ważna jest wypowiedź Judith Trent i Roberta Friedenberga. Ci zaś twierdzą:

W proponowanym wariantcie przez styl rozumie się każdą niewerbalną odmianę komunikowania. W tym motorykę ciała, cechy wokalne głosu, przyjmowane pozy, wygląd, ubiór i wiele innych pomniejszych parametrów symbolicznie nacechowanych i odpowiedzialnych za transmisję znaczeń, które poddajemy interpretacji¹⁹.

¹⁷ Por. P. Zhang, G.M. von Dran, *User Expectations and Rankings of Quality Factors in Different Web Domains*, „International Journal of Electronic Commerce” 2001–2002, nr 2, s. 23.

¹⁸ D. Breakenridge, *PR 2.0. New Media, New Tools, New Audiences*, New Jersey 2009, s. 128.

¹⁹ J.S. Trent, R.V. Friedenberga, *Political Campaign Communication*, Westport 2000, s. 64.

Styl rzutuje zatem na konstrukcję bohatera i jego wytworzone graficzne otoczenie. Dyskusyjna pozostaje jednak kwestia symboliki. Ta, nacechowana kulturowo, społecznie lub politycznie, została w wybranych do badań grach internetowych pozbawiona wieloznaczności, zatem przekształcona w znaki powiązane ze znaczoną relacjami podobieństwa, identyczności oraz naturalności²⁰. Ponadto wyłącznie znakowe atrybuty, w procesie kształtowania świata gry, opisują wszelkie konteksty pozwalające dyskutować o przyczynach coraz liczniejszych zamachów terrorystycznych, które kataloguje Marc Sageman, pisząc:

Pośród przyczyn aktów terrorystycznych wskazuje się na czynniki społeczne, ekonomiczne, kulturowe i historyczne. Myśląc o nich, teoretycy stworzyli pewien model wyobrazeniowy, w którym terroryzm jest wieloaspektowo determinowany, a każda ze zmiennych pozostaje w związku z pozostałymi. Przyczyną pierwszą jest ubóstwo. Na jego podatnym gruncie rozwijają się niestety ignorowane przez wielu negatywne uczucia wzmocnione dla sprawą charyzmatycznych przywódców manipulujących jednostkami. Te, nie będąc dostatecznie wykształcone, są ofiarami skrajnego populizmu oraz ideologiczno-religijnej presji²¹.

Ilustracją też Sagemana w tym kontekście jest gra pod tytułem *September 12*. Zamiast standardowego wprowadzenia (tak zwanego *intro*) potencjalny gracz styka się z następującym przesłaniem: „To nie gra. Nie można wygrać ani przegrać. To niekończąca się symulacja. Jej zasady są morderczo czytelne. Strzelasz lub nie. To nieskomplikowany model obrazujący niektóre aspekty walki z terroryzmem”²². To, co nie może zostać ukończone, stanowi metaforę dla walki z terroryzmem. Przy czym, po słowie wstępnym, graczowi oferuje się następującą możliwość: „Wybierz cel i odpal rakiety. Użyj myszki, kliknij lewy klawisz”²³. Celem są postaci osadzone w scenerii charakterystycznej dla bliskowschodnich miast, odziane w szaty imitujące burki. Jednak dopiero po wyrzuceniu wirtualnej rakiety i unicestwieniu wizualizowanych na ekranie symulaków ludności cywilnej w miejscu eksplozji pojawiają się terroryści. Transformacji towarzyszą zakodowane w warstwie audialnej dźwięki kobiecego płaczu i lamentowania.

Znaki kontekstów ekonomicznych, politycznych, kulturowych i historycznych kodowane są w abstrakcyjnych, generowanych graficznie przestrzeniach, w jakich bytują cyfrowi terroryści, w architekturze ulokowanej w świecie gry oraz w artefaktach pozostających w dyspozycji protagonistów i antagonistów. Z tego też powodu wieloaspektowe badania nad wizerunkiem w obserwowanym środowisku sprowadzono do badań nad strategiami kreowania wyglądu

²⁰ Por. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010, s. 111.

²¹ M. Sageman, *Leaderless Jihad. Terror Networks in the Twenty-First Century*, Philadelphia 2008, s. 20.

²² B., a., *September 12*, „Flashgames247.com”, [online] <<http://flashgames247.com/game/flash-adventure-games/september12.html>>, dostęp: 9.04.2013.

²³ Dwa cytowane fragmenty nie zostały opatrzone danymi autora, tak samo jak anonimowy pozostaje twórca samej gry. Grę można odnaleźć między innymi w portalu FlashRolls.com.

oraz strategiami kreowania poprzez zachowanie. W przypadku tych strategii znaczenie ma stereotypowe przedstawianie muzułmanina fanatyka przywoływane przez Sagemana:

W stereotypowych, powszechnych wyobrażeniach młodzi chłopcy siedzący na posadzkach, kiwając się do przodu i do tyłu, wykrzykują, zapamiętując wersety Koranu, co ilustrować ma proces postępującej fanatyzacji kodującej w ich umysłach pragnienie samobójczej śmierci w zamachu²⁴.

W rozpatrywanych grach internetowych, pomijając kwestie relatywizmu definicyjnego, odnajdzie użytkownik wizualizację każdej z odmian działań terrorystycznych. Odmiany te determinują symulowane „zachowania” postaci, których cechy stabilizują komunikat. O koherencji przekazu świadczy zatem mechanizm sprzężenia zwrotnego.

W dotychczasowych rozważaniach podkreślano, że znaczenie dla wytwarzanego wizerunku terrorysty w każdej z gier internetowych ma tematyzacja. Tematyzowanie odbywa się na dwóch płaszczyznach. Pierwsza, ściśle powiązana z typologią działań terrorystycznych, ujmowanych w literaturze przedmiotu, towarzyszy drugiej, dla której ważne są taktyka walki i fizyczny cel. Zwraca na to uwagę Robert Borkowski:

Różnicując akty terrorystyczne ze względu na taktykę walki i fizyczny cel ataku, można z kolei wymienić sabotaż i dywersję – wyrządzanie szkód i zniszczeń materialnych, terroryzm zindywidualizowany – zamachy na przedstawicieli establishmentu, terroryzm zmasowany – akty przemocy skierowane przeciwko przypadkowym ofiarom²⁵.

Taktyczny determinizm jest pochodną zróżnicowanych odmian terroryzmu. Te klasyfikować można również, posiłkując się, tak jak czyni to Daya Kishan Thussu, przykładami mitotwórczej roli mediów komunikowania masowego. Wówczas dotychczasowe zagrożenia będą miały postać zmitologizowanych telewizyjnych reprezentacji: „mitu islamskiego terroryzmu, mitu islamskiego szaleństwa, mitu nuklearnego zagrożenia, mitu okrucieństwa”²⁶. Nawet wtedy jednak pamiętać należy o czynnikach inicjujących mitotwórczą medialną kaskadę. Pośród nich zwracam uwagę na opracowaną przez Waltera Laquera typologię, w której wyróżnia on:

terroryzm stosowany przez państwa (*top-down terrorism*) i niepaństwowych aktorów polityki (*bottom-up terrorism*) oraz w konsekwencji wymienia cztery kategorie sprawców czynów terrorystycznych: indywidualni sprawcy zamachów [...], grupy terrorystyczne wyznające określoną ideologię [...], terroryzm sponsorowany przez państwa [...], terroryzm państwowy²⁷.

²⁴ M. Sageman, dz. cyt., s. 20.

²⁵ R. Borkowski, *Kult i kultura zbrodni – terroryzm na tle form przemocy politycznej*, w: *Wojna z terroryzmem w XXI wieku*, red. B. Hołyst, K. Jałoszyński, A. Letkiewicz, Szczytno 2009, s. 36.

²⁶ H.D. Thussu Hishan, *Televising the “War on Terrorism”. The Myths of Morality*, w: *Media, Terrorism, and Theory*, red. A.P. Kavoori, T. Fraley, Lanham 2006, s. 12.

²⁷ R. Borkowski, dz. cyt., s. 35.

Wśród wyszczególnionych dotąd odmian, których obecność rzutuje na mechanizm sygnifikowania i stereotypizowania wizerunku terrorysty w środowisku gier internetowych, nie znalazły się jeszcze odmiany terroryzmu kryminalnego, tak zwanego terroryzmu jednej sprawy (*single issue*), czy definiowanego ogólniej, wedle innej jeszcze typologii, (dominującego) religijnego, choć one również obecne są w rozpatrywanym wirtualnym środowisku²⁸.

Syntetyzacja wizerunku terrorysty i terroryzmu w grach internetowych

W publikacji o roli telewizji w kształtowaniu wizerunku polityków Katarzyna Giereło-Klimaszewska zaznacza:

W innym, szerszym ujęciu, wizerunek dzieli się na wizerunek własny [...] i zewnętrzny [...]. Istotne znaczenie ma też wizerunek publiczny, który jest wizerunkiem osób, instytucji, kwestii powstających lub funkcjonujących w sferze publicznej, a który jest tworzony przez media, a następnie przejmowany przez publiczność. Proces powstawania wizerunku może być produktem ubocznym informacji publicznej, ale też może być wynikiem świadomej akcji i sterowania, przeprowadzonym przez agencję PR lub dziennikarzy²⁹.

Z tego rodzaju konkretyzacji, po uwzględnieniu czynników obiektywnych, pochodzących z pierwszej rzeczywistości, wynika jednoznacznie, że publiczny wizerunek terrorysty jest pierwotnie efektem działań podejmowanych przez tak zwaną piechotę terroryzmu – podczas konkretnych zamachów, na przykład samobójczych. Tak generowane informacje transmitowane są następnie za pośrednictwem zróżnicowanych kanałów komunikowania, także internetowego, do odbiorców tworzących zbiorowe audytorium mediów masowych. Procesowi transmisji towarzyszą selekcja oraz redukcja. W konsekwencji wizerunek pierwotny – jako konstruowany na przykład przez samych zamachowców – jest przeobrażany we wtórny, przyswajany przez widza telewizyjnego, czytelnika prasy, internautę – gracza.

Przetwarzany w toku zidentyfikowanych przemian wizerunek odpowiada przede wszystkim modelowi syntetycznemu. Jest ponadto przejawskrawiony i uproszczony: „Ma na celu spełnienie określonego zadania [...], jest ograniczony [...]. Dlatego trzeba wybrać jedną lub kilka cech właściwych, aby utworzyć zwracający uwagę produkt [...], konieczne jest, aby wizerunek był prostszy niż obiekt, który ma reprezentować”³⁰.

Skomplikowana problematyka, do jakiej zalicza się światowy terroryzm, gdy jest adresowana do odbiorcy masowego, determinuje konieczność upraszczania wizerunku terrorysty, co w praktyce oznacza eksponowanie cech

²⁸ Zob. D. Duda, *Terroryzm islamski*, Kraków 2002, s. 21.

²⁹ K. Giereło-Klimaszewska, dz. cyt., s. 32.

³⁰ Tamże, s. 34, 35.

telegenicznych oraz charakterystycznych przedmiotów wywołujących ukie-runkowane skojarzenia. Wskazane kategorie są reprezentowane przez hiperbolizowane przedstawienia nakryć głowy, zarostu i broni. Dzieje się tak również dlatego, że komunikaty epizodyczne, do jakich zalicza się rozpatrywane tu gry internetowe, uniemożliwiają wplatanie w strukturę narratologicznie nierozbudowaną wątków natury historyczno-politycznej czy religijno-narodo-wościowej. Zamiast tego wystawia się na widok publiczny zsyntetyzowany, odpowiadający oczekiwaniom awatar. Nie jest to jedyna przyczyna symplifi-kowania obrazów terrorysty i terroryzmu. Druga – o znacznie większym ciężarze gatunkowym – dotyczy tego, co uprzednio zdefiniowano jako propagandę stosowaną.

Symptomatyczne, że w grach reprezentujących tematyczną odmianę *terror-games* (na przykład: *Terror War*, *Suicide Bomber Game*, *Smash up Saddam*, *Celebrity Terrorist Alert*) internauci eksploatują wizerunki realnie istnieją-cych przywódców, uznawanych przez światową opinię publiczną za liderów terrorystycznych ugrupowań, ludobójców czy religijnych radykałów, nawołu-jących do kulturowej i religijnej polaryzacji. Awataryzowane oblicza Sadda-ma Husajna, Osamy bin Ladena, Jasira Arafata (*nota bene* noblisty), szejka Sajjida Hassana Nasrallaha (bohatera wielu wymienionych dotąd gier), Muammara Kaddafiego są obrazowymi desygnatami wszystkiego tego, co na płaszczyźnie psychologicznej i fizycznej w sposób pejoratywny jest w instytu-cjonalnym komunikowaniu masowym kojarzone z terroryzmem. Dlatego też internauci tworzący kolejne wersje gier (ale także członkowie grup docelo-wych) biorą udział w propagandowej interakcji. Polega ona na wirtualnym anihilowaniu wroga i jednoczesnym jego dehumanizowaniu. Zaangażowanie oznacza podejmowanie wysiłków, by wykorzystując dostępne instrumentarium, zadać „śmiertelny” cios i zakończyć tym samym trwającą wirtualną potyczkę.

Jak jednak wynika z treści wprowadzających w akcję komunikatu właś-ciwego – na przykład grę *September 12* – walka z terroryzmem nie ma koń-ca. Brak jakiegokolwiek ramy czasowej znajduje odzwierciedlenie w strukturze innych gier. Należą do nich *Smash up Saddam* czy *Osamagotchi*. Nieżyjący dyktator i najbardziej niegdyś poszukiwany terrorysta na świecie są w struk-turze gry postaciami nieśmiertelnymi. Tym samym na płaszczyźnie kompozy-cyjnej komunikaty stanowią realizację tego, co jest charakterystyczne dla kul-tury *mondo*. W niej to obrazowani bohaterowie, również ci negatywni, nigdy nie giną. Można ich dotkliwie okaleczyć, pozbawić życiowej energii³¹. Jednak nawet po zadaniu ostatecznego ciosu odradzają się, by tym samym możliwe było zainicjowanie nowej rozgrywki.

³¹ Więcej o *mondo* pisze Marek Krajewski. Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 132.

Przejawy symplifikacji i stereotypizacji w modelowaniu wizerunkowym

Jeśli chcesz obejrzeć swój ulubiony program w telewizji, przeczytać ulubiony dziennik, gazetkę niedzielną lub broszurę swojej firmy, jesteś skazany na przedzieranie się przez „nieobiektywność”. Bez tego nie sposób dzisiaj publikować. Nie da się konkurować za pomocą obiektywnych wiadomości. Obojętnie, czy wybierzesz CNN, Fox czy Al Jazeera – każda stacja ma jakiś cel. To jest jedyny możliwy sposób funkcjonowania w XXI wieku³².

Tak negatywna diagnoza funkcjonowania systemu mediów komunikowania masowego, zwłaszcza gdy mowa o realizowanych przez ich dysponentów celach, jest również diagnozą pasującą do przedmiotowego w niniejszym opracowaniu formatu gry internetowej. Niektóre cele są niezwykle precyzyjnie wyartykułowane, tak jak to ma miejsce w kolejnej grze, *Iron Dome*, dostępnej pierwotnie na stronie hizballamustdie.com, oto cytat:

Pomiędzy styczniem 2001 roku a grudniem 2008 z terytorium Gazy terroryści wystrzelili 8165 rakiet, dopuszczając się zabójczych ataków na ludność cywilną południowego Izraela. Tylko Ty możesz ocalić cywilów przed terrorystami!³³

Pomijając formę apelatywną, podkreślić warto walor informacyjności tekstu. Informacje zakodowane w komunikacie epidemicznym są przesłaniem propagandowym, które dzięki właściwościom gier internetowych, ale też sieciowego kanału komunikowania, może dotrzeć do znacznie większej liczby użytkowników, niż gdyby byli oni odbiorcami mediów tradycyjnych.

Poza kontekstem izraelsko-palestyńskim, choć nadal w sferze propagandowego oddziaływania, znajdują się odbiorcy tych gier, w których punktem odniesienia jest islam. Dominacja w środowisku internetowej rozrywki odmiany terroryzmu, celowo kojarzonej z fundamentalizmem islamskim, wynika również z pozycji, jaką zdobył w masowej świadomości Osama bin Laden. Na temat specyficznego fenomenu jego popularności wypowiedzi się anonimowy autor publikacji zatytułowanej *Imperialna pycha. Dlaczego Zachód przegrywa wojnę z terroryzmem?*:

Podsumowując, bin Laden jest z całą pewnością najbardziej popularnym przywódcą antyamerykanizmu w dzisiejszym świecie. Jego imię jest legendą od Houston, przez Zanzibar, aż po Dżakartę, a jego twarz i słowa widnieją na koszulkach, płytach, kasetach magnetofonowych i magnetowidowych, płatkach, fotografiach, zapalniczkach i papeteriach. Daniel Bergener napisał w lipcu 2003 roku w *New York Times Magazine*, że „afgańskie dzieci jedzą cukierki bin Ladena, cukrowe kule zawinięte w papierek z twarzą przywódcy, jego wskazującym palcem i rakietą”³⁴.

³² D. Lakhani, dz. cyt., s. 13.

³³ Autorem cytowanych słów jest twórca gry znany jako Izzy Ray Lee. Aplikacja jest dostępna między innymi w portalu kongregate.com.

³⁴ Anonim [M. Scheuer], *Imperialna pycha. Dlaczego Zachód przegrywa wojnę z terroryzmem?*, tłum. A. Czerwiński, Warszawa 2005, s. 128.

Popularność Osamy bin Ladena wraz z wtórującą jej mitologizacją równoważone są przez innego typu, niezwykle wyraziste, agresywne i dyskredytujące, opinie:

Bin Laden jest opisywany jako „bezpiestwowy psychopata”, człowiek o „wściekłej ambicji”, przywódca „nowej rasy dzikich samobójczych terrorystów... [którzy kierują się] fanatycznie skrzywioną odmianą islamu”, „masowy morderca”, który wraz z Al Kaidą głosi „religijny bełkot, aby usprawiedliwić swoje rozmaite okrucieństwa”, albo wódz „awatarów fanatycznej nietolerancji”³⁵.

Cytowane opinie stanowią asumpt dla licznych wizualizacji będących punktem centralnym wymienionych dotąd gier. Na tym etapie zasadne jest zatem twierdzenie, że symplifikowane i stereotypizowane wizerunki terrorystów i terroryzmu ująć można w dwie grupy. W grupie pierwszej znajdują się komunikaty odniesione do kontekstu budowanego na fundamentalizmie islamskim. Tak postrzegana relacja: aplikacja – użytkownik jest upostaciowieniem propagandy stosowanej. W grupie drugiej ujęte są wszelkie inne gry o nie islamskich konotacjach. W nich liczy się wyłącznie wynik tożsamy z wygraną – zatem ich modelowym odbiorcą jest przede wszystkim *homo ludens*.

Obecność gier internetowych w jednej bądź w drugiej grupie komunikatów rzutuje również na strategię upraszczania wizerunku. Dominująca symplifikacja jest oddziaływaniem, w którym wyszczególniam: operowanie przestrzenią gry (mowa tu nie tylko o lokalizacji postaci, ale także o architekturze terenu i zabudowań); digitalizację rzeczywistych postaci – ich tak zwaną awataryzację; cechy telegeniczne; charakterystyczne artefakty (przede wszystkim mowa o ubiorze i uzbrojeniu); bodźce audialne (charakterystyczna intonacja, jeśli to komunikat wypowiedziany, lub odgłosy walki zbrojnej). Dodatkowe walory deskryptywne wnosi do dyskusji stereotypizacja. Jej oddziaływanie jest ograniczone do trzech głównych zmiennych: 1) pochodzenia etnicznego, 2) wyznania, 3) roli społecznej i statusu. Obecność trzeciej kategorii wymaga dookreślenia, czemu służy cytowany fragment: „Role społeczne i status mogą być przypisane człowiekowi i od niego niezależne, tak jak: płeć, rasa, wiek, pochodzenie społeczne, osiągnięte przez człowieka wskutek podjętych przez niego działań”³⁶.

Symplifikacja i stereotypizacja są strategiami współwystępującymi. Wektor ich oddziaływania kierowany jest w stronę wszystkich postaci konfrontowanych z bohaterami, którymi może manipulować użytkownik. Nie znaczy to jednak, że uproszczone wnioskowanie nie może zostać przeniesione na wizerunki bohaterów, którymi steruje gracz. W tych przypadkach, w których rozgrywka ma charakter inny niż pierwszoosobowy (tak zwana perspektywa *first person shooter*), możliwe staje się również dyskusowanie o wizerunku protagonisty.

W przyjętej uprzednio typologii rozpatrywane gry internetowe zostały podzielone na te związane z terroryzmem religijnym i powiązanych z nim zbiorem,

³⁵ Tamże, s. 129.

³⁶ K. Białopiotrowicz, *Kreowanie wizerunku w biznesie i polityce*, Warszawa 2009, s. 49.

w którym zawierają się odmiany ukonkretnione – oraz pozostałe, wśród których znalazły się gry odpowiadające modelom: terroryzmu kryminalnego (aplikacje: *Terrorist Hunt*, *Special Force*, *Effin Terrorists*, *First Person Real Shooter*), terroryzmu jednej sprawy (*One Shot, One Kill*) czy też terroryzmu zindywidualizowanego, którego istotą byłoby atakowanie z intencją pozabawienia życia symulaków światowych przywódców (*Bush Royal Rampage*). Za przypadek graniczny uznałem terroryzm państwowy, może być on bowiem związany z działalnością dyktatora (*Smash up Saddam*) lub konfliktem, jak choćby ten izraelsko-palestyński, religijnym.

Motywowane fundamentalistycznie tematyki aplikacji systematyzują dodatkowo, wskazując na gry dotyczące: terroryzmu państwowego, zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego (*Save Israel*, *Iron Dome*, *September 12*, *Terror War*, *Bush-isms*, *Osama Sissy Fight*, *Osamagotchi*); terroryzmu zmasowanego, którego ofiary są zwykle przypadkowymi cywilami (*The Suicide Bomber Game*, *Talivan Launch*, *Binliquors*); terroryzmu pozapaństwowego (*Fight Terror*, *War on Iraq*, *War on Terrorism*, *Bad Dudes vs Osama*, *Target Osama*, *Bombladen*, *Bendover bin Laden*). Przypadkiem, który proponuję rozpatrywać poza ustalonym tu podziałem, jest gra *Celebrity Terrorists Alert*. W niej bowiem – oprócz wyboru charakterystycznych antybohaterów, wrogów do unicestwienia: digitalizowanych Saddama Husajna i Osamy bin Ladena, którym w dalekim planie towarzyszy również digitalizowana twarz Adolfa Hitlera – gracz zdecydować może o innej selekcji przeciwników. Wówczas mogą to być także ucyfrowione wizerunki Tony’ego Blaira i Ariela Szarona. Korzystanie z podstawowego instrumentarium umożliwiającego symplifikowanie oraz stereotypizowanie jest determinowane przez wskazany uprzednio podział na komunikaty, których treść koresponduje z terroryzmem motywowanym religijnie, oraz komunikaty pozostające poza sferą religii.

Obydwa wymienione w poprzednim akapicie procesy modelowania wizerunku terrorysty i terroryzmu, choć dotyczą zamkniętego katalogu cech, mają charakter złożony. Upraszczanie jest bowiem osiągane poprzez ustrukturyzowane operowanie szczegółami. To znaczy, że charakterystyka ogólna jest konsekwentnie ukonkretniana. Akcja każdej z gier ulokowana musi być w konkretnej przestrzeni. Ta zaś, jak każdy element ważny w kształtowaniu wizerunku, nacechowana jest perswazyjnie. Jeśli świat przedstawiony zbudowany został na pojemnym znaczeniowo fundamencie terroryzmu religijnego, w szczególności islamskiego, wówczas najczęściej wykorzystywaną przestrzenią jest przestrzeń swobodna – specyficznie nieidentyfikowana, która w zależności od potrzeb może ulec rozciągnięciu bądź zostać zminimalizowana³⁷. Pośród charakterystycznych tu lokalizacji wskazać trzeba na wszystkie te, których zorganizowanie wywołuje skojarzenia z bliskowschodnią egzotyką. Przede wszystkim odbiorca zetknie się wtedy z krajobrazem pustynnym. Jeśli dodatkowo będzie to przestrzeń zamknięta, wówczas o kontekście kulturowym

³⁷ Por. K. Hogan, *Psychologia perswazji. Strategie i techniki wywierania wpływu na ludzi*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2005, s. 108.

decyduje architektura budynków. W przestrzeni pustynnej natomiast wystawieni przeciwko graczowi symulowani terroryści ukrywają się w jaskiniach, charakterystycznych, jeśli chodzi o kształty, namiotach, lub wylaniają się zza zwierząt, takich choćby jak wielbłądy. Nieco inaczej przedstawia się proces wizualizowania terroryzmu dalekiego od konotacji religijnych. Wówczas swobodna dotąd przestrzeń zostaje zawężona do przestrzeni półstałej – miejskiej, intensywnie zabudowanej, w której dystans pomiędzy graczem a wygenerowanym przeciwnikiem jest znacznie mniejszy. W grach takich jak *Effin Terrorist* przestrzeń ulega dalszemu ograniczeniu. Jest, jak podkreśla Kevin Hogan, sprowadzona do wnętrza budynków użyteczności publicznej, instytucji takich jak banki czy też środków komunikacji miejskiej (wagony metra). To charakterystyczne w szczególności dla terroryzmu kryminalnego oraz terroryzmu jednej sprawy. Obydwa pozycjonowane są w grach online w przestrzeni miejskiej.

Drugi czynnik ważny dla wizualnej struktury gry to digitalizowane obrazy. W analizowanych przykładach są to wyłącznie wizerunki osób i, rzadziej, miejsc. Najliczniej uchwycone na fotografiach rzeczywiste twarze terrorystów, ale też polityków, takich jak Blair i Szaron, wykorzystano w grze *Celebrity Terrorist Alert*. Drugą z gier jest *Terror War*. W niej posłużono się również wizerunkiem libijskiego przywódcy Muammara Kaddafiego czy radykalnego islamskiego przywódcy duchowego, szejka Sajjida Hassana Nasrallaha.

W grach, których tytułatura zdradza inspiracje osobą bin Ladena, użytkownik zetknie się ponadto z dwoma kolejnymi strategiami przetwarzania bodźca wizualnego: kolażem, przypominającym technikę wykorzystywaną niegdyś przez twórców „Latającego Cyrku Monthly Pytona”, oraz estetyką komiksową (digitalizacja pełna – postaci w grze *Binliquors*, estetyka komiksowa w aplikacji *Bush-isms*). Digitalizowane miejsca są równie jak twarze charakterystyczne i rozpoznawalne. By odbiór kodu nie nastęczał żadnych trudności, twórcy gier stosują znakowe wzmocnienia. W grze *Terror War* postać Osamy bin Ladena ulokowana została na odwzorowanej graficznie, lecz rozpoznawalnej powierzchni jednego z rzeczywistych krajów arabskich (gracz otrzymuje stosowne informacje, gdy jego uwaga skoncentrowana jest na wybranym fragmencie mapy globu).

Strategia odwzorowywania szczegółów poprzez digitalizowanie wizerunku sprawia, że w rozważaniach pojawia się kolejny wątek dotyczący wyglądu postaci lokowanych w grach. W analizie cech telegenicznych pod uwagę brane są uwarunkowania natury antropologicznej, takie jak rasa i właściwe jej zmienne, na przykład kolor skóry, owłosienie, proporcje w budowie twarzy. Ponieważ jednak twórcy aplikacji dążą do redukcji niepoliczalnych skojarzeń, które w dodatku mogłyby być nazbyt odległe od ich zamierzeń lub niezgodne z intencjami, w grach umieszcza się pewne modele przypominające fotosorty z projekcyjnych technik badania opinii i sprzyjające kierowaniu uwagą.

Strategia posługiwania się materiałami przypominającymi fotosorty (wyobrażony profil telegeniczny) jest właściwa wyłącznie tym grom, w których antagonistą jest stereotypowo ukazywany terrorysta islamski. Temu

mechanizmowi kształtowania wizerunku przyporządkowany został również określony i niezmienny sposób uniestwiania postaci. O ile w wariancie stylizacji komiksowej gracz może, poprzez zadane ciosy, doprowadzić do widocznego uszczerbku w wyglądzie postaci, o tyle w wariancie zdigitalizowanym wprowadzona do świata gry symulacja terrorysty jest uniestwiana w procesie całkowitej dekompozycji.

Znamienne dla podejmowanej problematyki są wreszcie te cechy wyglądu, które podlegają modyfikacjom. Model urody jest wtedy nierozzerwalnie związany z modelem ubioru. To zaś stwarza okazję do namysłu nad informacyjnym potencjałem wizualizowanych w świecie przedstawionym aplikacji przedmiotów, pośrednio charakteryzujących antagonistów. Dotyczy to wyłącznie postaci męskich, bowiem w analizowanych tytułach nie pojawiają się wizualizacje kobiet terrorystek. Karnacja, gęsty czarny zarost i kręcone włosy skrywane są pod jednoznacznie kojarzonym nakryciem głowy lub chustą przypominającą uwzorzeniem tę, którą zwykł nosić Jasir Arafat. Ponadto postać terrorysty, jeśli jest nią odwzorowany bin Laden, nosi thobe.

W kontrze do wizerunku fundamentalisty pozostaje wizerunek terrorysty kryminalnego lub terrorysty działającego na szkodę establishmentu, bądź powiązanego z odmianą typu *single issue*. W dwóch pierwszych wariantach oblicze bohaterów skrywane jest pod czarnymi kominiarkami, zaś pozostałe elementy garderoby sugerują, że postaci są najemnikami. Występując w stroju przypominającym zielony mundur, niekompletny jednak i pozbawiony dystynkcji, korespondują z wizerunkami terrorystów spod znaku *guerrilla* utrwalonych w kinowych przekazach (na przykład w filmie *Dowód życia*, w reżyserii Taylora Hackforda) lub w grach komputerowych (przykładowo *Counter Strike*). W analizowanym środowisku z podobnym przedstawieniem zetknie się odbiorca gier takich, jak: *First Person Real Shooter*, *Bush Royal Rampage*, *Terrorist Hunt*. Wariant trzeci (*single issue*) jest krańcowo minimalistyczny i wynika ze strategii kreowania roli użytkownika. Zwykle bowiem jest to odmiana gry typu FPS, na ekranie monitora komputerowego gracz widzi jedynie celownik i znajdujący się wewnątrz cel (gra *One Shot*, *One Kill*).

Simplifikowanie wyobrażeń o terrorystach innych niż fundamentalni ma charakter progresywny. Trudno bowiem operować na cechach antropologicznych, gdy upraszczanie osiągame jest już na etapie elementów garderoby. Dlatego też, poza odmianą określaną przez Heidi Campbell jako *islamogaming*³⁸, w pozostałych terrorysta występuje w kominiarce lub też jego oblicze częściowo przesłaniają okulary przeciwsłoneczne (na przykład *Personal Real Shooter*). W przypadku symplifikacji progresywnej autorzy gier przeciwstawiają redukcji cech telegenicznych bogactwo szczegółów uzbrojenia i wzmacniania ochrony przed skutkami konfrontacji, w których uczestniczy gracz. Obrazowani terroryści posiadają zatem zróżnicowane arsenały, a w nich materiały wybuchowe oraz broń palną, inną jednak niż rozpoznawalne modele

³⁸ H. Campbell, *Islamogaming. Digital Dignity via Alternative Storytellers*, w: *Halos and Avatars. Playing Video Games with God*, red. C. Detweiler, Louisville 2010, s. 63.

przypominające karabinki Kałasznikowa. Tak jest na przykład w grze *War on Iraq*. Jeśli przestrzeń jest precyzyjnie zdefiniowana, wówczas o dostępności artefaktów przesądzą także upublicznione niegdyś rzeczywiste informacje, czerpane ze źródeł agencyjnych. Światowa opinia publiczna jest informowana o tym, że szczególnie w Iraku zdarzały się przypadki kooperacji tamtejszych terrorystów z lokalną milicją. Tego rodzaju doniesienia zostały zobrazowane we wskazanej uprzednio grze. W niej to zadanie gracza polegało na unicestwieniu antagonistów reprezentujących trzy typy wizerunkowe: 1) terroryści noszący thobe, 2) terroryści wizualizowani w graficznych odwzorowaniach obozów szkoleń (w doniesieniach telewizyjnych noszą oni czarne, wykonane z chust nakrycia głowy oraz szare, dopasowane odzienia), 3) postaci ustylizowane na lokalne służby porządkowe.

Sklassyfikowane dotąd artefakty pozwalają dyskutować o konsekwentnej segmentacji odmian terroryzmu i korespondujących z nimi wizerunków terrorystów. Z podejmowanych prób aspektowych analiz komunikatu funkcjonującego w krzyżowym modelu nadawczo-odbiorczym, czyli takim, gdzie odbiorcy przeciwstawia się wygenerowaną graficznie postać, wynika również kolejna cecha opozycyjna. Dostępność do przedmiotów lokuje gracza wśród obrońców światowego porządku, terrorystów zaś w gronie tych, których za wszelką cenę należy unicestwić. Linia podziału jest doskonale widoczna nawet wtedy, gdy i gracz, i antagonistą są uzbrojeni.

W powyżej opisanym kontekście na uwagę zasługuje aplikacja zatytułowana *Osamagotchi*. To bowiem wyjątkowy przypadek dwubiegunowej, w znaczeniu kulturowym, kreacji świata przedstawionego. Podejmujący rozgrywkę użytkownik ma tu jeden cel – pozbawić energii życiowej symulakrum Osamy bin Ladena. Istotniejsze są jednak metody, jakimi może to uczynić. Pośród śmiertelnych narzędzi znalazła się symulowana w arsenale broń zarówno palna, jak i biała. Istotniejszy w perspektywie zderzenia cywilizacji jest inny zbiór, w którym znajdują się przedmioty kojarzone jednoznacznie z zachodnim, konsumpcyjnym stylem życia. Antagonista może zostać wystawiony na działanie wszystkich niemal najistotniejszych w kulturze Zachodu używek oraz symbolicznych, lecz materialnych wytworów. W tym też przypadku w skali dotąd nieobecnej w analizowanych komunikatach ujawnia się stereotypizacja. O ile symplifikowanie przebiega na płaszczyźnie kognitywnej dotyczącej wizerunku bin Ladena, o tyle stereotypizacja odbywa się w wymiarze afektywnym i dotyczy socjologicznych aspektów modelowania wizerunku i towarzyszących mu skojarzeń. Jest to szczególnie istotne, gdyż „socjologiczny aspekt wizerunku [...] wskazuje na grupową i instytucjonalną przynależność osób, w umysłach których istnieje wizerunek jakiegoś podmiotu”³⁹. W efekcie kształtowanie wyobrażeń o terroryzmie i terrorystach na przykładzie gry *Osamagotchi* ma też charakter transakcyjny. Wizualny, lecz statyczny bodziec wzmocniono poprzez specyficzne projektowanie predefiniowanych

³⁹ T. Gackowski, M. Łączyński, *Metody badania wizerunku w mediach*, Warszawa 2009, s. 81.

działań gracza. Ten może „torturować” postać, naruszając lub łamiąc tabu związane z wyznaniem i towarzyszącym mu systemem norm i nakazów (na przykład „karmiąc” ją produktami typu *fast food*, co wywołuje u wizualizowanej postaci konwulsje i następujący po nich gniew, lub ordynując środki psychoaktywne czy używki takie jak tytoń). Projektanci aplikacji przewidzieli też inny rodzaj tortury polegającej na wytwarzaniu pomiędzy protagonistą i antagonistą więzi opartej na relacji krwi. Symulakrum fundamentalisty może zostać przetoczona krew odwzorowanego w grze krzyżowca. Nie bez komentarza pozostawiony został podnoszony w wystąpieniach radykalnych islamskich przywódców problem upadku obyczajów w kręgu zachodniej kultury. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w innej „torturze” – wystawianiu półnagiego wizerunku Osamy bin Ladena na prowokacyjne (w sensie obyczajowym) wizerunki nagich kobiet.

Mimo że liczne, możliwe do przeprowadzenia zabiegi, których ofiarą paść ma stereotypowy terrorysta, stanowią przykład rozległej i obustronnej symplifikacji, to jednak komunikat jest ostatecznie stabilizowany poprzez odwołanie do ról społecznych. Dzięki nim w każdej z charakteryzowanych aplikacji antagonistą jest przegrany. Ostateczna porażka wynika z wyczerpania zasobów energii życiowej postaci, którymi steruje algorytm. Porażka tymczasowa, nazywana tu poprzedzającą, koresponduje z upokorzeniem, przyczyną którego bywa dyskredytujący ubiór, przypisanie kontekstu innego niż oczekiwany w ujęciu kulturowym czy religijnym. Ten ostatni bywa często przez projektantów gier internetowych nadużywany i dotyczy epatowania zwulgaryzowaną nagością, ale też wynika z możliwości pozbawienia postaci odzienia. Wówczas antagoniści, w szczególności stylizowani na terrorystów islamskich, pozbawiani są możliwości ochrony swej aury: zarówno mocnej, jak i łagodnej. Fakt ów wykorzystano w grze *Osama Sissy Fight*. Tytułowa postać została osadzona w niezwykle restrykcyjnie zawężonej przestrzeni ringu bokserskiego, z charakterystycznym stylizowanym na muzułmańskie nakryciem głowy, lecz w kontrastującej i poniżającej pielusze imitującej bokserskie szorty.

Wymienionym dotąd odmianom symplifikacji wtóruje ostatnia ze wskazanych w początkowych rozważaniach. Mowa o oddziaływaniu audialnym. Ledwie w dwóch z analizowanych gier przybiera ona silnie spersonalizowany charakter. Raz jest to nacechowany emocjonalnie bodziec – kobiecy płacz następujący po wywołanej przez gracza eksplozji. W innym przypadku, w zależności od kreacji unicestwianej postaci, stanowi fragment poddanej przetworzeniu wypowiedzi dyktatora, duchowego radykała czy najbardziej niegdyś poszukiwanego terrorysty świata (*September 12, Terror War*). Pośród innych znaczników audialnych znajdują się odgłosy walk, zadawanych ciosów, które, gdyby kierować się podziałem gatunkowym, można by przypisywać wielu różnym odmianom gier.

Z dotychczasowych rozważań poświęconych strategiom obrazowania terroryzmu i terrorystów w świadomości globalnego audytorium, którym są odbiorcy treści cyrkulujących w środowisku internetowym – ze szczególnym wskazaniem epizodycznych gier (tak zwanych *terrorgames*), wynika, że cyberwalka

nie toczy się wyłącznie pomiędzy tymi, którzy dążą do destabilizacji, a nawet destrukcji systemów gwarantujących społeczności międzynarodowej bezpieczeństwo w ruchu lotniczym, przesyłaniu energii elektrycznej czy regulujących funkcjonowanie międzynarodowych rynków finansowych. Sieć WWW i kreowana w niej hipertekstowa „rzeczywistość” stały się po 2001 roku rozległym i nieogarnionym frontem walki z wszelkimi odmianami terroryzmu. Frontem z coraz to nowymi przyczółkami – internetowymi portalami zawierającymi gry online (tematyzowane jako *terror* lub *terrorist*), których odbiorcom oferuje się możliwość ekspresji jednostkowych emocji lub możliwość zamianowania poparcia dla jednej ze stron konfliktu cywilizacyjnego, ideologicznego, religijnego, a nawet odegrania roli zamachowca samobójcy.

Pośród licznych wizerunkowych realizacji najistotniejszą rolę odgrywa, czego dowodziłem w niniejszym tekście, wizerunek terrorysty kojarzonego z fundamentalizmem islamskim. Jego symplifikowane i stereotypizowane oblicze, pejoratywnie nacechowane, urasta do rozmiarów jedyne, obecnego w mediach masowych wizerunku w jego wymiarze komunikacyjnym. Dzieje się tak, ponieważ „ten element [...] wizerunku akcentuje główne kanały komunikacyjne, jakimi rozchodzi się informacja [...], kody używane podczas tej komunikacji (język, obrazy, symbole, stałe schematy opisu), a także role komunikacyjne w procesie tworzenia wizerunku”⁴⁰. Z tej też przyczyny procesy informowania o aktach terroryzmu na świecie, o reakcjach globalnego audytorium, jak również internetowa kreatywność w tworzeniu kolejnych gier pozostają w relacji specyficznej łączliwości. Polega ona na tym, że zamachowiec, realizując swój cel (osiągając w ten sposób we własnym mniemaniu sukces), jest po tysiącokroć piętnowany w środowisku gier internetowych. Sam ukształtowany w wymiarze informacyjnym uproszczony i zestereotypizowany wizerunek przyczynia się ponadto w szerszej perspektywie do powstawania napięć na styku kultur oraz właściwych im światopoglądów. Medialne reprezentacje, do których zaliczyć trzeba także i te analizowane w niniejszym tekście, są bowiem krzywdzące dla odrzucającej przemoc światowej społeczności muzułmańskiej.

Bibliografia

- Anagnostou K., *How Has the Internet Evolved the Videogame Medium, w: Business, Technological, and Social Dimensions of Computer Games. Multidisciplinary Developments*, red. M.M. Cruz-Cunha, V.H. Carvalho, P. Tavares, Hershey 2011.
- Anonim [M. Scheuer], *Imperialna pycha. Dlaczego Zachód przegrywa wojnę z terroryzmem*, tłum. A. Czerwiński, Warszawa 2005.
- Anuszevska I., *Badania marketingowe po polsku*, Warszawa 2011.
- B., a., *September 12*, „Flashgames247.com”, [online] <<http://flashgames247.com/game/flash-adventure-games/september12.html>>, dostęp: 9.04.2013.
- Babecki M., *Islamski jihad w amerykańskim kinie*, „Panoptikum” 2009, nr 8.
- Białek T., *Terroryzm. Manipulacja strachem*, Warszawa 2005.
- Białopiotrowicz K., *Kreowanie wizerunku w biznesie i polityce*, Warszawa 2009.

⁴⁰ Tamże, s. 82.

- Borkowski R., *Kult i kultura zbrodni – terroryzm na tle form przemocy politycznej*, w: *Wojna z terroryzmem w XXI wieku*, red. B. Hołyst, K. Jałoszyński, A. Letkiewicz, Szczytno 2009.
- Breakenridge D., *PR 2.0. New Media, New Tools, New Audiences*, New Jersey 2009.
- Campbell H., *Islamogaming. Digital Dignity via Alternative Storytellers*, w: *Halos and Avatars. Playing Video Games with God*, red. C. Detweiler, Louisville 2010.
- Dietl W., Hirschmann K., Tophoven R., *Terroryzm*, [b. tłum.], Warszawa 2009.
- Duda D., *Terroryzm islamski*, Kraków 2002.
- Feibel T., *Zabójca w dzieciennym pokoju. Przemoc i gry komputerowe*, tłum. A. Malinow, Warszawa 2006.
- Gackowski T., Łączyński M., *Metody badania wizerunku w mediach*, Warszawa 2009.
- Giereło-Klimaszewska K., *Rola telewizji w kształtowaniu wizerunku politycznego. Studium mediatyzacji polityki na przykładzie wyborów prezydenckich w Polsce*, Toruń 2008.
- Hogan K., *Psychologia perswazji. Strategie i techniki wywierania wpływu na ludzi*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2005.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
- Lakhani D., *Perswazja podprogowa*, tłum. M. Machnik, Gliwice 2010.
- Lovett J., *Sekrety pomiarów mediów społecznościowych*, tłum. T. Walczak, Gliwice 2012.
- Mäyrä F., *An Introduction to Game Studies. Games in Culture*, Cornwall 2008.
- Orłowska D., *Reklama internetowa, jej odbiorcy oraz kierunki rozwoju*, w: *Cyberświat. Możliwości i zagrożenia*, red. J. Bednarek, A. Andrzejewska, Warszawa 2009.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010.
- Sageman M., *Leaderless Jihad. Terror networks In the Twenty-First Century*, Philadelphia 2008.
- Thussu Hishan H.D., *Televising the "War on Terrorism". The Myths of Morality*, w: *Media, Terrorism, and Theory*, red. A.P. Kavoori, T. Fraley, Lanham 2006.
- Trent J.S., Friedenberga R.V., *Political Campaign Communication*, Westport 2000.
- Urbańska-Galanciak D., *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009.
- Zhang P., Dran G.M. von, *User Expectations and Rankings of Quality Factors in Different Web Domains*, „International Journal of Electronic Commerce” 2001–2002, nr 2.

Portale internetowe:
FlashRolls.com
kongregate.com

Summary

Episodic online games and their role in the shaping of the virtual image of terrorists and terrorism. An aspectual analysis

Episodic online games are a free, audiovisual dynamic format played on the Internet. Although claimed to be nothing but entertainment, because of the multimodal multimedia and its structure, they are actually an example of modern persuasive technology with huge media potential. Under some conditions, the format of the game becomes the medium of the game. During the creation process, and by the manipulation of the audiovisual elements and the game mechanics, even the simplest free online game can influence people's minds and attitudes. This paper analyses this effect, particularly in the context in which global society approaches the war on terrorism. Games, thanks to their players, also play a part in this war. By jamming the jihad dogma and by showing the cruelty of fundamentalist leaders, Internet users counteract the portrayal of Islamic fighters as heroic defenders of their religion. But the new virtual arena needs new weapons. This study assesses the structure and content analysis of online games in which terrorism and terrorists were represented.

Aleksandra Powierska

Moda i uroda – kobieta a współczesne strategie tożsamościowe w kontekście analizy wybranych przekazów telewizyjnych

Słowa kluczowe: media, telewizja śniadaniowa, moda, uroda, tożsamość, ponowoczesność

Key words: media, breakfast television, fashion, beauty, identity, postmodernism

Wstęp

Ponowoczesność to czas zmiennych tożsamości, a jej najważniejszą cechą jest indywidualizm. Tożsamość jest zatem czymś, co odróżnia i nadaje życiu określony kształt, ale jednocześnie nakłada przymus bycia oryginalnym. Jak twierdzi Charles Taylor, to rewolucja ekspresywistyczna nadała każdej jednostce indywidualny sposób bycia¹. Owa indywidualność przejawia się jednak w nieustannym poszukiwaniu siebie, konstruowaniu, układaniu, dopasowywaniu poszczególnych elementów, niczym puzzli w układance. Mariola Bieńko tożsamość współczesnego człowieka nazywa „konstrukcją *patchwork-identity*”². Współczesny człowiek, by „skleić i ułożyć siebie”, musi więc stosować różne strategie tożsamościowe, z których na pierwsze miejsce wysuwają się te najbardziej dostępne, podsuwane przez kulturę popularną praktyki, do których według M. Bieńko należą: konsumpcja, dyscyplinowanie ciała oraz praktyki medialne³. Szczególną rolę odgrywają te ostatnie, a zwłaszcza programy telewizyjne kierowane do kobiet. Do najczęstszych należą audycje o charakterze *makeover show*, czyli programy ukazujące „metamorfozę człowieka – zazwyczaj kobiety – dokonaną za pomocą makijażu, stroju, diety, interwencji medycznych”⁴ lub programy informacyjno-rozrywkowe z elementami *makeover show*, do których można zaliczyć również telewizję śniadaniową.

Nasuwa się zatem pytanie, czy i jak przekazy medialne propagują kwestie mody oraz wyglądu zewnętrznego jako strategię budowania tożsamości.

¹ Ch. Taylor, *Źródła nowoczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. E.-W. Böckenförde i in., tłum. S. Amsterdamski i in., Kraków 1995, s. 12.

² M. Bieńko, *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, w: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010, s. 184.

³ Tamże.

⁴ M. Lisowska-Magdziarz, *Feniksy, tabędzie, motyle. Media i kultura transformacji*, Kraków 2012, s. 15.

Czy według programów telewizyjnych skierowanych do kobiet „bycie piękną” jest sposobem na zdefiniowanie własnego „ja” i w jakim stopniu dyscyplinowanie ciała stało się obowiązkiem współczesnej kobiety? Autorka artykułu podejmuje próbę odpowiedzi na te pytania, dokonując analizy treści wybranych odcinków „Pytania na Śniadanie” oraz „Dzień dobry TVN”. Przytoczone fragmenty odnoszą się do materiałów z czterech wybranych odcinków, które najlepiej obrazują omawiane kwestie teoretyczne i stawiane w dalszej części artykułu tezy. Są one wynikiem szerszej analizy, która objęła 132 materiały video pochodzące łącznie z 10 odcinków „Pytania na Śniadanie” oraz „Dzień dobry TVN”, wyemitowanych od 13 do 17 czerwca 2011 roku. Przeprowadzone badanie koncentrowało się wokół ustalenia dominującego modelu kobiecości w polskiej telewizji śniadaniowej, jednak w jego toku okazało się, że kwestie strategii tożsamościowych są kluczowe dla przedmiotu badań. Media bowiem, kreując określony wizerunek kobiety, próbują narzucić jej określoną tożsamość lub „pakiet narzędzi”, dzięki którym będzie mogła stworzyć ją sama. Jednocześnie zawłaszczają i wykorzystują inne strategie tożsamościowe, takie jak dyscyplinowanie ciała oraz praktyki konsumpcyjne.

Konsumpcja, media i dyscyplinowanie ciała jako strategie tożsamościowe w kulturze popularnej

Konsumpcja jest pierwszą z wyżej wymienionych strategii konstruowania tożsamości oferowanych przez kulturę popularną⁵. Zakłada „tożsamość utowarowioną”⁶ – to, kim jesteśmy, zależy od tego, co kupujemy i z jakich usług korzystamy:

Poprzez nabywanie określonych dóbr jednostki tworzą sens tego, kim są; samookreślenie powstaje dzięki kupowaniu przedmiotów i usług. Konsumpcja stała się ideą i przesunęła się w stronę hiperrealną, na poziom symboliczny. Konsumpcjonizm zaczął funkcjonować na zasadzie aktywnej ideologii, która zakłada, że sens życia może być odkryty w kreowaniu własnego wizerunku popartego gadżetami. „Rynkowe oferty tożsamości” są dyktowane standardami popkultury⁷.

Wpisanie indywidualizmu w konsumpcję jest pewnego rodzaju paradoksem, gdyż ta jest zawsze aktem zbiorowym, choć daje fałszywe poczucie jednostkowości, a sama czynność kupowania spełnia rolę rytuału. Jak pisze Jean Baudrillard, konsumpcją rządzi myślenie magiczne, a całym życiem codziennym mentalność cudu. Owa mentalność oparta jest na wszechmocy znaku. Przedmioty, które nabywamy, mają być zatem tylko symulakrami szczęścia⁸.

⁵ M. Bieńko, dz. cyt., s. 184.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 185.

⁸ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 16–17.

Krytyk trafnie zauważa, że konsumpcja ma odegrać rolę wyzwolenia, które uczyni z człowieka jednostkę uniwersalną i „które ma dokonać się zamiast i wbrew bankructwu idei emancypacji politycznej i społecznej”⁹.

Drugą strategią tożsamościową jest dyscyplinowanie własnego ciała. Ciało we współczesnej kulturze stało się idealnym „materiałem” do tworzenia, a bardziej projektowania własnej tożsamości. Uprzedmiotowane do granic, tworzy swego rodzaju powierzchnię, na której zapisujemy to, co chcielibyśmy, by zostało odczytane przez społeczeństwo. Bieńko podkreśla, że „projekt »ja« jako podstawowy spadek indywidualizmu został zamieniony w projekt ciała”¹⁰ – projekt, który można dowolnie korygować: wymazywać niepasujące elementy i wciąż na nowo zapisywać tak, by sprostać wymaganiom bezustannie zmieniających się trendów. Te ostatnie koncentrują się przede wszystkim wokół kategorii przyjemności. Ciało ma doświadczać przyjemności, ale jednocześnie dostarczać jej innym. Stąd tak dużą wagę przykładana się do wyglądu zewnętrznego, a konstrukcja tożsamości staje się najbliższa koncepcji „ja performatywnego” Featherstone’a¹¹.

„Ja performatywne” to według brytyjskiego uczonego „nowo powstała koncepcja »ja« [...] która kładzie większy nacisk na wygląd, pokaz i zarządzanie wrażeniem”¹². Człowiek staje się aktorem, który ma określone role do odegrania przy udziale odpowiedniej charakteryzacji – od ubioru począwszy, a na mimice i gestach kończąc. Pozostając ciągle na scenie teatru, jakim jest życie, bezustannie bierze udział w następujących po sobie spektaklach, za każdym razem przedstawiając projekcję własnego „ja”. Zdaniem Featherstone’a, „ja performatywne” rozwija się również pod wpływem rozrostu klasy menadżerskiej, w której racjonalna ocena sukcesów zawodowych jest trudna do osiągnięcia, a „tajemnica sukcesu polega na projekcji obrazu sukcesu”¹³.

Ciało jako nośnik tożsamości podlega zatem bezustannej ocenie i standaryzacji. Reżimowi kultury popularnej i wytyczanym przez nią rygorom piękna poddawane są przede wszystkim kobiety. Media dyktują im, jak się ubierać, czesać, malować, czy wreszcie jak kształtować swoje życie zawodowe oraz rodzinne. Kreują wizerunek perfekcyjny i podlegający niekwestionowanej, jednoznacznej ocenie w kategoriach „to i tylko to można uznać za piękne”. Estetyzujące ciało tworzy zatem powierzchowną tożsamość, przykrywającą prawdziwą osobowość, ale za to dzięki popkulturowym szablonom stosunkowo łatwą do zaprojektowania. Wobec tego wydaje się, że media stoją ponad konsumpcją oraz ponad ciałem. To one stymulują zarówno potrzebę otaczania się przedmiotami i odtwarzania siebie poprzez status posiadania, jak i kreują oraz upowszechniają wizerunki, które powinny odzwierciedlać ciało. Wzorami do naśladowania stają się często osoby medialne. Cytowana powyżej Bieńko stwierdza:

⁹ Tamże, s. 100.

¹⁰ M. Bieńko, dz. cyt., s. 187.

¹¹ Tamże, s. 188.

¹² M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. I. Kunz, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 115.

¹³ Tamże, s. 116.

To patrzenie na innych pozwala jednostce konstruować własną tożsamość. Częściej uświadamia sobie, jak jest, patrząc na ekran, niż (jak było do tej pory) obcując z innymi w rzeczywistym, społecznym doświadczeniu. Budowane są w ten sposób tożsamości typu insert, zawsze otwarte na propozycje i gotowe wykorzystać wszelkie dostępne materiały pochodzące zarówno z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, tworzących pewną całość¹⁴.

Należy zaznaczyć, że współczesny człowiek dzięki mediom nie tylko zmienia swoją tożsamość, ale również ją multiplikuje: inny jest w domu, inny w pracy, a jeszcze inaczej przedstawia siebie w serwisach społecznościowych. Zawsze jednak chce być piękny i szczęśliwy. Uroda jest najwyższą powinnością kobiety. Współczesna konstrukcja kobiecości jest kształtowana głównie przez media, które wyznaczają standardy obowiązującego piękna. Baudrillard trafnie zauważa, że piękne ciało jest nie tylko nakazem, ale również kapitałem, w którym wartość użytkowa jest równie ważna, jak wartość wymienna¹⁵. Kobieta, a ściślej ujmując, kobiece ciało, podlega bezustannej kontroli i obserwacji ze strony mężczyzn, innych kobiet czy wreszcie siebie samych, czy – jak konkluduje Agnieszka Gromkowska-Melosik – „przez winternalizowanego w ich umysły (męskiego) inspektora”¹⁶. Kobieta funkcjonuje zatem w panoptikonie.

Koncepcja panoptikonu jako model władzy i nadzoru została stworzona przez Michaela Foucaulta, który zainspirowany urządzeniem Jeremiego Benthama opisał ją, tworząc architektoniczny model więzienia:

W panoptikonie niewidoczny obserwator nadzoruje zamknięty i kontrolowany podmiot. Sytuacja ta wytwarza jako subiektywny efekt „brutalną asymetrię widzialności” w odniesieniu do obu stron diady: *obserwator* ma poczucie wszechwładnego *voyeryzmu*, a *obserwowany* – dyscyplinującego nadzoru¹⁷.

Foucaultowska interpretacja jest dość powszechnie wykorzystywana przez teorie feministyczne, uzasadniające w ten sposób władzę męskiego spojrzenia w kulturze współczesnej. Wedle tej myśli kobiety podlegają bezustannemu nadzorowi ze strony mężczyzn, a dokładnie męskiego strażnika, który został zakodowany w ich umysłach między innymi poprzez media. „Inspektor” ten „sprawdza, czy odbicie w lustrze, które widzą, jak również ich cechy charakterologiczne naśladują odpowiednio reprezentacje kobiecości, które obowiązują w kulturze globalnej”¹⁸. W ten sposób we współczesną konstrukcję kobiecości zostaje wpisana samoinwigilacja¹⁹, która podtrzymuje fundamenty

¹⁴ M. Bieńko, dz. cyt., s. 191.

¹⁵ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 175.

¹⁶ A. Gromkowska-Melosik, *Badania kulturowe w perspektywie społecznego konstruktywizmu (na przykładzie tożsamości kobiet)*, w: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010, s. 176.

¹⁷ A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, tłum. M. Murawska i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 65.

¹⁸ A. Gromkowska-Melosik, dz. cyt., s. 176.

¹⁹ Tamże.

patriarchalnego systemu władzy. Proces ten można by również nazwać powtórą indywidualacją: człowiek po raz kolejny przegląda się w Lacanowskim lustrze – tym razem zwierciadło kultury, by spojrzeć siebie nie jako odrębną jednostkę, ale jako obraz nieadekwatny do panujących wzorców. To spostrzeżenie zmusza do samowolnego, oczywiście nieświadomego budowania „fałszywego Ja cielesnego”, w którego kostium ubieramy się przekonani o jego autentyczności. Sandra Bartky uważa, że kobieta wbija we własną tożsamość „stan świadomej i permanentnej widzialności, która zapewnia automatyczne funkcjonowanie władzy”²⁰. Jej osoba zostaje sprowadzona zatem do samego ciała, ulega drastycznemu uprzedmiotowieniu. Ciało poprzez media staje się kategorią obserwowaną, ocenianą, fragmentaryzowaną, idealną i jednocześnie w swym idealizmie niedoścignioną. Naomi Wolf pisze wprost, że przymus piękności jest najbardziej naocznym dowodem męskiej władzy, jest „najlepszym systemem wierzeń, który utrzymuje nienaruszony system męskiej dominacji”²¹.

Panoptikon to jedna strona kobiecego więzienia. Drugą jest synoptikon – koncepcja Marka Postera, według której wybrane jednostki podlegają nieustannej kontroli ze strony większości. Założenie to dotyczy przede wszystkim postaci znanych gwiazd i celebrytów, którzy są współcześnie wzorami do naśladowania. Trzeba jednak zaznaczyć, że inspirowanie się życiem ludzi ze świata show-biznesu ogranicza się do prób odwzorowania prezentowanych wizerunków, a więc w dużej mierze do konkretnego wyglądu i wszystkich zachowań prowadzących do jego osiągnięcia. Wolf stwierdza, że pożądane przez kulturę cechy wyglądu są tylko symbolami określonych czynności, a „mit piękności zawsze w rzeczywistości narzuca zachowania, a nie wygląd”²². Jest to trafne spostrzeżenie i adekwatne do materiałów pojawiających się w telewizji śniadaniowej.

Telewizja śniadaniowa – poranny poradnik konstruowania tożsamości

Poranne audycje telewizyjne, nazywane powszechnie telewizją śniadaniową, są gatunkiem hybrydowym o charakterze informacyjno-rozrywkowym. Ich fundamentem konstrukcyjnym jest para prowadzących oraz rozmowy z zapraszonymi do studia gośćmi, a cechą konstytutywną ranna pora nadawania. Ponadto magazyny te zawierają stałe cykle tematyczne dotyczące zdrowia, mody, urody, życia gwiazd, gadżetów czy kulinariów. Ich domyślnym odbiorcą są kobiety. Telewizja śniadaniowa ma być bowiem towarzyszem porannych czynności domowych, stereotypowo przypisanych kobietom. Analizowana audycja

²⁰ Tamże, s. 177.

²¹ N. Wolf, *Mit piękności*, tłum. B. Limanowska, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 103.

²² Tamże, s. 104.

„Dzień dobry TVN” to poranny magazyn komercyjnej stacji TVN, z kolei „Pytanie na Śniadanie” przynależy do publicznego kanału TVP2. Z uwagi na profil porannych magazynów tematy związane z modą i urodą są wielokrotnie podejmowane przez dziennikarzy i prezenterów, co znajduje odzwierciedlenie w przeprowadzonej analizie i wymaga bliższego omówienia.

George Simmel pisze, że moda z jednej strony jest środkiem wyrażania własnej indywidualności, z drugiej zaś usprawiedliwieniem naśladowania pewnych wzorców i chęci przynależenia do określonej grupy:

Moda oferuje im [kobietom – A.P.] tę kombinację w sposób najszcześniejszy: z jednej strony obszar powszechnego naśladownictwa, pławienie się w najszerzym społecznym nurcie, odciążenie indywiduum od odpowiedzialności za swój smak i swoje czyny – z drugiej strony jednak odznaczenie, akcentuacja, indywidualne zdobienie osobowości²³.

Socjolog wskazuje, że pewna dowolność i swoboda w obszarze mody była rekompensatą za niski status społeczny oraz dość monotonne życie codzienne ograniczające się do obowiązków domowych oraz wierności mężczyźnie²⁴. Kobieta, nie mając innych alternatyw na wyrażenie własnej indywidualności, jedyny sposób wyróżnienia się, a jednocześnie zaakcentowania swej obecności znajdowała właśnie w modzie. Obecnie moda jest również sposobem konstruowania tożsamości, budowania wizerunku oraz wzmacniania poczucia własnej wartości.

Zwłaszcza ten ostatni aspekt jest często podkreślany w programach telewizyjnych skierowanych do kobiet. Specjaliści zapraszani do porannych audycji przekonują, że poprzez odpowiedni strój można „wyrzucić siebie”, ale także całkowicie zmienić swój wizerunek oraz zamaskować „mankamenty” urody. Zarówno w „Dzień dobry TVN”, jak i w „Pytaniu na Śniadanie” są cykle materiałów poświęcone najnowszym trendom w modzie oraz prezentacji konkretnych zestawów i stylizacji. Można powiedzieć, że „bohaterem” każdego odcinka jest inna część garderoby lub konkretne wydarzenie, które wymaga odpowiedniego stroju. W jednym z wydań „Pytania na Śniadanie” pojawia się instruktaż, jak się ubierać, by wyglądać świeżo i młodo. Zaproszona stylistka wyjaśnia, które kolory i fasony postarzają, a które odmładzają, wyraźnie podkreślając, że tych pierwszych należy unikać²⁵. Porady mają charakter nakazów, imperatywów – kobieta zawsze ma wyglądać młodo i atrakcyjnie, jakby nie dopuszczano sytuacji, że wśród widzów mogą być takie, którym paradoksalnie zależy na dodaniu sobie lat, choćby ze względu na środowisko pracy, w którym na co dzień funkcjonują. *Newsy* dotyczące mody ujawniają również pewną sprzeczność pomiędzy prezentowanymi wizerunkami a wypowiedziami dziennikarzy czy obecnych w studiu gości. W jednym z wydań „Dzień dobry TVN” zaproszona stylistka przedstawia stroje na różne okazje. Podczas prezentacji pada

²³ G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór eseju*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007.

²⁴ Tamże.

²⁵ „Pytanie na Śniadanie”, 16 czerwca 2011, godz. 9.46.

zdanie: „Łamiemy mity, paski mogą nosić kobiety w rozmiarze ponad 42”²⁶, przy czym, mówiąc to, prezydentka wskazuje na modelkę tak szczupłą, że nie mamy wątpliwości, iż maksymalny rozmiar jej ubrania to 36.

W trakcie oglądania telewizji świadomość człowieka w pierwszej kolejności rejestruje obraz, a dopiero potem dźwięk. Warstwa wizualna wysuwa się zatem na pierwszy plan, a prowadzący wskazują na konkretne elementy stylizacji. Wspomniane przełamanie mitu jest zatem tylko pozorem, wyobrażeniowym scenariuszem – fantazmatem. W rzeczywistości w umysłach odbiorców zostanie zakodowany obraz szczupłej modelki, który podtrzymuje obowiązujący w kulturze popularnej kanon piękna i atrakcyjności definiowany przez rozmiar XS. Pomimo że w warstwie werbalnej podkreślone zostaje, że kobieta pulchniejsza również może pozwolić sobie na prezentowane stylizacje, to jednak przekaz wizualny jest jednoznaczny: „Jeśli chcesz wyglądać dobrze, musisz być szczupłą”. Ta sprzeczność ujawnia się szczególnie wtedy, kiedy zaproszone modelki w rozmiarze 34 prezentują ubrania mające ukryć nadmiar zbędnych kilogramów. W ten sposób na poziomie treści jawnych emitowany jest przekaz, który przełamuje stereotypy i pokazuje, że kobieta grubsza również może wyglądać atrakcyjnie. Dokonując jednak analizy treści ukrytych, silnie działających na świadomość odbiorców, mamy styczność z drastycznym przekazem w stylu: „Żaden strój ci nie pomoże, jeśli nie osiągniesz sylwetki takiej, jaką prezentuje oglądana przez ciebie modelka”.

Moda staje się zatem swoistego rodzaju reżimem, który narzuca określony styl życia. W jednym z odcinków „Dzień dobry TVN” zostaje to zauważone przy okazji krótkiej wzmianki o „szokującej sesji zdjęciowej Romy Gąsiorowskiej”²⁷. Sesja ta promuje najnowszą kolekcję ubrań autorstwa znanej aktorki, zatytułowaną „Stara bardzo!”, i nawiązuje do tego, jak łatwo stać się ofiarą mody. Zdjęcia mogą wydawać się drastyczne, zwłaszcza gdy czerwień koralii zostaje zestawiona z czerwiecią krwi. W dyskusji dziennikarze nie podejmują jednak rzeczywistego zagrożenia, jakie mogą nieść ze sobą nakazy mody, a jedynie koncentrują się wokół kontrowersyjności sposobu prezentowania kolekcji i dywagacji, czy i jak zostanie ona przyjęta przez odbiorców.

News o najnowszej kolekcji Romy Gąsiorowskiej mógł stać się doskonałym punktem wyjścia do dyskusji nad konsekwencjami podążania za najnowszymi trendami. Zamiast tego pojawiła się jednak kolejna informacja, zupełnie niezwiązana z poprzednim tematem, a odnosząca się do nowego związku aktora Mateusza Damięckiego. Ta fragmentaryczność i powierzchowność stają się swoistym usprawiedliwieniem: informacja została przekazana, choć nie poruszono wątków niebezpiecznych dla polityki stacji prezentującej wiele programów związanych z modą i propagujących podążanie za najnowszymi trendami. O zbagatelizowaniu tematu świadczy również samo umieszczenie go w paśmie zatytułowanym „Plotki z życia gwiazd”. Na uwagę zasługuje jednak fakt, że w tym samym odcinku programu do studia zaproszono celebrytkę

²⁶ „Dzień dobry TVN”, 17 czerwca 2011, godz. 10.27.

²⁷ „Dzień dobry TVN”, 13 czerwca 2011, godz. 8.45.

Edytę Herbuś, profesor Magdalenę Środę oraz modelkę Karolinę Malinowską, które próbowały odpowiedzieć na pytanie, czy kobiety mogą się ubierać, jak chcą, czy są jakieś granice? Ich rozmowa była nawiązaniem do protestu kobiet, który odbył się w czterech miastach Wielkiej Brytanii i był manifestacją przeciwko seksizmowi i przedmiotowemu traktowaniu kobiet. Na pytanie Jolanty Pieńkowskiej, prowadzącej omawiane wydanie „Dzień dobry TVN”, o granice damskiego stroju i obowiązujący *dress code*, Magdalena Środa jednoznacznie stwierdziła, że nikt nie ma prawa narzucać kobiecie stylu ubierania się, nawet pracodawca:

Są granice dobrego smaku z całą pewnością, więc granice o charakterze estetycznym, natomiast nie sądzę, by były jakieś granice o charakterze etycznym [...]. Pracodawca nie ma prawa aż tak silnie ingerować w nasz styl bycia, za trudnia nas nie ze względu na wygląd, ale na kompetencje. Wie pani redaktor doskonale, że są tacy pracodawcy, którzy w tym *dress code* umieszczają większy dekolt, bo taka osoba w banku będzie skuteczniejsza, zdobędzie więcej klientów. Powiedziałabym, że to idzie w dwie strony²⁸.

Po tej wypowiedzi Edyta Herbuś stwierdziła, że protest kobiet z Wielkiej Brytanii jest dowodem na pewnego rodzaju „hipokryzję ze strony mężczyzn”²⁹, którzy uważają, że kobieta swym strojem daje przyzwolenie na gwałt. Teza ta wywołała mocną reakcję ze strony prezentera, który jako jedyny mężczyzna w studiu poczuł się zaatakowany. Robert Kantereit, współprowadzący program z Jolantą Pieńkowską, ostrym tonem zadał pytanie połączone z komentarzem:

Kobiety zawsze się zasłaniają tym argumentem gwałtu, ale z drugiej strony są kobiety, które naprawdę ubierają się bardzo wyzywająco. A może kobiety powinny nałożyć na siebie trochę rygoru? Bo zwalamy wszystko na mężczyzn!³⁰

Odpowiedź Magdaleny Środy, opatrzona komentarzem Edyty Herbuś, że „w kwestii gwałtu do zwierzątka bliżej jest jednak mężczyznom”³¹, pozostaje bezdyskusyjna:

Kobiety nie gwałcą innych mężczyzn. Jak zobaczymy sobie relacje przez kilkadziesiąt lat, to zobaczymy, że na kobiety zawsze nakładane były ogromne rygoru i im większe rygoru nakładano na przykład na małżeństwo, tym rosła liczba domów publicznych, żeby mężczyźni mogli te swoje instynkty i popędy zaspokoić³².

Ambiwalentną postawę w tej dyskusji zachowała zaproszona do studia modelka Karolina Malinowska, która z jednej strony stała po stronie mężczyzn, przyznając, że kobiety nie powinny się zbyt wulgarnie ubierać, z drugiej zaś potwierdziła, że strój w żadnym przypadku nie może być przyczynkiem do seksistowskiego traktowania.

²⁸ „Dzień dobry TVN”, 13 czerwca 2011, godz. 9.00.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

Moda to jedna strona imperatywu piękna. Drugą jest atrakcyjność fizyczna będąca wynikiem tak zwanego zdrowego trybu życia, rozumianego przede wszystkim jako dbałość o zdrowie oraz sprawność ciała. Określony wygląd warunkuje określone zachowania i postawy wobec danej osoby. W kulturze współczesnej szczupłe kobiety postrzegane są jako zaradne, szczęśliwe i atrakcyjne. Nadwaga czy otyłość z góry przypisywane są cechy negatywne, takie jak słabość, lenistwo, życiowa niezaradność³³. Co więcej, osobom pulchnym trudniej znaleźć dobrą pracę (adekwatną do ich rzeczywistych kompetencji)³⁴. Ta stygmatyzacja³⁵ dotyczy jednak głównie kobiet. Według badań to one „są często oceniane nie na podstawie działań, które podejmują, lecz swojego wyglądu”³⁶. Stąd w programach poradnikowych pojawia się wiele materiałów o tym, jak osiągnąć wymarzoną sylwetkę, jak być zdrowym i sprawnym, czyli w konsekwencji jak sprawić, by być dobrze ocenianą ze względu na swój wygląd. Zygmunt Bauman pisze, że „pogoń za zdrowym ciałem jest stanem ciągłej autolustracji, ciągłych samooskarżeń i samopotępień, a co za tym idzie – nieustannego niepokoju”³⁷. Niezadowolonym ze swojego wyglądu kobietom z pomocą przychodzą medialni specjaliści, którzy doradzają, co jeść, jak ćwiczyć, o której iść spać, o której wstać. Jednym słowem ludzie, którzy znają gotowy „przepis na sukces”, bo jak zapewniają, wraz z utratą kilogramów (należy zaznaczyć, że w przypadku kobiet bycie zdrową i sprawną fizycznie jest synonimem bycia szczupłą!) przyjdzie szczęście, pewność siebie, a nawet awans zawodowy.

Za próbę przełamania ciążyących na osobach otyłych stereotypów można uznać zaproszenie w jednym z wydań „Pytania na Śniadanie” do studia TVP2 pięciu kobiet, które wzięły udział w przedstawieniu *Grubasy*. Zaproszonym kobietom zadano pytanie o to, jak w Polsce żyje się osobom noszącym rozmiar XXL i z czym jest im najtrudniej. Odpowiedź jednej z aktorek potwierdzała badania dotyczące stereotypów tworzonych wokół osób z nadwagą:

Problem jest ogólnie z tolerancją, z respektowaniem drugiego człowieka i nieocenianiem go na podstawie jego wyglądu. Wiele razy się zdarzały takie sytuacje, że właśnie ten rozmiar nie dawał nam szansy wykazania się. Ludzie oceniali nas na podstawie wyglądu, co automatycznie powodowało, że mieliśmy mniejsze szanse, jeśli chodzi o pracę czy doświadczanie innych rzeczy³⁸.

W materiale tym zwrócono również uwagę na kulturę i panujące w niej zwyczaje, jako ważny aspekt postrzegania cielesności. Jedna z kobiet spędziła ponad rok w Nigerii, gdzie „duży rozmiar” traktowany jest jako wyznacznik atrakcyjności kobiety – im jest ona grubsza, tym lepszą będzie gospodynią,

³³ K. Schier, *Piękne brzydactwo. Psychologiczna problematyka obrazu ciała i jego zaburzeń*, Warszawa 2010, s. 50–51.

³⁴ C.M. Renzetti, D.J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, tłum. A. Gromkowska-Melosik, Warszawa 2008, s. 563–564.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 565.

³⁷ Z. Bauman, *Bauman o popkulturze. Wypisy*, Warszawa 2006, s. 96.

³⁸ „Pytanie na Śniadanie”, 17 czerwca 2011.

żoną i matką, a także ma większe szanse na spełnienie swoich ambicji. Zarówno aktorki, jak i prezenterzy zgodnie stwierdzili, że Polska jest jednym z najmniej tolerancyjnych państw, jeśli chodzi o akceptację i tolerancję wobec różnorodności, i że zdecydowanie potrzebna jest gwałtowna zmiana w tym obszarze życia społecznego.

By kobiece ciało było w pełni atrakcyjne, musi być również zdrowe w sensie medycznym. Do studia telewizji śniadaniowej często zaprasza się zatem specjalistów z różnych dziedzin medycyny, którzy stają się ekspertami w podejmowanym temacie. Obok rad odnośnie do konkretnej choroby są również doradcami w kwestiach tożsamościowych, a widz przed telewizorem staje się klientem oczekującym pakietu gotowych rozwiązań. Zaproszony specjalista, pomimo wielu tytułów i naukowych osiągnięć, nie jest i nie będzie autorytetem czy przywódcą, a jedynie doradcą, za którym się nie podąża, ale „w miarę potrzeby wynajmuje się i zwalnia”³⁹. Bauman trafnie zauważa, że wszechobecność doradców wzmacnia kulturę indywidualizmu, a skuteczność ich wskazówek zależy tylko i wyłącznie od woli jednostki:

zasadnicza różnica między przywódcą a doradcą polega na tym, że ten pierwszy działa niczym tłumacz przekładający dobro jednostki na „dobro nas wszystkich” (i odwrotnie) lub – jak by to ujął Wright C. Mills – język prywatnych kłopotów na język spraw publicznych. Doradcy pilnują natomiast, aby nie przekraczać zamkniętej przestrzeni prywatności. Choroby dotykają jednostki, dlatego wymagają jednostkowego leczenia. Kłopoty są sprawą prywatną i takie też muszą być środki do ich zwalczania. Rady, których udzielają doradcy, dotyczą polityki życia, a nie polityki przez duże P⁴⁰.

Najwyraźniejszym przykładem dominacji kultury doradców jest cykl audycji „Dzień dobry TVN” pt. „Doktor Piotr radzi”, w której tytułowy dr Piotr, internista, udziela porad lekarskich widzom zaniepokojonym stanem swojego zdrowia. Ważne jest jednak, że osoby te nie przychodzą do studia, a nawet nie dzwonią, tylko wysyłają wiadomości e-mailem z opisem swojego stanu. Wiadomości te wyświetlają się następnie na ekranie, tak by pozostali widzowie mogli dokładnie zapoznać się z objawami potencjalnej chorej czy chorego.

Porady i wskazówki pokazywane w telewizji śniadaniowej mają zainspirować widzów do zmiany swojego życia, a także postrzegania własnej osoby. W tym kontekście ukazują praktyki związane z dyscyplinowaniem własnego ciała jako jedną ze strategii konstruowania tożsamości. Wyżej opisana niespójność między obrazem a warstwą werbalną przekazu świadczy o próbie podświadomego wpływania na percepcję widza i sprowokowania go do naśladowania pokazywanych wzorów. Tezy te znajdują swoje potwierdzenie w pracach innych badaczy. Z badań Edyty Łyszkowskiej nad zachowaniami mimetycznymi pod wpływem telewizji wynika, że kobiety (szczególnie w grupie wiekowej 18–24 lata), oceniając własną atrakcyjność, przyrównują się do osób występujących w telewizji, chętnie oglądają programy poradnikowe dotyczące mody

³⁹ Z. Bauman, dz. cyt., s. 133.

⁴⁰ Tamże.

i urody oraz stosują się do przekazywanych wskazówek. Respondentki Łyszkowskiej łączą atrakcyjność fizyczną z poczuciem wartości siebie i akceptacją. Wśród oglądanych programów wymieniają również telewizję śniadaniową⁴¹.

Małgorzata Lisowska-Magdziarz analizuje ów wpływ mediów na widzów w kategoriach budowania „ja technospołecznego”⁴², kształtowanego przez środki masowego przekazu: „Media jawią się tu jako instytucje indywidualizmu, a także jako wielki rezerwuuar z propozycjami, wzorcami, wypowiedziami, kim należy być i w jaki sposób to prezentować”⁴³. Badaczka, powołując się na klasyfikację tożsamości technospołecznych Jenny Weight, szczegółowo opisuje w tym kontekście kategorię prosumenta –

współczesnego użytkownika mediów masowych, używającego ich twórczo i budującego z dostarczanych przez nie treści własną tożsamość w sposób aktywny, w stałej komunikacji z innymi i pod presją oceny podobnych sobie⁴⁴.

Biorąc pod uwagę charakter wyżej opisanych materiałów prezentowanych w „Dzień dobry TVN” oraz „Pytaniu na Śniadanie”, można wnioskować, że ich twórcy zakładają właśnie taki rodzaj odbiorcy⁴⁵. Prezenterzy, stylizując, a zarazem komentując wygląd zapraszanych do studia gości, stawiają się w roli oceniających – tak jak w życiu realnym ocenia nas otoczenie. Podawane wskazówki tworzą przepis na to, jak złożyć swoją tożsamość, która będzie jednocześnie wpisująca się w popkulturowy kanon piękna oraz podtrzymać zasadę indywidualizmu. Próby podjęcia dyskusji i przedstawienia innych poglądów w postaci wypowiedzi Magdaleny Środy i aktorek spektaklu *Grubasy* mają tylko podtrzymać wrażenie obiektywności programów. W rzeczywistości widz otrzymuje jasny przekaz, że dyscyplinowanie ciała to jedna ze strategii budowania tożsamości. Zmiana wyglądu jest zmianą tożsamości, która wprowadzana jest do obrazu ciała:

Image, obraz, odbicie w oczach własnych i innych. To rodzaj teorii *queer* przefiltrowanej przez media masowe i popkulturę – tożsamość, jak u Judith Butler (2008), „is what you do, not what you are”, lecz repertuar tego „do” uwarunkowany jest repertuarem, który ma do zaoferowania kultura masowa i rynek dóbr konsumpcyjnych⁴⁶.

Jeszcze bardziej krytyczną postawę wobec takich zabiegów wyraża John Fiske, który stwierdza, że dyscyplinowanie ciała narzucane przez kulturę popularną w rzeczywistości jest rodzajem sprawowania kontroli społecznej:

⁴¹ E. Łyszkowska, *Zachowania mimetyczne kobiet pod wpływem telewizji i doświadczeń codzienności*, Kraków 2009, s. 117–185.

⁴² M. Lisowska-Magdziarz, dz. cyt., s. 78.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 80.

⁴⁵ Lisowska-Magdziarz stawia swoje tezy głównie w odniesieniu do programów o charakterze telewizyjnej opowieści transformacyjnej, jednak ze względu na elementy *makeover show* zawarte w audycjach telewizji śniadaniowej wnioski autorki są również adekwatne.

⁴⁶ Tamże, s. 89.

Zdrowie ma znaczenie społeczne, a nie biologiczne, piękno jest kwestią polityczną, a nie estetyczną; obydwie są w równym stopniu społeczne, co polityczne i dlatego stanowią dyskursy wykorzystywane w sprawowaniu kontroli społecznej⁴⁷.

Programy telewizyjne propagujące modę i urodę jako sposób na zbudowanie nowego „ja” należy zatem rozpatrywać również w szerszym kontekście. Konstruowanie tożsamości opartej na wizerunku wiąże się bowiem z rozwojem kultury konsumpcyjnej, która z kolei napędza gospodarkę rynkową. Porady dietetyków, sesje z trenerami, kosmetyki, ubrania trzeba kupić – w tożsamość trzeba zainwestować, by stała się naszym kapitałem.

Podsumowanie

Z analizy wybranych materiałów „Dzień dobry TVN” oraz „Pytania na Śniadanie” można wnioskować, że moda oraz wygląd zewnętrzny są traktowane jako ważny element konstruowania własnej tożsamości. Możliwość transformacji poprzez ubiór jest wiązana ze zmianą osobowości i zyskaniem takich cech, jak zaradność, pewność siebie czy odwaga. Współczesna kobieta może nie być doskonałą matką, może zrezygnować z małżeństwa i żyć w konkubinacie, ale nie może zrezygnować z wypełniania obowiązku, jakim jest dbałość o urodę. Co więcej, musi być zawsze na bieżąco z najnowszymi trendami, a swoje codzienne stylizacje powinna wzorować na stylu prezentowanym przez celebrytów. Wypracowanie odpowiedniego wizerunku jest jednak trudnym zadaniem, a zamierzony i wymarzony efekt prezentowany przez gwiazdy na zdjęciach z Photoshopa jest po prostu nieosiągalny. Świadomość medialnej iluzji nie zwalnia mimo to kobiet z całego wachlarza kosmetycznych czynności mających przybliżyć je do prezentowanego ideału. W „byciu piękną” nie chodzi jednak o sam wygląd zewnętrzny. Telewizja śniadaniowa wzmacnia w kobietach przeświadczenie, że uroda i atrakcyjność fizyczna zapewni im akceptację innych ludzi. Choć w analizowanych programach pojawiają się próby przełamania tego stereotypu, to jednak wszechobecne porady dotyczące dbania o swój wygląd potwierdzają dominujący w kulturze imperatyw bycia piękną. Wygląd zewnętrzny staje się kapitałem, a tożsamość czymś, co można zbudować za pomocą określonych dóbr konsumpcyjnych.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Bauman o popkulturze. Wypisy*, Warszawa 2006.
- Bieńko M., *Sposoby postępowania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, w: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.

⁴⁷ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 96.

- Featherstone M., *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. I. Kunz, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010.
- Friedberg A., *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, tłum. M. Murawska i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Gromkowska-Melosik A., *Badania kulturowe w perspektywie społecznego konstrukttywizmu (na przykładzie tożsamości kobiet)*, w: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Kraków 2010.
- Lisowska-Magdziarz M., *Feniksy, labędzie, motyle. Media i kultura transformacji*, Kraków 2012.
- Łyszkowska E., *Zachowania mimetyczne kobiet pod wpływem telewizji i doświadczeń codzienności*, Kraków 2009.
- Renzetti C.M., Curran D.J., *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, tłum. A. Gromkowska-Melosik, Warszawa 2008.
- Schier K., *Piękne brzydactwo. Psychologiczna problematyka obrazu ciała i jego zaburzeń*, Warszawa 2010.
- Simmel G., *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007.
- Taylor Ch., *Źródła nowoczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. E.-W. Böckenförde i in., tłum. S. Amsterdamski i in., Kraków 1995.
- Wolf N., *Mit piękności*, tłum. B. Limanowska, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.

Summary

Fashion and beauty – woman and contemporary identity strategies in the context of the analysis of selected television messages

Disciplining of the body, consumption and the following of the models promoted by the media – these are the three identity strategies that share a dominant position in postmodernism. The influence that is exerted by the media contributes to the variability and the multiplication of identity. In this respect, the key factors that constitute womanhood are fashion and beauty. Television programmes for women define a certain canon of beauty, one which they present in terms of an obligation or an imperative. Through her looks, a woman is to construct her own identity patterned on the ideal promoted by the media. However, the analysis of selected media messages shows that this construct is not an authentic one and that to a large extent it becomes merely a copy of the stereotypes prevailing in popular culture. The identity itself is then reduced to the outward appearance alone. The purpose of this article is to indicate how the selected TV materials from “Dzień dobry TVN” and “Pytanie na Śniadanie” are part of a discussion on contemporary identity strategies.

Maria Rólkowska

Uczenie się i postrzeganie języka polskiego oraz kultury polskiej przez studentów programu Erasmus jako aspekt komunikacji międzykulturowej

Słowa kluczowe: język polski jako obcy, kultura polska, program Erasmus, studenci obco-krajowcy w Polsce, komunikacja międzykulturowa

Key words: Polish as a foreign language, Polish culture, Erasmus programme, foreign students in Poland, intercultural communication

W 2012 roku obchodzono dwudziestą piątą rocznicę powstania programu Erasmus w Europie, zaś 2013 rok to piętnastolecie istnienia tego programu w Polsce. Na stronie internetowej Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji w Warszawie można przeczytać o nim następujące informacje:

Program Erasmus powstał w 1987 roku jako program wymiany studentów. Mimo że jego zasięg i cele poszerzały się w kolejnych latach, główna idea pozostaje ta sama: rozwijanie międzynarodowej współpracy między uczelniami. Nazwa Erasmus nawiązuje do imienia holenderskiego filozofa i teologa, humanisty, Erazma z Rotterdamu [...] jest programem dla uczelni, ich studentów i pracowników. Wspiera międzynarodową współpracę szkół wyższych, umożliwia wyjazdy studentów za granicę na część studiów i praktykę, promuje mobilność pracowników uczelni, stwarza uczelniom liczne możliwości udziału w projektach wraz z partnerami zagranicznymi¹.

Polskie uczelnie, jak można przeczytać w innych materiałach Fundacji, po raz pierwszy włączyły się w działania programu Erasmus w roku akademickim 1998/1999². Również na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie program ten istnieje od początku jego funkcjonowania w naszym kraju³. Obchody podwójnej, okrągłej rocznicy programu Erasmus stały się impulsem do zajęcia się tematem studentów programu Erasmus na UWM – aby przytoczyć choć część statystyk związanych z przyjazdami studentów z innych krajów w ramach tej wymiany do Olsztyna, ale także aby przyjrzeć się funkcjonowaniu studentów tego programu przyjeżdżających do Polski, ich adaptacji kulturowej, a przede wszystkim ich stosunkowi do nauki języka

¹ [Online] <<http://www.erasmus.org.pl/odnosniki-podstawowe/o-programie>>, dostęp: 7.02.2012.

² Zob. *10 lat Erasmusa w Polsce 1998–2008*, Fundacja Rozwoju Systemu Edukacji w Warszawie, Warszawa 2008, s. 21.

³ Zob. M. Rudzki, *Nowa era Erasmusa*, „Wiadomości Uniwersyteckie” 2012, nr 11, s. 19.

polskiego jako języka kraju, w którym spędzają jeden lub dwa semestry swej uniwersyteckiej edukacji.

Warto już na wstępie zaznaczyć, że motywacja do uczenia się języka polskiego jest w przypadku studentów programu Erasmus inna niż obcokrajowców zamierzających zamieszkać w Polsce na stałe (na przykład z powodu zawarcia związku małżeńskiego) lub co najmniej przez kilka lat (z powodu podjęcia i ukończenia studiów lub pracy w Polsce). Inna – to znaczy zwykle zdecydowanie mniejsza, gdyż studenci programu Erasmus pozostają w Polsce zwykle tylko przez jeden lub dwa semestry. Dlatego też znajomość języka polskiego nie jest dla nich warunkiem koniecznym do swobodnego funkcjonowania w naszym kraju w przestrzeni życia społecznego i publicznego, ale jest elementem ułatwiającym komunikowanie się w Polsce. (Wielu studentów programu Erasmus zauważyło, że ich relacje z Polakami – na przykład z obsługą w sklepie czy restauracji – są zdecydowanie miłsze, gdy oni – czyli obcokrajowcy – mówią lub przynajmniej próbują rozmawiać po polsku).

Trzeba jasno powiedzieć, że język polski nie jest dla studentów programu Erasmus narzędziem komunikacji międzykulturowej – jest nim przede wszystkim język angielski. Tylko nieliczna grupa studentów obcokrajowców posługuje się na co dzień językiem polskim w kontaktach z Polakami (ci, którzy mówią po polsku najlepiej lub też ci, którzy są do tego niejako przez sytuacje komunikacyjne zmuszeni – na przykład spotykając się z Polakami, zwykle z osobami starszymi, które nie znają języka angielskiego). Znajomość języka polskiego jest dla studentów programu Erasmus przede wszystkim elementem ułatwiającym komunikację międzykulturową w życiu codziennym w Polsce.

Od 2005 roku na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie działa Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców – jednostka ogólnouczelniana, której zadaniem jest nauczanie języka polskiego i kultury polskiej przede wszystkim przyjeżdżających na wymianę do tej uczelni studentów programu Erasmus, ale także – choć rzadziej – studentów z programu DAAD, stypendystów RP czy też obcokrajowców niebędących studentami⁴. Jednak – na potrzeby niniejszego artykułu – przytoczone zostaną tylko dane dotyczące studentów programu Erasmus podejmujących naukę języka polskiego jako obcego.

Trzeba też zaznaczyć, że kursy języka polskiego nie są zajęciami obowiązkowymi dla studentów programu Erasmus – wybierają je tylko osoby chętne i zainteresowane nauką języka. Poniższe dane – o liczbie studentów uczęszczających na kursy w poszczególnych latach – są zatem jednocześnie informacją o tym, studenci przyjeżdżający z jakich krajów uczyli się najchętniej języka polskiego. Dane obejmują lata 2005–2012, czyli okres, od kiedy powstało Centrum do wspomnianej już rocznicy dwudziestopięciolecia programu

⁴ Więcej informacji o działalności Centrum w: *Polskość z daleka i z bliska. Publikacja jubileuszowa z okazji pięciolecia działalności Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie*, red. I. Ndiaye, M. Rólkowska, Olsztyn 2010, s. 7–11.

Erasmus w Europie. Oprócz kursów semestralnych, obejmujących 60 godzin nauki języka, Centrum przeprowadziło również czterokrotnie (w latach 2008, 2010, 2011, 2012) miesięczne, intensywne kursy EILC – Erasmus Intensive Language Course – dla studentów programu Erasmus rozpoczynających studia w Polsce. (Każdy kurs EILC odbywał się we wrześniu, bezpośrednio przed rozpoczęciem roku akademickiego, i obejmował około 120 godzin nauki języka polskiego na poziomie początkującym – A1). Także studenci kursów EILC sami wybierali uczelnię prowadzącą kurs i decydowali się na wzięcie w nim udziału – dlatego i w przypadku tych kursów można założyć, że to studenci programu Erasmus z poszczególnych krajów decydowali o tym, czy będą uczyć się języka polskiego podczas pobytu w Polsce, czy też nie, i w jakim ośrodku uniwersyteckim.

Oto dane o narodowościach i liczebności studentów programu Erasmus, którzy uczyli się języka polskiego jako obcego na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie w latach od 2005, od semestru letniego, do 2012 – do semestru zimowego łącznie (tab. 1)⁵:

Tabela 1

Narodowość i liczebność studentów programu Erasmus uczących się języka polskiego jako obcego na UWM w Olsztynie w latach 2005–2012

Kraj pochodzenia studentów	Liczba studentów
Włochy	94
Hiszpania	85
Turcja	66
Niemcy	41
Portugalia	10
Litwa	8
Łotwa	8
Francja	6
Czechy	5
Węgry	4
Wielka Brytania	3
Szwecja	2
Słowacja	2
Finlandia	1
Bułgaria	1
Austria	1

⁵ Dane pochodzą z materiałów archiwalnych Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie.

Jak wynika z powyższego zestawienia, najwięcej studentów programu Erasmus uczących się języka polskiego jako obcego na UWM pochodziło z Włoch (94 osoby), Hiszpanii (85 osób) i Turcji (66 osób). Co ciekawe, na pierwszych trzech miejscach znalazły się państwa odległe od Polski oraz odmiennie językowo, a w przypadku Turcji – zdecydowanie różne także kulturowo. Na czwartym miejscu znalazł się kraj sąsiedzki – Niemcy (41 studentów), ale również należący do innej grupy językowej. Inni sąsiedzi, z krajów słowiańskich – Czech i Słowacji – nie stanowili licznych grup studentów uczących się polskiego (5 osób i 2 osoby) – zapewne ze względu na to, że dzięki wielu podobieństwom między naszymi językami język polski nie był dla nich szczególnie trudny do nauki. Podobnie sytuacja przedstawia się w przypadku nauki języka polskiego przez studentów z krajów byłego Związku Radzieckiego – Litwy i Łotwy (po 8 osób), którzy, zapewne dzięki znajomości języka rosyjskiego, także dobrze radzili sobie w Polsce pod względem językowym. Studenci uczący się polskiego z Wielkiej Brytanii, Szwecji, Francji, Węgier pojawiali się w Olsztynie sporadycznie, obecne były również pojedyncze osoby z Finlandii, Bułgarii i Austrii. W sumie w analizowanych latach języka polskiego na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie uczyło się 337 studentów programu Erasmus z 16 krajów.

Powyższe zestawienie pokazuje również, że języka polskiego jako obcego uczyli się przede wszystkim studenci programu Erasmus z krajów odległych geograficznie, językowo, a także kulturowo. Wydaje się to jak najbardziej logiczne, że z powodu wielu różnic studenci właśnie z tych krajów decydują się na naukę polskiego, aby poczuć się pewniej w nowej kulturze, poznać ją lepiej, między innymi poprzez naukę języka nowego dla nich kraju. Może tu działać także zasada zainteresowania odmiennością – studenci programu Erasmus wkraczają w odmienny krąg językowy i kulturowy, więc tym bardziej chcą go poznać. Ciekawość kulturowa jest wymieniana jako jeden z najważniejszych czynników, które decydują o przyjeździe studentów programu Erasmus właśnie do Polski⁶. Oczywiście, można argumentować, że właśnie z tych krajów najwięcej studentów przyjeżdża na UWM w związku z umowami zawartymi między uczelniami, ale – jak już zostało wspomniane – nauka języka polskiego nie jest obowiązkowa, a więc nie przekłada się to bezpośrednio i niejako automatycznie na liczbę studentów uczących się polskiego. Również z publikacji Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji w Warszawie wynika, że w latach 1998/1999 – 2006/2007 do Polski przyjeżdżało najwięcej studentów programu z: Niemiec, Francji, Hiszpanii i Włoch i, na kolejnych miejscach, z Portugalii oraz Turcji⁷, co znajduje odzwierciedlenie w liczebności i narodowościach studentów programu Erasmus najczęściej uczących się języka polskiego jako obcego na olsztyńskim Uniwersytecie.

To, że najchętniej uczą się języka polskiego studenci programu Erasmus pochodzący z najodleglejszych geograficznie, kulturowo i językowo krajów,

⁶ Zob. *10 lat Erasmusa w Polsce...*, s. 98.

⁷ Zob. tamże, s. 62–63.

potwierdzają sami obcokrajowcy. Jeden z Włochów, student prawa i administracji, zapytany o powody przyjazdu do Polski, udzielił następującej odpowiedzi mediom uniwersyteckim: „Do wyboru miałem takie kraje, jak Hiszpania, Portugalia, Niemcy, jak również Polska. Chciałem wyjechać jak najdalej od Włoch. Chciałem, aby był to kraj kompletnie odmienny od Włoch pod względem kulturowym, z nieznanym dla mnie językiem, historią i tradycjami”⁸.

Z badań przedstawionych w publikacji Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji wynika również, że jednym z powodów wyboru Polski jako kraju pobytu przez studentów programu Erasmus jest atmosfera miasta i kraju uczelni przyjmującej. W przypadku naszego kraju została ona przez przyjeżdżających studentów oceniona bardzo wysoko – na 4,45 punktu w pięciostopniowej skali⁹.

Studenci programu Erasmus oceniają język polski jako trudny lub nawet bardzo trudny do nauki, poznają go zatem zwykle na poziomie początkującym – A1. Tylko mniej niż połowa studentów uczących się polskiego i pozostających w Polsce na kolejny semestr kontynuuje naukę na poziomie A2 lub wyższym. W latach 2005–2012 Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM przeprowadziło łącznie 41 kursów języka polskiego jako obcego, w tym 26 kursów na poziomie A1, 12 kursów na poziomie A2 i trzy kursy na poziomie B1¹⁰.

Zwykle studenci poznają język polski na tyle, aby radzić sobie w typowych sytuacjach życia codziennego – prowadzić proste dialogi w sklepie, restauracji, kupić bilet autobusowy, zapytać o drogę. Znają podstawowe czasowniki związane z życiem codziennym w czasie teraźniejszym, czas przeszły i przyszły prosty, cyfry od 1 do 1000, dni tygodnia, miesiące, pory roku, potrafią określać godziny, znają formę biernika, dopełniacza, narzędnika i miejscownika liczby pojedynczej. Przyswajają sobie też podstawowe słownictwo – potrafią nazwać po polsku artykuły spożywcze, ubrania, nazwy mebli, kolory. Już po tygodniu (kursu intensywnego) lub dwóch (kursu semestralnego) zaczynają posługiwać się swobodnie prostymi zwrotami i zdaniami: „dziękuję bardzo za...”, „przepraszam, gdzie jest...”, „nie rozumiem”, „proszę powtórzyć” itp. Należy też zaznaczyć, że podczas kursu języka polskiego jako obcego cudzoziemcy rozwijają wszystkie sprawności językowe: nie tylko mówienie i poprawność gramatyczną, ale także czytanie, pisanie i słuchanie.

Studenci obcokrajowcy po ukończeniu kursu języka polskiego na poziomie A1 potrafią – zgodnie ze standardami Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego – stosować potoczne wyrażenia i budować bardzo proste wypowiedzi służące zaspokajaniu konkretnych potrzeb życia codziennego, przedstawiać siebie i innych, zadawać pytania dotyczące życia prywatnego, miejsca zamieszkania, znajomych i posiadanych rzeczy oraz odpowiadać na

⁸ Niech żałuje ten, kto nie wyjechał. Rozmowa z Pier Giorgio Piga – studentem prawa i administracji Uniwersytetu w Sassari na Sardynii, rozmawiała E. Głocka, „Gazeta Studencka” 2010, nr 40, s. 7.

⁹ Zob. *10 lat Erasmusa w Polsce...*, s. 100.

¹⁰ Dane pochodzą z materiałów archiwalnych Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie.

podobne pytania, prowadzić prostą rozmowę pod warunkiem, że rozmówca mówi wolno i wyraźnie¹¹. I taki poziom znajomości języka polskiego zwykle studentom programu Erasmus wystarcza, gdyż – jak już zostało wspomniane – język polski nie jest dla nich, poza nielicznymi wyjątkami, narzędziem komunikacji międzykulturowej, a tylko elementem ułatwiającym komunikowanie międzykulturowe.

Poniżej przedstawiono jeszcze jedno zestawienie – liczbę studentów programu Erasmus uczących się języka polskiego od roku akademickiego 2005/2006 do roku 2011/2012. W wykazie podano pełne lata akademickie działalności Centrum, nie uwzględniono pojedynczych semestrów, czyli semestru letniego roku akademickiego 2004/2005 – pierwszego semestru funkcjonowania Centrum i semestru zimowego roku akademickiego 2012/2013 – kiedy nie było jeszcze danych o całym roku akademickim 2012/2013; do semestrów letnich poszczególnych lat akademickich dodano liczbę studentów kursów wakacyjnych, w tym EILC (tab. 2)¹².

Tabela 2

Liczba studentów programu Erasmus uczących się języka polskiego jako obcego
w kolejnych latach akademickich

Rok akademicki (semestr letni i zimowy)	Liczba studentów
2005/2006	19
2006/2007	26
2007/2008	49
2008/2009	42
2009/2010	68
2010/2011	65
2011/2012	62

Z tabeli 2 wynika, że liczba studentów programu Erasmus uczących się języka polskiego jako obcego na UWM systematycznie wzrastała w kolejnych latach akademickich – od niespełna 20 osób (w roku 2005/2006), poprzez ponad 20 osób (rok 2006/2007), następnie ponad 40 osób (w roku 2007/2008 i 2008/2009), a w ostatnich latach ponad 60 osób (w roku 2009/2010, 2010/2011, 2011/2012).

W niniejszym tekście nie jest – z założenia – poruszany temat trudności w nauce języka polskiego napotykanym przez studentów z poszczególnych krajów, ponieważ trzeba by analizować oddzielnie problemy językowe studentów z każdego kraju, wynikające z różnic między ich rodzimym językiem

¹¹ Zob. Opis poziomów biegłości językowej według Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego (ESOKJ), [online] <<http://www.sjo.agh.edu.pl/dane/ESOKJ.pdf>>, dostęp: 7.02.2013.

¹² Dane pochodzą z materiałów archiwalnych Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie.

a językiem polskim na wielu poziomach: fonetyki, leksyki, gramatyki¹³. Można natomiast powiedzieć, stosując pewne uogólnienie co do wszystkich studentów danej narodowości, że wśród wymienionych jako najliczniej uczących się języka polskiego, Włochów, Hiszpanów i Turków, najmniej problemów z nauką mają Włosi – dzięki podobieństwom fonetycznym obu języków, a także wielu włoskim zapożyczeniom leksykalnym obecnym w języku polskim¹⁴. Również Turcy radzą sobie nadspodziewanie dobrze z nauką polskiego, mimo tak wielu różnic między oboma językami. Najtrudniej – z wymienionych nacji – jest bez wątpienia nauczyć się języka polskiego Hiszpanom, którzy mają dużo problemów z polską wymową, nasza fonetyka jest dla nich wyjątkowo trudna.

Przeglądając opinie studentów programu Erasmus o kursach języka polskiego, można zauważyć, że mimo dużego stopnia trudności nauki języka zdania młodych obcokrajowców o kursie i języku polskim są pozytywne. Oto kilka przykładowych wypowiedzi studentów¹⁵:

- Student z Włoch: „Oczywiście problemem był dla mnie język. Jest bardzo trudny, ale miło się go słucha. Chcę się go nauczyć w takim stopniu, w jakim to możliwe”.
- Studentka z Turcji: „Kurs polskiego nie był tak trudny, jak się tego wcześniej obawiałam”.
- Student z Turcji: „Kurs to był wielki eksperyment dla mnie, ale znam teraz trochę polski”.
- Studentka z Węgier: „Dobrze się bawiłam podczas nauki polskiego”.
- Student z Hiszpanii: „Wolę mówić po polsku niż po angielsku”.
- Studentka z Łotwy: „Chciałabym dowiedzieć się jeszcze więcej o polskiej historii i kulturze, ale z pewnością przeczytam o tym sama”.
- Studentka z Wielkiej Brytanii: „Bardzo podobał mi się kurs polskiego. Na pewno będę kontynuowała naukę języka”.
- Student z Hiszpanii: „Podczas kursu większość z nas bardziej zainteresowała się językiem polskim i Polską”.
- Student z Włoch: „Naukę i znajomość języka polskiego uważam za jedno z najlepszych doświadczeń w czasie pobytu w Polsce [...]. Język polski nie jest łatwy i trudno nauczyć się go, siedząc samemu w pokoju przed monitorem komputera [...]. Trzeba mieć w sobie dużą motywację i ćwiczyć język codziennie z polskimi studentami, jak ja to robię”.

¹³ Przykładowo o trudnościach w nauce polskiego studentów tureckich można przeczytać w artykule: S. Przybyszewski, *Co o języku tureckim uczący języka polskiego jako obcego wiedzieć powinien*, w: *Polskość z daleka i z bliska...*, s. 13–21.

¹⁴ Zob. przykładowo M. Borejszo, *Zapożyczenia włoskie we współczesnej polszczyźnie*, Poznań 2007.

¹⁵ Opinie studentów pochodzą z materiałów archiwalnych Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie, przetłumaczone zostały z języka angielskiego na polski przez autorkę artykułu.

Warto też przyjrzyć się kwestii, jakie warstwy polskiej kultury – symbole, bohaterów, rytuały¹⁶ – znają przyjeżdżający do Polski młodzi cudzoziemcy. Czy grupy studentów obcokrajowców, uczących się w Polsce w kolejnych latach, znają te same elementy kultury polskiej, czy też ich postrzeganie naszej kultury ulega zmianie?

Wśród symboli kojarzących się studentom programu Erasmus z Polską i naszą kulturą najczęściej wymieniane są: śnieg, mroźna zima, piękne dziewczyny, alkohol i pierogi. Po porównaniu tych odpowiedzi studentów programu Erasmus z 2012 roku z odpowiedziami ich kolegów z 2008 roku okazało się, że część odpowiedzi jest taka sama, część zaś uległa zmianie. W 2008 roku młodzi obcokrajowcy pytani o symbole kojarzące im się z Polską i polską kulturą wymieniali także alkohol, czy wręcz wódkę, piękne kobiety, ale również symbole, które nie zostały wspomniane przez studentów w 2012 roku, a mianowicie: opłatek, Solidarność, katolicyzm, kościoły, biało-czerwoną flagę¹⁷ – a więc te związane z polską historią i religią, które uważane są zwykle, przynajmniej przez Polaków, za wyznaczniki polskości rozpoznawalne również poza granicami kraju. Szczególnie dla studentów z Turcji niektóre symbole naszej kultury nie są znane – przede wszystkim te o charakterze religijnym. Na przykład często podczas wycieczek krajoznawczych w ramach kursów EILC padają pytania o „takie małe jakby domki z figurkami i kwiatami”, czyli przydrożne kapliczki; zwykle odwiedzane kościoły są dla nich pierwszymi katolickimi obiektami sakralnymi, w których się znaleźli.

Zmiana w postrzeganiu symboli Polski i polskiej kultury przez kolejne grupy studentów programu Erasmus może wskazywać na to, że Polska – widziana jako kraj bardzo katolicki i będący motorem zmian w Europie Środkowo-Wschodniej związanych z obaleniem komunizmu – przestaje być w taki sposób postrzegana przez kolejne pokolenia młodych Europejczyków. Polska staje się dla nich po prostu jednym z nowych krajów Unii Europejskiej, bez religijnych i historycznych kontekstów i konotacji, które były bardzo czytelne jeszcze na przełomie XX i XXI wieku. Potwierdzają to także wnioski z publikacji Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji: „Dla wielu czy nawet większości przyjeżdżających do nas studentów, głównie z krajów zachodnioeuropejskich, ale także na przykład z Turcji, Polska – podobnie jak inne nowe państwa członkowskie UE – dopiero niedawno pojawiła się w tym miejscu, które przywykli nazywać Europą. Ta ciekawość wpisuje się więc przede wszystkim w nowe odkrycia geograficzne i na pewno też częściowo w [...] modę »Go East«”¹⁸.

Jeśli chodzi o bohaterów kultury polskiej, to zwykle przyjeżdżający do naszego kraju studenci programu Erasmus mają niewielką o nich wiedzę. O ile jeszcze w 2008 roku Lech Wałęsa był postacią rozpoznawaną przez pra-

¹⁶ Zob. G. Hofstede, G.J. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, tłum. M. Durska, Warszawa 2007, s. 20.

¹⁷ Zob. M. Rólkowska, *Spotkanie w pół drogi – kilka uwag na temat komunikacji międzykulturowej w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, w: *Aspekty komunikacji w kształceniu polonistycznym*, red. J. Krawczyk, R. Makarewicz, Olsztyn 2010, s. 226–228.

¹⁸ *10 lat Erasmusa w Polsce...*, s. 98.

wie wszystkich studentów¹⁹, to już w 2012 roku niewielu studiujących obcokrajowców wiedziało, kim jest, co również potwierdza tezę, że Polska coraz mniej jest postrzegana przez młodych ludzi z Europy jako kraj, który zapoczątkował obalanie komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Oczywiście postacią wciąż rozpoznawalną jest Jan Paweł II²⁰, natomiast fakt, że Mikołaj Kopernik był Polakiem, budzi zwykle zdziwienie większości studentów, a Maria Skłodowska-Curie i Fryderyk Szopen są przez prawie wszystkich studentów cudzoziemców kojarzeni jako Francuzi, a nie Polacy. Okazuje się, że nawet najbardziej znani polscy nobliści – Henryk Sienkiewicz, Wisława Szymborska i Czesław Miłosz – są znani tylko nielicznym studentom programu Erasmus. (Co ciekawe, nawet studentom z Włoch nazwisko Sienkiewicz nic nie mówi, również Wisława Szymborska, która wielokrotnie bywała we Włoszech i której poezja była tłumaczona na język włoski, nie jest postacią, którą rozpoznają).

Wśród rytuałów kultury polskiej – a więc zwyczajów i tradycji – najbardziej zainteresowanie młodych obcokrajowców wzbudzają nie te najbardziej znane i wciąż celebrowane, związane ze świętami religijnymi, jak na przykład: dzielenie się opłatkiem podczas Wigilii, święconka na Wielkanoc czy zapalanie zniczy na grobach w Dzień Wszystkich Świętych, choć i o tych słuchają z zainteresowaniem, ale te mające rodowód w zwyczajach słowiańskich: śmigus-dyngus, topienie marzanny czy noc kupały, a także stare zwyczaje ludowe, wciąż jeszcze, choć coraz rzadziej kultywowane – na przykład zatrzymywanie zegarów czy zasłanianie luster w domu, w którym zmarł człowiek. Zaciekawienie studentów programu Erasmus i pozytywną reakcję budzi też informacja o obchodzeniu wielu dni okolicznościowych w Polsce: Dnia Babci, Dnia Dziadka, Dnia Kobiet, Dnia Dziecka czy Dnia Nauczyciela. Natomiast fakt, że święta o proveniencji amerykańskiej zyskują coraz większą popularność wśród młodych Polaków – walentynki czy Halloween – nie został przez studentów obcokrajowców szczególnie entuzjastycznie przyjęty ani ich nie zainteresował.

To, że przyjeżdżający do Polski studenci programu Erasmus mają niewielką wiedzę o kulturze polskiej, w tym o polskich bohaterach, symbolach czy rytuałach, jest stwierdzeniem faktu, nie zaś zarzutem. Dlatego właśnie przede wszystkim na intensywnych kursach języka polskiego, czyli na kursach EILC, jest wystarczająco dużo czasu, aby w ich programie znalazły się prowadzone w języku angielskim wykłady na temat: historii Polski, polskiej kultury i sztuki, sławnych Polaków, polskich mediów, polskich tradycji i zwyczajów, życia społeczno-politycznego w Polsce. Daje to studentom już na wstępie, w pierwszym miesiącu pobytu w Polsce, dużą wiedzę i wiele informacji, które ułatwiają im późniejsze, swobodniejsze funkcjonowanie w życiu codziennym i w komunikacji międzykulturowej z Polakami. Jest to swego rodzaju „kulturowy welcome pack”, w który zostają wyposażeni. Również podczas kursów semestralnych studenci obcokrajowcy otrzymują informacje o kulturze pol-

¹⁹ Zob. M. Rólkowska, dz. cyt., s. 226–228.

²⁰ Zob. tamże.

skiej, choć w mniejszym wymiarze – gdyż nie na oddzielnych zajęciach, ale przy okazji nauki języka. Poza tym mogą oni podczas roku akademickiego sami uczestniczyć w obchodach wymienionych świąt i uroczystości (zwykle dla nich właśnie organizowane są także specjalne spotkania wigilijne i wielkanocne, których celem jest przedstawienie polskich tradycji).

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że uczenie języka polskiego, a także kultury polskiej, studentów programu Erasmus jest łatwiejsze od nauczania studentów spoza Europy, gdyż w procesie tym można się odwołać do symboli, bohaterów czy rytuałów wspólnych dla kultury europejskiej, czytelnych dla mieszkańców różnych państw. Na przykład odwoływanie się do nazwisk znanych europejskich polityków, ikon europejskiej kultury wysokiej i popularnej, filmów czy też ważnych wydarzeń historycznych odczytywane jest bez problemu przez młodych ludzi z Europy, podczas gdy na przykład dla studentów z Arabii Saudyjskiej nie niosą one ze sobą żadnych lub prawie żadnych znaczeń²¹.

Studenci programu Erasmus pod koniec intensywnych kursów języka polskiego EILC, a więc po miesięcznej nauce polskiego w wymiarze około 120 godzin, wypełniają ankietę przysланą do organizatorów kursów przez Fundację Rozwoju Systemu Edukacji w Warszawie, której ostatnie pytania dotyczą tego, jak oceniają kurs polskiego, w którym uczestniczyli, i co, w oparciu o swoje doświadczenia, radziliby potencjalnym studentom programu Erasmus ze swego kraju, jeśli chodzi o naukę języków obcych. Okazuje się, że na 119 osób, które wzięły udział w kursach EILC prowadzonych na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w latach: 2008, 2010, 2011 i 2012, aż 102 osoby oceniły intensywne kursy EILC bardzo pozytywnie, a 17 osób – całkiem pozytywnie. Oprócz tego, 97 młodych obcokrajowców po ukończeniu miesięcznego kursu stwierdziło, że potencjalnym studentom ze swojego kraju radziliby poza głównymi językami – angielskim, francuskim, niemieckim i hiszpańskim – uczyć się także rzadziej używanych języków, w tym polskiego. Tylko 12 studentów radziłoby uczyć się jedynie angielskiego – jako języka międzynarodowego, zaś 10 studentów – uczyć się tylko angielskiego, francuskiego, niemieckiego i hiszpańskiego²².

Zdecydowana zatem większość studentów programu Erasmus uczestniczących w kursach EILC (81,5%) uważa, że warto uczyć się języka polskiego jako obcego²³ – języka Unii Europejskiej, choć zdecydowanie rzadziej używanego i mniej popularnego niż angielski, niemiecki, francuski czy hiszpański. Polska jest postrzegana przez kolejne pokolenia młodych obcokrajowców jako jeden z nowych krajów Unii Europejskiej, bez religijnych i politycznych kontekstów,

²¹ Więcej na ten temat w: S. Przybyszewski, M. Rólkowska, *Językowe i kulturowe aspekty nauczania języka polskiego jako obcego studentów z krajów arabskich*, w: *Glottodydaktyka polonistyczna w obliczu dynamiki zmian językowo-kulturowych i potrzeb społecznych*, red. J. Mazur, A. Małyńska, K. Sobstyl, Lublin 2013, s. 185–193.

²² Dane z materiałów archiwalnych Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie.

²³ Zob. tamże.

które były bardzo czytelne jeszcze kilka czy kilkanaście lat temu (szczególnie po 1989 roku). Można także stwierdzić, na podstawie licznych rozmów przeprowadzonych ze studentami programu Erasmus, że dla nich atutami Polski są właśnie te elementy, które przez Polaków są często pomijane, zapominane lub wręcz nie lubiane: mroźne zimy, nasza tradycyjna kuchnia czy zwyczaje wywodzące się z czasów praskłowiańskich. Zaletą dla przyjeżdżających do Polski młodych obcokrajowców jest nasza odmienność kulturowa, a nie całkowite przyjmowanie i przejmowanie kultury Europy Zachodniej. To właśnie odmienność kulturowa jest jednym z zasadniczych elementów przyciągających studentów programu Erasmus do naszego kraju. Komunikacja międzykulturowa między nimi a mieszkańcami Polski już na wstępie ma więc duże szanse powodzenia ze względu na kilka czynników: bardzo życzliwi i otwarty stosunek większości Polaków do przyjezdnych studentów programu Erasmus, a ze strony większości studentów cudzoziemców – oczekiwanie różnic kulturowych, a nie podobieństw, a także uczenie się przez nich języka polskiego, choćby w stopniu podstawowym, co również ułatwia międzykulturowy dialog.

Bibliografia

- 10 lat Erasmusa w Polsce 1998–2008*, Fundacja Rozwoju Systemu Edukacji w Warszawie, Warszawa 2008.
- Borejszo M., *Zapóżyczenia włoskie we współczesnej polszczyźnie*, Poznań 2007.
- Hofstede G., Hofstede G.J., *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, tłum. M. Durska, Warszawa 2007.
- Materiały archiwalne Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM w Olsztynie. *Niech żałuje ten, kto nie wyjechał. Rozmowa z Pier Giorgio Piga – studentem prawa i administracji Uniwersytetu w Sassari na Sardynii*, rozmawiała E. Głocka, „Gazeta Studencka” 2010, nr 40.
- Opis poziomów biegłości językowej według Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego (ESOKJ), [online] <<http://www.sjo.agh.edu.pl/dane/ESOKJ.pdf>>, dostęp: 7.02.2013.
- Polskość z daleka i z bliska. Publikacja jubileuszowa z okazji pięciolecia działalności Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie*, red. I. Ndiaye, M. Rólkowska, Olsztyn 2010.
- Przybyszewski S., *Co o języku tureckim uczący języka polskiego jako obcego wiedzieć powinien, w: Polskość z daleka i z bliska. Publikacja jubileuszowa z okazji pięciolecia działalności Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie*, red. I. Ndiaye, M. Rólkowska, Olsztyn 2010, s. 13–21.
- Przybyszewski S., Rólkowska M., *Językowe i kulturowe aspekty nauczania języka polskiego jako obcego studentów z krajów arabskich*, w: *Glottodydaktyka polonistyczna w obliczu dynamiki zmian językowo-kulturowych i potrzeb społecznych*, red. J. Mazur, A. Małycka, K. Sobstyl, Lublin 2013.
- Rólkowska M., *Spotkanie w pół drogi – kilka uwag na temat komunikacji międzykulturowej w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, w: *Aspekty komunikacji w kształceniu polonistycznym*, red. J. Krawczyk, R. Makarewicz, Olsztyn 2010.
- Rudzki M., *Nowa era Erasmusa*, „Wiadomości Uniwersyteckie” 2012, nr 11.

Strona internetowa:

<http://www.erasmus.org.pl/odnosniki-podstawowe/o-programie>, dostęp: 7.02.2013.

Summary

Learning and perception of Polish language and Polish culture by “Erasmus” students as an aspect of intercultural communication

The main aim of the article is to present how many “Erasmus” students and from which countries were learning Polish as a foreign language at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn (UWM) in years 2005–2012. The reason for analysing this subject are the two anniversaries of Erasmus programme: 25th anniversary in Europe (in 2012) and the 15th anniversary in Poland (in 2013). The archival materials of the Centre of Polish Culture and Language for Foreigners UWM in Olsztyn show how many foreign students, from which countries and at which level learned Polish and what their opinions about the Polish courses and Polish language were. The article also presents the symbols, heroes, habits and traditions of Polish culture experienced by Erasmus students. For these young foreigners, Poland is not the country which started the process of change in modern Europe with the defeat of communism, it is just a country which is one of the new members of the European Union – without the religious and historical contexts and connotations which were very obvious at the turn of the 21st century.

Uniwersum słowa i obrazu

Joanna Chłosta-Zielonka

Zamiast powieści obyczajowej. Cechy współczesnej polskiej powieści sensacyjnej

Słowa kluczowe: kryminał, powieść obyczajowa, polska literatura najnowsza

Key words: detective story, classical novel, current Polish literature

Złotą Dekadą Polskiego Kryminału nazywa Mariusz Czubaj szereg zjawisk życia literackiego związanych z rozwojem gatunku nazywanego przez teoretyków powieścią sensacyjną, potocznie zaś określanego mianem kryminału. W ostatnich kilku latach kryminał spotyka się z dużym zainteresowaniem czytelników, a zapotrzebowanie na ten rodzaj piśmiennictwa stale rośnie, co uwidacznia wzrastająca liczba jego twórców i tytułów. Po umownej cezurze 1989 roku zostały wyciszone obowiązujące w dziele literackim kryteria wartościowania. Zniknęła także hierarchia ważności gatunków. Ważny przekaz może pojawić się w każdej, dogodnej dla autora formie gatunkowej. Uprawnione zostają więc gatunki, które w tradycji literackiej zwykle zajmowały miejsca nieuprzywilejowane. Ich dystynktywne cechy zostają wykorzystane, by uatrakcyjnić fabuły.

Na niezwykłą popularność kryminałów wpływają imprezy kulturalne towarzyszące wydaniom książek. Odpowiednio nagłośnione, przyciągają rzesze potencjalnych czytelników. Jedną z ostatnich takich imprez prowadzonych na szerszą skalę była zorganizowana w 2011 przez Instytut Goethego wystawa „Literatura z dreszczykiem”, przedstawiająca książki i portrety szesnastu najlepszych i najbardziej oryginalnych współczesnych autorów powieści kryminalnych z Niemiec i Austrii. Prezentowano ją w Instytutach Goethego i wybranych bibliotekach w Polsce: we Wrocławiu, w Olsztynie, Dąbrowie Górniczej, Tarnowie, Poznaniu, Zielonej Górze i Warszawie.

Kryminałem zainteresowała się na poważnie akademicka krytyka literacka. Warto wymienić interesujące studium M. Czubaja *Etnolog w Mieście Grzechu*¹. Na temat popularności tego gatunku wypowiadają się literaturoznawczynie: Anna Martuszevska (w swoich książkach *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej* oraz *Radosne gry. O grach /zabawach literackich*)², a także badaczki związane z problematyką gender – Ewa Kraskowska³ czy Bernadetta Darska (w dwutomowej relacji o anglojęzycznych powieściach

¹ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

² A. Martuszevska, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997; też, *Radosne gry. O grach /zabawach literackich*, Gdańsk 2007.

³ E. Kraskowska, *Damy i zbrodniarze*, „Czas Kultury” 2008, nr 3.

kryminalnych pisanych przez kobiety *Śledztwo i pleć*⁴). Darska nie tylko pokazała postaci kobiet w kryminałach oraz wskazała przy tym na ich rolę w społeczeństwie, ale starała się dowartościować ten gatunek. Uważa ona, że „kryminał należy do najbardziej wyemancypowanych gatunków w kręgu pop”⁵. Dodaje także: „krytyczne czytanie literatury popularnej udowadnia, iż znajdują się w niej treści o wiele ambitniejsze niż bylibyśmy skłonni przypuszczać”⁶. Ta teza sprawdza się tylko w intensywnym czytaniu literatury popularnej. Z morza propozycji jej gatunków na pewno wyłowić można w końcu perły, przykłady dobrej literatury, zarówno pod względem formy, jak i treści.

Po roku dwutysięcznym podjęto szereg działań, które miały na celu popularyzację powieści kryminalnej. Najpierw powstało Stowarzyszenie Miłośników Kryminału i Sensacji „Trup w szafie”, którego prezesem został dziennikarz i autor piszący kryminały, Ireneusz Grin. Stowarzyszenie wraz z Instytutem Książki ufundowało w 2004 roku nagrodę Wielkiego Kalibru, przyznawaną przez kapitułę w składzie: Marcin Baran, Witold Bereś, Piotr Bratkowski, Ireneusz Grin i Marcin Świetlicki. W danym roku mogą być nominowane do nagrody powieści, które ukazały się drukiem w roku poprzednim. Przyznawana jest również Honorowa Nagroda Wielkiego Kalibru oraz – od 2012 roku – nagroda Wielkiego Kalibru Czytelników. W tym gronie dojrzało także kolejne zdarzenie literackie – Międzynarodowy Festiwal Kryminałów, organizowany we Wrocławiu, tak jak dwie poprzednie instytucje życia literackiego od 2009 roku.

Kryminały wydają właściwie wszystkie polskie wydawnictwa – i te najbardziej znane: W.A.B, Prószyński i S-ka, Świat Książki czy Znak, jak i mniejsze: Oficynka, Remiz, SOL czy Szara Godzina. Zainicjowane zostały także specjalne serie wydawnicze: W.A.B wydaje „Mroczną Serię”, Czarne – „Ze strachem”, Wydawnictwo Ciekawe Miejsca – „Kryminały Przedwojennej Warszawy”, Ireneusz Grin prowadzi na przykład „Polską Kolekcję Kryminalną” w Wydawnictwie EMG.

Kryminałem zajmuje się kilka internetowych portali. Pierwszy to niezwykle aktywny Portal Kryminalny, założony w 2007 roku. Ostatni, o nazwie Zbrodnicze Siostrzyczki, powstał niedawno, a prowadzą go trzy autorki kryminałów: Agnieszka Krawczyk, Marta Guzowska i Adrianna Michalewska. Portal Kryminalny zamieszcza informacje o nowościach i zapowiedziach, recenzje i szkice o najbardziej znanych autorach, między innymi o Edgarze Allanie Poe i Agacie Christi, informuje o promocjach, spotkaniach z autorami, organizuje kreatywne konkursy zachęcające czytelników do pisania powieści i zamieszczania ich w portalu. Jego ważna rola w propagowaniu tego rodzaju piśmiennictwa jest niepodważalna.

Aktywnie funkcjonują także inne sieciowe miejsca promujące powieść sensacyjną. Ciekawy pod względem merytorycznym jest serwis Zbrodnia w Bibliotece, bogaty w wywiady ze znawcami tematu, wśród których są auto-

⁴ B. Darska, *Śledztwo i pleć*, Olsztyn 2011.

⁵ Tamże, s. 12.

⁶ Tamże, s. 13.

rzy kryminałów, krytycy literaccy, sympatycy zjawiska. Ponadto znajdziemy tam bogaty zbiór recenzji i pogawędek – czyli wymiany opinii o przeczytanych książkach. Od 2001 roku istnieje także serwis Klub MOrd, zrzeszający Pasjonatów Polskiej Powieści Milicyjnej (KPPPM). Jego samowolny prezes, Grzegorz Cielecki, zaprasza do klubu wszystkich, którzy posiadają przynajmniej jeden egzemplarz polskiej powieści milicyjnej i udostępniają go pozostałym klubowiczom poprzez włączenie do wirtualnej biblioteki. Cielecki ma nadzieję, że:

biblioteka będzie rosłać przez dodawanie kolejnych tytułów przez Klubowiczów. Na pewno wszyscy mamy do nich dostęp. Stoją gdzieś na tylnej półce regału, leżakują w piwnicy albo też zostały dawno wywiezione na działkę. Teraz trzeba to będzie odgrzebać. Kiedyś były to książki wychodzące w astronomicznych z dzisiejszego punktu widzenia nakładach⁷.

Działania serwisu skupiają się na dosłownej wymianie książek, ale także opinii, recenzji itp.

Najmłodszy jest portal prowadzony przez kobiety pisarki. Nie powtarza on wielorakich funkcji pełnionych przez na przykład Portal Kryminalny. Jest raczej miejscem zwierzeń autorek oraz promowania kryminalnej twórczości kobiecej, która ostatnio upomina się o swoją obecność poprzez chociażby pisarstwo Joanny Jodełki (*Wielki Kaliber* 2010), Gai Grzegorzewskiej (*Wielki Kaliber* 2011), Anny Fryczkowskiej, Agnieszki Krawczyk, Katarzyny Bondy i wielu innych.

Wymienione powyżej pisarki zajmują się tworzeniem tylko powieści sensacyjnych, należy pamiętać jednak także o innych piszących kobietach. Typowym kryminałem jest powieść Olgi Tokarczuk z 2009 roku *Prowadź swój ptug przez kości umarłych*. Tokarczuk, przeciwna dyskryminacji kobiet, także w powieść sensacyjną wplata bliskie jej wątki – czyni z głównej bohaterki, Janiny Duszejko, wojowniczkę o prawa słabszych. Do utworów z sensacyjnym napięciem wypada zaliczyć powieść z 2012 roku zatytułowaną *Agent* Manueli Gretkowskiej oraz uhonorowaną nagrodą Nike w 2013 roku *Ciemność, prawie nic* Joanny Bator. Wielowątkową fabułę tej książki łączy śledztwo w sprawie zniknięcia i, jak się okazuje, zamordowania dzieci.

Obecność na rynku wydawniczym wcale niemałej grupy autorek kryminałów wiąże się w ogóle ze zwiększeniem liczby autorów kryminałów. Można mówić nawet o swego rodzaju epidemii „kryminalistów”. Kryminały zaczęli pisać pracownicy naukowcy (przykładowo Marek Krajewski, Tadeusz Cegielski, Mariusz Czubaj, Zbigniew Biały, Jarosław Klejnocki), poeci (Marcin Świetlicki, Jarosław Klejnocki), prozaicy (Tomasz Białkowski, Krzysztof Beška), dziennikarze (Ireneusz Grin, Tomasz Sekielski). Choć Czubaj pisze, że „kryminał w Polsce należy do kręgu kultury fanowskiej. Na palcach jednej ręki – i to ręki drwala – można policzyć pisarzy kryminałów, którzy godziwie żyją z pisania

⁷ [Online] <<http://www.klubmord.com/>>, dostęp: 23.12.2012.

»krwawych« książek»⁸, to jednak przykład Marka Krajewskiego, który porzucił uczelnię dla pisania książek, może się udzielać. Grono autorów jest coraz liczniejsze i ma bardzo silną reprezentację. Ich lista stale się powiększa i nie sposób ustalić jej precyzyjnie⁹. Autorzy piszą kryminały wspólnie¹⁰ lub tworzą antologię¹¹.

Ewa Kraskowska, badaczka literatury oraz wierna czytelniczka kryminałów, uzasadnia ponadczasową popularność tych utworów następująco:

W upodobaniu do opowieści o zbrodniach jest coś podobnego – wraz ze zbrodniarzem i jego ofiarą dokonujemy pewnej transgresji kulturowej, jakiegoś przekroczenia normy społecznej, ale formuła gatunkowa klasycznego kryminału jednocześnie zapewnia nam poczucie bezpieczeństwa, gdyż zrujnowany na wstępie porządek będzie wszak wraz z wykryciem sprawy przywrócony. Jednocześnie taki kryminał sam w sobie stanowi wzorzec porządku, fabuła i narracja rządzą się tu ścisłymi prawami. Odbiorca ma prawo się irytować, gdy prawa te nie są przestrzegane, na przykład gdy zastosowany zostaje chwyt *deus ex machina* i mordercą okazuje się ktoś spoza grona postaci uwikłanych w daną sprawę. [...] W dodatku prawidłowo zbudowana fabuła kryminalna powinna oferować odbiorcy możliwość niezależnego rozwiązania zagadki, a rozwiązywanie zagadek to jedna z najstarszych rozrywek *homines sapientes*. Jest więc opowieść o zbrodni, jej motywach i wykrywaniu sprawcy swoistą fabułą fabułą, struktu-

⁸ M. Czubaj, *Kryminał i jego fani*, [online] <<http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/lit/kri/pl8467810.htm>>, dostęp: 30.12.2012.

⁹ Przedstawiona poniżej lista jest wynikiem mojego rekonesansu i zawiera w miarę pełny alfabetyczny spis autorów piszących aktualnie kryminały: Krzysztof Beśka, Zbigniew Białas, Tomasz Białkowski, Tomasz Bielak, Katarzyna Bonda, Przemysław Borkowski, Joanna D. Bujak, Tadeusz Cegielski, Wojciech Chmielarz, Mariusz Czubaj, Ryszard Ćwirlej, Anna Damasiewicz, Rafał Dębski, Anna Fryczkowska, Katarzyna Gacek, Jacek Godek, Zbigniew Górniak, Artur Górski, Ireneusz Grin, Gaja Grzegorzewska, Marta Guzowska, Marek Hary, Agnieszka Hofmann, Nika Jabłonowska, Leszek Jasiński, Paweł Jaszczuk, Joanna Jodełka, Marek Kędziński, Jarosław Klejnocki, Anna Klejzerowicz, Janusz Koryl, Maja Kotarska, Rafał Kotomski, Krzysztof Kotowski, Krzysztof Koziółek, Marek Krajewski, Jacek Krakowski, Agnieszka Krawczyk, Małgorzata i Michał Kuźmiński, Wojciech Kwiatek, Magdalena Layer-Sarzotti, Agnieszka Lingas-Łoniewska, Konrad Lewandowski, Maciej Litmanowicz, Maciej Maciejewski, Zofia Małopolska, Iwona Mejza, Adrianna Michalewska, Zygmunt Miłoszewski, Marta Mizuro, Jan Mortwik, Sebastian Musielak, Mariusz Niemycki, Karina Obara, Marta Obuch, Robert Ostaszewski, Ewa Ostrowska, Arkadiusz Pacholski, Marcin Pilis, Agnieszka Pietrzyk, Piotr Pochura, Paweł Pollak, Marta Rey-Radlińska, Jacek Rębacz, Katarzyna Rogińska, Olga Rudnicka, Bartłomiej Rychter, Katarzyna Rygiel, Tomasz Sekielski, Helena Sekuła, Jacek Skowroński, Zofia Stanisławska, Agnieszka Szczepańska, Izabela Szolc, Łukasz Śmigiel, Marcin Świetlicki, Anna Trojan, Adam Ubertowski, Marcin Wełnicki, Aleksander Wierny, Hanna Winter, Marcin Wollny, Marcin Wroński, Krzysztof Wytrykowski, Adam Załęwska, Iwona Zimnicka i Jakub Żulczyk.

¹⁰ Kilka teamów autorów pisze wspólnie: Katarzyna Gacek i Agnieszka Szczepańska (seria „Przeznaczenie”: *Zabójczy spadek uczuć*, 2008; *Zielony trabant*, 2008; *Dogrywka*, 2009; *Mag i Diabeł*, 2010; *Wisielec i Księżyc*, 2010), Marek Krajewski i Mariusz Czubaj (*Aleja samobójców*, 2008; *Róże cmentarne*, 2009), Marcin Świetlicki, Gaja Grzegorzewska i Ireneusz Grin (*Orchidea*, 2009), Marta Mizuro i Robert Ostaszewski (*Kogo Kocham, kogo lubię*, 2010).

¹¹ W 2012 roku ukazała się książka *Zatrute pióra. Antologia kryminału*, której autorami są Gaja Grzegorzewska, Joanna Jodełka, Anna Klejzerowicz, Agnieszka Krawczyk, Agnieszka Lingas-Łoniewska, Lucyna Olejniczak, Robert Ostaszewski, Romuald Pawlak, Marcin Pilis, Jacek Skowroński i Krzysztof Koziółek.

ralnym modelem wszelkich dobrze opowiedzianych historii. Prześledzenie jej od początku do końca to jak spożycie świetnie skomponowanej kolacji zwieńczonej wybornym trunkiem¹².

W polskiej rzeczywistości literackiej mamy dzisiaj do czynienia z różnorodnymi podgatunkami, nurtami i kierunkami w obrębie powieści sensacyjnej. Jest więc kryminał historyczno-obyczajowy, zwany retro, który rozpropagował Marek Krajewski – najpierw serią o Wrocławiu lat przedwojennych i wojennych z Eberhardem Mockiem w roli głównej, a następnie o Lwowie, z Edwardem Popielskim. Niezależnie od niego ten podgatunek wybrał także Paweł Jaszczuk (*Wielki Kaliber* 2005), który losy dziennikarza Jakuba Sterna w przedwojennym Lwowie poprowadził w kilku częściach: *Foresta Umbra* (2004), *Plan Sary* (2011) i *Marionetki* (2012). Ciekawie ten gatunek wykorzystał Krzysztof Beśka, umieszczając akcję swojego najnowszego kryminału *Trzy brzegi Styksu* (2012) w XIX-wiecznej Łodzi, Zbigniew Białas w powieści *Korzeniec* (2012) rozgrywającej się w Sosnowcu w przededniu wybuchu I wojny światowej oraz Agnieszka Krawczyk, opisująca Kraków lat pięćdziesiątych w książce *Dziewczyna z aniołem* (2012). Pisarze doskonale wykorzystują fakty historyczne i obrazują koloryt epoki. Powieści te wskazują na szerokie konteksty interpretujące tożsamość narodową obywateli różnych narodów. Przynoszą wiadomości dotyczące sfery życia obyczajowego. Większość tych przedstawień reprezentuje kryminał miejski, przywołując przedwojenny Lwów, Wrocław, Łódź czy Sosnowiec.

Największą grupę polskich kryminałów ostatnich lat tworzą jednak te, które nazwać można powieściami detektywistycznymi – według klasyfikacji Otto Penzlera¹³ – albo też detektywistyczno-obyczajowymi. Pisarze z upodobaniem sięgają do czasu teraźniejszego, by w znaną sobie doskonale ponowoczesną rzeczywistość wpleść wątek sensacyjny. Chętnie egzemplifikują ważne cechy współczesnego polskiego życia społecznego. Zajmują się więc rozpadem więzi międzyludzkich, zagrożeniem rodziny – w której często dochodzi do przemocy, konsumpcyjnym, zanurzonym w materializmie stylem życia bohaterów zapominających o wartościach, podejmują problematykę związaną z rolą kobiety w życiu publicznym i prywatnym.

Powieść kryminalna pisana jest współcześnie zamiast powieści społeczno-obyczajowej, nierzadko zamiast powieści środowiskowej, z zachowaniem jej podstawowych cech gatunkowych. Najważniejsza z nich to konwencja realistyczna potrzebna do zilustrowania świata przedstawionego. Związane z nią są: faktograficzność, szczegółowy opis środowiska, czerpanie ze współczesnego

¹² [Online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/400,kryminalyspodznakukobiecosci/>>, dostęp: 18.12.2012.

¹³ Otto Penzler wyróżnia trzy odmiany powieści: klasyczną powieść detektywistyczną (*detective story*) z detektywem amatorem w roli głównej; powieść detektywistyczną (*private eye story*), w przypadku której bycie detektywem przestaje być hobby, a staje się pracą; oraz czarny kryminał (*hard-boiled story*) – specjalność amerykańską, realizowaną z sukcesem przez Raymonda Chandlera, Rossa Macdonalda i innych. Szerzej: M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu...*, s. 30.

życia społecznego i, co najważniejsze, narrator wszechwiedzący. Dlaczego tak się dzieje, udowadnia Czubaj w swoim antropologicznym studium¹⁴. Ponieważ składnikiem niezbywalnym dla tej literatury jest konwencja realistyczna, staje się ona szczegółowym świadectwem kulturowym czasów, w których powstaje. Jest wielką narracją o społeczeństwie. Uzasadniając niepodważalną rolę powieści kryminalnej, jaką jest dawanie antropologicznego świadectwa, Mariusz Czubaj zwraca uwagę na dwie jej cechy: „raz – wyrasta w otoczeniu określonych praktyk kulturowych lub z praktyk tych się wywodzi (to tradycja Auerbacha [...]), dwa – interpretuje kulturowo wytwarzane znaczenia (tradycja Williamsa i brytyjskich studiów kulturowych)”¹⁵. Czubaj zachęca: „Potraktujmy 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”¹⁶.

Doskonałym przykładem tezy Czubaja o nieocenionej funkcji kryminału jako świadectwa antropologicznego jest nagrodzona w 2012 roku Wielkim Kalibrem książka Zygmunta Miłoszewskiego *Ziarno prawdy* (2011). Choć ukazana w tej powieści zagadka kryminalna ma ostatecznie dość logiczne i jednoznaczne uzasadnienie – zemstę za niewierność – to jednak w dużej części fabuły rozgrywa się dramat o wiele bardziej znaczący. Odbywa się bowiem przed czytelnikami dyskusja na temat źródeł polskiego antysemityzmu, na temat narodowych mitów, kulturowych stereotypów, w porę niewypowiedzianych zawiści i tłumionej żółci. Jak tłumaczy jeden z drugoplanowych bohaterów, żółć „oddaje pewien charakterystyczny nad Wisłą stan mentalno-psychiczny. Zgorzknienie, frustrację, drwinę podszytą złą energią i poczuciem własnego niespełnienia, bycie na »nie« i ciągle nieusatysfakcjonowanie”¹⁷. Antropologiczny dyskurs zostaje z kolei wpleciony w historię jednego z najstarszych polskich miast, Sandomierza. To w otoczeniu zabytkowej części miasta, także w związku ze słynnym, zawieszonym w kościele św. Pawła obrazem Karola de Prevota przedstawiającym wyobrażony rytualny mord dokonywany przez Żydów na niemowlętach, rozgrywa się rozprawa z głęboko zakorzenionymi, wciąż obecnymi we współczesnej polskiej świadomości stereotypami myślenia o tożsamości narodu żydowskiego.

Celem autorów kryminałów, oprócz zaprezentowania intrygującej fabuły sensacyjnej, stało się zatem określanie stanu świadomości współczesnego społeczeństwa polskiego. Nie jest to diagnoza pozytywna. Wtóruje ona postmodernistycznym wizjom człowieka XXI wieku, znajdującego się w chaosie, rozpadzie, bezideowego, nastawionego na konsumpcjonizm, pomijającego przeszłość, a nieumiejącego sprostać terażniejszości.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ Tamże, s. 15–16.

¹⁷ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011, s. 206.

Kryminały powstające w ostatnim czasie podejmują dość często problem rozpadu więzi międzyludzkich, tak zwanej śmierci za życia. Zygmunt Bauman opisuje to zjawisko jako doświadczenie śmierci „z trzeciej ręki”; pisze on:

kruszeją ludzkie więzi – zawiązywane jedynie tymczasowo, z niewielkimi, o ile w ogóle jakimis, perspektywami na trwanie, więzi, które od początku szalenie łatwo i omal bez żadnej zapowiedzi można rozwiązywać. W miarę jak ludzkie więzi w płynnonowoczesnej epoce wyraźnie kruszeją, funkcjonując „do odwołania”, życie przemienia się w codzienną próbę śmierci i „życia po śmierci”, zmartwychwstania czy ponownego wcielenia, wszystko to realizowane *per procura*, lecz podobnie jak *reality tv*, nie mniej przez to „realne”¹⁸.

Jakby dla ilustracji owej diagnozy nieodłącznym elementem fabularnym polskich kryminałów są zaburzenia w obrębie rodziny. W niemalże każdej narracji natrafić można na rodziny rozbite, rozwody, adoptowane dzieci i na bohaterów, którzy nie potrafią sobie z tym poradzić. Rozwiedziony jest prokurator Teodor Szacki u Miłoszewskiego, komisarz Jakub Mortka u debiutanta Wojciecha Chmielarza, w trzech kryminałach Joanny Jodełki po przejściach związanych z rozwodem są wszyscy główni bohaterowie, w trakcie rozwodu jest komisarz Konstanty Podbiał u Krzysztofa Beški w *Wieczornym seansie* (2012) i Paweł Werens u Białkowskiego. Bohaterowie, pozostawiając za sobą niezbyt dobre doświadczenia, próbują zacząć życie od nowa, zmienić się.

Chwalebny wyjątkiem jest komisarz Nawrocki z kryminałów Jarosława Klejnockiego – wierny żonie, wciąż zauroczony jej atrakcyjnością, tworzy normalną, trzyosobową rodzinę, która jednak, chcąc zaadoptować drugie dziecko, przygląda się różnym patologiom, których ofiarami są dzieci z rozbitych rodzin.

W polskich powieściach detektywistycznych pojawia się zjawisko zaniku wspólnoty. Rzadko zdarza się, że główny bohater znajduje w swoim otoczeniu sprzymierzeńców. Jest nieufny i podejrzliwy, w swoich działaniach zdany na własne siły (Miłoszewski, Chmielarz). Trudno stworzyć zespół, który współdziała. Każdy pracuje na własny rachunek i nie chce, bądź nie potrafi, nawiązać bliższych relacji. W ten sposób powieści ilustrują tezę Baumana o tym, że:

Międzyludzkie więzi, które niegdyś wplecione były w sieć bezpieczeństwa wartą trwałych nakładów czasu i wysiłku i wartą poświęcenia własnych doraźnych interesów [...] stopniowo się osłabiają i traktowane są jako coraz bardziej tymczasowe. Wystawienie jednostki na kaprysy rynku towarów i pracy inspiruje i promuje podziały, a nie jedność; premiuje postawy konkurencyjne, degradując przy tym współpracę i zespołowe działanie do rangi tymczasowych taktyk, które należy zawiesić bądź porzucić, gdy tylko przestaną przynosić nam oczekiwane korzyści¹⁹.

¹⁸ Z. Bauman, *Płynny lęk*, Kraków 2008, s. 80.

¹⁹ Tenże, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007, s. 9.

Znamienne dla kryminalnych zagadek rozgrywających się w teraźniejszości jest nagminne korzystanie z Internetu jako źródła wiedzy o problemach pojawiających się w śledztwie. Inspektorzy, komisarze, prokuratorzy sięgają po komputer i po magicznym kliknięciu trafiają na poszukiwany wątek. Również przestępcy korzystają z tego medium, by na internetowym forum przekazać komunikat, który ma rozkręcić śledztwo w niepożądanym kierunku (*Ziarno prawdy* Miłoszewskiego), czy też podrzucają filmiki na YouTube, by swoje czyny podporządkować wymyślonej misji, na przykład ocalenia pamięci o zburzonych kinach warszawskich (*Wieczorny seans* Beški). Od dawna już, choć w Polsce zaledwie od kilkunastu lat, komputer jest wszechobecny jako medium uniwersalne, umożliwiające wykonywanie wielu czynności dotychczas zupełnie niedostępnych. Przedstawiciele prawa nie muszą w związku z tym dysponować bogatą wiedzą, znajdują ją szybko albo w Internecie, albo korzystając z usług profesjonalnych specjalistów: u Białkowskiego – bibliстки, u Jodełki – tłumaczki, historyka sztuki i psychologa, u Miłoszewskiego – rabina. Czasem wykazują się przy tym wielką ignorancją, jak komisarz z *Podpalacza* (2012) Chmielarza, nieznający słynnych obrazów Wyczółkowskiego i nierozpoznający podstawowych gatunków muzycznych.

Jak piszą socjologowie, „w epoce komputera i sieci, które naznaczają życie jednostek i społeczeństw, wymiar informatyczny staje się w pewnym sensie korelatem nowej rzeczywistości społecznej, który wymaga innego podejścia niż w epoce przemysłowej”²⁰. Trzeba jednak uważać, z czego nie wszyscy zdają sobie sprawę, że „ta sama informacja może mieć różną wartość w zależności od kontekstu”²¹.

Charakterystyczne dla wielu kryminałów jest wskazanie miejsca kobiet w polskim społeczeństwie, ich dyskryminowania zawodowego i obyczajowego, spychania na margines, bycia tylko fizycznego. Po lekturze kryminałów pisanych przez mężczyzn trudno nie odnieść wrażenia, że autorzy ci podtrzymują typowo patriarchalny kulturowy stereotyp, który pozwala zwrócić uwagę na kobietę jedynie wtedy, gdy jest atrakcyjna fizycznie. Tak się dzieje w książkach Miłoszewskiego, Beški, Chmielarza i wielu innych. Inaczej angażują się w problematykę kobiecą piszące autorki. Przykładem tego rodzaju postępowania twórczego są książki Joanny Jodełki. Pojawia się u niej kwestia manipulacji młodymi kobietami i stosowania wobec nich przemocy (*Kamyk*, 2012), wykorzystania ich ciała w celach zarobkowych (*Grzechotka*, 2011). Jodełka dyskutuje też o macierzyństwie i różnych jego aspektach, ciąży utraconej, niechcianej, „ukradzionej” i o świadomości kobiet poddanych tego typu doświadczeniom. We wszystkich swoich kryminałach zastanawia się nad poprawnością relacji matki i dziecka: jak ustrzec się przed nadopiekuńczością (*Polichromia*, 2009; *Grzechotka*), jak obronić dziecko przed egoizmem rodziców (*Polichromia*), jak być mądrym opiekunem dziecka niepełnosprawnego (*Kamyk*).

²⁰ K. Krzysztofek, M.S. Szczepański, *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Katowice 2005, s. 187.

²¹ Tamże.

Światem kryminałów Anny Fryczkowskiej rządzą z kolei kobiety, a mężczyźni są rekwizytami, ofiarami, czasem trofeami. Autorka komentuje: „Chyba mam tendencję, żeby pisać o wykluczonych. Grubych gospodyniach domowych, samotnych matkach, starszych paniach w beretach. Lubię oddawać głos tym, które niechętnie go zabierają, które mówią najciszej. Moja starsza pani ze słabości – niewidzialności, nieważności – czyni atut”²². W jej kryminale *Kobieta bez twarzy* (2011) detektywem amatorem jest samotna kobieta z dwójką dzieci, która nie będąc policjantką, potrafi wytropić morderców. W drugiej książce, *Starsza pani wnika* (2012), ster śledztwa przejmuje tytułowa staruszka.

Autorów kryminałów interesuje tło obyczajowe. Penetrują więc, gdy pozwala na to akcja, wszystkie zakątki życia publicznego i prywatnego. Przeglądają się życiu celebrytów, pragnąc zbadać granice między chęcią zrobienia kariery ponad wszystko a ludzką przyzwoitością (*Podpalacz* Chmielarza i *Wieczorny seans* Beški). Śledzą dziennikarzy (Białkowski, *Drzewo morwo-we* i *Kłamca*, obie z 2012 roku), psychologów (Jodełka, *Grzechotka*), żołnierzy (Sekielski, *Sejf*, 2012), a nade wszystko szczegółowo opisują policjantów. W portretach współczesnych stróżów prawa pojawia się zbiór cech wyraźnie pozostających w kontraście do milicjanta z czasów PRL-u, wiernego służbie i przestrzegającego prawa w pracy i w życiu. Aktualny bohater powieści sensacyjnych jest charakterologicznie słaby, samotny, zazwyczaj po rozwodzie, bez celu w życiu lub wybierający się na emeryturę (komisarz Dera u Białkowskiego, komisarz Nawrocki u Klejnockiego), nadużywający alkoholu lub seksu (prokurator Teodor Szacki u Miłoszewskiego) albo jest po prostu mordercą (prokurator u Jodełki w *Polichromii*). Kryminały są też okazją do wypowiedzienia zasadniczo brzmiących poglądów na temat działania instytucji kościelnych (Miłoszewski, *Ziarno prawdy* i Białkowski, *Kłamca*), seminariów duchownych (Czubaj, *21:37*, 2008), funkcjonowania parabanków (Klejnocki, *Opcje na śmierć*, 2012) czy mediów.

Autorzy powieści detektywistycznych podglądają polskie miasta. Dzięki kryminałom poznajemy topografię między innymi Poznania, Warszawy, Krakowa, Olsztyna. Odkrywamy polską ulicę, kluby i puby, działanie komunikacji miejskiej (autobusów i metra), kina i innych miejsc użyteczności publicznej. Nie są już one, jak dawniej, ochroną przed zagrożeniem i nie stanowią miejsca bezpiecznego, wyznaczającego porządek życia²³. Za Baumanem możemy powtórzyć, że „źródła niebezpieczeństwa przeniosły się już niemalże w całości na obszary zurbanizowane i na dobre tam zasiedliły”²⁴. Z drugiej strony w niektórych przypadkach opisywane miasta dzięki intencji autora zyskują. Potwierdza to spostrzeżenie Jodełki:

²² Światem moich książek rządzą kobiety – wywiad z Anną Fryczkowską przeprowadziła Jolanta Świetlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/2941,swiatemmoich-ksiazekrzdzakobiety>>, dostęp: 18.12.2012.

²³ N. Ellin, *Fear and City Building*, „Hedgehog Review” 2003, nr 5(3), s. 43–61.

²⁴ Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce...*, s. 102.

Poznań to piękne miasto i to nie był przypadek, że właśnie Poznań wybrałam na miejsce, gdzie chciałam studiować, a teraz mieszkać. Jest w nim coś dziwnego. Jest duże, a jednocześnie takie kameralne. To dziwne, ale czasami odnoszę wrażenie, że wszyscy się tu znają. Interesujący są też sami poznaniacy – mam wrażenie, że znacznie bardziej pragmatyczni niż mieszkańcy innych części naszego kraju. W Poznaniu nie sprzedają się luksusowe nieruchomości, tu się mierzy siły na zamiary, szanuje się pracę i rozsądnie planuje przyszłość. Jednocześnie wszyscy są bardzo dumni z tego, że to tu były początki państwowości polskiej, że prowadzono skuteczną politykę w czasach zaborów (np. spółdzielczą i bankową) oraz że jedyne wygrane powstanie to Powstanie Wielkopolskie²⁵.

Kryminały, pełniąc funkcję powieści obyczajowej, odzwierciedlają panujące mody i gusty współczesnych Polaków. Autorzy przekazują, w jaki sposób urządzi się mieszkania, jaki styl panuje w modzie, jaka muzyka jest najbardziej popularna, które punkty gastronomiczne są na czasie. Za kilkanaście lat dostarczą, być może, podobnych emocji, jak dzisiaj filmy Stanisława Barei.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że kryminały stają się pożywką dla siebie nawzajem. Wizerunkom bohaterów, którymi są zwykle policjanci, brakuje szczególnej indywidualizacji. Wyjątek stanowią na przykład dwa kryminały Jodełki – *Grzechotka* i *Kamyk*, czy Anny Fryczkowskiej *Kobieta bez twarzy* (2011), w których organa ścigania są prawie nieobecne. Nie sposób także dociec, kto był pierwszy w wymyśleniu fabuły, ale często natrafić można na powtórzenia w jej kreowaniu. Na przykład u Biłkowskiego, Jodełki i Miłoszewskiego mamy do czynienia z serią trzech morderstw, które łączy wymyślona przez zabójcę teatralna sceneria utkana z jakiejś idei i związana z historią sprzed lat. U Biłkowskiego jest to sekta kaititów i biblijny przekaz inspirowany ich mordercze działania, u Jodełki scenariusz zbrodni kreśli polichromia ołtarza w kaplicy w katedrze gnieźnieńskiej, a u Miłoszewskiego obraz w sandomierskim kościele św. Pawła.

Ponieważ poetyka kryminału zakłada powtarzalność pewnych rozwiązań formalnych, pojawiają się w niej stałe elementy. Głównym bohaterem jest zwykle prowadzący śledztwo detektyw, a inni bohaterowie to podejrzani i przestępca. Działania skupione są wokół przesłедzenia toku wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości, a ich skutki są widoczne w terażniejszości. Detektyw stawia hipotezę i ją sprawdza. Koniec utworu to rozwiązanie zagadki i zwycięstwo sprawiedliwości. Gdyby zatem pozbawić polskie kryminały wymienionych wcześniej cech powieści obyczajowej, mielibyśmy do czynienia ze schematyzmem i oczywistymi uproszczeniami.

Ciekawą propozycję odwrócenia porządku formalnego powieści o zabójstwach proponuje Sylwia Chutnik w swojej najnowszej książce *Cwaniary* (2012). Jest to współczesna ballada mokotowska, której bohaterkami są kobiety wypełniające misję utrzymania porządku w dzielnicy. Ich ofiarami stają się mężczyźni, którzy narażają się swoim zachowaniem dynamicznym i silnym

²⁵ *Pisanie sprawia mi szaloną przyjemność* – rozmowę z Joanną Jodełką przeprowadziła Jolanta Świątlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/628,pisaniesprawiamiszalonaprzyjemnosc/>>, dostęp: 18.12.2012.

paniom. Ich wina bierze się czasem już tylko z racji przynależenia do płci męskiej, dominującej i opresyjnej w polskiej kulturze bycia, i traktującej kobiety poddańczo, czasem z użyciem przemocy. Tytułowe „cwaniary” wykorzystują każdą okazję do dotkliwego pobicia, nieraz ze skutkiem śmiertelnym, by zemścić się za tak wykształconą kulturową świadomość mężczyzn. Kobiety łamią prawo obowiązujące w cywilizowanym świecie, ale wydaje im się, że działają w imię prawa własnego, kobiecego. Nie dają się złapać stróżom prawa, a jeśli dochodzi do ostatecznego spotkania, to i tak wolą się unicestwić, niż dać zamknąć w więzieniu.

Ta przewrotna fabuła jest pastiszem sensacyjnych historii, ale też współczesną wersją książki Poli Gojawczyńskiej *Dziewczęta z Nowolipek* – w której cztery młode kobiety połączone przyjaźnią konfrontują swoje wyobrażenia z panującymi realiami Polski międzywojennej. Naśladując cechy kryminału, pokazuje, jak łatwo być oprawcą i jednocześnie uchodzić za niewinnego. W świecie nieudolnie prowadzonych dochodzeń, niemożności wykrycia sprawców, trudno bowiem znaleźć wyraźne granice między sprawiedliwością a bezprawiem. Nikt nie jest i nie czuje się bezpieczny, dlatego „cwaniary” biorą sprawy w swoje ręce.

Literatura kryminalna znajduje się dzisiaj w centrum uwagi. O jej usytuowaniu w aktualnej rzeczywistości literackiej Anna Martuszevska wyraża się następująco:

Współcześnie powieść kryminalna funkcjonuje w dwojaki sposób. Z jednej strony jest ona przez znawców zaliczana do literatury popularnej, czyli drugorzędnej, należącej do kultury masowej, i tym samym nieoceniona wysoko, uznana za produkt co prawda obecnie tolerowany, ale bynajmniej nie polecany. [...] Z drugiej jednak strony – współczesna literatura, zwłaszcza zważająca się postmodernistyczną, nader często odwołuje się do schematów powieści kryminalnej. Za charakterystyczne można uznać użycie schematu kryminalnego w *Imieniu róży* Umberto Eco²⁶.

Utwór Sylwii Chutnik tworzy taką właśnie postmodernistyczną opowieść. Czerpiąc z powieści sensacyjnej, zamienia role wymierzających sprawiedliwość, pokazuje kruchość granicy między przemocą a ustanawianiem ładu. Stanowiąc może puentę wszystkich napisanych w ostatnich latach polskich kryminałów, dopowiada bowiem ich koniec – niejednoznaczny, groteskowy, otwarty. Bo każda kryminalna historia ma swój koniec poza tekstem.

Bibliografia

- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007.
 Bauman Z., *Płynny lęk*, Kraków 2008.
 Czubaj M., *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.

²⁶ *Gra z kryminałem* – z prof. Anną Martuszevską rozmawia Jolanta Świetlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/312,grazkryminalem/>>, dostęp: 18.12.2012.

- Czubaj M., *Kryminal i jego fani*, [online] <<http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/lit/kri/pl8467810.htm>>, dostęp: 30.12.2012.
- Darska B., *Śledztwo i pleć*, Olsztyn 2011.
- Ellin N., *Fear and City Building*, „Hedgehog Review” 2003, nr 5(3).
- Gra z kryminałem* – z prof. Anną Martuszewą rozmawia Jolanta Świetlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/312,grazkryminałem/>>, dostęp: 18.12.2012.
- Kraskowska E., *Damy i zbrodniarze*, „Czas Kultury” 2008, nr 3.
- Krzysztofek K., Szczepański M.S., *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Katowice 2005.
- Martuszeńska A., *Radosne gry. O grach / zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
- Martuszeńska A., *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Pisanie sprawia mi szaloną przyjemność* – rozmowę z Joanną Jodełką przeprowadziła Jolanta Świetlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/628,pisaniesprawiamiszalonaprzyjemnosc/>>, dostęp: 18.12.2012.
- Światem moich książek rządzą kobiety* – wywiad z Anną Fryczkowską przeprowadziła Jolanta Świetlikowska, [online] <<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/2941,swiatemmoichksiazek-rzadzakobiety/>>, dostęp: 18.12.2012.

Strony internetowe:

<<http://www.klubmord.com/>>, dostęp: 23.12.2012.

<<http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/400,kryminalyspodznakukobiecosci/>>, dostęp: 18.12.2012.

Summary

Instead of the classical novel. Features of contemporary Polish detective stories

The standard criteria of literary evaluation disappeared after 1989 in Poland. The literary genre hierarchy in literature has also become invalid. An important message can be conveyed in any genre, at the author's discretion. The genres which were usually unprivileged in the literary tradition have gained importance. The author of the article analyses the phenomenon of detective story authors adopting the features of the classical novel. The authors present the social background and important features of contemporary Polish social life, e.g. the break-up of relationships, threats to the family, which is often a source of violence and the consumerist, materialist lifestyle of characters who have forgotten moral values. These stories involve problems related to the role of women in public and private life as well as the fashions and challenges facing contemporary Poles (styles of clothing, home decoration and spending free time). Such plots, which are typical of a classical novel, document post-modern reality in Polish detective stories.

Ewa Szczepkowska

Relacje polsko-ukraińskie na łamach tygodnika „Przymierze” ze szczególnym uwzględnieniem publicystyki Joachima Wołoszynowskiego

Słowa kluczowe: stosunki polsko-ukraińskie, federacja, traktat ryski, mniejszość ukraińska w Polsce, spółdzielczość

Key words: Polish-Ukrainian relations, federation, Treaty of Riga, Ukrainian minority in Poland, cooperation

Pierwszy numer „Przymierza” ukazał się z datą 15 sierpnia 1920 roku, ostatni nosił datę 10 listopada 1921 roku. „Przymierze” ukazywało się jako tygodnik z podtytułem „Czasopismo niezależne poświęcone sprawom wyzwalających się narodów”. Redaktorem w 1920 roku był Stanisław Siedlecki, bliski współpracownik Józefa Piłsudskiego, jeden z czołowych działaczy ruchu prometejskiego, przyszyły prezes Instytutu Wschodniego¹. Jako wydawcy figurowali Aleksander Bogusławski, Antoni Bolesław Dobrowolski i Włodzimierz Wakar. Od numeru 38–39, który ukazał się 25 października 1921 roku, nastąpiło rozszerzenie zespołu redakcyjnego o Joachima Wołoszynowskiego. Skład redakcji do końca wydawania pisma, czyli do numeru 41, pozostał ten sam. Łącznie ukazało się 61 numerów.

O celach czasopisma informował artykuł wstępny W. Wakara zatytułowany *Przymierze*². Autor jako nadrzędną ideę wskazał zbliżenie i porozumienie polityczne tak zwanych nowych narodów – tych, które miały już swój byt niepodległy lub walczyły o jego uzyskanie. Sam pomysł wydawania pisma pochodził od Polaków, którzy podczas niemieckiej okupacji Warszawy działali w konspiracyjnym wydawnictwie „Polska”, propagując tę ideę. Pismo jako swój cel zakładało przekonanie do niej narodów, czemu służyć miały przede wszystkim artykuły programowe wyrażające przekonanie o konieczności przynależności Polski do związku narodów odrodzonych.

Z formuły „Przymierza” jako pisma utrwalającego zamysł porozumienia wyzwalających się narodów wynikała koncepcja jego struktury, która miała zapewniać możliwość zaznajamiania się społeczeństwa polskiego z życiem narodów odrodzonych lub zmierzających do niepodległości. Redaktorzy i współtwórcy pisma chcieli nadać głoszonemu w nim ideom szerszy rozgłos – temu celowi służył dodatek w języku francuskim ze streszczeniem artykułów

¹ Na temat ruchu prometejskiego zob. T. Mikulicz, *Prometeizm w polityce II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1971.

² W. Wakar, *Przymierze*, „Przymierze” [dalej: P] 1920, nr 1, s. 1–3.

programowych. W piśmie ukazywały się artykuły informujące o poszczególnych narodach, teksty traktatów pokojowych oraz konstytucji lub ich projektów, artykuły dotyczące newralgicznych problemów młodych narodów – zwłaszcza kształtu reformy rolnej³. Od numeru trzeciego „Przymierza” z 1921 roku zamieszczano hymny odrodzonych narodów, a od numeru piątego pojawił się stały dział „Z niwy literackiej narodów odrodzonych”, w którym publikowano przekłady poezji ukraińskiej, białoruskiej, węgierskiej, fińskiej, łotewskiej, estońskiej i gruzińskiej. Jednocześnie twórcy „Przymierza” i jego autorzy nie ograniczali się wyłącznie do działalności wydawniczej. W styczniu 1921 roku został powołany Związek Zbliżenia Narodów Odrodzonych (ZZNO), który skupiać miał przedstawicieli odrodzonych lub odradzających się państw działających w narodowych sekcjach. Sekcję Polską w Związku stworzyli między innymi Aleksander Bogusławski, Antoni Bolesław Dobrowolski (jako prezes Komitetu ZZNO), Tadeusz Hołwko, Irena Kosmowska, Witold Kamieniecki, Bohdan Kutylowski, Jędrzej Moraczewski, Stanisław Stempowski, Włodzimierz Wakar i Joachim Wołoszynowski. Od utworzenia ZZNO „Przymierze” stało się jego organem prasowym⁴. Dla badania stosunków ekonomicznych i tworzenia więzi gospodarczych między narodami odrodzonymi powołano z inicjatywy twórców „Przymierza” pismo „Viribus Unitis”, redagowane przez Ludwika Krzywickiego.

Zamysł założenia pisma grupującego zwolenników polityki Piłsudskiego i jego bliskich współpracowników wyrastał z federacyjnych planów socjalistów, które z czasem stały się programem całego obozu tak zwanej lewicy niepodległościowej, jak również z przenikającej się z zamierzeniami federalistycznymi koncepcji Międzymorza oraz, zważywszy na reprezentację na łamach pisma spraw krajów kaukaskich, także idei prometejskiej. Jak wynika ze wstępnego artykułu Wakara, łączność między narodami miałyby kształtować się w oparciu o czołową rolę Polski określonej jako Rzeczpospolita Nadrzędna Narodów Wyzwolonych. Powołanie się na idealizowaną tradycję Rzeczypospolitej służyło uzasadnieniu przewodniej roli Polski wśród narodów wyzwolonych z uwagi na jej pozycję ekonomiczną i siłę polskiej kultury. Idea wyzwolenia narodów funkcjonowała również jako idea dziejotwórcza, służąca europejskiemu, a szerzej – światowemu pokojowi oraz demokracji. Podkreślano zwłaszcza jej antyimperialistyczny wydźwięk, konieczność tworzenia przymierza o wymiarze antyrosyjskim, bloku państw od Morza Bałtyckiego po Morze Czarne, których wspólne działanie uczyniłoby ideę wolności dla tych narodów ideą trwałą, a nie efemerydą. Czasopismo ukazywało się krótko, a o jego zamknięciu miały przesądzić problemy wydawnicze. Autor monografii poświęconej Tadeuszowi

³ Zob.: tekst traktatu pokojowego między Rosją a Gruzją, P 1920, nr 1, s. 12–15; umowa pokojowa między Estonią a Rosją sowiecką, P 1920, nr 4, s. 8–14; traktat pokojowy między Rosją a Litwą, P 1920, nr 6, s. 11–15. Teksty traktatów i umów międzynarodowych publikowano w ramach rubryki „Materiały do spraw wyzwolenia narodów”. Na temat reformy rolnej w Polsce, Estonii, na Ukrainie, Białorusi, Litwie zob. cykl artykułów Z. Pietkiewicza, P 1920, nr 16–20.

⁴ Prezentację celów Związku oraz jego statutu zawiera P 1921, nr 3.

Hołowce wspomina o jeszcze innej przyczynie natury politycznej, związanej z konsekwencjami pokoju zawartego w Rydze, który przesądzając kwestię granicy Polski na wschodzie, oznaczał upadek koncepcji federalistycznej i konieczność łagodzenia napięcia w relacjach polsko-radzieckich⁵.

Problematyka ukraińska była szeroko prezentowana w poszczególnych numerach pisma, począwszy już od pierwszego, w którym ukazał się artykuł P. Ławrowskiego *Rewizja programu wschodniego*. Sprawy ukraińskie pojawiały się w „Przymierzu” w kilku aspektach: politycznym, historycznym i kulturalnym. Najbardziej rozbudowany był aspekt polityczny, najskromniej natomiast była reprezentowana problematyka kulturalna. W tym zakresie mieszczą się artykuły potwierdzające profil pisma i chęć promocji kultury ukraińskiej poprzez jej popularyzację. Tę problematykę prezentowano kolejno w numerach 12, 13 i 14 „Przymierza” z 1920 roku w cyklicznej artykule poświęconym ewolucji teatru ukraińskiego; autorem cyklu był ukraiński poeta, krytyk teatralny i tłumacz Mykoła Worony. W numerze 20 z 1920 roku zwraca uwagę artykuł Ławrowskiego dotyczący Mychajła Drahomanowa jako wyznawcy idei federalizmu i prekursora ówczesnych koncepcji federalistycznych, które mogły przemienić oblicze współczesnej Europy⁶. Prezentacja poglądów Drahomanowa, postulującego przebudowę Rosji w duchu federalistycznym, co oznaczałoby osłabienie rosyjskiego centralizmu, zwycięstwo liberalnej myśli i otwarcie możliwości dla poszczególnych narodów, związanych z autonomią, powołaniem przedstawicielstw i powszechnym prawem wyborczym, miała wyraźnie wymowę aktualizującą i zgodną z założeniami pisma. W numerze 9–10 z 1921 roku znalazł się okolicznościowy artykuł o Tarasie Szewcencie, wydobywający te rysy twórczości ukraińskiego poety, które stanowiły protest przeciw narodowemu zniewoleniu i wykazywały niemoralność zaborczej polityki. Rocznicą śmierci Szewczenki jako obrońcy idei pokojowego współżycia narodów miała szczególny wydźwięk w czasach, gdy Ukraina miała szanse wejść do rodziny narodów wolnych. Autorzy artykułów o Szewcencie i Drahomanowie poszukiwali źródeł idei federacyjnej w kulturze ukraińskiej, wyprawdzając ją z przeszłości Ukrainy i z refleksji ukraińskich pisarzy i mężów stanu.

Od numeru 5 z 1921 roku w „Przymierzu” publikowano również tłumaczenia poezji ukraińskiej. Były to przekłady wierszy Pawła Tyczyny (*Wojna*) i Borysa Hrinchenki (*O, przyjdzie*). W numerze 22–23 pojawił się ponownie Tyczyna (*Psalm żelaza, Pług, Tam na polu*) w przekładzie Juliana Wołoszynowskiego, zaś w numerze 30–31 w przekładach Bajkowskiej i Twerdochliba poezja Szewczenki (*W trzynaste lato*) i Ołeksandra Ołesia (*Z obczyzny*). Cykl przekładów z poezji ukraińskiej zamykają wiersze Tyczyny w tłumaczeniu J. Wołoszynowskiego w numerze 32–33 (*Dzwonki, dzwonki..., Ktoś gładził niwy..., Nie poglądaj tak łaskawie..., Haftuje dziewczyna...*). W porównaniu

⁵ I. Wechsler, *Z dziejów obozu belwederskiego. Tadeusz Hołowko. Życie i działalność*, Warszawa 1984, s. 122. Charakterystyka celów pisma oraz związanej z nim organizacji Związku Zbliżenia Narodów Odrodzonych zob. tamże, s. 118–121.

⁶ Zob. E. Hornowa, *Problemy polskie w twórczości Michała Drahomanowa*, Wrocław 1978.

z przekładami z poezji gruzińskiej, estońskiej i białoruskiej, na łamach pisma tłumaczenia utworów ukraińskich stanowiły najliczniejszą grupę.

Pismo zdominowała jednak problematyka polityczna. Warto nadmienić, że „Przymierze” rozpoczęło funkcjonowanie w momencie odparcia rosyjskiej ofensywy, a zarazem w okresie przełomowym w relacjach polskich władz wobec Ukraińskiej Republiki Ludowej (URL), co oznaczało odejście od poparcia dla URL nawet środowiska piłsudczykowskiego, przy jednoczesnych dążeniach do wzmocnienia armii URL i zabiegach polskiej dyplomacji o uznanie państwa ukraińskiego na międzynarodowej arenie⁷. Pismo zamknęło natomiast swą działalność w drugiej połowie 1921 roku, a zatem też w okresie zmian w polskiej polityce wschodniej, za urzędowania ministra spraw zagranicznych Konstantego Skirmunta, kładącego nacisk na wypełnianie warunków traktatu ryskiego i unormowanie stosunków z Ukrainą sowiecką – w czasie, gdy władze URL przebywały na terenie Polski, zaś azyl dla nich i dla emigrantów ukraińskich stał się kwestią sporną. Kluczowa stała się wtedy również sprawa międzynarodowego uznania przynależności Galicji Wschodniej do Polski i negocjacje z przedstawicielem Ukraińców galicyjskich, Petruszewyczem⁸. Autorzy większości artykułów skupiali się na aspekcie stosunku Polski do Ukrainy, jej sytuacji wewnętrznej w obliczu preliminarium pokojowych podpisanych 12 października 1920 roku i przyjętego przez Polskę traktatu ryskiego. Linie poszczególnych artykułów wyznaczał daleko idący sceptycyzm w ocenie postanowień traktatu ryskiego w sferze odnoszącej się do Ukrainy. Autorzy widzieli w rozstrzygnięciach pokojowych klęskę dotychczasowej idei federalistycznej z wiodącą rolą Polski i stracone szanse na zbudowanie przymierza odrodzonych państw, osłabiającego Rosję. Krytykę zachowań polskiej dyplomacji oraz przyjętych postanowień wyrażali między innymi: Wakar – w artykułach *Tezy pokojowe* (P 1920, nr 6) i *Miałeś chamie złoty róg* (P 1920, nr 11), Hołówko – *Skutki pokoju w Rydze* (P 1920, nr 16), *Reasumpcje pokoju w Rydze* (P 1921, nr 1), *Granica* (P 1921, nr 16–17), *Nowe życie* (P 1921, nr 4) i *Skarb najwyższy* (P 1921, nr 8), a także Kutylowski – *Pokój ryski* (P 1921, nr 14–15).

Jedynie stanowisko Kutylowskiego, wyrażone w numerze z 17 kwietnia 1921 roku, odbiega od ogólnego tonu krytycznego. Autor uznał traktat ryski, mimo jego niedoskonałości, za umowę dużej wagi, dającą Polsce pokój i nowe granice z Ukrainą i Białorusią. Publicysta interpretował ten akt jako przekreślający zaborczość dawnej Rosji. Na mocy traktatu nabytki terytorialne Polski na wschodzie zyskały prawną podbudowę. Jednocześnie autor artykułu przekonany był o możliwości długotrwałego utrzymania pokoju zawartego między pełnoprawnymi partnerami. Postawa Kutylowskiego różniła się jednak od oceny preliminarium pokojowych i samego traktatu, prezentowanej w wyżej wymienionych artykułach. Wakar w *Tezach pokojowych*, wypowiedzi ogłoszonej

⁷ J. Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004, s. 275.

⁸ Tamże, s. 336–366.

już w numerze 6 (z 19 sierpnia 1920 roku), dokonał zdecydowanej krytyki zaborczej postawy endecji i polityków pokroju Grabskiego. Publicysta ocenił pokój jako zawierany na warunkach Rosji sowieckiej, bez respektowania woli Ukraińskiej Republiki Ludowej i jej reprezentanta, Petlury. Warunki pokojowe osiągnięte nie w imię wolności narodów, ale w imię aneksji i imperializmu staną się, zdaniem autora, zarzewiem nowej wojny i spowodują duży wzrost procentu ludności obcej narodowościowo w granicach Polski. Wąkar zdecydowanie protestował przeciwko przeprowadzaniu granicy z Rosją „po ciele” Ukrainy, polemizując z opiniami endecji na temat Ukrainy jako nieskrystalizowanego, chaotycznego tworu, którego naród pozbawiony był poczucia narodowej tożsamości.

Wątek rozważań na temat traktatu ryskiego pojawił się również w kolejnym artykule Wąkara, o gorzkim tytule *Miałeś chamie złoty róg*. Poza krytyką aneksyjnej polityki endecji, znaną z wcześniejszej wypowiedzi, publicysta uwydatnił rolę Ukrainy jako lojalnego sprzymierzeńca, który nie zawiódł Polski nawet w najbardziej krytycznym momencie radzieckiej ofensywy na Warszawę. Zdaniem Wąkara, Polska, wybierając egoistyczną postawę dążeń do zdobyczy terytorialnych, straciła atut sprzymierzeńca narodów wyzwających się na rzecz Rosji.

Podobny wydźwięk miał też głos Hołówki *Skutki pokoju w Rydze*, jeden z bardziej stanowczych w swej wymowie. Hołówko traktat ryski uważał za porażkę, upatrywał jej w przekreśleniu niepodległości Ukrainy i Białorusi oraz upadku dotychczasowej polityki na wschodzie służącej federacji. W tym właśnie artykule padły słowa Hołówki często cytowane przy okazji charakteryzowania stosunków polsko-sowieckich w opisywanym okresie: „Nazywajmy rzeczy po imieniu – opuściliśmy, zdradziliśmy Petlurę w Rydze, nie ze strachu przed bolszewikami, lecz przed Wranglem”⁹. W załamaniu się Ukrainy Hołówko widział negatywne skutki dla Polski – utratę potencjalnego ekonomicznego zaplecza, a przede wszystkim osamotnienie Polski i zagrożenie dla jej niepodległości:

Porażka Ukrainy oraz obecne nasze trudności w Rydze niech nas nauczą starej prawdy, że tak jak każdy pręt z osobna łatwo złamać, zaś niepodobna przełamać całego pęku, tak też jest z narodami: odosobnione ulegną łatwo, sprzymierzone stanowią niezwalczoną siłę¹⁰.

Aby wzmocnić negatywną ocenę traktatu ryskiego, Hołówko w artykule *Nowe życie*, kontynuując wcześniejsze rozważania, określił pokój w Rydze mianem gwałtu przypominającego traktat wersalski oraz porównał go z bliższą stosunkom na wschodzie Europy ugodą między Zachodnioukraińską Republiką Ludową a państwami centralnymi w Brześciu Litewskim, z jej tajnym

⁹ T. Hołówko, *Skutki pokoju w Rydze*, P 1920, nr 16, s. 3. Zob. na ten temat: J. Pisuliński, dz. cyt., s. 279. Ocenę postawy polskiej delegacji w rokowaniach ryskich prezentuje między innymi W. Materski, *Tarcza Europy. Stosunki polsko-sowieckie 1918–1939*, Warszawa 1994.

¹⁰ T. Hołówko, dz. cyt., s. 5.

aneksem, zawartą 9 lutego 1918 roku. Konstatował klęskę idei federacyjnej, zaś pochod Polski na Kijów uważał za fakt niezdykontowany w sensie politycznym.

W artykule *Reasumpcje Wakar*, podobnie jak Hołówko, szansę w procesie przeobrażania granic między państwami we wschodniej Europie gwarantujących stabilizację uznał za utraconą. Traktat ryski nie zabezpieczał granic Polski, czyniąc ją rodzajem *Saisonstaat*. Egoizm narodowy, krótkowzroczność nakazująca kierowanie się tylko własnym interesem, lekceważenie ugodowych porozumień między narodami spowodowały zwycięstwo Rosji.

Poza krytyką traktatu ryskiego w artykułach pojawiały się kwestie dotyczące polityki wewnętrznej względem mniejszości narodowych – ukraińskiej i białoruskiej oraz propozycje dalszego postępowania strony polskiej wobec narodów wyzwalających się lub już niepodległych. Najwięcej tego typu ustaleń wystąpiło w wypowiedziach Hołówki *Nowe życie* i *Skarb najwyższy*. Autor ten stwierdził zły bilans polityczny państw powstałych na gruzach imperium i wzywał do współdziałania, rezygnacji z protektoratu wielkich mocarstw na rzecz wzajemnego porozumienia. Pojawiły się też bardziej konkretne postulaty: konieczności powiązania się traktatami narodowymi, wspólnej obrony wojskowej i tworzenia wielkiej federacji narodów wschodniej Europy. Temu zadaniu miałyby służyć powołanie jednolitego sztabu generalnego, kooperacja przemysłowa i handlowa pod zarządem wspólnej Rady Ekonomicznej. Odnośnie do Ukrainy Hołówko nawoływał do popierania narodowego ruchu ukraińskiego, pomocy emigrantom ukraińskim w formie zakładania szkół, pracy kulturalnej i założenia ukraińskiego uniwersytetu w Kamieńcu Podolskim. Polska powinna odegrać wobec emigracji ukraińskiej rolę podobną do tej, jaką pełniła Francja wobec Polaków po powstaniu listopadowym¹¹.

Ponieważ w wyniku postanowień ryskich w granicach Polski znalazła się znaczna liczba ludności ukraińskiej, w kilku artykułach poruszono sprawę wewnętrznej polityki Polski wobec mniejszości narodowych. W centrum uwagi znalazł się newralgiczny problem Galicji Wschodniej i stosunków narodowościowych tam panujących oraz problem Wołynia. Problematyka ta powróciła w artykułach Bogusławskiego (pseud. Jan Młot) *Kwestia Rusi Czerwonej* (P 1920, nr 3), *Wakara Nakaz chwili* (P 1920, nr 14), *Ugoda* (P 1921, nr 36–37), *Kolonizacja kresów* (P 1921, nr 32–33).

Bogusławski wskazywał na konieczność polubownych rozstrzygnięć w kwestii Galicji Wschodniej. Ugoda powinna zmierzać w stronę podziału Galicji Wschodniej między Polskę a Ukrainę, z zagwarantowaniem praw mniejszości polskiej i ukraińskiej po obu stronach granicy i wyodrębnieniem w podziale administracyjnym obszarów mieszanych z dwujęzyczną administracją. Autor podkreślał konieczność rezygnacji z kolonizacji planowej, uprzywilejowującej jedną ze stron na przykład w procesie parcelacji ziemi.

Na problemach związanych z liczną mniejszością ukraińską w Polsce koncentrował też uwagę Wakar (*Nakaz chwili*), wzywając do roztropnej polityki

¹¹ Por. główne tezy artykułu Hołówki przywołane w: I. Wechsler, dz. cyt., s. 119–120.

zabezpieczającej wschodnią granicę. Autor rozważał jej rewizję w formie możliwej do zaakceptowania przez Ukraińców. Poprawie sytuacji służyłoby zmniejszenie liczby ludności ukraińskiej w Polsce z 5,0 milionów do 1,5–2,0 milionów i mieszany pas graniczny, zaś po drugiej stronie mniejszość polska z zagwarantowanymi dla niej prawami. Dokładniej swe postulaty Wakar przedstawił w artykule *Uгода*. Autor widział dwa rozwiązania: po pierwsze, utworzenie autonomicznej jednostki ogarniającej terytoria ukraińskie i polsko-ukraińskie ze stolicą we Lwowie, państwa z mieszaną ludnością polską i ukraińską o równych prawach, oraz po drugie, utworzenie republiki zachodnioukraińskiej, z Wołyniem i Polakami jako mniejszością narodową. Teryny mieszane, ale z przewagą ludności polskiej, wchodziłyby wtedy integralnie w skład Polski¹². Jednocześnie autorzy wszystkich wymienionych artykułów zawierali w nich przestrożę przed stosowaniem polityki kolonizacyjnej oraz wyrażali poparcie dla pozyskiwania sobie sympatii ludności obcojęzycznej drogą odchodzenia od polityki centralistycznej na rzecz uznania inicjatyw samorządowych i lokalnej ludności. Stwierdzenia te wydawały się ważne w kontekście parcelacji majątków ziemskich jako skutku reformy rolnej z 1920 roku, w której partycypowała zwłaszcza napływowa ludność polska, co nadawało tej działalności, wspieranej intensywnie przez polską administrację, charakteru planowej kolonizacji¹³. Ten aspekt stosunku do innych narodów w granicach Polski zaznaczał się także w sferze rozważań językowych. W niektórych wypowiedziach na łamach „Przymierza” słowo „kresy” opatrywano cudzym słowem lub mówiono o „tak zwanych kresach”. Jan Baudouin de Courtenay w artykule *O „zasadzie etnograficznej” w ogóle i o „Polsce etnograficznej”* (P 1920, nr 19) w szczególności postulował usunięcie ze słownika politycznego terminu „kresy”, jeśli „te kresy uważa się za coś dodatkowego do głównego pnia państwowego, za coś skazanego na wynarodowienie i związane z nim prześladowanie. Tu właśnie trzeba unikać wszelkiej napastniczości, trzeba stosować jak największą oględność i wyrozumiałość”¹⁴. Te postulaty zmian w nazewnictwie politycznym autor artykułu łączył z wizją państwa ponadnarodowego, z równouprawnionymi narodami żyjącymi w jego granicach.

Materiały pozwalające charakteryzować problematykę polsko-ukraińską w ramach pisma miały jednak nie tylko postulatywny charakter związany z konkretnymi rozstrzygnięciami politycznymi i ich propozycjami. Istniał też nurt krytyki polskich działań, zwłaszcza polskiej administracji, przedstawiany między innymi w przedrukach relacji z emigracyjnych czasopism ukraińskich, takich jak „Ukraina”, „Ukraińskie Słowo”, „Syn Ukrainy”, „Trybuna Ukraińska”. Fragmenty relacji i dział kronikarski zawiadamiały o sytuacji na sowieckiej Ukrainie, łamaniu postanowień traktatowych przez władzę

¹² Na temat postulatów w kwestii polityki narodowościowej prezentowanych przez obóz piłsudczykowski na początku lat dwudziestych zob. A. Chojnowski, *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław 1979, s. 22–23.

¹³ Zob. J. Pisuliński, dz. cyt., s. 301.

¹⁴ J. Baudouin de Courtenay, *O „zasadzie etnograficznej” w ogóle i o „Polsce etnograficznej”*, P 1920, nr 19, s. 4.

sowiecką, prześladowaniach ludności, lokalnych powstaniach. Kronika zawierała też doniesienia o wydarzeniach na Kubańszczyźnie i w kraju Kozaków dońskich. Pojawiały się w piśmie informacje o złych relacjach między polską administracją a ukraińską ludnością, zwłaszcza na Wołyniu. Szczególnie obszerny i reprezentatywny był materiał przedrukowany z „Trybuny Ukraińskiej”, pisma codziennego wychodzącego w Warszawie od maja 1921 roku, propagującego ideę zblżenia Polski i Ukrainy (P 1921, nr 24–25), poświęcony opisowi metod polskiej administracji wzorowanych na działaniach Rosjan w Kraju Nadwiślańskim. Były to praktyki wynaradawiania i przymusowej polonizacji, uderzające w autokefalizm Cerkwi, w język ukraiński systematycznie rugowany z urzędów, w ukraińską działalność oświatową i spółdzielczą poprzez stosowanie policyjnych metod wobec ludności ukraińskiej, prowokacje, zwalczanie „Proswit”. Przedruk opatrzone redakcyjnym komentarzem zdecydowanie potępiającym metody naśladowujące moskiewskie obyczaje wynaradawiające jako metody godzące w interes polskiego państwa.

Na osobne omówienie zasługuje działalność publicystyczna na łamach „Przymierza” jego współredaktora od numeru 38–39 z 1921 roku – Joachima Wołoszynowskiego, którego artykuły ukazywały się w numerach 4, 7, 9 i 16 z 1920 roku oraz w numerach 2, 5, 6–7, 10–11, 16–17, 21–22, 22–23, 25–26, 34–35, 38–39 i 40–41 z 1921 roku.

Warto jednak najpierw w skrócie przedstawić sylwetkę autora, poszczególne etapy życiorysu, ukrainofilskie poglądy i działalność, zwłaszcza że jest to postać wciąż zbyt mało znana w porównaniu z na przykład Stanisławem Stempowskim, mimo niewątpliwie znacznego wkładu w dziedzinę polskiej i ukraińskiej kultury oraz politycznego zaangażowania. Życiorys Joachima Wołoszynowskiego, podobnie jak jego żywa i aktywna działalność, zawiera wciąż jeszcze luki, ale staje się przedmiotem zainteresowania zarówno ukraińskich, jak i polskich historyków¹⁵. Z pewnością jest to postać zasługująca na przypomnienie i popularyzację, również jeśli chodzi o rodzinną genealogię – syn Joachima Wołoszynowskiego, Julian, to także nieco zapomniany polski prozaik, poeta, krytyk teatralny, autor znakomitych *Opowiadań podolskich* i powieści o powstaniu styczniowym *Rok 1863*. Na łamach „Przymierza”, o czym już wspomniano, ukazywały się wiersze Tyczyny w jego tłumaczeniu.

¹⁵ Zob. D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, tłum. K. Rutkowski, Lublin 2005, s. 574–576; Vasil’ Podolân, Valerij Pilipovič Rekrut, *Joachim Vološinovs’kij u stanovlenni ukrains’kogo kooperativnogo ruhu (1897–1939 rr.)*, Winnica 2005. Ukraińscy autorzy interesują się przede wszystkim spółdzielczą działalnością Wołoszynowskiego, określając go mianem „ojca spółdzielczości na Ukrainie”. Przedstawiają jego działalność w okresie przedrewolucyjnym oraz prace literackie o charakterze popularyzatorskim w języku ukraińskim. W dalszej części pracy odwołuję się do ustaleń V. Rekruta dotyczących biograficznych informacji o Wołoszynowskim umieszczonych w artykule wydrukowanym w czasopiśmie „Kooperator Podolia”, udostępnionym przez Jarosława Zawadzkiego z kancelarii Senatu RP. Zob. także D. Mycielska, *Senatorowie zamordowani, zaginieni, zmarli w latach II wojny światowej*, Warszawa 2009; hasło *Joachim Wołoszynowski*, w: *Kto był kim w II Rzeczypospolitej*, red. J.M. Majchrowski, Warszawa 1994, s. 559–560.

Joachim Wołoszynowski urodził się 20 maja 1870 roku w majątku Serby w powiecie mohylewskim w guberni podolskiej (obecnie wieś Hontiwka w rejonie czernowickim obwołu winnickiego). W 1890 roku ukończył naukę w gimnazjum w Chyrowie, a właściwie ją przerwał, wracając do rodzinnego majątku, by gospodarzyć w zastępstwie chorego ojca. Był drobnym właścicielem ziemskim, po podziale majątku i spłacie długów odziedziczył 20 hektarów ziemi¹⁶. Na 1906 rok przypada powołanie przez Wołoszynowskiego pierwszego na terenach Ukrainy Naddnieprzańskiej ukraińskojęzycznego czasopisma spółdzielczego „Switowa Zirnycia” („Світлова Зирниця”), tygodnika wydawanego najpierw w Mohylewie (1906–1908), potem w Peńkiwci (1908–1910) i w Kijowie (1911–1913, 1917). Wcześniej Wołoszynowski zdobywał w trybie samokształceniowym wiedzę na temat spółdzielczości. Pismo, jako pierwsze na Podolu, rozpowszechniało wśród chłopstwa pojęcie porządku, poszanowanie dla prawa, zasady dobrego gospodarowania, ducha spółdzielczości i konieczność nauki. Na łamach pisma zachęcano lud ukraiński do jednoczenia się w stowarzyszenia spółdzielcze czy zakładania sklepów kooperacyjnych. Poza artykułami edukacyjnymi ukazywały się popularyzatorskie, dydaktyczne opowieści osnute na życiu wsi, na przykład *Andriej*, *Driżdzi*, *Kukułcza ziemia*, publikowane także jako książki.

Działalność Wołoszynowskiego w ukraińskojęzycznym piśmie świadczyła o jego zainteresowaniu również kulturą, literaturą i językiem ukraińskim¹⁷. Teksty tam publikowane uważano za przykład klasycznego języka ukraińskiego. Warto przypomnieć, że na zjeździe spółdzielczym w Winnicy Wołoszynowski jako pierwszy zaczął przemawiać po ukraińsku, eliminując z obrad język rosyjski i w ten sposób wprowadzając na stałe język ukraiński do przedwojennej spółdzielczości¹⁸. Podaje się także informację, że za rządów Skoropadskiego miał uczyć ukraińskiego jego ministrów.

Reżim totalitarny carskiej Rosji pozostawiał spółdzielczemu ruchowi Ukrainy niewielką szansę na samodzielność i niezależność od moskiewskiego zarządu centralnego. Przez ukraińskich badaczy ruchu spółdzielczego oraz samych działaczy, takich jak Lewicki, Pożarski czy Wysoczański, Wołoszynowski był uznawany za pioniera spółdzielczości ukraińskiej, za ojca spółdzielczości na Podolu. Z inicjatywy Wołoszynowskiego Podole pokryło się siecią spółdzielni. Według danych przytoczonych przez Valerija Rekruta, w okresie 1906–1913 założono łącznie 1254 stowarzyszenia spółdzielcze o różnych profilach, podczas gdy w latach 1897–1906 powstało ich tylko 54. Wołoszynowski

¹⁶ Informacje biograficzne na podstawie: Joachim Wołoszynowski, *Wspomnienia* (mazurek był w posiadaniu Juliusza Wiktora Gomulickiego); J.W. Gomulicki udostępnił mi część wspomnień na temat dzieciństwa i młodości Joachima. Zob. także Archiwum Juliana Wołoszynowskiego. Dokumenty rodzinne Wołoszynowskich, Łukaszewiczów. Dział Rękopisów Biblioteki Narodowej V.11.324, V.11.329, IV.11.326.

¹⁷ O ukrajinofilskich poglądach Joachima Wołoszynowskiego i jego osiągnięciach w ruchu spółdzielczym wspomina również S. Stempowski, *Pamiętniki 1870–1904*, Wrocław 1953, s. 311, 341.

¹⁸ [S.K.], *Trzydzieści lat w służbie idei*, „Wołyń” 1936, nr 5.

otworzył również pierwszą na Podolu księgarnię i czytelnię polsko-ukraińską, współorganizował także towarzystwo „Proswita” („Просвіта”), zapoczątkowując sieć czytelni we wsiach.

W 1911 roku Wołoszynowski pracował jako dziennikarz w Kijowie, gdzie od 1914 roku do listopada 1919 roku kierował związanym ze środowiskiem endeckim „Dziennikiem Kijowskim”, nie zrywając jednak współpracy z ruchem spółdzielczym¹⁹. W 1917 roku, po rewolucji lutowej, gdy wznowiona została „Switowa Zirnycia”, na jej łamach Wołoszynowski zaangażował się w rozpowszechnianie autonomii Ukrainy. Objaśniał wydarzenia polityczne w Rosji, komentował dokumenty Ukraińskiej Rady Centralnej. Pracując w Kijowskim Gubernialnym Urzędzie Ziemskim, działał na rzecz poprawy stosunków między społecznością polską i ukraińską na terytorium Ukrainy, a jego dalsza działalność społeczna i wydawnicza skierowana była na wyzwolenie Polski i Ukrainy z zaborczej władzy Rosji. Na początku 1919 roku towarzyszył wysłannikowi władz URL Wiaczesławowi Prokopowyczowi w misji sondażowej zmierzającej do ułożenia stosunków między Ukrainą a Polską.

Pomimo niesprzyjającej do prowadzenia rozmów politycznej sytuacji, Wołoszynowski został najprawdopodobniej przyjęty 18 stycznia przez Naczelnika Państwa²⁰. Rozmowa przypuszczalnie miała wpływ na stanowisko Piłsudskiego w nawiązaniu współpracy z niepodległą Ukrainą. W marcu 1920 roku Wołoszynowski wraz z rodziną wyemigrował do Warszawy, gdzie został naczelnikiem wydziału prasowego Zarządu Cywilnego ziem Wołynia i Frontu Podolskiego, ale już na początku kwietnia przybył do Kamieńca Podolskiego, organizując tam tygodnik „Głos Podola”, w którym, jako znany na Podolu i cieszący się zaufaniem strony polskiej i ukraińskiej działacz, prowadził politykę pokojowej współpracy i wzajemnego poszanowania narodów polskiego i ukraińskiego. Uczestniczył wraz ze sztabem wojska polskiego w pochodzie wojennym na Kijów. Po odwróceniu wojsk przybył do Kamieńca Podolskiego, brał także udział w ewakuacji polskich instytucji rządowych i wojskowych, zarządzając punktem ewakuacyjnym w Stanisławowie. Do końca 1921 roku redagował tygodnik „Przymierze” w Warszawie.

W latach 1922–1924 gospodarował majątkiem w powiecie płockim, od 1922 roku przez około dwa lata był dyrektorem Zrzeszenia Samorządów Powiatowych w Warszawie. Od 1927 do 1928 roku pełnił funkcję redaktora łuckiego „Przeglądu Wołyńskiego”, zaś w okresie 1928–1930 zasiadał w Sejmie II kadencji z okręgu nr 56, wybrany z listy BBWR. W latach 1930–1932

¹⁹ Zob. charakterystyka profilu „Dziennika Kijowskiego”: M. Korzeniowski, *Za Złotą Bramą. Działalność społeczno-kulturalna Polaków w Kijowie w latach 1905–1920*, Lublin 2009, s. 257–278. Pismo związane z interesami polskiego ziemiaństwa w artykule wstępnym („Dziennik Kijowski” 1906, nr 1) głosiło cywilizacyjną rolę Polaków na Wschodzie, hasła „służby kresowej” i „obrony narodowych, kulturalnych i religijnych interesów Polaków na Rusi”. Problematyka ukraińska była dość ogólnikowo traktowana, brakowało określenia warunków współistnienia Polaków z Ukraińcami i sprecyzowanego programu w kwestii stosunków polsko-ukraińskich na Kijowszczyźnie. Zob. również T. Zienkiewicz, *Polskie życie literackie w Kijowie w latach 1905–1918*, Olsztyn 1990.

²⁰ Wspomina o tym J. Pisuliński, dz. cyt., s. 98.

pracował jako naczelnik wydziału samorządowego w wołyńskim urzędzie wojewódzkim. W latach 1932–1935 organizował spółdzielnie rejonowe na Wołyniu, zwane przez ludność „wołoszynówkami”, i był prezesem związku spółdzielczego „Hurt”, za pomocą którego przyczyniał się do nawiązania dobrych stosunków między ukraińską i polską społecznością Wołynia. Ta działalność świadczy o przywiązaniu do idei ruchu spółdzielczego jako narzędzia solidaryzmu społecznego i narodowego, realizującego socjalne i duchowe potrzeby człowieka. W latach 1935–1938 Wołoszynowski był senatorem w województwa wołyńskiego. Od 1935 roku redagował tygodnik „Wołyń” wychodzący w Łucku. W 1938 roku zamieszkał w Warszawie, gdzie przebywał w czasie niemieckiej okupacji. Po powstaniu warszawskim znalazł się w Krakowie i tam zmarł, wycieńczony warunkami wojennymi, 11 stycznia 1945 roku.

Z bogatej działalności publicystycznej realizowanej w kilku wymienionych wyżej czasopismach warto przybliżyć tę część, która ukazała się w „Przymierzu”. Artykuły zdominowane przez kwestię polityki wschodniej i problematykę ukraińską potwierdzają ukrajinofilskie zapatrywania autora. W centrum jego uwagi znajdowała się sprawa traktatu ryskiego, granicy z Rosją, relacje z wyzwolonymi lub wyzwalającymi się narodami, stosunek do mniejszości narodowych. Indywidualnym rysem artykułów Wołoszynowskiego było jego zainteresowanie ruchem spółdzielczym na Ukrainie, w którym upatrywał ważnego środka kształtowania się świadomości narodowej Ukraińców²¹. Wołoszynowski był autorem popularyzującego problematykę ukraińską tekstu *Ukraina* (P 1920, nr 4), w którym, zgodnie z założeniami pisma, zmierzał do przybliżenia Polakom ukraińskiej historii i zwiększenia wiedzy na temat wschodniego sąsiada. Rozróżniał dwie postawy w społeczeństwie polskim wobec Ukraińców: endecką, uważającą ukraińskie „kresy” za obszar polityki kolonizacyjnej, o który trzeba walczyć z Rosją, oraz postawę rzadszą, głoszącą prawo do samostanowienia narodów i etyczne zachowania w polityce – ów nakaz stosowania do polityki norm etycznych też był wyróżnikiem jego publicystyki politycznej.

Wołoszynowski, charakteryzując walkę Ukraińców o niepodległość, dużo uwagi poświęcał ukraińskiej inteligencji, która się nie wynarodowiła pomimo rusyfikacji i polonizacji. Przebudzenie i krystalizowanie się świadomości narodowej w ukraińskim ludzie autor łączył z wydarzeniami 1905 roku oraz z działalnością ukraińskiej inteligencji w pracy oświatowej, ekonomicznej, spółdzielczej, za sprawą której powstała na Ukrainie w latach 1906–1913 gęsta sieć spółdzielni oraz „Proswit”. Kooperacja stała się głównym źródłem unarodowienia Ukraińców, co sprawiło, że wybuch rewolucji zastał ludność ukraińską na Ukrainie narodowo świadomą i przygotowaną. Wołoszynowski, jako zwolennik opcji piłsudczykowskiej, pozytywnie wyrażał się o rządzie Petlury jako autentycznym i prawowitym reprezentancie społeczeństwa ukraińskiego,

²¹ Na łamach „Przymierza” problematykę ukraińskiej spółdzielczości, jej roli w budzeniu ukraińskiej świadomości narodowej oraz tworzeniu zrębów państwowości na Ukrainie podejmuje M. Szczawińska, *Ruch spółdzielczy na Ukrainie*, P 1920, nr 15, s. 10–11.

w przeciwieństwie do marionetkowego rządu Skoropadskiego czy narzuconych siłą reprezentantów sowieckiej Ukrainy.

Odnosnie do całości polityki wschodniej, tezy Wołoszynowskiego nie odbiegały od zasadniczego tonu pisma. Publicystyka ta zyskała wydźwięk antyimperialistyczny, opowiadała się za realizacją dążeń małych narodów. W artykule *O politykę własną* (P 1920, nr 7) Wołoszynowski postulował konieczność uzgodnienia polityki narodów z obszaru byłego Imperium Rosyjskiego i niezależność tej polityki od decyzji państw zachodnich czy stanowiska Ligi Narodów. Sprawa ukraińska należała do najbardziej znaczących w kompleksie spraw wschodnich. Wołoszynowski wyraźnie odcinał się od stanowiska Ligi Narodów w sprawie wyzwalających się narodów, traktowanych jako „gatunki i objawy niepodzielnej sprawy rosyjskiej”. Takie poglądy Zachodu uprawniały Rosję do rewindykacji utraconych krajów w przyszłości. Stąd wezwania pod adresem młodych narodów do zaniechania krótkowzrocznej polityki „zagrodowej”, wspólnego działania i wspólnych inicjatyw:

ze wszystkich tedy względów jedyną drogą do utrwalenia wolności odrodzonych narodów [...] i do uznania przez Zachód ich wolności – jest związek ich ściśle na wspólnym programie wyzwolenicznym oparty, stawiający wyraźne żądania wobec Rosji i gotowy do ich czynnego poparcia. Inaczej traktowane będą przez Ententę jako „gatunki i objawy niepodzielnej sprawy rosyjskiej” aż nimi istotnie się staną, a wówczas już swego wolnego bytu nie uratują²².

Sprawa licznej mniejszości ukraińskiej stała się również problemem omawianym w jednym z artykułów, w tekście zatytułowanym *O własny program* (P 1920, nr 5). Krytyce endecji i jej „metod prusko-rosyjskiego narodowego ucisku i wynaradawiania” towarzyszył namysł nad wyborem postawy wobec nowych obywateli państwa: Białorusinów i Ukraińców. Wołoszynowski postulował własny program Polski wobec „inorodców”, przeciwstawiający się polonizacji, przymusowym nawróceniom na katolicyzm. Program ten miał się opierać na zrównaniu w prawach Ukraińców z narodowością polską, na lojalności, wspomaganium kulturalnych, oświatowych potrzeb mniejszości narodowych, sprawiedliwym administrowaniu nowymi terenami z myślą o tworzeniu gruntu pod przyszły związek polityczny i gospodarczy oraz powstanie niepodległych państw Ukrainy i Białorusi. W wypowiedziach Wołoszynowskiego (*Uczciwość i roztropność*, P 1920, nr 10) najsilniej, obok publicystyki Hołówki, rozbrzmiewały oskarżenia polskiej polityki na wschodzie o kontynuację działań państw zaborczych, o politykę rozbiorową:

Zagarnęliśmy nie bierne masy ludności o nieokreślonym obliczu narodowym, ale części dwóch narodów, posiadające zupełnie wyraźne narodowe dążenia i aspiracje, czyli dokonaliśmy ich rozbioru. To jest fakt, którego negocjować moralnie nie mamy prawa²³.

²² J. Wołoszynowski, *O politykę własną*, P 1920, nr 7, s. 2.

²³ Tenże, *Uczciwość i roztropność*, P 1920, nr 10, s. 5.

Strusią polityką jest wmawianie w siebie, że Białorusinów i Ukraińców jako narodów nie ma, zaś hotentocką moralnością narzekanie na rozbiory własne, skoro się do rozbiorów innych rękę przykładają²⁴.

Tylko w łańcuchu narodów wolnych, z Finlandią na północy i Gruzją na południu, związanych wspólnymi interesami politycznymi i ekonomicznymi, Wołoszynowski widział zaporę przed Rosją, postrzeganą jako uosobienie barbarzyństwa i niższości względem Zachodu, oraz możliwość zmiany historycznej i historiozoficznej roli Polski, odejścia od koncepcji przedmurza:

Czy nie słuszna, abyśmy z kolei my zaznali spokoju osłonięci od dziczy wschodniej szeregami państw od nas młodszych, abyśmy już bezpośrednim i jedynym przedmurzem być przestali²⁵.

Wołoszynowski upatrywał największe zagrożenie dla pokoju europejskiego w Rosji sowieckiej i jej imperializmie, odbieranym jako kontynuacja imperializmu Rosji carskiej. Traktat ryski uważał za gwałt na narodach białoruskim i ukraińskim, a ich niezależność wymienianą w traktacie za całkowicie fikcyjną, w istocie bowiem losem Ukrainy i Białorusi rozporządzał sowiecki rząd. Wołoszynowski przestrzegał też przed polityką unifikującą Ukraińców i Białorusinów, prowadzoną przez Polaków, gdyż mogło to być pretekstem do upominania się Rosji o uciśnione narody i oskarżenia Polski o zapędy zaborcze. Ważna była polityka sprzyjająca rozwojowi narodowej tożsamości Ukraińców i Białorusinów oraz zwalczanie metod rządów zaborczych prowadzących do tłumienia inicjatyw samorządów, centralizacji władzy, ucisku przedstawicieli innej narodowości, co Wołoszynowski interpretował jako ślady mentalnego zniewolenia w pokoleniu, które nie miało własnej państwowości, a wychowane zostało na obcych wzorach (*Dla dobra Polski*, P 1921, nr 21–22).

Jako podsumowanie głoszonych przez Wołoszynowskiego na łamach pisma poglądów można potraktować treści artykułu *Sine ira* (P 1921, nr 25–26), w którym kwestie kulturalne spletały się z politycznymi. Wołoszynowski wracał do sprawy inteligencji ukraińskiej i jej zasług dla ukraińskiej kultury, zwłaszcza literatury. Krytykował polską niewiedzę na temat kultury sąsiedniego narodu, ignorancję polskiego ziemiaństwa żyjącego na Ukrainie, w niewielkim stopniu zainteresowanego poznawaniem ukraińskiej kultury czy historii narodowego ruchu ukraińskiego, warstwy kultywującej przede wszystkim stereotypowy obraz ludu ukraińskiego jako siły roboczej, bezwolnej masy potrzebującej pana. Dostrzegając przegraną Ukrainy, stwierdzał, że ukraińska inteligencja, zwalczana zarówno przez polskich obszarników, jak i „białych” Rosjan oraz Sowietów, funkcjonowała w zbyt trudnych warunkach, by wykazać się skutecznością w państwowotwórczych działaniach. Wkraczając na płaszczyznę rozważań poświęconych relacjom polsko-rosyjskim, Wołoszynowski ponawiał tezy znane z wcześniejszych artykułów. Według niego, Sowietci stanowili stałe zagrożenie dla Polski, między innymi poprzez fakt

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

naruszania prawa międzynarodowego, dlatego jedynym wyjściem było uznanie zawartego pokoju za przejściowy, a także uczestnictwo w procesie normalizacji stosunków sąsiedzkich z narodami bałtyckimi oraz rozsądna polityka wewnętrzna wobec Białorusinów i Ukraińców, rozgoryczonych postawą polskich władz i w związku z tym z łatwością ulegających destrukcyjnym wpływom Sowietów.

Ukrainofilskie poglądy Wołoszynowskiego głoszone na łamach „Przymierza” reprezentowały niewątpliwie racje obozu piłsudczykowski. Były także tylko wycinkiem zapatrywań Wołoszynowskiego na kwestię ukraińską w tym stosunkowo krótkim okresie; dalszej kwerendy wymagałaby działalność publicystyczna na łamach innych pism wymienianych w niniejszym artykule: „Głosu Podola”, „Przeglądu Wołyńskiego” czy „Wołynia”. Zbadanie tej publicystyki pozwoliłoby prześledzić ewolucję poglądów jej autora. Pomimo swej reprezentatywności stanowiły także, co warto podkreślić, wyraz indywidualnych przekonań działacza, redaktora i publicysty, którym był wierny od początków swojej działalności spółdzielczej na Ukrainie, pomimo rozmaitych fluktuacji późniejszej politycznej kariery. Wołoszynowski był jednym z nielicznych publicystów „Przymierza” starających się przeanalizować postawy ukraińskiej inteligencji. Akcentował zwłaszcza udział jej przedstawicieli w ruchu spółdzielczym i jego rolę w procesie budzenia świadomości narodowej Ukraińców. Wykazywał się także konsekwencją w krytyce zachowań polskiej administracji zmierzających ku wynaradawianiu Ukraińców oraz tych aspektów polskiej polityki na wschodzie, które miały charakter kolonizacyjny, kładąc jednocześnie nacisk na konieczność budowania alternatywnego programu sprzyjającego rozwojowi ukraińskiej tożsamości. Jego prezentowane na łamach pisma poglądy służyły sprawie zbliżenia dwóch narodów, ich wzajemnego poznania, które powinno pomagać przezwyciężaniu tkwiących w świadomości stereotypów i uprzedzeń.

Bibliografia

- Archiwum Juliana Wołoszynowskiego. Dokumenty rodzinne Wołoszynowskich, Łukaszewiczów. Dział Rękopisów Biblioteki Narodowej V.11.324, V.11.329, IV.11.326.
- Baudouin de Courtenay J., *O „zasadzie etnograficznej” w ogóle i o „Polsce etnograficznej”, „Przymierze”* 1920, nr 19.
- Beauvois D., *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, tłum. K. Rutkowski, Lublin 2005.
- Chojnowski A., *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław 1979.
- Hołówko T., *Skutki pokoju w Rydze, „Przymierze”* 1920, nr 16.
- Hornowa E., *Problemy polskie w twórczości Michała Drahomanova*, Wrocław 1978.
- Korzeniowski M., *Za Złotą Bramą. Działalność społeczno-kulturalna Polaków w Kijowie w latach 1905–1920*, Lublin 2009.
- Kto był kim w II Rzeczypospolitej*, red. J.M. Majchrowski, Warszawa 1994.
- Materski W., *Tarcza Europy. Stosunki polsko-sowieckie 1918–1939*, Warszawa 1994.
- Mikulicz T., *Prometeizm w polityce II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1971.

- Mycielska D., *Senatorowie zamordowani, zaginieni, zmarli w latach II wojny światowej*, Warszawa 2009.
- Pisuliński J., *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*, Wrocław 2004.
- Podolán V., Pilipovič Rekrut V., *Joachim Vološinov'skij u stanovlenni ukraiń'skogo kooperativno-go ruhu (1897–1939 rr.)*, Winnica 2005.
- [S.K.], *Trzydzieści lat w służbie idei*, „Wołyń” 1936, nr 5.
- Stempowski S., *Pamiętniki 1870–1904*, Wrocław 1953.
- Szczawińska M., *Ruch współdzielczy na Ukrainie*, „Przymierze” 1920, nr 15.
- Wakar W., *Przymierze*, „Przymierze” 1920, nr 1.
- Wechsler I., *Z dziejów obozu belwederskiego. Tadeusz Hołówko. Życie i działalność*, Warszawa 1984.
- Wołoszynowski J., *O politykę własną*, „Przymierze” 1920, nr 7.
- Wołoszynowski J., *Uczciwość i roztropność*, „Przymierze” 1920, nr 10.
- Wołoszynowski J., *Wspomnienia* (maszynopis był w posiadaniu J.W. Gomulickiego).
- Zienkiewicz T., *Polskie życie literackie w Kijowie w latach 1905–1918*, Olsztyn 1990.

Summary

Polish-Ukrainian relations in the paper “Przymierze” taking into consideration the political commentary of Joachim Wołoszynowski

The article concerns the content of the periodical “Przymierze” [“Alliance”] published in Poland in the period 1920–1921. It takes the cultural, historical and political aspects of Polish-Ukrainian relations into consideration. The focus of numerous articles in the paper “Przymierze” is the idea of a federation represented by Piłsudski and his supporters and its defeat as a result of the Treaty of Riga. The article presents the political activity of Joachim Wołoszynowski and his profile as a supporter of Ukraine, the father of the idea of cooperativity in Podole, the editor of the Kiev newspaper and a politician in the Republic of Poland. His articles confirm the views of the author and his interests.

Sławomir Bobowski

Czejenów „droga przez mękę” (na podstawie przekazów historycznych, literackich i filmowych)

Słowa kluczowe: Indianie, kultura, etnografia, film, literatura dokumentarna, eksterminacja, kolonializm, prawda historyczna, prawda sztuki

Key words: Indians, culture, ethnography, film, documentary literature, extermination, colonialism, historical truth, artistic truth

Czejenowie to plemię Indian północnoamerykańskich, zamieszkujące w XIX wieku północną część Wielkich Równin (a więc terenów Stanów Zjednoczonych znanych na całym świecie pod nazwą Dzikie Zachód), dzielące się na dwie grupy: Czejenów północnych i południowych. W wiekach poprzednich byli ludem osiadłym, półrolniczym, zamieszkującym obecne stany Wisconsin i Minnesota. Po pojawieniu się konia na Wielkich Równinach, jak wiele innych plemion, stali się nomadami. W latach 1850–1890 trwała wojna między wojskami rządowymi a Indianami właśnie o Wielkie Równiny. W jej wyniku Indianie byli stopniowo umieszczani w rezerwach. W 1877 roku Czejenowie Północni (w liczbie prawie tysiąca) zostali zmuszeni do przeniesienia się ze swojej ojczyzny w Yellowstone (Wyoming) do Oklahomy, wówczas nazywanej Terytorium Indiańskim. Rok później we wrześniu wszyscy oni, w liczbie zaledwie 297 (tylu ich zostało z tysiąca po roku pobytu w rezerwacie), udali się w heroiczny i desperacki marsz powrotny.

O tym niezwykłym zdarzeniu, będącym w istocie rozpaczliwą obroną Czejenów przed zagładą, traktują trzy znaczące dzieła artystyczne: dwie powieści – Howarda Fasta *Ostatnia granica* (1941) i Mari Sandoz *Cheyenne Autumn* (1953) oraz jeden film – Johna Forda *Jesień Czejenów* (1964). Moim zamiarem jest przeanalizowanie ich aspektu poznawczego, epistemicznego. Interesuje mnie podejście pisarzy i reżysera do zagadnienia prawdy, ich uczciwości wobec historii oraz tubylczych mniejszości kulturowych. Film rozwijał się pod tym względem, czyli pod względem uszanowania prawdy, najwolniej, oddając tym samym niespieszne tempo przemian mentalnościowych Amerykanów, a przede wszystkim, co mnie interesuje najbardziej, dystansowania się białych obywateli Ameryki do uprzedzeń rasowo-kulturowych i kolonizatorskich.

Od lata 1877 do stycznia 1879 roku

Po raz pierwszy w historiografii amerykańskiej rzetelną – i żarliwą – relację na temat Czejenów „drogi przez mękę” przedstawił w 1970 roku pisarz i historyk Dee Brown w książce *Pochowaj me serce w Wounded Knee*¹, w rozdziale „Exodus plemienia Czejenów”. Brown napisał tam, że 5 sierpnia 1877 roku 972 Czejenów Północnych, pod wodzą Małego Wilka i Tępego Noża, wyruszyło ze swojej ojczyzny do rezerwatu w Oklahomie. Po 100 dniach wędrówki i przebyciu ponad 2 tysięcy km do Fortu Reno przybyło 937 osób. Kilkunastu starców zmarło w drodze, a pewna liczba młodych Indian oderwała się od plemienia i udała się z powrotem na północ. Już na drugi dzień okazało się, że warunki w obozie są fatalne:

nie było ani zwierzyny, ani czystej wody do picia, a agent ds. Indian nie dysponował dostateczną ilością racji żywnościowych, by wszystkich nakarmić. Na domiar złego upał tamtego lata był trudny do zniesienia, a w powietrzu unosił się kurz i latały roje komarów².

Czejenów dręczyła malaria. Umierali. Wodzowie skarżyli się nieustannie agentowi, Johnowi Milesowi. Kobiety i dzieci konały z niedożywienia, brakowało chininy. Komisje wojskowe potwierdzały słuszność skarg Indian, ale „z Waszyngtonu nie nadchodziły żadne dyrektywy w tej sprawie” [B 297]. Carl Schurz, minister spraw wewnętrznych, lekcewał sytuację albo zrzucał winę na wodzów indiańskich, którzy chcieli – według niego – „utrzymać tradycję i nie dopuścić do tego, by Indianie pracowali dla białych” [B 297]. Na domiar złego wybuchła wśród dzieci epidemia odry. Pogrzeby stały się codziennością. Wodzowie domagali się możliwości udania się ich delegacji do Waszyngtonu albo wysłania przez agenta Mileasa prośby do prezydenta w ich imieniu o pozwolenie na powrót do ojczystych ziem na północy w Wyoming. Wobec odmowy Indianie Małego Wilka i Tępego Noża postanowili opuścić rezerwat.

9 września 1878 roku Mały Wilk i Tępy Nóż wyruszyli ze swoją grupą na północ, do ich ojczyzny Yellowstone w stanach Wyoming i Montanie; było ich 297 osób – kobiety, dzieci, starcy i wojownicy. „Mniej niż jedną trzecią tej liczby stanowili wojownicy” [B 299]. Liczne oddziały żołnierzy tropiły ich nieustannie [B 300]. Czejenowie starali się unikać walki, jednak

ranczerzy, kowboje, osadnicy, nawet handlarze z małych miasteczek przyłączali się do pościgu. **Dziesięć tysięcy żołnierzy i trzy tysiące białych cywilów** [podkr. moje – S.B.] nieprzerwanie nękało umykających Czejenów, trzebiąc szeregi broniących się wojowników i uprowadzając Indian, którzy pozostawali w tyle [B 300].

¹ Oryginalny tytuł to *Bury My Heart in Wounded Knee*; wykorzystał tę książkę, właściwie jej część poświęconą dziejom Siuksów, reżyser Yves Simoneau, który w 2007 roku wyreżyserował film pod takim samym jak książka Browna tytułem.

² D. Brown, *Pochowaj me serce w Wounded Knee*, tłum. J.D. Brenner, M. Brenner, E. Jarzębska, Warszawa 1981 [dalej: B], s. 295.

Po sześciu tygodniach ucieczki, w Nebrasce, podczas ostrej zimy, z koców zostały strzepy, panował głód, koni starczało dla połowy ludzi. Wówczas połowa Indian pod wodzą Tępego Noża – około 150 osób, przeważnie kobiety i dzieci – udała się po pomoc i schronienie do rezerwatu Siuksów Czerwonej Chmury w Forcie Robinson. Kiedyś Czejenowie pomogli Czerwonej Chmurze, więc mogli teraz liczyć na rewanż. W Forcie Robinson nie było już Siuksów, ale fort nadal istniał. Mały Wilk ze swoją grupą nadal parł na północ.

25 października Indianie Tępego Noża dotarli do Fortu Robinson; rozlokowano ich w drewnianych barakach. Broń oddali żołnierzom, ale część schowali (właściwie schowały kobiety pod swoimi obfitymi szatami) po uprzednim jej zdemontowaniu. „Wojsko dostarczyło im koców, a także lekarstw. Pilnujący ich strażnicy byli przyjacielscy i odnosili się do nich z podziwem” [B 302]. 3 stycznia 1879 roku przysłała decyzja z ministerstwa spraw wewnętrznych od Schurza i gen. Philipa Sheridana o konieczności przeniesienia Czejenów do rezerwatu w Oklahomie, żeby uchronić cały system rezerwatów od jego naruszenia, które mogłoby „zagrozić jego stabilności” [B 303]. Tępy Nóż odmówił powrotu. Komendant fortu, kapitan Henry W. Wessels, dał Indianom pięć dni do namysłu, zamykając ich bez jedzenia, picia i drewna na opał w baraku.

Nieprzejednani i zdesperowani Indianie zmontowali z ukrytych części karabiny, mieli kilka pistoletów. Młodzi mężczyźni pomalowali twarze, ubrali najlepsze ubrania. O 21.45 padły pierwsze strzały. Otworzyły się wszystkie okna baraku i Czejenowie zaczęli z nich wyskakiwać i uciekać. Żołnierze ruszyli w pościg. Zaczęła się jatka, w wyniku której około 80 osób zostało zabitych, a 65 z uciekających zawrócono, w tym 23 rannych, przeważnie kobiety i dzieci. Tępy Nóż wraz z rodziną (siedem osób) ocalał. Trafili pod koniec stycznia do Pine Ridge na granicy Południowej Dakoty i północnej Nebraski, rezerwatu Siuksów Czerwonej Chmury, gdzie dobrowolnie stali się więźniami.

Mały Wilk i jego grupa natomiast spędzili zimę ukryci w wykopanych przez siebie jamach. Potem zmuszeni zostali do udania się do Fortu Koegh w Montanie, gdzie nic się im nie stało. Wielu z nich zostało zwiadowcami białych. Pozostali jednak degenerowali się. Nudzili się. Pili z nudów i z rozpacz. Wybitnego wodza – Małego Wilka – zgubiła whisky.

Finał był następujący: po wielu miesiącach korowodów biurokratycznych grupka Czejenów z Fortu Robinson (kilku wojowników, wdowy, sieroty) została przeniesiona do Fortu Pine Ridge do Czerwonej Chmury, gdzie połączyła się z grupą Tępego Noża. Grupa Małego Wilka z Fortu Koegh, po długim oczekiwaniu, dostała rezerwat na rzeką Język, a grupa Tępego Noża otrzymała pozwolenie na dołączenie do nich. „Dla wielu z nich było na to za późno. Siły opuściły Czejenów” [B 306] – tak elegijnie kończy swą opowieść o tragicznym doświadczeniu Czejenów Dee Brown³.

³ Rzetelność relacji historycznej Browna, na której oparłem część pierwszą mojego szkicu, potwierdzają liczni autorzy, na przykład antropolog indyanisty: John H. Moore w monografii *The Cheyenne*, Massachusetts 1999, albo też George Bird Grinnel w słynnej pracy *The Fighting Cheyennes*, Norman 1956. Na tych lekturach opiera się obszerne internetowe opracowanie hasła „Northern Cheyenne Exodus” w Wikipedii. Z polskich opracowań,

Howard Fast i jego *Ostatnia granica*

Howard Fast (1914–2003), amerykański pisarz przez długi okres swego życia związany z amerykańską partią komunistyczną (z którą jednak zerwał pod koniec lat pięćdziesiątych), zwolennik światopoglądu marksistowskiego, wcale niezły pisarz realistyczny o zacięciu społecznym, łączy w swej relacji o Czejenach dokumentaryzm, rzetelność historycznej relacji opartej na studiach historycznych⁴, a także naturalizm, z żywą, sugestywną i dramatyczną, w wielu miejscach liryczną narracją, pogłębioną o obserwacje psychologiczne. Zwracają uwagę świetne rysunki osobowościowe – zarówno głównych postaci dramatu po stronie Czejenów, a więc Małego Wilka i Tępego Noża, jak i po stronie białych, na przykład portret agenta Milesa czy ministra spraw wewnętrznych Schurza. Pisarz rzeczowym, spokojnym, ale niepozabawionym żaru tonem relacjonuje zdarzenia z okresu od 1878 do 1879 roku, ujawniając dyskretnie swoją sympatię dla Indian jako ludu pokrzywdzonego.

Fast uwydatnia nieprzyjazny, gorący, suchy klimat, jałową ziemię stanu Oklahoma, który został przeznaczony przez rząd amerykański na zastępczą ojczyznę dla Indian z Wielkich Równin w czasach wojen prowadzonych z nimi przez Amerykanów⁵. Podkreśla z mocą fakt, że Indianie byli u siebie, gdy biali przywędrowali do Ameryki. Byli u siebie i byli sobą, czyli ludźmi takimi jak wszyscy inni ludzie na kuli ziemskiej. Podpisywali traktaty, aby choć część ziem zachować, ale traktaty biali łamali. Towarzystwa ziemskie rozprzedawały ich ziemię, a „koloniści zespolili się w naród. Naród ten ruszył na zachód z impetem, jakiego świat nigdy nie widział” [F 7]. Według Fasta to biali nauczyli Indian „wyrafinowanych sposobów zabijania, a także subtelnej sztuki skalpowania” [F 6]⁶. Pościg ponaddziesięciotysięcznych sił białych za grupką Czejenów ukazuje pisarz jako fenomen niedorzeczny i absurdalny: „Niebieska armia przebiegała cały Kansas. We wszystkie strony maszerowały długie kolumny piechoty, kawalerii, artylerii z armatami o zadartych nosach” [F 175].

potwierdzających sumiennosc ujęcia historycznego Browna, można wymienić między innymi książkę Jana Szczepańskiego *Dopóki trawa rośnie, dopóki rzeki płyną. Dzieje plemienia Czejenów 1835–1880*, Warszawa 1972, albo Izabelli Rusinowej *Indianie USA. Wojny indiańskie*, Warszawa 2010.

⁴ Ze względu na tę właśnie sumiennosc i uczciwosc dzieła Fasta John Ford pragnął je zaadaptować. Wybrał jednak lekturę Mari Sandoz, gdyż książka Fasta, pisarza lewicującego, niegdys prześladowanego za czasów maccartyzmu, tkwiła na czarnej liście Hollywoodu, a więc liście książek zakazanych, co bardzo Forda rozgniewało i sfrustrowało, gdyż uznawał pozycję Fasta za najlepszą z tych, które dotyczyły kwestii Czejenów. Zob. T. Gallagher, *John Ford: The Man and His Movies*, Berkeley – Los Angeles 1988. Wersja internetowa książki (zob. głównie s. 519, zwłaszcza przypis 597): <<http://pl.scribd.com/doc/1556055/John-Ford-The-Man-and-His-Movies>>, dostęp: 10.11.2012.

⁵ H. Fast, *Ostatnia granica*, tłum. Z. Meissner, Warszawa 1954 [dalej: F], s. 5, 13.

⁶ Tu Fast nieco przesadził. Samym Czejenom, jednym z największych i najagresywniejszych wojowników Równin, zdarzyło się wybić do nogi inne plemię (zob. J.H. Moore, dz. cyt., s. 113). Ale w istocie biali mocno przyczynili się do rozpowszechnienia na kontynencie skalpowania, które przed ich przybyciem znane było tylko niektórym plemionom.

Biali bohaterowie, którym Fast poświęca więcej miejsca w swojej książce, są ujęci przez niego indywidualnie, każdy z nich ma wyraźne cechy osobowości i każdy też reprezentuje inną postawę wobec Indian. Agent Miles na przykład, kwakier, miał skrupuły:

był w kłopotcie, jak dzikim ludziom wytłumaczyć politykę rządu. Zaspokojenie swoich życzeń uważali oni za prostą sprawę słuszności i niesłuszności. Nie zrozumieliby, że ich północne ziemie zostały już pozbawione zwierzyny, pocięte na farmy i gospodarstwa hodowlane [F 22].

Im dłużej Miles myślał o tym wszystkim, tym mocniej bolała go głowa, tym bardziej dokuczало mu sumienie, tym gorsze wątpliwości go ogarniały. Był porządnym człowiekiem, jako agent do spraw Indian usiłował postępować zgodnie ze swym przekonaniem i pracować dla dobra małej części ludzkości będącej pod jego władzą [F 42].

Jednocześnie jednak Miles i jego żona nie rozumieją inności kulturowej Indian: w rozmowie z reporterem Jacksonem z „Heralda” mówią, że Czejenowie są po prostu dziecinni, bo na przykład nie pojmują, że okna są po to, żeby wyglądać przez nie na zewnątrz, a nie po to, by przez nie zaglądać do wnętrza domu [F 182]; są ponadto dziecinnie uparci i przekorni [F 183].

Pułkownik Mizner, dowódca wojskowy Fortu Reno, żołdak z krwi i kości, wobec Indian ma przede wszystkim argument przemocy:

Ci Psi Żołnierze⁷ to niezłe ziółka. Walczyłem z nimi na północy. Indianom nie można przemówić do rozumu. Jeżeli któryś z nich jest zły i dziki, nie da się już go zmienić. Tylko nieżywi Indianie są dobrzy [F 31].

Kapitan Murray z kolei – dowódca jednego z oddziałów tropiących Czejenów – jest typem przyzwoitego człowieka i żołnierza, który z trudem znosi przydzielone mu zadanie prześladowania Indian, ludzi mu obcych, ale wobec których odczuwa ludzką solidarność, a po pewnym czasie podziw i admirację. Poprzez niego autor wyraża część swoich uczuć i myśli, dlatego że jest to jedyna fikcyjna postać – tak pisze autor w zakończeniu [F 261]. Murray dochodzi do próby zrozumienia Czejenów, mimo że początkowo

Indianie stanowili dlań uciążliwą zagadkę, chociaż znał ich lepiej niż większość jego kolegów oficerów. Mimo to nie potrafił zrozumieć, dlaczego ten naród stawiał opór przeważającym siłom i dlaczego walczył nawet wówczas, gdy przegrana była pewna, walczył aż do zupełnego wyginiecia. Nie przychodziło mu jakoś na myśl, że Indianie mają pojęcia wolności i swobody zbliżone do pojęć większości białych ludzi. Postępowanie ich tłumaczył sobie raczej prymitywnym uporem i zbiorowym instynktem samobójczym [F 40];

zaczynał niejasno rozumieć dziwny fatalizm tych ludzi, którzy postanowili dokonać pewnego czynu i nie zważając na przeszkody, dążyli do wytkniętego celu. Miało się wrażenie, jak gdyby przestali już żyć i nie potrzebowali obawiać się śmierci, która przecież nawiedza człowieka tylko raz jeden [F 72].

⁷ Chodzi o stowarzyszenie wojenne Czejenów: Dog Men – Żołnierze Psy.

Problem moralny Murraya był problemem wielu świątłych, wyznających poglądy liberalno-demokratyczne i życzliwych Indianom Amerykanów: „Zawsze trudno mu było ująć uczucia w słowa, a nawet w myśli, ale teraz zdało mu się, że widzi swój los związany ściśle z losem tego małego plemienia dzikich. Oni uosabiali wolność, jak on uosabiał niewolę” [F 78–79].

Wspomniany wcześniej Carl Schurz, z pochodzenia Niemiec, minister spraw wewnętrznych, przez Fasta sportretowany został realistycznie i jako człowiek niepozbowiony rysu szlachetności. Nie dowierzał opiniom o Czejenach jako ludziach jedynie walki, wojny i agresji, a taki był wśród białych ich zmityzowany wizerunek. „Żaden naród nie żyje po to tylko, aby zabijać. Taki naród nie mógłby mieć ani żon, ani dzieci i musiałyby doszczętnie zniknąć z powierzchni ziemi” [F 89]. Czejenowie, według Schurza, „Są dziecinni i dlatego muszą zginąć” [F 89]; „Będą umierali dzielnie – zgodził się sam z sobą. – Jedyna rzecz, którą ci Indianie naprawdę potrafią, to umierać” [F 89]. Schurz ma wątpliwości i żywi niechęć do nadmiernie szybkich, w sprawie Indian, rozkazów generała Shermana, który postrzegał tę kwestię jedynie w kategoriach przemocy.

Jackson – reporter z „Heralda” – jeszcze wyraźniej od Murraya wyraża stanowisko autora. W rozmowie z agentem Milesem kładzie nacisk na sprzeniewierzenie się jego państwa i jego władz zasadzie demokracji i równości. Ale inny dziennikarz – redaktor Atkins piszący dla lokalnej gazety w Dodge City – to dla odmiany zapiekły, twardogłowy wróg Indian, ciemny jak tabaka w rogu, nic niewiedzący o nich prócz tego, że „hamują postęp jak gangsterzy” [F 119]. Ciekawy portret stworzył Fast w postaci młodego żołnierza, szeregowca Vanesta – dziewiętnastolatka, którego Murray wysłał do Dodge City, zniechęconego do wojska, tęskniącego za domem, myślącego nieustannie i intensywnie o dezercji; ginie on przypadkowo i bezsensownie od „wariackiej kuli” innego żołnierza podczas ataku Czejenów. Z kolei ochotnicy z Dodge City, którzy zorganizowali się do walki z Czejenami, zostali ukazani przez autora jako bezładna hołota, spragniona rozróby, odwetu na Indianach, a jednocześnie nieodporną na trudy walki i konnego pościgu oraz tchórzliwą. Odpychający zbiorowy portret otrzymali także łowcy bizonów, nazwani przez pisarza „mordercami zwierząt”:

Mordowali, mordowali, mordowali [...]. Takiego mordowania zwierząt Ameryka nigdy przedtem nie widziała. Nigdy chyba w historii ludzkości nie zdarzyło się, aby miliony funtów jadalnego mięsa gniły w promieniach upalnego słońca [F 161].

Kreśląc natomiast obraz Czejenów, Fast przede wszystkim koncentruje się na ich nędznym stanie fizycznym, na wycieńczeniu, wygłodzeniu. Nie zajmuje go w ogóle ich odmienność kulturowa. Podczas ich pierwszej wizyty u Mileasa „[b]yło ich około dwudziestu; na pół nadzy, umalowani. Ich małe, chude koniki przypominały szkielety, a jeźdźcy byli nie mniej wychudli” [F 15]. Plemię Tepego Noża już od roku było w rezerwacie w Oklahomie:

Rok ten nie był pomyślny. Przesiedleni z suchych równin i wzgórz północy na malaryczne niziny Terytorium Indiańskiego, wymierali jak muchy na febrę i inne choroby. Lud, który żył z łowów i karmił się przeważnie mięsem, znalazł się teraz w kraju pozbawionym zarówno zwierzyny, jak i piękna krajobrazu [F 17].

Głodowali i umierali. „Wychudzeni mężczyźni, przybyli dzisiaj na chudych koniach, wydawali się mu [Milesowi] widmami” [F 17]. Murray z podziwem i zdumieniem rozmyśla o uciekających heroicznie Czejenach, gdy widzi wyczerpanie swoich żołnierzy: „Jakże mogły znieść taką jazdę kobiety i dzieci? Chociaż byli tylko Indianami, dzikusami nieumiejącymi odróżnić, co dobre, a co złe, słuszne a niesłuszne, wygodne a niewygodne, przecież ich ciało było ciałem!” [F 64].

Poruszający jest również opis zachowania grupy, zwłaszcza mężczyzn czejeńskich troszczących się o swoje kobiety i dzieci w konfrontacji z pościgiem:

Gromadka wojowników wiodła kobiety i dzieci, niby małe ucepione małpich zwinnych koników. Konie szły obładowane sprzętem domowym, za końmi biegły psy. Druga grupa mężczyzn osłaniała tyły, reszta mężczyzn i chłopców jechała po bokach wzdłuż całej kolumny. Zobaczyli ochotników w tej samej chwili, kiedy tamci ich spostrzegli. Nie zmienili ani kierunku jazdy, ani tempa. Tylko nieznacznie kobiety i dzieci zostały otoczone kołem mężczyzn, podobnie jak paczkę bakalii przewiązuje się wstążką [F 131].

W innym fragmencie narracji Fast podkreśla wyjątkową troskliwość Czejenów wobec swoich pociec: „Dzieci z wielką czułością i pieśczośliwą troską zdjęto z koni. Obchodzono się z nimi tak, jak obchodzi się żebrak z jedynym pozostałym skarbem przypominającym lepsze dni” [F 203]⁸. Natomiast w prezentacji starć i potyczek Fast stara się uwydatnić to, że Czejenowie zasługiwali na miano wielkich wojowników Równin: „Kawaleria jeszcze do południa brała udział w tej walce. Czejenowie na koniach walczyli jak diabli, nie mieli w sobie zda się nic ludzkiego. Wirowali w pędzie nieuchwytni jak ptaki unoszące się na skrzydłach. Walczyli jak dzikie wilki, broniąc swych kobiet i dzieci, to znów uciekali zwinnie przed ciężkimi szpakami kawalerii” [F 158].

Istotnym wątkiem powieści Fasta jest portret jednego z dwu wodzów Czejenów Północnych – Małego Wilka, tego, który nie zrezygnował z ucieczki i doprowadził swoją grupę do ojczystego Yellowstone. Fast uwydatnia jego walory osobowościowe. W jego zachowaniu „nie było ani śladu pokory”, ale

miał szczere spojrzenie człowieka, który całe życie spędził na wolnym powietrzu, obcując z wiatrem, deszczem i skwarem słonecznym. W jego zachowaniu było coś, co uśmierzyło obawy zebranych na ganku. Może był to spokój, z jakim wszedł na stopnie i podał kolejno rękę Milesowi, Segerowi i Truebloodowi. Uścisk jego dłoni był silny i pewny. Mówił cichym, gładkim językiem Czejenów, podobnym do szeptu [F 18].

⁸ Warto nadmienić, że taki stosunek do dzieci przejawiały jako wzór kulturowy wszystkie plemiona Ameryki Północnej.

Mały Wilk miał głębokie poczucie tragizmu swojego plemienia, co wyraził w długiej mowie podczas drugiej wizyty/delegacji w agencji. Interesująco prezentował się naprzeciwko Murraya chwilę przed pierwszym starciem – i ponownie po jakiejś wygranej z białymi potyczce:

Stary wódz powoli opuszczał ręce. Na jego ziemistej twarzy widniał uśmiech, w którym było trochę żalu, a trochę współczucia. Siedział na swym koniu bezbronny, obnażony do pasa, patrząc spokojnie w twarz wyrokom dziejowym. Stał się już czymś, co minęło, umarło i nigdy nie miało odżyć. Wiedział o tym [F 68];

siedział u wejścia do okopów na wzgórkach z odrzuconej ziemi i palił starą okopconą fajkę z kaczana kukurydzy. Nie miał broni i uśmiechał się lekko, ale uśmiech jego wyrażał raczej litość niż zadowolenie [F 174].

Najtragiczniejszym epizodem gehenny Czejenów była masakra grupy Tępego Noża w Forcie Robinson, gdzie dowódcą był Niemiec z pochodzenia – kapitan Wessels, typ skończonego, tępego służbisty. „Brak wyobraźni kazał mu przyjmować rzeczy takimi, jakimi były, ale skoro już były, wymagał od nich doskonałości” [F 217]. Życie w forcie było koszmarnie monotonne, ale Wessels świetnie to znosił: „Pogrążał się w setkach drobnych obowiązków inspekcji, zaopatrzenia, dozoru. Myślał o zapasie drzewa, odnowieniu budynków, ćwiczeniu żołnierzy, rozkopywaniu pagórkowatych śnieżnych zasp, musztrze koni – wszystko to stanowiło jego żywioł. To było życie, które sobie wybrał [...] nie grzeszył subtelnością” [F 218, 223]. O mowie Czejenów nigdy nie myślał jako o mowie ludzkiej, w ogóle nie interesował go język Indian:

Budził w nim nie większe zainteresowanie niż szczekanie psa. Ten obcy język wywoływał w nim niejasne oburzenie, może tym bardziej, że stanowił tubylczy język w jego własnym kraju! W głębi duszy Wessels miał zawsze uczucie, że Indianie są intruzami, jak gdyby przybyli z innego kraju i nie należeli do jego ojczyzny [F 223].

Tymczasem Indianie trwali w zamknięciu pod strażą, „żałosna, konająca resztką tego, co niegdyś było najdumniejszym plemieniem koczowniczym na wielkim oceanie prairii amerykańskich” [F 219]. Byli brudni, z czego zdawali sobie sprawę i „odczuwali do siebie wstręt właściwy rasie lubiącej czystość” [F 221]. Wobec rozkazu powrotu do Oklahomy oświadczyli, że wolą umrzeć w forcie, niż wracać tam, zresztą „już od dawna są umarli”; „człowiek – argumentował Tępy Nóż – umiera, gdy mu odbierają kraj, gdy staje się niewolnikiem w więzieniu” [F 225]. Nawet żołnierze szemrali, że głodzenie ludzi na śmierć jest nikczemnością, nawet jeżeli chodzi o Indian. „Następnego dnia Indianie zaczęli nucić swoją pieśń śmierci [...] mieli flet. Jego minorowe dźwięki towarzyszyły od czasu do czasu żałosnej pieśni śmierci. Było to pożegnalne pierwotne *Requiem* ludu skazanego na zagładę” [F 229]. Nawet Wesselowski nerwy odmówiły posłuszeństwa – „jeszcze niedawno pewny siebie dowódca fortu zaczął okazywać naraz oznaki niepewności i zdumienia. Dwa dni żalobnego śpiewu doprowadziły go do rozstroju. Gotów był zakończyć sprawę

w jakikolwiek sposób” [F 230]. W końcu następuje sugestywny i przerażający opis horroru umierających z głodu Indian, ich ucieczki z baraków i koszmarnej, bezmyślnej jatki dokonanej przez żołnierzy Wesselsa.

Howarda Fasta – pisarza, o czym już była mowa, marksizującego, w swoim czasie należącego nawet do partii komunistycznej – interesował w tragicznym doświadczeniu Czejenów wymiar polityczno-moralny. Pisarz nie postrzega, a jeśli, to słabo to podkreśla, sytuacji Indian jako efektu konfliktu kulturowego, w którym być może nie ma winnych. Nie bardzo interesuje go odmienność, obcość kulturowa białych Amerykanów i tubylczych Amerykanów. Jego zajmuje po prostu niesprawiedliwość społeczno-polityczna, hańba jego kraju – państwa, które część swoich obywateli, najbardziej rdzennych, traktuje po macoszemu. Fast ma dla tych niekochanych współczucie, zrozumienie, a dla kolonizatorów gorzki wyrzut i wzdgarde.

Mari Sandoz: *Cheyenne Autumn*

Książka amerykańskiej pisarki i historyczki o losach Czejenów Północnych ma charakter opowieści rzetelnej historycznie, a również kulturoznawczo, i jednocześnie lirycznej, poruszającej. Uchodzi za najbardziej zgodną z faktami – politycznymi oraz społeczno-kulturowymi – relację o tamtych tragicznych wydarzeniach, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę indiański punkt widzenia⁹. Sprzyjała temu między innymi okoliczność taka, że Sandoz urodziła się i wychowała zaledwie dwadzieścia lat po nich w domu na Pograniczu niedaleko od miejsca finałowej masakry (Fort Robinson). Jako dziecko słuchała wspomnień tych Czejenów, którzy przetrwali, często przechodzących koło domu pisarki i zatrzymujących się przy nim na rozmowę z jej ojcem. Później, jako profesjonalna pisarka, przeprowadzała sumienne wywiady z Północnymi Czejenami i spędziła bez mała dekadę na gromadzeniu wiedzy o szczegółach tej historii. W 1930 roku, jeszcze przed zdobyciem uznania jako pisarka, trzydziestoczteroletnia Sandoz spędziła trzy tygodnie, jeżdżąc samochodem przez obie Dakoty, Montanę i Wyoming, traktując tę podróż jako sposób na opracowanie swojego projektu pisarskiego dotyczącego zdarzeń z przełomu lat 1878/1879. Odwiedzała Rezerwat Północnych Czejenów kilkakrotnie, spędzając w nim wiele dni i rozmawiając ze starymi ludźmi, którzy brali udział w jesiennym exodusie. Sporządziła mnóstwo notatek. Z różnych powodów pisanie opowieści o Czejenach kilkakrotnie zawieszała, aby w końcu po wojnie powrócić do niej. Ponownie odwiedziła rezerwat oraz inne kluczowe miejsca interesującej ją historii, wędrując przez prerię oraz skaliste pustkowia

⁹ Bardzo pozytywne opinie o wymiarze poznawczym książki Sandoz wyrazili między innymi: Bruce Nicoll w pracy: *Mari Sandoz: Nebraska Looner*, „The American West”, Spring 1965 (s. 32–36), a także Helen Stauffer w książce: *Mari Sandoz – Story Catcher of the Plains*, Lincoln 1982. Zob. też: A. Boye, *Introduction*, w: M. Sandoz, *Cheyenne Autumn*, Lincoln 2005 (tłumaczenie cytowanych w artykule fragmentów wstępu i powieści własne – S.B.).

z rękopisem w dłoni. W tym czasie miała już tak wiele materiałów na temat Czejenów, że w jej mieszkaniu przy Greenwich Village każdy cal kwadratowy był nimi wypełniony¹⁰. Ponieważ rozmawiała z ludźmi ocalonymi z masakry i sporządzała zapiski oparte na autentycznych dokumentach, wiedziała, że jej książka będzie zawierała informacje niemożliwe do znalezienia gdziekolwiek indziej. Wiedziała, że jej opracowanie tematu było unikatowe i że wszyscy podejmujący go w przyszłości będą musieli opierać się na nim.

W 1953 roku książka została opublikowana. Sandoz wykazała się w niej zadziwiająco umiejętnością połączenia rzetelnej historycznej relacji z udatnymi powieściowymi technikami, co sprawiło, że jej opowieść była przekonująca nie tylko dla antropologów i historyków, ale również dla tysięcy zwykłych czytelników. Prawie każda recenzja była pozytywna, a „New York Times” uznał ją za książkę roku¹¹.

Cheyenne Autumn jest arcydziełem artystki będącej u szczytu swoich możliwości. Ponieważ historia opowiedziana jest w niej niemal wyłącznie z punktu widzenia Północnych Czejenów, widzimy całą tragedię tak, jakbyśmy to my byli ofiarami represji, a nie zwycięzcami. Opisy bitew, pozbawione jakichkolwiek zahamowań, złagodzeń, są szokujące, przytłaczające, pełne drastyczności i tragizmu, ale napisane wyśmienitą, błyskotliwą, pełną poezji prozą. Pisarka umiejętnie generuje napięcie poprzez chwytliwy narracyjny. Czytelnik zostaje porwany przez zdarzenia fabularne od samego początku. Najbardziej sugestywna i przejmująca jest część prezentująca zdarzenia w Forcie Robinson. Autorka pochyła się w nim nad indywidualnymi postaciami – porażonymi groźącym cierpieniem i śmiercią Czejenami oraz żołnierzami porażonymi faktem, że muszą zabijać bezbronnych ludzi, w tym dzieci i kobiety czy też starców. Porażające są sceny ich umierania, bólu i strasznego lęku.

Mimo to książka jest pełna humoru, romantycznej intrygi i szczegółów zwykłego, codziennego życia. Niezależnie od strasznych warunków, w jakich znajdują się Czejenowie, autorka pokazuje pełne spokoju i nawet radości momenty z ich życia. Styl książki jest wyrazisty, oryginalny:

Autorka nie przekłada dosłownie języka Czejenów, ale opowiada historię w rytmicznych frazach, używając przy tym idiomów i figur mowy, aby replikować brzmienie czejeńskiego mówionego języka. Sandoz wiedziała, że Czejenowie rzadko podnoszą głos, nawet w gniewie. Jej przytłumione (przyciszone), skromne dialogi tworzą cudownie adekwatną transliterację miękkich, niskich tonów czejeńskiej mowy. Jednocześnie ton jej książki pozostaje również łagodny mimo jej drastycznego tematu¹².

Nigdy nie oddalając się od centralnego motywu historii – heroizmu Małego Wilka i Tępego Noża – Sandoz potrafiła wpleść w swoją narrację niewiarygodną liczbę detali etnograficznych. Dowiadujemy się na przykład, że w lecie Czejenowie używali tłuszczu niedźwiedzia, aby chronić się przed komarami,

¹⁰ A. Boye, dz. cyt., s. VII.

¹¹ Tamże, s. VIII.

¹² Tamże.

albo że kiedy nie było tytoniu do fajek, mężczyźni palili mieszankę popiołu z ich fajek i sproszkowanej kory wierzby. Co ważniejsze, dowiadujemy się sporo na temat ich kosmologicznych i religijnych wierzeń, włączając ideę taką oto: wszystkie rzeczy, które kiedykolwiek się zdarzyły w jakimś miejscu, stanowiły zawsze część wzoru aktualnej egzystencji Czejenów. Zajmujące są informacje o czejeńskim stowarzyszeniu Odwrotnych, jednym z najbardziej osobliwych na całym globie, którego członkowie – tylko wojownicy – trwają przy regule czynienia wszystkiego na odwrót. Jeden z takich wojowników opisanych przez Sandoz nosił ubranie założone wierzchem na zewnątrz i przodem na tył, stąpał cały czas do tyłu, często chodził na rękach, czołgał się przez ogień i błoto i skakał ponad cieniami¹³.

Najciekawsze jednakże obserwacje dotyczą codziennego życia kobiet. Obserwujemy, jak wykonują one swoje codzienne rytuały w czasach największej próby. Widzimy, jak spieszą do jeziora z szawłokami (worami skórzanymi), i słuchamy ich, gdy nauczają swoje córki o „roślinach, o których każda dobra Czejenka powinna wiedzieć, że przynoszą ulgę podczas menstruacji i połogu” [S 160]. Dowiadujemy się, jak kobiety włukiwały wiśnie, śliwki i czereśnie w świeżo upieczone mięso, co sprawiało, że można było łatwo przewozić je w pęcherzach, nasączone gorącym sadłem i łatwe do podzielenia, kiedy ludzie musieli się rozdzielić. Obserwujemy rytuały zalotne, ceremonię zaślubin i poznajemy historię, w której kobieta rozwodzi się z mężem, „co było jej prawem”, po prostu przez wyrzucenie jego własności z namiotu. Dowiadujemy się o istnieniu kobiet wojowniczek, o tym, jak się zachowują podczas walki, jak są ubrane, o ich niczym nieustępującej mężczyznom dzielności i wojowniczości.

W realnym życiu czejeńskich kobiet i mężczyzn widzimy odbicie naszych własnych historii. Sandoz pojmowała walkę Czejenów jako walkę uniwersalną, obrazującą atuty i słabości rodzaju ludzkiego. Wiedziała, że każdy trzyma się kurczowo tego samego marzenia o wolności i szczęściu i że „tylko” o to walczyli Czejenowie. Pisarka mówiła: „Rozejrzałam się dookoła mnie w życiu, w historii i w literaturze i zobaczyłam, iż zawsze były dwa rodzaje ludzi – pokonani i niepokonani – i że na pewno ci ostatni kiedyś byli pierwszymi”¹⁴.

Jesień Czejenów Johna Forda

Film giganta Hollywoodu, jakim był John Ford, powstał w 1964 roku w klimacie narastającego w USA liberalizmu. Do tego czasu Indianie w kinie amerykańskim rzadko byli ukazywani z sympatią czy zrozumieniem i solidarnością. Sam Ford zrealizował dziesięć filmów z tematem indiańskim i tylko jeden z nich przed *Jesienią Czejenów – Poszukiwacze* (1956) – mógł sugerować pewną zmianę optyki reżysera w patrzeniu na tubylczych Amerykanów. W pozostałych wspomnianych utworach (zwłaszcza w słynnym *Dyliżansie*

¹³ M. Sandoz, *Cheyenne Autumn*, Lincoln 2005 [dalej: S], s. 49.

¹⁴ Tamże, s. IX.

z 1939), mimo że Ford osobiście raczej zawsze żywił sympatię do Indian, ukazywał ich stereotypowo – jako dzikusów zawadzających cywilizacji. *Jesień Czejenów* powstawała u końca bujnej kariery Forda, który pragnął w tym utworze poniekąd przeprosić Czejenów, a poprzez nich wszystkich Indian. „Chciałem tego od dawna – mówił reżyser. – Są dwa oblicza tej sprawy, ale spójrzmy rzetelnie. Potraktowaliśmy ich okropnie. To plama na naszej tarczy. Dla odmiany trzeba pokazać prawdę od ich strony, nie tylko o tym, jak ścigała ich nasza kawaleria”¹⁵.

Niewątpliwie reżyser dążył do ukazania tytułowych bohaterów swojego filmu pięknie. Ich portret jest wzniosły, nawet hieratyczny, przypominający trochę w tonacji tragedie greckie. Takiemu ujęciu służą: panoramiczne zdjęcia, intensywne barwy, częste ustawienie kamery w pozycji żabiej, monumentalizującej postacie, ekspresyjna, czasem nadmiernie patetyczna, ekstatyczna gra aktorów. Ford definiuje sytuację, konflikt ukazywany przez niego jako tragiczny, podkreślając, że słabsi w tym konflikcie są tamszeni, uwładnia straconą pozycję Czejenów, ich stan nędzy, upokorzenia i beznadziei (tu: dość sugestywne, jak na lata sześćdziesiąte, ukazanie masakry w Fort Robinson). Reżyser budzi w widzach współczucie dla Indian. Również podziw, gdyż są oni dumni, dzielni, a przy tym sprytni i przebiegli (Ford nie pomija wątku wodzenia za nos pościgu białych przez umykających Czejenów). Oskarżenie rządu amerykańskiego i wszystkich białych Amerykanów, a przy tym solidarność wobec pokrzywdzonych tubylców podkreślają szczególnie postawy dwu Euro-Amerykanów sportretowanych w filmie: pięknej nauczycielki indiańskich dzieci, kwakierki o imieniu Debora (Caroll Baker), która ofiarnie dzieli losy Indian¹⁶, oraz sierżanta Wichowskiego (Mike Mazurki), który odmawia podpisania przedłużenia swojego kontraktu z armią Stanów Zjednoczonych, gdyż nie odpowiada mu bycie prześladowcą wynędzniałej grupki tubylców, którzy nie zrobili niczego złego, pragnąc jedynie wrócić do swoich domów (Wichowski, jako emigrant z Polski, opowiada o tym, że w jego ojczyźnie Polacy są prześladowani przez Kozaków za to tylko, że są Polakami, i oświadcza swojemu dowódcy, że on nie chce być Kozakiem).

Niezależnie od wymienionych akcentów solidarności i sympatii wobec Czejenów można przecież wskazać na oczywiste niedociągnięcia, słabości dzieła Forda jako „dyskursu przeproszającego”. Forda fascynował temat „drogi przez mękę” Czejenów, ale żeby go przedstawić do akceptacji producentom z Warner Brothers, musiał zaprojektować „blockbuster”, kolejne klasyczne

¹⁵ Cyt. za: A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 376.

¹⁶ Debora poświęca się dla dzieci indiańskich, naraża się, ignoruje konwencje, lekceważy prawa rodziny (zostawia brata), by je chronić i uczyć. Uczy sylabizowania wyrazów, używając do tego odpowiednio dobranych obrazków: bizona, a potem pociągu. W ten sposób podsuwa sugestię dotyczącą skazania świata Indian na klęskę i objaśnia, dlaczego tak jest. To przecież pociąg przywiózł na prerię myśliwych, którzy wybili stada bizonów, na których opierała się kultura Indian. Z drugiej strony Debora sama zaznacza dominację białych nad Czejenami poprzez uczenie ich dzieci języka kolonizatorów. Tak więc anielskość pięknej Debory ma odcień agenturalny.

westernowe widowisko (rezerwat jest, oczywiście, położony w Monument Valley, ulubionej scenerii filmowej Forda), z obowiązkowym wątkiem romansowym i ścieżką dźwiękową nasyconą do przesady bombastycznymi i niewspółgrającymi z obrazem uwerturami czy preludiami.

Fabała filmu, choć w napisach jest mowa o tym, że opiera się ona na osnowie powieści Mari Sandoz, nie ma z tą powieścią wiele wspólnego¹⁷. Ford utrzymywał (w 1966 roku), że opowiedział prawdziwą historię, opartą rzetelnie na faktach¹⁸. Rzetelna pod względem historycznym książka Sandoz stanowi znacznie smutniejszą opowieść, postacie są zupełnie różne od tych Fordowskich, większość zdarzeń ma całkowicie inny przebieg. Nawet w ostatniej scenie Ford wypaczył istotę rzeczy. Widzimy w niej dramatyczną i tragiczną, pełną patosu sytuację rytualnej zemsty: Mały Wilk (Ricardo Montalban) zabija młodego syna Tępego Noża (Gilbert Roland) – Czerwoną Koszulę (Sal Mineo) – za to, że uwiódł jedną z jego dwu żon, tę młodszą. W rzeczywistości Mały Wilk zabił Głodnego Łosia (a nie Czerwoną Koszulę) w punkcie handlowym, a nie podczas plemiennej ceremonii. Po „zakończeniu” sprawy Czejenów wpadł w alkoholizm, był więc pijakiem, a nie szlachetnym wojownikiem, natomiast dziewczyna, o którą chodziło, nie była jego żoną, lecz córką. Poza tym to zabójstwo miało miejsce kilka lat po wydarzeniach ukazanych w filmie i choć w istocie spowodowało odizolowanie się Wilka od plemienia (na 14 lat, aż do jego śmierci), to ważne było jeszcze to, że rodzina Łosia spaliła namiot Wilka i nie był on już wodzem, choć nadal był szanowany przez współplemieńców. Z kolei, jeśli idzie o ministra Schurza, granego przekonująco przez Edwarda G. Robinsona, to, oczywiście, nigdzie na zachód w sprawie Czejenów nie wyjeżdżał¹⁹.

Sprawa aktorstwa, a zwłaszcza castingu, też może budzić zastrzeżenia. „Aktorzy reprezentują niemal każdą nację oprócz amerykańskich Indian”²⁰ – pisała amerykańska filmoznawczyni, przy czym chodziło jej oczywiście o postacie główne – Małego Wilka, Tępego Noża – grane przez aktorów meksykańskich (ich aktorstwo jest zresztą bardzo mierne), a nie o statystów, gdyż ci ostatni – to już moja uwaga – są Indianami, tyle że Nawahami. Konsekwentnie zatem – język ekranowych Czejenów nie przypomina prawdziwego czejeńskiego narzecza, jest to język właśnie Nawahów, z którymi Ford zawsze

¹⁷ Ford, jak już wspominałem, bardzo chciał sfilmować powieść Fasta.

¹⁸ T. Gallagher, dz. cyt., s. 521.

¹⁹ Ten ekranowy Schurz to, można rzec, bohater pozorny. Jest ludzki, kiedy szuka wsparcia u swego przyjaciela z dawnych lat – Abrahama Lincolna (dokładnie: portretu prezydenta; w scenie tej notabene słychać melodię z filmu *Młody pan Lincoln*). Ale poza tym funkcjonuje jak *deus ex machina*, zjawiając się nie wiadomo skąd, żeby mediować między niewieloma Czejenami a batalionem żołnierzy uzbrojonym w artylerię przeciwko Indianom. Schurz, kiedy proponuje wodzom, pokazującym, że nie mają tytoniu do kalumetu, zapalenie cygar i potraktowanie tego jako nowego rytuału przyjaźni, nie zdaje sobie sprawy z tego, że jego oferta brzmi jak szydercze potwierdzenie zwycięstwa imperium nad garstką Czerwonoskórych.

²⁰ J. Kilpatrick, *Celluloid Indians. Native Americans and Film*, Lincoln – London 1999, s. 69.

współpracował przy kręceniu westernów²¹. Postacie Indian, ukazywane nieustannie z dużego dystansu, są niemal całkowicie posągowe, nierealistyczne. Ich wątek, szczególnie ten miłosny, jest w rzeczywistości podtekstem. Bohaterowie są sztuczni. Trzeba jednocześnie dodać, że właściwie dla widzów obydwie postacie wodzów – Małego Wilka i Tępego Noża – są nierozróżnialne, gdyż grają ich latynoscy, bardzo do siebie podobni aktorzy. Ponadto ani razu w filmie nie padają ich imiona – Fordowi wyraźnie nie zależało na zindywidualizowaniu indiańskich bohaterów.

Problem winy za krzywdy Indian (za ludobójstwo) został zlekceważony: winę w wizji Forda ponoszą niedoskonałości cywilizacji, w tym wypadku środków łączności w systemie kontroli, przez co ów system, czyli konkretni ludzie, mieli za małą wiedzę – lub jej wcale nie mieli – na temat tego, co się działo z Indianami. Ponadto winni są, po obu stronach, porywcy młodzi mężczyźni, pyszni, arogancy i szukający okazji do zwady, zemsty i użycia przemocy. Albo konkretni ludzie o określonych słabościach, na przykład Wessels, który doprowadza do masakry w Forcie Robinson swoją nieprzejednaną służbiistością („bez rozkazów świat by zginął”)²². Schurz, który w istocie pogrzebał sprawę Czejenów i nie zajmował się nimi, o czym już wspomniałem, w filmie został sportretowany jako ich zbawca.

Ford współczuje Indianom, ale nie identyfikuje się z nimi całkowicie, nie potrafi w zupełności wejść w ich skórę, gdyż on jest po stronie cywilizacji, a z cywilizacją przecież się nie dyskutuje.

Przerazające – konstatuje monografista reżysera – ale ludobójstwo Indian nie było polityką czy po prostu świadomym działaniem, lecz naturalną nienasyconością młodej kultury, tak jak czejeńska pielgrzymka jest wyrazem pierwotnego popędu umierającego narodu. Małeńkie stado zderza się z gigantycznym; czy ktoś jest odpowiedzialny? To jest znajomy Fordowski schemat, taki sam zdewastowany świat widzieliśmy w *Pielgrzymie*, ale ze sprzecznościami o wiele większymi, akcją mniej dynamiczną i głębszym pięknem. Jednakże tak jak w innych późnych filmach Forda bohater jest problematyczny – zadania są większe, ich znaczenie przytłaczające, możliwości bohatera prawie żadne²³.

²¹ Przynajmniej jednak Indianie wreszcie mówią nie łamaną angielszczyzną, lecz „po indiańsku”, co we wcześniejszych westernach raczej nie miało miejsca. Ford, co trzeba zaznaczyć, do dzisiaj jest swego rodzaju bohaterem narodowym Nawahów (otrzymał od nich honorowe nawaskie obywatelstwo), gdyż zatrudniając ich na planie filmowym, wspomagał ich ekonomicznie; czynił to zresztą także na inne sposoby.

²² Swoją drogą zastanawia rys indianofilski u Fordowskiego Wesselsa: wie wiele o kulturze Indian, czyta książki na ich temat, trzyma je w swoim pokoju na półkach. Czyżby to była jakaś aluzja do Karola Maya – z jednej strony miłośnika Indian, a z drugiej człowieka, który w konfrontacji z nimi w realnej sytuacji, kiedy wreszcie odwiedził Stany Zjednoczone, był nimi bardzo rozczarowany? Trzeba pamiętać, że niemiecka literatura przygodowa z akcją na Dzikim Zachodzie rozwijała się w Niemczech w XIX wieku bardzo bujnie i Ford o tym przecież musiał wiedzieć.

²³ T. Gallagher, dz. cyt., s. 522.

Jakże jednak daleko Fordowi do Thomasa Bergera, który dokładnie w tym samym roku realizacji przez Forda jego filmu o Czejenach wydał słynną powieść *Mały Wielki Człowiek*, także o nich, w której taka perspektywa – powiedzmy, bruegelowska (jak w słynnej rycinie *Wielkie ryby zjadają małe*) – została wyeksponowana, ale... ze zjadliwym szyderstwem. Słusznie więc pisał Adam Garbicz, że nie udało się spojrzeć reżyserowi na sprawę Czejenów ich oczyma, gdyż bardziej troszczył się „o usprawiedliwienie prawych Amerykanów i patriotyczne przywołanie pryncypiów niż o odkrycie rzeczywistości, obejmującej dekadę później (8 lutego 1887) uchwalenie ustawy Dawesa, na mocy której przystąpiono do likwidacji wszelkich rezerwatów i do asymilacji Indian: czyniono z nich rolników na 65 hektarach marnej ziemi z przydziału”²⁴.

Nie udało się Fordowi spojrzeć na dramat Indian ich oczyma, gdyż wątki osobowe mające pewną dynamikę i dramaturgię są tylko po stronie białych (romans kapitana Archera (Richard Widmark) i Debory czy ewolucja postawy Archera wobec Czejenów). Indianie są wprawdzie patetyczni, tragiczni i dumni oraz duchowo wolni, ale biali znacznie ich w liczbie cnót, i w ogóle ludzkich cech, przewyższają: kwakrzy są ofiarni i humanitarni, sierżant Wichowski solidaryzuje się z Czejenami jako Polak, który niegdyś odczuł niewolę Kozaków, a teraz widzi siebie w roli Kozaka, kapitan Archer jest uczciwym i ludzkim oficerem, który wprawdzie postrzega Czejenów jako lud agresywny i wojowniczy, ale w gruncie rzeczy również odczuwa wobec nich solidarność, Schurz nawet decyduje się na daleką podróż na zachód, aby spotkać się z Czejenami, tak bardzo przejął się ich losem. Reżyser w narracji z offu kilkakrotnie bierze stronę Indian, podkreślając ich krzywdę. Ale i tak głównymi bohaterami są w istocie „prawi Amerykanie”. Ford ukazuje też takich białych, którzy pragną krzywdy Indian, ale stanowią oni albo margines społeczny (kowbojscy degeneraci marzący o zabijaniu Czerwonoskórych), albo też są ludźmi częściowo usprawiedliwionymi w swoim pragnieniu zadawania krzywdy Indianom, gdyż są młodzi i żądni zemsty za doznane własne krzywdy (przykładowo sierżant Scott, którego ojciec zginął z rąk Czerwonoskórych). W tle są wprawdzie jeszcze biznesmeni czyhający na ziemię Indian, ale zaiste sytuują się właśnie w głębokim, mało wyraźnym backgroundzie. Kropką nad „i” tego niedoszacowania przez Forda dramatycznego losu Indian jest wątek uczenia dzieci czejeńskich alfabetu przez Deborahę – obecny od początku do końca filmu. Ten wątek zdaje się usprawiedliwiać wszystko, wszelką krzywdę wyrządzoną Indianom, wszelki zadany im dyskomfort. Bo przecież z cywilizacją (tu: pismem), jak się już rzekło, nie dyskutuje się.

Mimo zgody Hollywood na trudny politycznie temat gehenny Czejenów Ford nie uniknął paternalizmu, a jednocześnie przygniotło ów temat widowisko, zaszkodziły mu zaburzenia struktury fabuły na skutek zastosowania skrótów montażowych, ilustracyjność postaci, szkicowość sylwetek, fatalna

²⁴ A. Garbicz, dz. cyt., s. 376.

obsada, marne aktorstwo, „niefortunna ingrediencja satyryczna z Dodge City, gdzie jako zramolały pokerzysta objawia się Wyatt Earp”²⁵.

W pewnym tylko stopniu film zasługuje na szacunek za sam szlachetny zamiar, trochę za jego częściowe spełnienie, ale głównie za epicką perfekcję obrazową, wspaniałe panoramy preriowe znad rzeki Gunnison i Monument Valley w szerokokątnym obiektywie, za wyśmienitą dramaturgię planów – dalekich i bliskich. Za piękną wizualną formę. W sumie jednak przeprosiny Forda pod adresem Czejenów i w ogóle tubylczych Amerykanów w postaci jednego z ostatnich filmów mistrza niezbyt się udały. Ford nie wyszedł daleko poza ton, którym mówił o Indianach w poprzednich swoich westernach indiańskich, a nakręcił ich w sumie dziesięć. Nie ma w nich nienawiści, ale jest paternalizm i traktowanie Czerwonoskórych jako zawady na drodze do cywilizowania Ameryki. We wszystkich tych filmach Ford eksploatował Indian, ich mit, ich dramatyczny los (jak niegdyś pionier mitologizacji Dzikiego Zachodu – William Frederic Cody), a nie zbliżał się do nich poznawczo. Jeśli nawet, to tylko nieznacznie, bardzo nieśmiało. Mniej więcej tyle, na ile pozwalali mu producenci hollywoodzcy i... widzowie, nieżyczący sobie w czasach działalności artystycznej Forda traktowania Indian „na poważnie”, to znaczy jako po prostu ludzi mających swoją kulturę, nie gorszą od białych, i – o zgrozo! – jako obywatele amerykańskich z tymi samymi prawami co biali. Trzeba jednak docenić wysiłek Forda, jeśli się pamięta, że słynny film Kevina Costnera – *Tańczący z wilkami* z roku 1990 (!) – uchodzący w swoim czasie za najbardziej życzliwy i uczciwy wobec Indian, wcale taki nie był, skoro biały heros grany przez Costnera, który umiłował życie Siuksów, ich kulturę, poślubił nie Indiankę poznaną pośród nich, lecz... białą kobietę, kiedyś porwaną przez Indian. A potem, żeby było jeszcze bardziej groteskowo i żałośnie niedorzecznie, opuszcza z nią swoich ukochanych czerwonoskórych braci.

Bibliografia

- Boye A., *Introduction*, w: M. Sandoz, *Cheyenne Autumn*, Lincoln 2005.
- Brown D., *Pochowaj me serce w Wounded Knee*, tłum. J.D. Brenner, M. Brenner, E. Jarzębska, Warszawa 1981.
- Fast H., *Ostatnia granica*, tłum. Z. Meissner, Warszawa 1954.
- Gallagher T., *John Ford: The Man and His Movies*, [online] <<http://pl.scribd.com/doc/1556055/John-Ford-The-Man-and-His-Movies>>, dostęp: 10.11.2012.
- Garbicz A., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996.
- Kilpatrick J., *Celluloid Indians. Native Americans and Film*, Lincoln – London 1999.
- Moore J.H., *The Cheyenne*, Massachusetts 1999.
- Sandoz M., *Cheyenne Autumn*, Lincoln 2005.

²⁵ Epizod w Dodge City jest w istocie zaskakująco niedorzecznie pomieszczony w środku opowieści o exodusie Czejenów. Komiczna absurdalność często towarzyszy absurdowi tragedii w filmach Forda. Czymś nowym w *Jesieni Czejenów* jest to, że żwawa, nagła farsa jest skondensowana, a nie rozproszona po całym filmie, i działa jak interludium wobec poważnej, żalobnej tonacji całego filmu. Ale interludium niestosowne.

S u m m a r y

The Cheyenne tribe facing annihilation – on the basis of historical, literary and film records

In the autumn of 1878, nearly 300 of the north Cheyennes, under the leadership of Little Wolf and Dull Knife, decided to escape from the nightmarish reservation in Oklahoma and to return to their homeland in Yellowstone (Wyoming). They had to march almost 2,000 kilometres to return to their beautiful country. But it was to be a road through hell. Especially for the part where Dull Knife tried to shelter from the severe winter at Fort Robinson, where the Indians of the group were slaughtered. This essay presents four works describing the dramatic and tragic moment of the history of this beautiful and proud tribe of Cheyennes: a famous historical account by Dee Brown, a historian and writer who has been interested in the fate of American Natives for nearly his whole life (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 1970), the novel *The Last Frontier* (1941) written by the leftist writer, Howard Fast, a documentary novel by Mari Sandoz titled *The Cheyenne Autumn* and the famous movie under the same title by John Ford (1964).

Artur Piskorz

Spartakus: prawda czasu czy prawda ekranu?

Słowa kluczowe: *Spartakus*, Stanley Kubrick, Kirk Douglas, Dalton Trumbo, Howard Fast, adaptacja

Key words: *Spartacus*, Stanley Kubrick, Kirk Douglas, Dalton Trumbo, Howard Fast, adaptation

Who screens the history, makes the history.
Gore Vidal¹

W połowie 2008 roku Amerykański Instytut Filmowy przeprowadził swój doroczny plebiscyt na najwybitniejszy film amerykański². Spośród zgłoszonych propozycji wybrano sto utworów, które następnie uszeregowano w dziesięciu kategoriach gatunkowych. W grupie dzieł epickich na piątym miejscu, niemal pół wieku po premierze, znalazł się *Spartakus* w reżyserii Stanleya Kubricka. Gdyby sukces filmu mierzyć jedynie wypadkową piętrzących się przed jego twórcami problemów, wówczas należałoby uznać, że *Spartakus* w pełni zasługuje na tak wysokie miejsce w rankingu. Zarówno przesłanie dzieła, jak i sam proces jego realizacji odzwierciedlają ścieranie się, nierzadko sprzecznych, interesów artystycznych jego twórców, wpisanych w społeczno-polityczny klimat Ameryki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia.

Niniejszy szkic, zainspirowany wspomnianym plebiscytem, przywołuje ów kontekst oraz przypomina pewne problemy, które musieli pokonać twórcy filmowej wersji *Spartakusa*. Z tej perspektywy opowieść o przywódcy buntu niewolników jawi się jako kolejny przykład dzieła, przy którym zbyt wielu i zbyt długo „majstrowało”, przez co film nosi liczne blizny po stoczonych bitwach o charakterze artystycznym, ideologicznym i politycznym. Przyczynił się do tego nie tylko klimat epoki, w której film powstawał, ale także osobisty charakter, ambicje i cele artystów zaangażowanych w jego realizację, poczynając od autora literackiego pierwowzoru (Howard Fast), poprzez scenarzystę (Dalton Trumbo), producenta i odtwórcę głównej roli (Kirk Douglas), a na reżyserze (Stanley Kubrick) kończąc. Każda z tych osób interpretowała filmowaną historię na swój sposób, co, jak nietrudno zgadnąć, nie przysłużyło się jej finalnej wersji.

¹ G. Vidal, *Screening History*, Harvard 1992, s. 81.

² [Online] <<http://www.afi.com/10top10/>>, dostęp: 22.05.2013.

Twórcy

Howard Fast, nowojorczyk żydowskiego pochodzenia, opublikował swą pierwszą powieść w wieku 18 lat. Fast od samego początku przejawiał w swym piśmarstwie lewicowe inklinacje, które w zimnowojennych latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia nie należały w USA do szczególnie popularnych. Antykomunistyczne przewrażliwienie ówczesnych władz Ameryki spowodowało, że jakiegokolwiek zachowanie odbiegające od oficjalnej linii ideologicznej kwalifikowano (i torpedowano) jako „lewicowe odchylenia”. W politycznym klimacie kształtowanym działaniami Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) osoby podejrzane o prokomunistyczne i prosowieckie sympatie zywane były na przesłuchanie i jeśli odpowiedź na słynne pytanie („Czy jest pan/i, bądź też kiedykolwiek był/a członkiem Komunistycznej Partii USA?”) brzmiała twierdząco, wówczas musiały liczyć się z konsekwencjami.

Wystąpienia przed Komisją nabrały rozgłosu, kiedy rozpoczęła ona serię przesłuchań postaci związanych z przemysłem filmowym, zmuszanych nie tylko do składania zeznań na własny temat, ale także ujawniania nazwisk znanych im osób o lewicowych sympatiach. Część hollywoodzkich twórców, powołując się na poprawkę do konstytucji gwarantującą wolność słowa i zgromadzeń, odmówiła udzielania takich informacji, co Komisja uznała za obrazę Kongresu i skazała ich na karę więzienia. Pośród nich znaleźli się i pisarz Howard Fast, i późniejszy scenarzysta filmu – Dalton Trumbo.

Przesłuchania przed senacką Komisją, odmowa podania nazwisk znanych mu osób o komunistycznych sympatiach, a następnie wyrok skazujący na więzienie zainspirowały Fasta do napisania *Spartakusa*. Utwór, odrzucony przez kilku wydawców, twórca opublikował ostatecznie za własne pieniądze. Dość niespodziewany sukces czytelniczy szybko zainteresował Hollywood w osobie Kirka Douglasa, który zaproponował sfilmowanie powieści przez Stanleya Kubricka. „Bardzo zaprzyjaźniłem się ze Stanleyem podczas kilku miesięcy pracy nad filmem. To Kirk Douglas poprosił mnie o umieszczenie [w czołówce – A.P.] nazwiska Daltona Trumbo, co byłoby zakwestionowaniem »czarnej listy«, wspominał po latach Fast³.

Trumbo, podobnie jak Fast, nigdy nie krył się ze swoimi lewicowymi sympatiami. Jako członek Komunistycznej Partii USA występował przeciwko udziałowi Stanów Zjednoczonych w II wojnie światowej po stronie Wielkiej Brytanii. Napisał jedną z najbardziej przejmujących książek antywojennych *Johnny poszedł na wojnę* (*Johnny Got His Gun*, 1939), na podstawie której w 1971 roku wyreżyserował film pod tym samym tytułem. Po wyjściu z więzienia Trumbo przeniósł się do Meksyku, gdzie pod pseudonimem pisał scenariusze filmowe. Prawdziwy przełom w karierze nastąpił w roku 1960, kiedy jego nazwisko oficjalnie pojawiło się najpierw w czołówce filmu *Exodus* (*Exodus*, Otto Preminger), a zaraz potem w *Spartakusie*. Ostatecznie przesądziło to nie tylko o losie Trumbo, ale i całej „czarnej listy”.

³ [Online] <<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>>, dostęp: 22.05.2013.

Kirk Douglas, zwolennik umieszczenia nazwiska Trumbo w czołówce *Spartakusa*, w latach pięćdziesiątych był już uznaną gwiazdą hollywoodzką. Syn ubogich żydowskich emigrantów z terenów dzisiejszej Białorusi, w aktorstwie dostrzegł swą szansę na wybicie się. Punktem zwrotnym okazały się role boksera w filmie *Champion* (*Champion*, Mark Robson, 1949) i Vincenta van Gogha w *Pasji życia* (*Lust for Life*, Vincente Minnelli, George Cukor, 1956), zaś powstały w trzy lata później *Spartakus* katapultował aktora na gwiazdorskie szczyty Hollywood. Douglas, przed realizacją tego ostatniego, zastrzegł sobie prawa producenta wykonawczego, aby mieć pewność, że utwór powstanie w zgodzie z jego własną wizją.

Początkowo gwiazdor zaproponował reżyserię Anthony'emu Mannowi – doświadczonemu hollywoodzkiemu twórcy, mającemu na swoim koncie kilka filmów utrzymanych w poetyce noir (*T-Men*, 1947; *Raw Deal*, 1948) oraz klasycznych westernów z Jamesem Stewardem w roli głównej (*Winchester '73*, 1950; *The Furies*, 1950). Mann wydawał się idealnym reżyserem zdolnym do stworzenia epickiego kina, które na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stało się oczkiem w głowie hollywoodzkich producentów zaniepokojonych spadkiem liczby widzów, przedkładających ekran telewizyjny nad kinowy. Choć *Spartakus* nie stał się ostatecznie częścią artystycznego dorobku reżysera, ten udowodnił potem, że jest w stanie udźwignąć wysokobudżetowe produkcje, kręcąc dwa widowiskowe spektakle: *Cyd* (*El Cid*, 1961) oraz *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964).

Spięcia na linii Douglas – Mann zaczęły się niemal od razu, gdy tylko okazało się, że reżyser bynajmniej nie pali się do przytakiwania każdemu pomysłowi producenta i gwiazdy filmu w jednej osobie. Na pojawienie się komunikatu o „twórczych rozbieżnościach” nie trzeba było długo czekać i w efekcie Mann stracił pracę po niespełna dwóch tygodniach od chwili rozpoczęcia zdjęć. Jak wspomina Fast, „Mieli jakieś sto minut luźnych i niepowiązanych ze sobą scen, ale nie mieli filmu. [...] W tej sytuacji Kirk Douglas zadzwonił do mnie z Hollywood i ubłagał, żebym przyjechał i popracował z Kubrickiem”⁴.

Douglas znał Kubricka jeszcze z czasów realizacji *Ścieżek chwały* (*Paths of Glory*, 1957), gdzie zagrał rolę pułkownika Daxa. Współpraca z młodym reżyserem wywarła na aktorze spore wrażenie, ale angażując Kubricka, gwiazdor liczył przede wszystkim na to, że – z racji swego doświadczenia – uda mu się zdominować trzydziestodwuletniego twórcę i pokierować nim znacznie łatwiej niż starszym i bardziej doświadczonym Mannem. Nadzieje aktora spełniły się tylko częściowo, bowiem w tamtym czasie Kubrick był już „tym Kubrickiem”, który ani nie zawaha się stawić czoła Douglasowi, ani forsować własnych pomysłów, wielokrotnie udowadniając, że należy się liczyć również i z jego zdaniem.

⁴ Tamże.

Konflikt

Niemal permanentny spór różnych osobowości zaangażowanych w produkcję filmu, odmienne wizje postaci filmowego bohatera oraz własnej roli w procesie realizacji filmu – wszystko to nie tworzyło atmosfery sprzyjającej twórcemu wysiłkowi. W rezultacie trudno ostatecznie stwierdzić nie tylko to, kto i jaką odpowiedzialność ponosił za kształt filmu na poszczególnych etapach jego realizacji, jak i kto winien podpisać się pod jego finalną wersję. Cztery osoby – Fast, Trumbo, Douglas i Kubrick – bezpośrednio zaangażowane w produkcję w zasadzie ani razu nie były jednomyślne, co skutkowało zawiązywaniem się swoistych „koalicji”: Douglas sprzymierzał się z Kubrickiem, występując przeciwko pomysłom Trumbo, by zaraz potem wejść w alians z Trumbo przeciwko Kubrickowi.

Jakby tego było mało, swoje twórcze trzy grosze postanowiła wtrącić również wytwórnia, dokonując skrótów w wersji *Spartakusa* przedstawionej ostatecznie przez twórców. Innymi słowy, Universal ocenzurował film. Kiedy trzydzieści lat po jego premierze podjęto próbę restauracji dzieła, okazało się, że z wyciętych fragmentów ocalało zaledwie pięć minut. *Spartakus* do dzisiaj pozostaje zatem dziełem kalekim, choć zapewne nieco bliższym oryginalnych intencji jego autorów, dziełem powstałym w rezultacie ideologicznych wojen podjazdowych i artystycznych kompromisów, utworem skażonym frustracją wszystkich twórców odpowiedzialnych za jego ostateczny kształt, pośród których nikt nie był zadowolony z finalnej wersji i wszyscy wyrażali swoje rozczarowanie.

Decyzja Kirka Douglasa, pragnącego nie tylko podkreślić heroizm głównego bohatera, ale także wyeksponować wątek miłosny, zrównując jego znaczenie z motywem powstania niewolników, frustrowała Anthony'ego Manna: „Kirk Douglas był producentem *Spartakusa* i chciał podkreślić »przesłanie« filmu. Mnie wydawało się, że »przesłanie« stanie się klarowniejsze przez fizyczne ukazanie całego horroru niewolnictwa. Film musi opierać się na obrazie. Zbyt wiele dialogu jest dlań zabójcze. W tym miejscu z Kirkiem się rozmijaliśmy”⁵. Stanley Kubrick, który zastąpił Manna, był jeszcze bardziej krytyczny: „[*Spartakus* – A.P.] był jedynym filmem, nad którym nie sprawowałem całkowitej kontroli; choć byłem jego reżyserem, mój głos był jednym z wielu, w które wsłuchiwał się Kirk. Jestem rozczarowany filmem. Miał on wszystko, poza dobrym scenariuszem”⁶. Rozczarowany był także Howard Fast, autor powieściowego pierwowzoru. Według niego, za wyjątkiem pojedynku gladiatorów z pierwszej części filmu, niczego nie można przyrównać do dramatyzmu oraz intensywności scen opisanych w jego powieści⁷. Natomiast scenarzysta

⁵ M.M. Winkler, *Spartacus. Film and History*, London 2007, s. 3.

⁶ *Stanley Kubrick Interviews*, red. G.D. Philips, University Press of Mississippi 2001, s. 102.

⁷ M.M. Winkler, dz. cyt., s. 15.

Dalton Trumbo po projekcji wpadł we wściekłość i w swoim osiemdziesięciostronicowym „Raporcie na temat *Spartakusa*”⁸ przeanalizował wszystkie słabości dzieła, będące rezultatem niekończących się przeróbek scenariusza.

Powieść

Akcja powieści Howarda Fasta rozgrywa się około roku 70 p.n.e., czyli wkrótce po stłumieniu powstania Spartakusa. W wiejskiej posiadłości Villa Salaria bawi grupa rzymskich dostojników, a jednym z poruszanych tematów jest niedawny bunt niewolników. Narracja prowadzona jest dwutorowo: wydarzenia bieżące przeplatają się z fragmentami przywołującymi niedawne krwawe wypadki. Jest ona fragmentaryczna, rwana, chwilami rozwlekła i zwyczajnie nużąca⁹, a wrażenie chaosu dodatkowo potęguje przedstawienie dziejów powstania niewolników od momentu ukrzyżowania Spartakusa, czyli od końca. To, co zapewne miało udratyzować historię, w efekcie przekształciło ją w chaotyczny ciąg epizodów.

Ideologicznie, powieść osuwa się do poziomu wiecowej agitki na temat uniwersalizmu historii, społecznej niesprawiedliwości oraz rewolucyjnego ducha obecnego pośród społecznych nizin. Sam Fast nie ukrywał swej nimi fascynacji: „Całe życie ogromnie interesowała mnie walka biednych, pracujących ludzi z ich ciemiężcami. Fakt, że Spartakus zebrał armię niewolników i niemal zburzył Rzym, bardzo mnie zaintrygował, zaś jego imię stanowi dla mnie symbol rewolucji na przestrzeni dziejów”¹⁰. W trakcie lektury nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor czerpie niemal perwersyjną przyjemność ze zderzania opisów panującej wśród niewolników nędzy z przepychem życia ich panów. Zestawienie tych dwóch światów pozbawione jest niuansów, zaś ukazana rzeczywistość czarno-biała i nakreślona bardzo grubą kreską. W efekcie czytelnik otrzymuje spisana drukowanymi literami marksistowską wizję rewolucji i stosunków międzyludzkich, przyodzianą dla niepoznaki (?) w antyczny kostium.

Fabrykowanie historii

Jeśli nawet zignorować lewicowe obsesje Fasta, to sprawę pogarsza za prawdę godne lepszej sprawy brnięcie twórców w historyczne nieprawdopodobieństwa jedynie po to, aby zilustrować i podkreślić swe ideologiczne inklinacje. Warto przy tym zauważyć, że każde odstępstwo od historycznej prawdy mogło, i pojawiało się, na różnych etapach realizacji filmu. Sporo było ich

⁸ Tamże, s. 25.

⁹ Czytelnik polskiego wydania książki będzie się musiał dodatkowo zmagać z jej fatalnym tłumaczeniem.

¹⁰ [Online] <<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>>, dostęp: 22.05.2013.

w powieści Fasta, jak choćby nieodwzajemniona miłość wyniosłego Krassusa do niewolnicy Warynii, żony Spartakusa. Zawierał je scenariusz z jego licznymi przeróbkami. Część wynikała w trakcie montażu bądź późniejszego oceniania dzieła, przez co ostateczna wersja zawiera potknięcia, których ciężar gatunkowy jest rozmaity.

Igrając z historyczną prawdą, Fast skłaniał się ku symbolicznemu traktowaniu postaci Spartakusa, co korespondowało z filozofią Manna, dla którego najważniejszą rzeczą było oddanie ducha historii: „tylko nieliczni znają fakty”¹¹. Ale nawet przy takim (budzącym wątpliwości) założeniu trudno pojąć, dlaczego z filmu nie wyeliminowano choćby części najbardziej rażących nieścisłości historycznych. Ich długą listę wieńczą najbardziej oczywiste, jak posiadanie przez powieściowego i filmowego Spartakusa żony czy jego śmierć na krzyżu. Nie mniej rażą i kolejne, jak choćby fakt, że w finałowej bitwie Spartakus nie walczył na koniu, lecz pieszo, i że niemal udało mu się sięgnąć Krassusa, nim sam został osaczony i poćwiartowany przez rzymskich legionistów. Ciało niewolnika nigdy nie zostało odnalezione i zidentyfikowane, więc jego późniejsze ukrzyżowanie jest wyłącznie filmową fantazją. Nieprawdopodobieństwem jest także odnalezienie i ocalenie Warynii przez Krassusa. Całkowitym brakiem realizmu zaskakują sceny ukazujące wędrującą armię niewolników, z których wszyscy są uśmiechnięci, szczęśliwi i dobrze odżywieni. W szczytowym okresie liczebność niewolniczej armii dochodziła do stu tysięcy osób i problemy logistyczne związane ze sprawnym kierowaniem taką liczbą mężczyzn, kobiet i dzieci wydają się niewyobrażalne¹².

Jakby mało było samego patosu bijącego od głównego bohatera, twórcy filmu zdecydowali się wpleść w całość szereg aluzji i wątków religijnych, mających zapewne jeszcze bardziej uwznioślić osobę i dzieło Spartakusa. Brak ich w książce Fasta, zaś filmowe odwołania do chrześcijaństwa nie mają ani żadnego sensu, ani logicznego umotywowania. Znalazły się tam w wyniku interwencji Katolickiego Legionu Przyzwoitości, który zmusił producentów do wprowadzenia ahistorycznych odwołań do chrześcijaństwa jako dziejowej siły, która obaliła pogańską tyranie Rzymu i skończyła z niewolnictwem.

Rozbieżności

W swej wizji „historii z tezą” filmowcy idą zresztą dalej. Powieść Fasta, przy jej wszystkich ułomnościach, oddaje jednak Spartakusowi historyczną sprawiedliwość, relacjonując jego kolejne zwycięstwa nad Rzymianami, aż do końcowego starcia z Krassusem, starcia niosącego klęskę niewolniczej armii. Tymczasem filmowa opowieść całkowicie pomija sukcesy Spartakusa, skupiając się jedynie na finałowej bitwie zakończonej jego ostateczną porażką. W powieści rzymscy dostojnicy wspominają o ich początkowo lekceważącym

¹¹ M.M. Winkler, dz. cyt., s. 19.

¹² B. Nowaczyk, *Powstanie Spartakusa 73–71 p.n.e.*, Warszawa 2008, s. 125.

stosunku do rebelii traktowanej jako kolejny lokalny bunt. Dopiero kiedy następne i zaskakujące zwycięstwa armii niewolników stworzą realne zagrożenie dla potęgi Rzymu, przyznają, że sytuacja była niebezpieczna i praktycznie wymknęła się spod kontroli. Wersja filmowa natomiast jedynie pokazuje, że zwolenników Spartakusa bezustannie przybywało, zaś ich głównym zajęciem było skupienie się na marszu ku wolności.

Istnienie tego rodzaju rozbieżności, ukazujących zróżnicowany stosunek każdego z twórców do jakiegoś aspektu opowiadanej historii, a w związku z tym również trudności i problemy, które musieli przezwyciężyć, podkreśla egoistyczne zakusy na ideologiczne zawłaszczenie filmu i przykrojenie opowiadanej historii do własnych przekonań.

Najwięcej kontrowersji budziła postać i dzieło głównego bohatera filmu. Dla Trumbo był to konflikt między dwiema wizjami Spartakusa: „Wielkim” i „Małym”. Opowieść o Wielkim Spartakusie to historia człowieka, którego działania zmieniły bieg historii i któremu w skrajnie niesprzyjających warunkach udało się zgromadzić ogromną armię słabo uzbrojonych ludzi, zjednoczyć ich ideą wolności i rzucić wyzwanie największej potędze świata antycznego. Z kolei Mały Spartakus to nieledwie przywódca więziennego buntu, któremu co prawda udało się wyrwać na wolność, ale tak naprawdę został pokonany, zaś jego los stał się nauczką dla innych niewolników. Nietrudno zgadnąć, że wersja Wielkiego Spartakusa była bliższa przekonaniom tak Fasta, jak i Trumbo.

O ile jeszcze Douglas skłaniał się ku podobnej wizji postaci swego bohatera, o tyle taki rozwój wypadków był zdecydowanie wbrew intencjom Kubricka. Reżyser, nie odmawiając Spartakusowi wielkości i wagi, zainteresowany był jeszcze innym wymiarem jego biografii i dlatego nie palił się do realizacji nawiązanego ideowo dzieła spaczonym uproszczonym spojrzeniem na naturę człowieka. W swym światopoglądzie artysta nie skłaniał się tak jednoznacznie ku lewicowości czy prawicowości, będąc przekonany, że tak jak obie strony miały swoje racje, tak i obie popełniały błędy:

W wypadku *Spartakusa* usiłowałem, z połowicznym sukcesem, nakręcić film tak historycznie prawdziwy, jak to tylko było możliwe, ale musiałem się mierzyć z głupawym scenariuszem z rzadka odwołującym się do historycznej prawdy o Spartakusie. Z historii wiadomo, że dwukrotnie doprowadził on zwycięską armię niewolników do północnych granic Italii i z łatwością mógł opuścić jej terytorium. Zamiast tego poprowadził armię na łupieżcze wyprawy po rzymskich miastach. Odpowiedź na pytanie, dlaczego to uczynił, mogłaby być interesującym problemem, z którym mierzyłby się film. Czy zmieniły się intencje buntu, czy też może Spartakus utracił kontrolę nad dowódcami, którzy w tej sytuacji stali się bardziej zainteresowani korzyściami płynącymi z wojny niż wolnością?¹³

Wiele wskazuje również na to, że „Kubrick pragnął zilustrować przemoc, brutalność i korupcję zarówno panów, jak i niewolników. Pod koniec zdjęć

¹³ M. Ciment, *Kubrick. The Definitive Edition*, New York 2001, s. 151.

przedstawił listę siedemnastu »krwawych ujęć«, które miałyby zostać włączone w sceny bitewne. Jedynie kilka z nich zostało zaakceptowanych przez Douglasa i nakręconych; potem zostały ocenzurowane. Ukazując przerażające ofiary, które każda wojna wymusza na walczących, Kubrick miał nadzieję na postawienie pytania, czy szlachetny cel, jakim jest dążenie do wolności, może usprawiedliwiać ludzką ofiarę¹⁴, co stało w sprzeczności z koncepcją Trumbo, będącą bezkrytyczną gloryfikacją powstania niewolników.

Trumbo przeciwstawiał się pogładowi Kubricka, uważającemu, że jeśli rewolucja nie odnosi sukcesu, to winne są temu głupie, zepsute i niezdolne do działania masy „ściągające na ziemię” osamotnionych przywódców. Scenarzysta był szczególnie niezadowolony z propozycji wprowadzenia wątku rozłamu w szeregach niewolników i odłączenia się części z nich od Spartakusa pod wodzą Kriksusa. Utrzymywał, że Kubrick chciał doprowadzić do bezpośredniej konfrontacji Spartakusa z Kriksusem, w wyniku której ten ostatni zostaje powieszony. Kriksus, kierując się niskimi pobudkami, zamierzał pozostać w Italii, aby łupić i grabić posiadłości patrycjuszów. Według Kubricka, miało to odzwierciedlać prawdziwe motywy działania pospólstwa¹⁵.

Z kolei Trumbo, za Fastem, pragnął postać Kriksusa uszlachetnić. Co prawda, odłączył się on od Spartakusa, ale kierował się idealistycznym zamiarem całkowitego obalenia systemu niewolniczego. Działanie Kriksusa miało nie tylko wymiar straceńczy, czy wręcz samobójczy (jego armia została błyskawicznie zmieciona przez Rzymian), ale także osłabiało samego Spartakusa, przyczyniając się do jego klęski. Natomiast sam konflikt między Spartakusem a Kriksusem skłaniał Trumbo do historiozoficznych dywagacji:

Bratobójcza wojna jest znacznie tragiczniejsza niż jakakolwiek inna. Napisałem tę sekwencję następująco: Spartakusa i Kriksusa łączy ten sam cel (wolność). Różnią się co do sposobu, w jaki mogą go osiągnąć (ucieczka przez Brindizium lub opanowanie Rzymu). Ich konflikt ma w najwyższym stopniu charakter moralny, to klasyczna tragedia. Ostatecznie Spartakus zostaje zmuszony do stracenia Kriksusa dla dobra nadrzędnego¹⁶.

Ale w innym miejscu scenarzyście było już z Fastem nie po drodze. Ten ostatni bowiem uważał, że porażka Spartakusa wynikała przede wszystkim ze słabości samych niewolników, niezdolnych do wyzbycia się mentalności poddanych, że ich słabość tkwiła w nich samych, że to oni sami byli przyczyną własnej klęski. Dla Trumbo natomiast przyczyną klęski niewolników była potęga Rzymu. Jednoznacznie pozytywny obraz niewolników w scenariuszu kontrastuje z jednoznacznie krytycznym spojrzeniem na rzymską administrację, w której roi się od intryg, personalnych rozgrywek i gierki. Taka jednostronność, a co za tym idzie, ułomność wizji Trumbo, nie współgrała dodatkowo z wizją Kubricka – zawsze daleką od czarno-białego schematu, od której z kolei dystansował się autor scenariusza:

¹⁴ M.M. Winkler, dz. cyt., s. 57.

¹⁵ Tamże, s. 59.

¹⁶ Tamże.

Stanley Kubrick powiedział, że postrzega Kriksusa jako napastnika, ponieważ chce pokazać, że to zdemoralizowanie niewolników doprowadziło do ich porażki. Natomiast w naszej wersji [Daltona Trumbo – przyp. A.P.] demoralizacja niewolników nie mogła prowadzić do porażki, ponieważ setki tysięcy z nich walczyło na śmierć i życie w obronie wolności, w obronie ich towarzyszy¹⁷.

W tym kontekście mówienie o „naszej wersji” brzmi wręcz zabawnie, skoro ani Fast, ani Trumbo, ani Douglas, ani Kubrick nie byli w stanie takowej wypracować. Spory i napięcia między nimi wynikały przecież nie tylko z ich stosunku do odległej historii, ale także wyraźnego wpisywania się filmu w ówczesny klimat lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w USA, który nie sprzyjał gloryfikacji postaci występującej przeciwko elitom. *Spartakus* wszakże pokazywał, że istniejący stan rzeczy zawsze może ulec zmianie, że masy, od których oczekuje się jedynie ciężkiej pracy i milczenia, mogą pewnego dnia zbuntować się i wystąpić przeciwko swoim panom. Nie ma znaczenia, że wydarzyło się to dwa tysiące lat temu, skoro także historia najnowsza pokazuje, że jest to możliwe, o czym świadczył (wówczas nieodległy) przykład Sowieckiej Rosji.

Lewicowy charakter mitu Spartakusa został wyzyskany głównie przez osoby wywodzące się z tychże środowisk. Do tego należy dodać, że za wyjątkiem Trumbo pozostała trójka była żydowskiego pochodzenia. Oba te fakty niekoniecznie były dobrze postrzegane przez establishment czasów senatora McCarthy'ego. Postać Spartakusa (niebezpiecznie?) ewoluowała nie tylko w kierunku lewicowego herosa, ale wręcz biblijnego Mojżesza, pod którego przewodem uciskana klasa społeczna oraz naród wybrany podążają ku swej Ziemi Obiecanej. Jak pisze w swej autobiografii Douglas:

Gdy patrzę na te ruiny, na Sfinksa i piramidy w Egipcie, na pałace w Indiach – wzdrygam się. Widzę tysiące, tysiące niewolników, jak niosą kamienie; widzę wygłodzonych, umęczonych, umierających. Utożsamiam się z nimi. Jak mówi Tora: „Niewolnikami byliśmy my aż do Egiptu”. Pochodzę z rasy niewolników. Wśród nich mogła być moja rodzina, ja mogłem być¹⁸.

Produkt swojej epoki

Prawem paradoksu twórcy *Spartakusa*, mimo wszystkich dzielących ich różnic, mogli nagle znaleźć się w jednym szeregu, ustawieni tam przez amerykańską prawicę, wyczuloną na „komunistyczne odchylenia”, obyczajową demoralizację przemysłu rozrywkowego, czy wszelkiego innego rodzaju mniej lub bardziej urojone przewinienia środowiska. Nawet Dalton Trumbo, „podobnie jak wielu innych chrześcijan o lewicowych przekonaniach, uległ wyalienowaniu

¹⁷ Tamże, s. 61.

¹⁸ K. Douglas, *Syn śmieciarza*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1991, s. 202.

oraz wyrzuceniu poza nawias jego religii, która w Ameryce stopiła się z kapitalistycznym credo HUAC¹⁹.

Szefowie Uniwersalu nie mieli zamiaru zadzierać z konserwatywną Ameryką i, propagując lewicowe idee w epoce „red scare”, narażać się na krytykę, czyli na finansową porażkę. Przegrana Spartakusa jest zatem, w pewnym sensie, przegraną ideałów lewicowej Ameryki. Co prawda lata sześćdziesiąte przyniosły jej odnowę wraz z pojawieniem się Nowej Lewicy, kontrkultury i ruchu hippisowskiego, ale po śmierci prezydenta Kennedy’ego i Martina Luthera Kinga uległy stopniowemu wyciszeniu i zastopowaniu, zaś Spartakus pozostał przede wszystkim bohaterem starożytności.

Spartakus miał nie tylko potencjalną, ale i realną szansę na wpisanie się do historii kina, nie tylko jako wielkie widowisko historyczne, lecz także jako artystyczna refleksja na temat społecznych procesów, mechanizmów władzy i postaw jednostki wobec historii. Stając się wypadkową talentów, intencji i interesów zaangażowanych w jego powstanie twórców, pozostał dziełem kalekim. Ma znamiona wielkości i spektakularności, ale jednocześnie pozostaje ułomny brakiem jasnej, spajającej myśli. Tak jak historycznemu Spartakusowi prawie udało się obalić potęgę Rzymu, tak twórcom filmu prawie udało się stworzyć dzieło wybitne.

Bibliografia

- Bane Ch., *Viewing Novels, Reading Films: Stanley Kubrick and the Art of Adaptation as Interpretation*, [online] <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf>, dostęp: 25.05.2013.
- Ciment M., *Kubrick. The Definitive Edition*, New York 1999.
- Combs R., *Spartacus*, „Monthly Film Bulletin” 1984, August.
- Douglas K., *Syn śmieciarza*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1991.
- Fast H., *Spartakus*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 2000.
- Hark I.R., *Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus*, w: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. S. Cohan, I.R. Hark, London 1993.
- Hughes D., *The Complete Kubrick*, London 2001.
- Jenkins G., *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, London 2007.
- Nowaczyk B., *Powstanie Spartakusa 73–71 p.n.e.*, Warszawa 2008.
- Sheehan H., *Roman Games*, „Sight and Sound” 1991, August.
- Stanley Kubrick Interviews*, red. G.D. Philips, University Press of Mississippi 2001.
- Vidal G., *Screening History*, Harvard 1992.
- Winkler M.M., *Spartacus. Film and History*, London 2007.
- Wyke M., *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London 1997.
- Strony internetowe (dostęp: 25.05.2013):
<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,914007,00.html>
<http://www.afi.com/10top10/>
<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>

¹⁹ M.M. Winkler, dz. cyt., s. 85.

S u m m a r y

***Spartacus*: historicizing the myth or mythologizing the history?**

This paper discusses the film adaptation of Howard Fast's novel *Spartacus*. The text focuses on the various problems its makers had to face while filming the story of the uprising by an army of slaves under the leadership of the eponymous hero. The final version of the film appears to be the result of innumerable conflicts and compromises amongst the artists themselves as well as with the production company. The complexity of the whole situation is additionally emphasised by the ideological incompatibility between the message of the film and the official rhetoric of the US authorities. Effectively, *Spartacus* seems to fall victim to both the internal bickering of its makers and the external pressures of the authorities.

Piotr Przytuła

Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? Zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)

Słowa kluczowe: James Bond, paradygmat filmu bondowskiego, bonder, kultura popularna, mit, schemat narracyjny

Key words: James Bond, paradigm of Bond movies, bonder, popular culture, myth, schematic narrative

Obchodzony w październiku ubiegłego roku jubileusz 50-lecia serii bondowskiej ugruntował pozycję przygód Agent 007 jako najdłuższego serialu w dziejach kinematografii. W ciągu pół wieku swojego istnienia seria stała się jednym z najbardziej wyrazistych współczesnych mitów bohaterskich, zapisując się w popkulturowym kanonie. Od 1962 roku Bond wykonał 23 heroiczne zadania, co z powodzeniem pozwala upatrywać w nim współczesnej emanacji Herkulesa.

Niebezpiecznie balansując na granicy obiektywnego sądu naukowego i czysto fanowskiego uwielbienia, stwierdzam, że perypetie Agent Jej Królewskiej Mości to, z jednej strony, fenomen współczesnej kultury – w dynamicznych czasach ciągle zmieniających się mód Bond cieszy się niesłabnącą popularnością. Z drugiej jednak strony, jest tej kultury (repetycji, schematu) esencją – stanowi niezbitą dowód jej seryjnego charakteru, gdzie w cenie są kolejne prequele i sequele.

Fenomen Agent 007

Poszukiwanie przyczyn sukcesu ekranowych perypetii Jamesa Bonda wiąże się z koniecznością odpowiedzi na następujące pytanie: co sprawia, że mimo 23 odsłon seria bondowska nadal jest tak chętnie oglądana? Dlaczego jej popularność nie spada, mimo oskarżeń o „maccartyzm, faszyzm, zajadły antykomunizm, rasizm, cynizm [seksizm], kult wyjątkowej jednostki, kult przemocy, sadyzm, snobizm, erotomanię, zgorzenie moralne”¹?

Udzielenie odpowiedzi na powyższe pytania jest paradoksalnie tyleż oczywiste, co skomplikowane. Filmoznawca Arkadiusz Lewicki zjawisko „bondomanii”

¹ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 56.

wyjaśnia „poprzez konstatacje dotyczące rytualnego charakteru kina gatunkowego i jego mitotwórczej siły”². Dalej badacz kładzie nacisk na aspekt spełniania przez kino bondowskie zmieniających się zapotrzebowań społecznych kolejnych generacji widzów. Lewicki powtórnie wypowiada tym samym tezę wysuniętą już znacznie wcześniej przez bodaj najważniejszych bondologów, Tony’ego Benneta i Janet Woolcott, którzy w książce *Bond and Beyond* doszli do wniosku, że:

popularność Bonda wynika z jego umiejętności artykułowania – łączenia i wyrażania – wielu kwestii kulturowych i politycznych. Dotyczy to historycznie zmiennych związków ideologicznych między Wschodem i Zachodem, komunizmem i kapitalizmem, kobiecością i męskością, jak również zmieniającego się pojęcia angielskości. [...] Popularność Bonda polega na popularności różnych Bondów lubianych w różny sposób, z różnych powodów i w różnych momentach czasu. Według nich Bond funkcjonuje jako zmienny element artykułowania historycznie określonych problemów ideologicznych³.

W tym kontekście niespotykana żywotność przygód Agentu Jej Królewskiej Mości wynika z ich zdolności odbijania ówczesnej rzeczywistości – są one zwierciadłem przemian społecznych, politycznych, technologicznych i obyczajowych.

Analizując przyczyny popularności filmów z Bondem, muszę po raz kolejny podkreślić ich mityczny wymiar, tym razem zasadzający się jednak na czterech kategoriach ucieleśnianych przez głównego bohatera: „sukcesu, światowca, uwodziciela, Prometeusza”⁴. Protagonista jest też współczesną, popkulturową emanacją archetypu trickstera, który „określa mitologiczną postać błazna, będącego wysłannikiem bogów, łączącego i mającego za zadanie pojednać dwa światy, wyrazić »podwójną prawdę«, posługującego się w tym celu grą, maskaradą, teatrem”⁵. Owe cechy realizują się najpełniej w podwójnej tożsamości Bonda – z jednej strony jest on szarmanckim uwodzicielem i playboyem o nienagannym stylu oraz wyszukany guście, z drugiej, w obliczu konfrontacji z przeciwnikiem, staje się bezlitosnym, zimnym zabójcą, uciekającym się niejednokrotnie do metod antagonistów. Nie można pominąć także jego skłonności do hazardowych potyczek z potencjalnym wrogiem (na przykład w partii pokera z sadystycznym mordercą, a jednocześnie perfekcyjnym matematykiem i wytrawnym hazardzistą o nazwisku Le Chiffre) oraz częstego posługiwania się metodą kamuflażu i przebieganek w celu wniknięcia w struktury wrogich organizacji.

Z Jungowskimi archetypami nierozzerwalnie wiąże się motyw wędrówki bohatera mitycznego, opisany przez Josepha Campbella w *Bohaterze o tysiącu*

² A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011, s. 121.

³ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003, s. 40–41.

⁴ G. Stachówna, dz. cyt., s. 58.

⁵ M. Kłobukowski, *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 194.

twarzy. Jest to jedna z najbardziej wpływowych narracji w opowieściach stworzonych przez ludzkość, widoczna w podaniach ludowych, baśniach, a współcześnie także w kinie. Na pomysł interpretacji dzieł Iana Fleminga pod kątem pojawiających się w nich struktur narracyjnych, znanych chociażby z legend i baśni, wpadł Umberto Eco, a rezultaty swoich badań zawarł w książce *Superman w literaturze masowej*. Prezentując w skrócie myśl włoskiego semiologa, schemat filmu bondowskiego jest zbudowany na następujących opozycjach:

M jest Królem, Bond zaś Rycerzem mającym do spełnienia misję; Bond jest Rycerzem, Czarny Charakter Smokiem; Kobieta i Czarny Charakter są niczym Piękna i Bestia; Bond, który przywraca Kobiecie radość życia, jest Księciem budzącym pocałunkiem Śpiącą Królową; pomiędzy Wolnym Światem, Anglią i krajami nieanglosaskimi, a Związkiem Radzieckim ustanawia się relacja epicka jak między Rasą Wybraną i Rasą Niższą, Białym i Czarnym, Dobrem i Złem⁶.

Paradygmat bondowski (próba definicji)

Kluczowy w kontekście interpretacji przygód Bonda prymat schematu jest według mnie jednocześnie największą wadą serii (skutecznie dzięki temu pomijanej na oscarowych galach⁷), jak też, paradoksalnie, elementem najbardziej przez widownię pożądanym – zachowującym ustalony porządek świata. Nadrzędność i wyrazistość schematu przyczyniła się do nieśmiałych prób zaklasyfikowania filmu bondowskiego w tradycji filmoznawczej jako odrębnego gatunku kinowego. Nie przypadkiem poprzednie partie niniejszego tekstu obfitowały w wyrażenia typu: „film bondowski”, „widowisko bondowskie”, „seria bondowska”. Ogromną pracę popularyzatorską w zakresie uznania przygód Bonda za specyficzny rodzaj filmowy wykonał na przykład Marek Hendrykowski, który w 2000 roku na łamach miesięcznika „Film” zaproponował dla określenia widowiska z Jamesem Bondem w roli głównej termin „bonder”, znacznie bardziej ekonomiczny i chwytliwy w porównaniu do wcześniej przytaczanych⁸.

Czym tak naprawdę jest tytułowy paradygmat bondowski? Nieco może nadmiernie upraszczając sprawę, jest to oczywiście wykrystalizowany w ciągu niemal półwiecza zespół cech charakterystycznych dla filmów o Agencie Jej Królewskiej Mości, rozpoznawalnych na tyle, że część badaczy i krytyków zajmujących się fenomenem brytyjskiego szpiega skłonna jest uznawać film bondowski za odrębny gatunek kinowy. Bonder posiada stale powtarzające się elementy fabularne i formalne, które dzięki repetycji zostały otoczone przez fanów Agenta 007 szczególnym kultem (ta specyficzna ortodoksyjność

⁶ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 215.

⁷ W całej swojej historii filmy o Bondzie zdobyły jedynie cztery statuetki (1965, *Goldfinger*, najlepsze efekty dźwiękowe; 1966, *Operacja Piorun*, najlepsze efekty specjalne; 2013, *Skyfall*, najlepsza piosenka – *Skyfall* w wykonaniu Adele – oraz najlepszy montaż dźwięku).

⁸ B. Paszlyk, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010, s. 173.

odbiorców Bonda znajdzie swój najpełniejszy wymiar przy okazji obsadzenia w roli głównego bohatera Daniela Craiga, którego wygląd był całkowitym zaprzeczeniem kanonicznego wzorca powierzchowności brytyjskiego agenta, o czym będzie mowa w dalszych partiach tekstu).

Bond przeżywa przygody w egzotycznych miejscach⁹, odwiedza luksusowe apartamenty, podróżuje luksusowymi autami, w kulminacyjnym momencie konfrontuje się z demonicznym antagonistą. Zwycięża (ratuje Wielką Brytanię czy, szerzej, świat) dzięki doskonałemu wyszkoleniu i wyszukany gadżetom – współczesnym odpowiednikom magicznych artefaktów. Tym samym porządek rzeczywistości zostaje ocalony, a w jego ramiona trafia nagroda – piękna kobieta. Tak w dużym uproszczeniu przedstawia się schemat filmowych przygód 007.

Bonder jednak to nie tylko określona fabuła, ale też pewna forma, a także konkretna oprawa medialna i marketingowa. Jego fenomen konstytuują takie elementy, jak na przykład charakterystyczny, orkiestrowy motyw muzyczny skomponowany przez Johna Barry'ego¹⁰, rozpoznawalna na pierwszy rzut oka czołówka¹¹, która stanowi tło utworu muzycznego wykonywanego przez najpopularniejsze w danym okresie gwiazdy¹². Trudno też wyobrazić sobie poszczególne odsłony bez tak zwanego motywu Gun Barrel – postaci Bonda umieszczonej w białym kole i strzelającej w stronę publiczności. „Obraz stylizowany jest na wnętrze lufy pistoletu, sugerując widzowi, że patrzy z perspektywy niedosłusznego mordercy agenta”¹³. Autorem znaku rozpoznawczego filmu bondowskiego, jak też twórcą koncepcji czołówki, jest Binder Maurice.

Wszystkie powyższe komponenty, odnoszące się zarówno do treści, jak i formy, połączone dodatkowo ze specyficzną filozofią lokowania luksusowych produktów, tworzą jedną z najbardziej rozpoznawalnych „marek” współczesnej kultury masowej.

⁹ Misje bondowskie rozgrywały się na wszystkich kontynentach, a także w przestrzeni kosmicznej (*Moonraker*, 1979). Ciekawym spostrzeżeniem w tym kontekście podzielił się Jarosław Nowosad, który w artykule *James Bond – mit z mitów* wysunął koncepcję obecności czterech żywiołów w opowieściach o Agencji 007. Według niego, w każdym odcinku serii Bond obcuje z każdym z żywiołów – walczy na ziemi, w powietrzu, pod i na wodzie, natomiast ogień jest oczywiście utożsamiany z wykorzystaniem broni palnej, efektami jej użycia (zob. J. Nowosad, *James Bond – mit z mitów*, „Opcje” 2019, nr 2, s. 64–67).

¹⁰ Słynny *bond theme* został tak naprawdę stworzony przez Monty'ego Normana, jednak wobec niezadowolenia producentów utwór został przearanżowany i doprowadzony do formy, którą znamy dzisiaj, przez Johna Barry'ego, tworzącego muzykę aż do dwunastu części serii bondowskiej (zob. K. Śmiałkowski, *Bond leksykon*, Bielsko-Biała 2009, s. 26).

¹¹ Najczęściej pojawiające się elementy to sekwencje z zarysami sylwetek nagich kobiet, obrazami broni i alkoholu.

¹² Saga bondowska odbijała niczym w lustrze także najważniejsze trendy muzyczne – do wykonania tytułowej piosenki angażowano gwiazdy z muzycznego parnasu, takie jak Tina Turner, Madonna, Paul McCartney, Duran Duran, grupa Garbage czy wspomniana już Adele.

¹³ M. Grzesiek, *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*, Wrocław 2011, s. 16.

Zwiastuny zmian i odejście od schematu

Ostatnie filmy z udziałem Pierce'a Brosnana uświadomiły widowni i producentom wyczerpanie formuły bondowskiej – schemat, który do tej pory był najgroźniejszą bronią Agenta 007, pociągnął serię w otchłań artystycznego niebytu, ze względu na znaczne trudności kolejnych autorów z prezentowaniem coraz bardziej futurystycznych gadżetów, jeszcze bardziej egzotycznych lokacji i fabuł rodem z kina fantastycznonaukowego. Problemy te skłoniły twórców najdłuższego serialu w dziejach kina do rezygnacji z kontynuowania serii w oparciu o wprowadzanie kolejnych innowacji do świata przedstawionego i rozpoczęcia opowieści od nowa.

Postawiony przed koniecznością wyodrębnienia punktów zwrotnych w sadze bondowskiej, wskazałbym dwie odsłony serii¹⁴. Pierwszą będzie oczywiście *Casino Royale* (2006)¹⁵, wprowadzające *novum* kompozycyjne, formalne i fabularne na skalę do tej pory w widowiskach bondowskich niespotykaną. Lwią część honorów za zmianę paradygmatu filmów z Agentem 007 należy jednak oddać też filmowi *GoldenEye* (1995)¹⁶, który już jedenaście lat wcześniej przyniósł serii podobne odświeżenie. Oba wspomniane filmy wyreżyserował Martin Campbell, i w każdym z nich wprowadził na scenę nowego odtwórcę roli Bonda – w pierwszej kolejności Pierce'a Brosnana, w drugiej Daniela Craiga.

Film z 1995 roku jest szczególnie istotny w kontekście zmiany producentów serii bondowskiej – miejsce legendarnego twórcy filmowych przygód Agenta 007, Alberta Broccoli, zajmuje jego córka Barbara, która wraz z Michaeliem G. Wilsonem przejmuje dzieło ojca i produkuje *GoldenEye*. Jak uważa Lewicki, obsadzenie w roli producenta kobiety przekłada się na ukazywanie kobiecych i męskich ról społecznych oraz relacji erotycznych między bohaterami¹⁷. Uwidacznia się to najbardziej w decyzji uczynienia szefem MI6 przedstawicielki płci pięknej – rolę M otrzymała wtedy Judi Dench. To właśnie szefowa brytyjskiego wywiadu jako pierwsza piętnuje seksistowskie zachowania Bonda oraz innych pojawiających się w filmie mężczyzn. Karci 007 słowami: „Dla mnie jesteś szowinistą, wrogo nastawionym do kobiet dinozaurem, reliktem zimnej wojny”. Patriarchalny świat Jamesa Bonda został naruszony. Poczucie zagrożenia męskości potęguje pojawienie się w filmie Xenii Onatopp, służącej w radzieckim lotnictwie zabójczyni specjalizującej się w duszeniu mężczyzn udami. Jest to pierwsza kobieta, która ginie z rąk Bonda – można więc nieco niefortunnie stwierdzić, że nawet w sferze zabijania kobiety zrównały się z mężczyznami.

¹⁴ Mniej istotne zmiany zaobserwować można przy okazji obsadzania w roli 007 kolejnych aktorów, jest to, przykładowo, zwiększenie ironicznego dystansu w czasach Rogera Moore'a czy nieco bardziej stonowana, nastawiona na psychologizm postawa Timothy'ego Daltona.

¹⁵ *Casino Royale*, reż. M. Campbell, prod. USA, Niemcy, Wielka Brytania 2006.

¹⁶ *GoldenEye*, reż. M. Campbell, prod. USA, Wielka Brytania 1995.

¹⁷ A. Lewicki, dz. cyt., s. 126.

Casino Royale jako wyczerpanie paradygmatu bondowskiego

Reżyserię *Casino Royale* ponownie powierzono Martinowi Campbellowi, który tym razem opowiedział historię Bonda na nowo. Przedstawienie zmiany w stosunku do kanonicznych realizacji rozpocząć wypada od innowacji w formie.

Już pierwsze minuty filmu uświadamiają odbiorcy kres klasycznego paradygmatu bondera. Obraz otwiera bowiem czarno-biała sekwencja (pierwsza tego typu scena w całej serii). Nie mamy tutaj kolejnego dynamicznego wyczynu kaskaderskiego protagonisty – zastajemy Bonda jeszcze przed zdobyciem licencji na zabijanie. Ascetyczna i nad wyraz oszczędna w środkach scena sugeruje kierunek, w jaki podąży odtąd mit bondowski. Co więcej, *Casino Royale* jest pierwszym filmem serii, który nie rozpoczyna się od słynnego Gun Barrel – motyw kończy dopiero pierwszą scenę i na dodatek jest wpleciony w fabułę filmu.

Następująca potem czołówka również daleka jest od swoich poprzedników – sylwetki kobiet zastąpiono tutaj sylwetkami męskimi, co, jak myślę, również ma związek ze zmianą podejścia producentów do kwestii kobiecości i męskości. Przekształcenia zauważalne są nawet na poziomie firmującej obraz piosenki. Hardrockowa kompozycja autorstwa Chrisa Cornella *You Know My Name* w żaden sposób nie nawiązuje do tematu i tytułu filmu, nie jest także związana z imieniem antagonisty Bonda.

Zasadnicze jednak odejście od opisanego na początku wzorca dokonuje się w warstwie fabularnej filmu. Jak wskazuje zaproponowana przez Hendrykowskiego nazwa „bonder”, nacisk opowieści położony jest na głównego bohatera. Tym większe obawy fanów wzbudziła decyzja obsadzenia w roli brytyjskiego superherosa niewysokiego blondyna, Daniela Craiga¹⁸. Jak się okazało, Bond w wersji Craiga zyskał dozę realizmu i szorstkości właściwą chociażby dla ekranizacji przygód Jasona Bourne’a. 007 zamiast najnowszych gadżetów zwykł tym razem używać gołych pięści. Również dystans emocjonalny poprzedników zastąpiono uczuciowym zaangażowaniem – miłością do kobiety (co jest niewątpliwym ewenementem w kontekście wszystkich odcinków serii).

Obsadowe rozszady nie oszczędziły także dwójki innych bohaterów, bez których teoretycznie trudno było wyobrazić sobie film bondowski. Ze względu na redukcję liczby gadżetów używanych przez Bonda (najbardziej wyszukanym urządzeniem okazał się samochodowy defibrylator) zbędna stała się postać Q – specja od zaopatrzenia technicznego Agent 007. W filmie nie pojawia się też kultowa postać Moneypenny¹⁹, jednak twórcy *Casino Royale* postanowili

¹⁸ Wybór producentów spotkał się z krytyką ortodoksyjnych fanów Bonda – jedną z jej najbardziej radykalnych manifestacji było powstanie strony internetowej www.danielcraigisnotbond.com, zawierającej obraźliwe komentarze pod adresem Craiga.

¹⁹ Lewicki uważa, że na podstawie obserwacji relacji proksemicznych pomiędzy Bondem i Moneypenny w poszczególnych odcinkach wysnuć można wnioski dotyczące zmieniającego się statusu i równouprawnienia kobiet. W pierwszych częściach Bond wręcz wkracza w przestrzeń intymną sekretarki, natomiast wraz z kolejnymi odcinkami dystans między bohaterami stopniowo zwiększa się, a pod koniec lat dziewięćdziesiątych Moneypenny skłonna jest zagrozić

uczynić delikatny ukłon w jej stronę podczas pierwszego spotkania Bonda i Vesper w pociągu do Czarnogóry²⁰.

To właśnie w relacji głównej pary bohaterów ujawniają się przekształcenia patriarchalnego kontekstu opowieści bondowskiej. Vesper, w nieco podobnym stylu jak M w *GoldenEye*, zarzuca Bondowi, że „traktuje kobiety jak jednorazowe przyjemności i obiekty seksualne”. Potem jednak sama nie krępuje się w ten sam sposób potraktować Jamesa, czyniąc uwagę na temat jego „kształtnego tyłka”. Warto dodać, że w jednej z końcowych scen to właśnie ona wychodzi rano do pracy, zostawiając Bonda w łóżku – jest to nieco żartobliwe ukazanie zmiany w postrzeganiu kobiecych i męskich ról społecznych.

Kluczowym jednak momentem filmu, przeciwstawiającym go poprzednim częściom, jest scena, w której Bond wynurza się z morza niedaleko domu Dimitriosa, jednego z przeciwników bohatera. Jest to odwrócenie scen znanych chociażby z filmu *Doktor No* i *Śmierć nadejdzie jutro*, gdzie w identyczny sposób z wody wynurzały się odpowiednio Honey Ryder i Jinx. Wtedy to Bond obserwował wyłaniające się z morza kobiety, w *Casino Royale* natomiast to 007 stał się obiektem obserwacji Solange. Jak zauważył wspomniany wcześniej Lewicki,

W tej sekwencji ciało Bonda traktowane jest jako obiekt seksualny i występuje w ujęciu bardzo rzadko pojawiającym się w kinie gatunków, które dopuszcza męską nagość jedynie w kontekście wysiłku fizycznego, walki lub gdy jest zde-rzone z nagością kobiety, lub też ukazane w sposób groteskowy²¹.

Martin Campbell poszedł jeszcze o krok dalej i zrezygnował z pojawiającej się do tej pory na zakończenie każdego filmu sceny, w której po trudach ratowania świata Bond otrzymuje nagrodę w postaci upojnych chwil z jedną z kobiecych bohatererek danej części.

Kolejną innowacją, związaną z aspektem raczej cielesności niż seksualności i ról płciowych, jest sposób przedstawiania postaci głównego antagonisty Bonda. W *Casino Royale* jest to Le Chiffre, a jego najgroźniejszą bronią są instrumenty giełdowe. Nielegalnie zdobywa pieniądze za pomocą tak zwanej krótkiej sprzedaży²², aby następnie finansować światowe organizacje terrorystyczne. Jest więc Le Chiffre i jego działalność dowodem na umiejętność dostosowywania się serii bondowskiej do nowych, postzimnowojennych warunków i zagrożeń.

Nie to jednak jest postaci czarnego charakteru najważniejsze. Jak zauważał Umberto Eco w tekście *Struktury narracyjne u Fleminga*, postaci wrogów

Bondowi oskarżeniem o molestowanie seksualne. Co więcej, wtedy też możemy po raz pierwszy ujrzeć sekretarkę w przestrzeni publicznej, poza biurem (zob. A. Lewicki, dz. cyt., s. 127–128).

²⁰ W dialogu między Bondem a Vesper jest zawarta słowna aluzja do imienia sekretarki. Na początku rozmowy Vesper mówi: „I'm the Money”, a Bond odpowiada: „Every penny of it” (zob. M. Grzesiek, dz. cyt., s. 519).

²¹ A. Lewicki, dz. cyt., s. 127.

²² Metoda polegająca na kupnie akcji danej firmy, następnie zorganizowaniu zamachu terrorystycznego na nią i zarabianiu pieniędzy na spadku wartości akcji dzięki ich wcześniejszej sprzedaży.

Bonda są konstruowane jako całkowite zaprzeczenie Agent 007 – czarny charakter „jest monstrialnie brzydki i seksualnie do niczego”²³. Tym razem jednak w postać antagonisty wcielił się duński model Mads Mikkelsen. Siłą rzeczy więc wróg Bonda nie reprezentował już tego samego pierwiastka okropieństwa co jego poprzednicy, a jego jedynym mankamentem był uszkodzony kanalik łzowy. Zachowana została jedynie zasada niebrytyjskiego pochodzenia przeciwnika Bonda.

Ostatnią kwestią do tej pory całkowicie nieobecną w sadze bondowskiej, gdyż owiana najwyższą klauzulą tajności, jest ujawnienie rąbka tajemnicy dotyczącej prywatnego życia M – jak widać transparenca, która jest znakiem naszych czasów, dosięgła również kierownictwa MI6. W *Casino Royale* wkraczamy do mieszkania szefowej brytyjskiego wywiadu, a w pewnym momencie widzimy ją nawet w sypialni.

Quantum of Solace – szczypta innowacji, szczypta tradycji

W kolejnej części serii, która pod kątem zawartych w niej innowacji względem klasycznego paradygmatu opowieści bondowskiej nie prezentuje się już tak okazale jak film Campbella, producenci postanowili zrezygnować z kilku tradycyjnych komponentów. *Quantum of Solace*²⁴, dwudziesta druga odsłona serii, kontynuuje rozpoczęty w *Casino Royale* proces psychologizacji postaci Bonda i jest kolejnym dowodem ambicji twórców, by wyjść poza czysto rozrywkowy paradygmat. Świadczyć o tym może już pierwsza sekwencja filmu – według Kłobukowskiego, ukazany za pomocą szybkich, agresywnych cięć (niepozwalających widzowi na dokładną rejestrację zdarzeń) szaleńczy pościg w tunelu nad jeziorem Garda może stanowić „swoistą metaforę autopsychanalizy”²⁵ Bonda. Paradoksalnie, scena wpisuje się raczej w „stary” paradygmat i jest diametralnie różna od tej zaprezentowanej w poprzedniej części.

Niewątpliwym *novum* kompozycyjnym było pierwsze w historii przygód Agent 007 zerwanie z zasadą izomorfizmu poszczególnych odsłon²⁶ – *Quantum of Solace* była kontynuacją poprzedniego odcinka, co do tej pory nigdy się nie zdarzyło. Dwudziesta druga część serii przejdzie także do historii jako ta, w której zabrakło nieodzownego dla przygód Agent 007 powiedzenia: „Nazywam się Bond... James Bond”.

Piosenka tytułowa *Antoher Way to Die*, w wykonaniu Jacka White’a i Alicii Keys, jest utrzymana, podobnie jak jej poprzedniczka, w rockowej konwencji. Jej warstwa wizualna nie jest już tak nowatorska jak w *Casino Royale* – do animacji wracają bowiem sylwetki kobiece. Kultowy motyw Gun Barrel pojawia się natomiast dopiero przed napisami końcowymi.

²³ U. Eco, dz. cyt., s. 190.

²⁴ *Quantum of Solace*, reż. Marc Foster, prod. USA, Wielka Brytania 2008.

²⁵ M. Kłobukowski, dz. cyt., s. 194.

²⁶ Tamże.

Jakie natomiast zmiany zachodzą w warstwie fabularnej? *Quantum of Solace* mógłby stanowić transpozycję lęku przed rabunkową eksploatacją surowców naturalnych i strachu przed brakiem wody. Bond staje w szranki z milionerem Dominikiem Greenem, który pod przykrywką działalności ekologicznej planuje zamach stanu w Boliwii, by przejąć kontrolę nad tamtejszymi złożami wody pitnej²⁷. Producenci wykazali się więc po raz kolejny znajomością współczesnych realiów i związali zagrożenie pojawiające w *Quantum of Solace* z modną obecnie ekologią. Innowacją jest też kontynuacja wątku odkrywania rąbka tajemnicy życia prywatnego M – twórcy postanowili pokazać tym razem jej przygotowania do kąpieli. Co więcej, przez moment słycać nawet głos jej męża.

W filmie znajdują się jednak wyraźne nawiązania do poprzednich części sagi bondowskiej. 007 zostaje zawieszony w czynnościach służbowych, podobnie jak miało to miejsce w filmie *Licencja na zabijanie* (1989). Innym istotnym fragmentem filmu jest znalezienie w pokoju hotelowym utopionej w ropie (i w całości nią pokrytej) bohaterki, Strawberry Fields, która wcześniej spędziła noc z Bondem. Jest to oczywiście nawiązanie do motywu z *Goldfinger* (1964), w którym to filmie w złocie została utopiona Jill Masterson. Co więcej, obie bohaterki znajdują się w takiej samej pozycji²⁸.

Można więc stwierdzić, że *Quantum of Solace* plasuje się między schematem a innowacją – jest dosyć nierównym połączeniem cech klasycznego opowiadania bondowskiego i elementów zapoczątkowanego po 2006 roku nowego paradygmatu.

Skyfall i reaktywacja klasyki

Filmem zdecydowanie wyjątkowym i niezwykle ciekawym w kontekście refleksji nad zmianami w paradygmacie bondowskim jest ostatnia do tej pory część przygód Agenta 007. *Skyfall*²⁹ w reżyserii Sama Mendesa kolejny raz przewartościowuje elementy konwencji bondera.

Niewątpliwie ciekawym z punktu widzenia „bondologa” zjawiskiem jest autoreferencyjność *Skyfall* w stosunku do poprzednich części – ujawniające się w dialogach bądź poprzez pojawiające się rekwizyty nawiązania do poprzednich części mitu są jednocześnie ironicznym komentarzem na temat schematu bondowskiego, jak i swoistym hołdem złożonym serii w pięćdziesiątą rocznicę jej istnienia. Wystarczy przyjrzeć się spotkaniu Bondy z nowym kwatermistrzem (w tym odcinku do serii powraca Q). Po tym, jak spec od zaopatrzenia technicznego MI6 wręcza Bondowi nową broń i zwyczajny nadajnik, 007 stwierdza: „Mikołaj nie był zbyt hojny”, natomiast riposta Q jest

²⁷ Michał Grzesiek podaje, że twórcy wyprowadzili fabułę filmu od mającej miejsce w 2000 roku w Boliwii „wojny o wodę” (zob. M. Grzesiek, dz. cyt., s. 535).

²⁸ Tamże, s. 559.

²⁹ *Skyfall*, reż. Sam Mendes, prod. USA, Wielka Brytania 2012.

bardzo symboliczna: „Oczekiwałeś eksplodującego długopisu³⁰? Już się w to nie bawimy”. Wyartykułowana została w ten sposób główna zasada nowych odsłon: realizm i prawdopodobieństwo psychologiczne przede wszystkim³¹. Nie ma tu już miejsca na niewidzialny samochód czy laser w zegarku.

Pistolet, który otrzymuje Bond, to także znak sentymentalnego powrotu do początków kariery szpiega. To Walther PPK 9 mm – taki sam, jakim posługiwał się Bond w *Doktorze No* (1962). Uwielbienie „antykwów” przejawia się również w doborze samochodu 007, powraca on bowiem do klasycznego Astona Martina DB5, który po raz pierwszy pojawił się w filmie *Goldfinger*.

W *Skyfall* kamera ingeruje już nie tylko w skrzywnie do tej pory ukrywane życie prywatne bohaterów, ale również w ich przeszłość. Dwudziesta trzecia część cyklu, po niemal pięciu dekadach, demitologizuje Bonda jako człowieka bez historii i tożsamości. Bezprecedensowo ujawnia fragment jego przeszłości, chociażby dotyczący jego rodziców i domu, w którym się wychowywał.

Twórcy filmu postanowili jednak nie poprzestać na Agencji Jej Królewskiej Mości i opowiedzieli historię początków kariery Moneyppy, powracającej do bondowskiego uniwersum po dekadzie nieobecności. Jak można się przekonać, jej przeszłość niewiele ma wspólnego z kanonicznym wizerunkiem siedzącej za biurkiem sekretarki.

Można powiedzieć, że seria o Bondzie niemal od początku swego istnienia była uwikłana w kult młodości i doskonałego ciała, w czasach ponowoczesnych szczególnie widoczny, o czym pisze Zygmunt Bauman³². W *Skyfall* ta „socjalizacja w dyskurs młodości”³³ zaznaczona jest jednak w sposób szczególny. Film, zarówno na płaszczyźnie fabularnej, jak i metafilmowej, opowiada o zmaganiach kategorii młodości i starości. W drugim przypadku chodzi oczywiście o stosunek ostatnich odsłon serii do tych wpisujących się w klasyczny już paradygmat. Na poziomie narracji relacja młodość – starość jest widoczna w większości istotnych wątków. Pierwszy to wspomniany już moment spotkania Q i Bonda. 007 wypomina nowicjuszowi, że ma jeszcze trądzik na twarzy, po czym następuje słowna utarczka dotycząca prymatu doświadczenia nad młodością i odwrotnie. „Wiek nie gwarantuje skuteczności” – stwierdza Q, na co Bond odpowiada: „A młodość innowacji”.

Podobne zderzenie obserwujemy, gdy Greg Mallory proponuje M przejście na emeryturę. Zresztą sam Bond w rozmowie z M stwierdza, że być może „zbyt długo grają już w tę grę”. O tym, że praca agenta z licencją na zabijanie jest „grą dla młodych”, informuje Bonda wspomniany Mallory, po tym jak Bond wraca do czynnej służby, mimo że nie przeszedł testów fizycznych

³⁰ Nawiązanie do gadżetu z *GoldenEye*.

³¹ Najnowsze odsłony Bonda uległy tym samym przeobrażeniom, które widoczne są również w trylogii o przygodach Człowieka-Nietoperza autorstwa Christophera Nolana. Batmana, tak samo jak Bonda, pozbawiono elementów baśniowości i fantastyki, wpisując obu bohaterów w nowy, realistyczny i racjonalistyczny trend współczesnej rozrywki.

³² Por. Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

³³ Z. Melosik, *Chirurgia plastyczna, ciało i tożsamość*, w: *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Z. Melosik, Toruń – Poznań 1999, s. 164.

uprawnających go do dalszego wykonywania misji. Każdy z tych dialogów symbolicznie wpisuje się w dyskusję na temat „starego” i „nowego” paradygmatu przygód Bonda.

Co najistotniejsze jednak, w *Skyfall* nastąpiło znaczne przesunięcie „ciężaru” fabuły z relacji Bond – czarny charakter (czy Bond – dziewczyna Bonda) na relację Bond – M. Wyjątkowość dwudziestej trzeciej części serialu bondowskiego w tym kontekście polega głównie na wyeksponowaniu przez twórców emocjonalnego podłoża relacji Bonda i M. Ulega tutaj zmianie cel, jaki zawsze przyświecał Agentowi 007 – motywacje i wysiłki Bonda nie są już związane z ocaleniem świata czy ochroną Imperium Brytyjskiego wraz z wytworzonym przez nie porządkiem społeczno-kulturowym. Dążenia Bonda mają tutaj charakter indywidualny i ciążą w kierunku ochrony najbliższej mu osoby – M. W *Skyfall* matczyno-synowska relacja bohaterów znajduje swój punkt kulminacyjny. To, co w poprzednich częściach funkcjonowało na zasadzie niedopowiedzenia, w filmie Mendesa jest oczywiste.

W rozważaniach nie można oczywiście pominąć głównego szwarccharakteru – Silvy. Jego postać to powtórzenie sytuacji znanej z *GoldenEye* – antagonistą Bonda staje się wtedy Janus, były agent brytyjskiego wywiadu, który popadł w niełaskę przełożonych. W *Skyfall* jest podobnie, został również zachowany element kuszenia Bonda do przejścia na stronę wroga. Jednak sposób skonstruowania arcywroga Agent 007 nie jest typowy i stanowi wypadkową tendencji ukazywania antagonistów Bonda zarówno w częściach klasycznych, jak i w „nowym” paradygmacie. Na pierwszy rzut oka Silva jest w pełni „wydolnym” fizycznie i seksualnie mężczyzną, jednak jego powierzchowność skrywa defekt (będący efektem zażycia cyjanku), który z kolei zbliża go do czarnych charakterów znanych z pierwszych części. Jest to więc kolejny przykład balansowania Sama Mendesa pomiędzy dwoma wzorcami opowieści bondowskiej.

Na koniec analiza zabiegów formalnych. Scena otwierająca film jest skonstruowana na podobnej zasadzie, co scena inicjująca *Quantum of Solace* – w filmie z 2008 roku Bond wkraczał do ciemnego, długiego tunelu, co mogłoby być odczytane jako pograżenie się Agent 007 w mrokach własnej osobowości i poszukiwanie tożsamości. W *Skyfall*, w pierwszym momencie, Bond wnu-rza się z ciemnego korytarza ku światłu, co w kontekście powyższych rozważań może mieć znaczenie symboliczne.

Czołówka ostatniej odsłony, choć wyszukana, nie przynosi konkretnego *novum*, reaktywując po raz kolejny stworzony przez Maurice’a Bindera koncept. Utwór tytułowy w wykonaniu Adele również czerpie z bondowskiej tradycji – tytuły filmu i piosenki są tożsame i jednocześnie mają swoje zakotwiczenie w fabule. Motyw Gun Barrel zaś, tak jak w poprzedniej części, pojawia się na końcu. Warto dodać, że *Casino Royale* i *Skyfall* to najdłuższe części całej serii.

Analiza zmian, które dokonały się w omawianym paradygmacie w ciągu pięćdziesięciu lat trwania serii, prowadzi do wniosku, że historia Agent 007 zatoczyła koło. Klasyczne części wypracowały niezbywalny kanon bondera, który, mimo że na zawsze stał się punktem odniesienia dla przyszłych realizacji, wraz z upływem lat skostniał i niebezpiecznie zbliżył się do autoparodii.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych w serii bondowskiej można zaobserwować pierwsze zmiany. Pojawianie się zmian swoje apogeum osiągnęło w 2006 roku za sprawą *Casino Royale*, potem jednak nastąpił stopniowy powrót do klasycznego schematu, wymieszanego jednak z innowacjami zaproponowanymi przez najmłodszych twórców. W *Skyfall* zaś miał miejsce tryumf klasycznej struktury bondera, jednak uszlachetnionej racjonalistycznym i realistycznym ukierunkowaniem współczesnych narracji kultury popularnej. Niemożliwe, jak się dotąd wydawało, odświeżenie Bonda bez rezygnacji z uświęconej wieloletnią tradycją koncepcji dzieła dokonało się na naszych oczach. Mit został zreinterpretowany – a jaki będzie skutek tego zabiegu, czy aby nie będzie potrzebna jego swoista rekultywacja, i czy byłaby ona w ogóle możliwa, zapewne okaże się wraz z pojawieniem się kolejnej części serii o brytyjskim superagencie.

Bibliografia

- Bauman Z., *Ponowoczesne przygody ciała*, w: tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Z. Melosik, Toruń – Poznań 1999.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Grzesiek M., *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*, Wrocław 2011.
- Kłobukowski M., *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66.
- Lewicki A., *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
- Paszlyk B., *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010.
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003.
- Śmiałkowski K., *Bond leksykon*, Bielsko-Biała 2009.

Summary

Cultivation or deconstruction of the myth? Changes in the paradigm of Bond movies in the context of the three most recent parts of the series (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)

The aim of this study is to identify the changes that have occurred in the paradigm of Bond movies, in the context of the last three parts of the series: *Casino Royale*, *Quantum of Solace* and *Skyfall*. In addition, the text is also an attempt to analyze the phenomenon of the cultural impact of Her Majesty's most famous agent, including the reasons for his popularity. The first part of the article is the definition of the Bond movie model, which is based on narrative patterns defined and cultivated over the years. The paradigm of the Bond movie has also a strictly-demarcated form, containing such elements as the title track and the distinctive opening, soundtrack and "Gun Barrel" Theme. The next part of the text is an indication of the innovations that have been introduced to the paradigm of the Bond movie over the three most recent films of the series. Contrasts and references to the classic formula are clear.

Aldona Witkowska

American Gothic, czyli horror amerykańskiego domostwa. Analiza „udomowionej”, amerykańskiej wersji gotyku na przykładzie seriali *American Gothic* i *American Horror Story*

Słowa kluczowe: amerykański gotyk, telewizja, przestrzeń domowa, rodzina „po przejściach”, horror amerykańskiego domostwa

Key words: American Gothic, television, domestic space, traumatized family, horror of American domesticity

Amerykański gotyk powstał w świecie optymizmu, w kraju pełnym wizji wolności i niekończącego się szczęścia. Krytyk literacki Leslie Fiedler kształtującą się na amerykańskiej ziemi twórczość gotycką określił jako: „nierealistyczną, sadystyczną i melodramatyczną literaturę ciemności i groteski w krainie światła i afirmacji”¹. Jak słusznie zauważył Eric Savoy, ten paradoks ma swoje wyjaśnienie w historii Stanów Zjednoczonych. Gotycki pokazuje drugą stronę medalu, koszmar, który ukrywa się pod płaszczykiem „amerykańskiego snu”. W świecie amerykańskiego gotyku duchy przeszłości nigdy nie śpią i nieustannie prześladują teraźniejszość².

Amerykańscy pisarze gotyccy nie posiadali strasznych starych zamków, klasztorów i legend jak ich europejscy „koledzy po fachu”, ale mieli nowe lądy, purytańską spuściznę, niewolnictwo i polityczną utopię. Spadkiem po purytanizmie była świadomość współistnienia dobra i zła, poczucie winy i strach przed dniem Sądu Ostatecznego. Z pozoru optymistyczny charakter utopii pociągał za sobą mniej pozytywne skutki, takie jak niedyscyplinowane rządy większości, rządy motłochu lub niebezpieczeństwo upadku³.

Amerykański gotyk nie mógł, oczywiście, pozostać obojętny wobec brytyjskich wzorców, które doprowadziły do wielkiej popularności literatury grozy. Zaadaptował wszystkie główne konflikty, motywy i sytuacje narracyjne⁴, jak uczucie strachu i niepokoju, ponurą atmosferę, niewyjaśnione zdarzenia, zjawiska nadprzyrodzone i motyw nawiedzzonego miejsca. Jednak w ujęciu pisarzy amerykańskich gotyk zyskał szczególny charakter. Podczas gdy literatura gotycka koncentrowała się na aspekcie strachu i przerażenia, amerykański

¹ *A Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Malden – Oxford 2007, s. 111.

² *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, red. J.E. Hogle, Cambridge 2007, s. 167.

³ *A Companion to the Gothic*, s. 109–110.

⁴ *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, s. 168.

gotyk kładł nacisk na tajemnicę i sceptycyzm wobec natury człowieka⁵. „Czarni romantycy” twierdzili, że istoty ludzkie są równie zdolne do czynienia zła, jak i dobra, człowiek jest podatny na grzech, samozniszczenie, i za swój obowiązek uznali przypominanie światu o tych faktach. Amerykański gotyk wypełniał swoją misję poprzez prezentowanie odrażających ludzkich czynów, psychologicznych efektów winy, grzechu i szaleństwa⁶.

Czołowi „czarni romantycy”, jak Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe i Nathaniel Hawthorne, w swojej twórczości rezygnowali z egzotycznych pejzaży, właściwych europejskiemu gotykowi, na rzecz bardziej swojskich lokalizacji. Nawiedzone zamki, które naturalnie nie istniały w amerykańskim krajobrazie, zastąpili nawiedzonymi starymi domami; w roli miejsc, w których dzieje się horror, okazałe posiadłości zostały „wyręzione” przez domy rodzinne. Wymienieni autorzy posługiwali się poetyką gotyku w celu prezentacji horroru domatorstwa. W swojej twórczości odkrywali przed czytelnikami rodzinne dramaty i grzechy. Odnosząc się do narodowej, wyidealizowanej wizji życia rodzinnego, pokazywali destrukcyjną moc rodziny⁷.

Charakterystyczny dla amerykańskiego gotyku nacisk na kwestie rodziny bądź pseudorodziny ma swoje korzenie w purytańskiej przeszłości. Koloniści mieszkali w klaustrofobicznych osadach, a „nowy świat” dzielili z czającymi się w leśnych ostępach i górskich kryjówkach „sługami diabła”. Towarzyszące im silne uczucie strachu i niepewności kumulowało się w ich sadybach, co odcisnęło piętno na purytańskim doświadczeniu. W amerykańskim gotyku także rodzinna bliskość jest przytłaczająca, dom wcale nie jest bezpieczną przystanią. Wręcz przeciwnie. Dom rodzinny staje się źródłem dysfunkcyjności, a największe zagrożenie stanowią jego mieszkańcy bądź bliscy sąsiedzi⁸. Jak stwierdziła Helen Wheatley, amerykański gotyk stanowi „udomowioną” wersję gotyku europejskiego⁹. Oddala się od upiorów w zamczyskach na rzecz upiorów codzienności: nawiedzonych domów i zamieszkujących je rodzin „po przejściach”.

Nie inaczej jest w przypadku telewizji. Tu również w centrum znajduje się dom i rodzina. W latach sześćdziesiątych XX wieku do świata królujących od początku istnienia nowego medium nuklearnych rodzin, do ich podmiejskich domostw otoczonych białymi płotami, wkroczyły postacie rodem z powieści Mary Shelley i Brama Stokera. Mowa o fantastycznych sitcomach rodzinnych: *The Addams Family* oraz *The Munsters*. Ów okres, upływający pod znakiem wolności, miłości i pokoju, w amerykańskiej telewizji zyskał niezbyt chlubne miano „ery idiotycznych sitcomów”. Na fali popularności sitcomów z nutką grozy powstała gotycka opera mydlana *Dark Shadows*, w której głównym

⁵ [Online] <http://www.search.com/reference/American_Gothic/Dark_romanticism.htm>, dostęp: 20.01.2013.

⁶ Tamże.

⁷ H. Wheatley, *Gothic Television*, Manchester 2006, s. 123–124.

⁸ B.M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, New York 2009, s. 105–106, 2–3.

⁹ H. Wheatley, dz. cyt., s. 123.

bohaterem uczyniono osiemnastowiecznego wampira, a miejscem akcji – niewiedzaną przez różnorakie zjawy posiadłość rodziny Collinsów.

Wprowadzanie postaci gotyckich do domów zwykłych Amerykanów stanowiło w tamtym czasie wyraz niepokoju wobec zachodzących zmian: niestabilności instytucji rodziny, wysokiego wskaźnika rozwodów, zachwiania ról płciowych¹⁰. Twórcy gotyckich seriali za pośrednictwem właściwych im mrocznych postaci mówili o tym, o czym milczały promujące tradycyjne wartości sitcomy. Sitcomy rodzinne prezentowały słoneczny „wierzch” „amerykańskiego snu”, a seriale grozy – jego ciemny „spód”. Miały na celu przypominać o grozie powszedniości, ukazywać mniej przyjemną stronę domowego życia.

Należy zaznaczyć, że w kulturze Stanów Zjednoczonych ciemna strona „amerykańskiego snu” ma swoje konkretne odzwierciedlenie, a wręcz umiejscowienie geograficzne. Centrum dziania się wszelkiej grozy i makabry uczyniono obciążone winą niewolnictwa amerykańskie Południe. „Kojarzono z gotyką atmosferą grozy i uczuciem fatum, stało się magazynem tego wszystkiego, czego naród amerykański chciał się pozbyć”¹¹.

Modelowym przykładem połączenia gotyckiej reprezentacji rodziny z dręczonymi grzechami przeszłości Głębokim Południem jest serial z 1995 roku *American Gothic*¹². Już otwierająca go sekwencja obrazuje współlistnienie rodzinnej harmonii i rodzinnego koszmaru. Głos centralnej postaci serialu, szeryfa Lucasa Bucka, zaznajamia widzów z pozytywami życia w prowincjonalnym miasteczku: „Mówi się, że »amerykański sen« należy do przeszłości, że podstawowe wartości, jak dom, praca i rodzina, przemijają. Cóż, nie w moim mieście. Tam, skąd pochodzę, to marzenie wciąż jest rzeczywistością”¹³. Słowom szeryfa towarzyszą idylliczne obrazki małego miasteczka w Karolinie Południowej, spokojnych osiedli z zadbanymi domkami w stylu kolonialnym, placów zabaw, kościołów.

Szybko jednak niosący pozytywne przesłanie przekaz zamienia się w przestrozę: „Dla tych, którzy za mną podążają, życie może być rajem, ale dla tych, którzy tego nie robią, może być drogą przez piekło”¹⁴. W tym momencie krajobraz zmienia się diametralnie. Kamera przenosi widza na cmentarz, a następnie na obrzeża miasteczka do położonego wśród drzew domu rodziny Temple. Tam, pod osłoną nocy, w blasku świec Caleb Temple obchodzi swoje dziesiąte urodziny. Chłopiec sam przynosi sobie urodzinowy tort. Ani pijany ojciec, ani cierpiąca na zaburzenia psychiczne siostra, Merlyn, nie śpiewają mu „Sto lat”. Dzień, który dla dziecka powinien być źródłem radości, zamienia się w koszmar. Caleb nie zdąża nawet zdmuchnąć świeczek. Powtarzana nerwowo przez Merlyn fraza: „Ktoś jest za drzwiami” doprowadza do furii ojca, który w pijackim szale postanawia uciszyć córkę łopata. Rozpoczęty przez niego atak

¹⁰ Tamże, s. 127.

¹¹ Tamże, s. 184.

¹² Tamże.

¹³ *American Gothic*, USA, CBS, 1995–1996.

¹⁴ Tamże.

zostaje w brutalny sposób zakończony przez przybyłego na miejsce zdarzenia Lucasa Bucka. Stojący na straży prawa szeryf bez skrępowań morduje Merlyn...

Na uwagę zasługuje także zabieg obsadzenia w roli demonicznego szeryfa Gary'ego Cole'a, znanego z roli poczciwego ojca rodziny w filmowej wersji sitcomu *The Brady Bunch Movie* (1995)¹⁵. Sitcom *The Brady Bunch* święcił tryumfy w latach siedemdziesiątych, prezentując radosne życie patchworkowej rodziny, w której wszelkie problemy rozwiązywano w pół godziny. W *American Gothic* Cole także jest ojcem, ale jego relacje z synem są dużo bardziej skomplikowane i raczej nie opierają się na miłości i wzajemnym zrozumieniu. Dysonans pomiędzy światem serialu rodzinnego a światem gotyku został również zasygnalizowany w scenie wizyty szeryfa w więzieniu, w którym zostaje umieszczony ojciec Caleba. Buck, zmierzając do celi Gage'a Temple'a, pogwizduje tytułową piosenkę serialu *The Andy Williams Show*¹⁶. Chwilę później z uśmiechem na ustach namawia więźnia do popełnienia samobójstwa.

Serial nie poprzestaje na grze z wizerunkiem Gary'ego Cole'a i nieprzerwanie wypełnia swoistą misję manifestowania „drugiej strony medalu”. Dwoistość życia rodzinnego na amerykańskim Głębokim Południu zostaje wyrażona za pomocą retrospekcji dokonanej w rodzinnym domu Caleba. Powołana do działania zostaje tragiczna przeszłość, która zgodnie z gotycką tradycją nawiedza teraźniejszość.

Gdy Caleb ucieka ze szpitala, dowiadujemy się, dlaczego podążający za nim szeryf tak bardzo chce uzyskać nad nim kontrolę. Chłopiec powraca do opuszczonego domu i zastaje w nim ducha swojej zmarłej siostry. Za sprawą jej medalionu zostaje przeniesiony do zupełnie innej rzeczywistości, domu pełnego ciepła i miłości, których on sam nigdy nie zaznał. Oczom Caleba ukazuje się jego zmarła matka tuląca do siebie małą Merlyn. Nagle i tu, w bezpieczne i szczęśliwe życie rodziny Temple, wdziera się zło.

Zło ma bardzo konkretną i diaboliczną postać – szeryfa Bucka. Po raz kolejny idylliczna sceneria w mgnieniu oka zamienia się w koszmar. Caleb poznaje druzgocącą prawdę o swoim pochodzeniu. Szeryf zgwałcił jego matkę, doprowadzając do rozpadu rodziny i choroby Merlyn. Audiowizualna projekcja rodzinnego dramatu ma za zadanie podkreślić główne założenie amerykańskiego gotyku, a mianowicie przekonanie, że rodzinne szczęście jest jedynie iluzją, a skrywane rodzinne przewinienia i sekrety zawsze ujrzą światło dzienne¹⁷.

W *American Gothic*, pomimo silnego gotyckiego wydźwięku, pobrzmiewają nuty południowego konserwatyizmu i moralnego idealizmu. W ten sposób serial wpisuje się w typowo gotycki schemat walki dobra ze złem, która w serialu przybiera postać konfliktu między cechami genetycznymi a nabytymi¹⁸. Odzwierciedleniem tych zmagania jest postać Caleba. Walka o duszę chłopca toczy się pomiędzy jego aniołem stróżem, Merlyn, a diabłem wcielonym,

¹⁵ H. Wheatley, dz. cyt., s. 194.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 185–186.

¹⁸ Tamże, s. 186.

Lucasem Buckiem. Chłopiec nieustannie musi mierzyć się z dylematami natury moralnej, od uczciwości w szkole po rezygnację z własnej satysfakcji na rzecz przyjaźni.

Każda historia prezentowana w poszczególnych odcinkach *American Gothic* niesie ze sobą lekcję: nie oszukuj, nie kradnij, nie zdradzaj, nie uwodź. Kolejne odsłony serialu stanowią oddzielne mroczne przypowieści z morałem. Wątek tragicznej przeszłości rodziny Temple nie jest jedyny. *American Gothic* wypełniony jest wątkami winy, grzechu i kary. Rządzone przez szeryfa miasteczko Trinity pełne jest domostw dręczonych przez rodzinne sekrety, przemoc, niewierność¹⁹.

Szeryf Buck, pełniący rolę gotyckiego łotra, wykorzystuje słabości i przezwinięcia mieszkańców, by jeszcze bardziej pogłębiać ich niedolę i czerpać satysfakcję z szerzącego się zła. W Trinity zdradzający swe żony mężczyźni giną z rąk psychopatycznego wielbiciela żuków, żądny sławy dziennikarz postanawia poświęcić dla niej życie żony, mąż okładający małżonkę pięściami traci dłoń na ostrzu piły do drewna, a brutalny złodziej zostaje pogrzebany żywcem. Kara nie omija także kochających ojców rodziny, którzy w przeszłości zgrzeszyli. W odcinku *Bądź przeklęty, jeśli tego nie zrobisz* za sprawą szeryfa do miasteczka powraca były skazaniec, Wash Sutpen. Sutpen odsiadwał wyrok za zabójstwo mężczyzny, który, jak mu się wówczas wydawało, uwiódł jego córkę. Lubujący się w komplikowaniu życia innym Buck zdradza pałającemu żądzą zemsty Sutpenowi, że to Carter Brown, wzorowy ojciec i mąż, przed laty miał romans z jego córką. Szeryf doprowadza swój diaboliczny plan do końca, zmuszając Cartera do przyjęcia byłego więźnia pod swój dach. Krzywda wyrządzona niegdyś przez Browna powraca do niego ze zdwojoną siłą. Mściwy skazaniec flirtuje z nastoletnią córką Browna, a następnie prowokuje go do zabicia własnej żony.

Dominujący w *American Gothic* temat zła wdzierającego się do przestrzeni domowej można odczytać jako odpowiedź na toczącą się w latach dziewięćdziesiątych debatę na temat pozycji telewizji w owej przestrzeni, dostępu do przekazu telewizyjnego oraz odpowiedzialności jego twórców. Emocje związane z oddziaływaniem telewizji doprowadziły do powstania w Stanach Zjednoczonych w 1996 roku Prawa telekomunikacyjnego, a także wielu technologii mających zapewnić tak zwane bezpieczne oglądanie. Należały do nich między innymi TV Guardian, podłączany do odbiornika telewizyjnego „filtr wulgarności”, i Weemote, dający dostęp tylko do „odpowiednich” programów²⁰.

Główny zarzut, jaki kierowano pod adresem pojawiających się wówczas seriali gotyckich, takich jak *American Gothic* i *Millennium*, dotyczył „naruszania wartości rodzinnych”. Do zaistniałego konfliktu pomiędzy telewizyjnym gotykiem a telewizją rodzinną *American Gothic* odniósł się poprzez wspomnianą już postać Gary’ego Cole’a. Osobą uosabiającą ową sprzeczność był także sam twórca serialu, Shaun Cassidy. Cassidy w latach siedemdziesiątych

¹⁹ Tamże, s. 187.

²⁰ Tamże, s. 193.

występował w serialu rodzinnym *The Hardy Boys Mysteries*. Gdy dorósł, postanowił rozstać się z wizerunkiem nastoletniego idola i w swoim serialu stworzył ponury obraz rodzinnej traumy²¹.

Jednakże *American Gothic* pokazuje, że twórca nie zdołał całkowicie odciąć się od swoich korzeni. Prezentując horror amerykańskiego domostwa, pozostał wierny wartościom rodzinnym. Serial, mimo kreowania na głównego bohatera – wcielonego w postać szeryfa – diabła, w każdym odcinku podkreśla znaczenie postaci pozytywnych, które dzięki swoim dobrym uczynom wychodzą z opresji obronną ręką. Co ciekawe, nierzadko w ich ocaleniu swój udział ma zły szeryf. Nawet wynikające z wyrachowania i chęci osiągnięcia własnych celów działania Lucasa Bucka ostatecznie mają pozytywne konsekwencje. Manipulując owładniętym żądzą sławy dziennikarzem, ratuje on jego żonę przed śmiercią, doprowadzając do wypadku, w wyniku którego „damski bokser” traci dłonie, co kładzie kres domowej przemocy.

Serial wychodzi w ten sposób poza ponurość właściwą gotykowi i zbliża się do zbawczego aspektu współczesnej kultury gotyckiej. Wprowadzając postacie anielskie, nawiązuje do typowej dla lat dziewięćdziesiątych „kultury łatwej transcendencji... inspirowanej wiarą, że samoprzeobrażenie jest proste jak spełnienie życzenia w bajce”²².

Niewątpliwie wpływ na moralizatorski i mimo wszystko pozytywny charakter serialu miało miejsce jego nadawania, emitowała go bowiem specjalizująca się w serialach rodzinnych stacja CBS. Profil stacji spowodował, że przed emisją pilota *American Gothic* zamieszczono ostrzeżenie, że mający się rozpocząć program „może być nieodpowiedni dla rodziny”. Ten asekuracyjny zabieg nie zmienia faktu, że decyzja CBS o wprowadzeniu na jej antenę serialu gotyckiego była zaskakująca i odważna. Jej przyczynę wyjaśniają słowa wypowiedziane przez Shauna Cassidy’ego: „Kiedy zwróciliśmy się do sieci CBS, była właśnie w fazie przemiany i przez pięć minut myślała, że chce być stacją Fox”²³.

Sieć Fox, zaczynająca swą działalność jako stacja „buntowników”, w latach dziewięćdziesiątych zasłynęła kultowym *Z archiwum X*. Do dziś znana jest z programów nienadających się do prezentowania w czasie *family viewing* (pory dnia, kiedy przed telewizorami zasiadają całe rodziny). W 1987 roku, kiedy na ekranach amerykańskich telewizorów królowały kochające się rodziny z seriali *Więzy rodzinne* oraz *The Cosby Show*, zdecydowała się na przedstawienie widzom dysfunkcyjnej rodziny Bundych. W 2011 roku po raz kolejny wymknęła się schematom, wprowadzając na antenę *American Horror Story*.

Pierwsza styczność z serialem *American Horror Story* wykształca przekonanie, że będziemy mieli do czynienia z typowym horrorem o nawiedzonym domu. Wprowadzająca sekwencja datowana na rok 1978 jest wręcz podręcznikowa i zawiera wszystkie konieczne elementy: wiatr, ponurą atmosferę,

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 197.

²³ Tamże, s. 194–195.

opuszczony dom, upiorną dziewczynkę i mroczną piwnicę, w której dochodzi do makabrycznego morderstwa. Na tym jednak konwencjonalność tego serialu się kończy. Kiedy akcja przenosi się do współczesności, okazuje się, że mamy do czynienia z wyjątkowo niegotyckim krajobrazem. Prezentowane wydarzenia nie mają bowiem miejsca w ponurej Nowej Anglii czy nawet na złowrogim Głębokim Południu, ale w słonecznej Kalifornii. Nowymi mieszkańcami mrocznego domostwa ma być rodzina po wyjątkowo przykrych przejściach. Aby zapomnieć o bólu po stracie dziecka i o małżeńskiej niewierności, rodzina państwa Harmon przenosi się z Bostonu do Los Angeles, a dokładniej do położonej w historycznej dzielnicy miasta gotyckiej posiadłości. Już od jej progów rozwijana jest nić gotyckich powiązań i aluzji. Zbuntowana nastolatka, Violet Harmon, na widok „classic L.A. Victorian”²⁴ stwierdza, że wraz z rodzicami będzie tworzyć rodzinę Adamsów. Dziewczyna nie zdaje sobie wówczas sprawy, jak bardzo jest bliska prawdy. Specyficzne upodobania rodziny Adamsów są jednak niczym w porównaniu z tym, do czego są zdolne potwory uwięzione w „domu morderstw”. O ich możliwościach przekonuje się Vivien Harmon, która nie do końca świadoma tego, co się dzieje, zostaje zgwałcona przez ducha kryjącego się pod sadomasochistycznym kostiumem. Gdy w sypialni dochodzi do poczęcia dziecka diabła, Ben Harmon, pod wpływem słyszanych tylko przez niego głosów, zaczyna rozmyślać o spaleniu domu.

Do dręczonej koszmarami przeszłości rodziny Harmonów dołącza również doświadczona przez życie gospośnią, a właściwie jej starzejący się duch. Postać Moiry jest dwuwymiarowa, przez co zabawa w odniesienia również jest podwójna. Kobiety, patrząc na nią, widzą Frances Conroy, aktorkę znaną z roli w ponurym serialu *Sześć stóp pod ziemią*, natomiast w oczach mężczyzn Moira jawi się jako uwodzicielska pokojówka. Młodsza wersja gospośni wizualnie i mentalnie stanowi kopię niepokojąco seksownej Audrey z *Miasteczka Twin Peaks*. Nie bez powodu także twórcy serialu zaangażowali do niewielkiej roli Sarę Paulson. Aktorka, grająca ducha Merlyn w *American Gothic*, w *American Horror Story* wciela się w postać medium.

American Horror Story jest więc zgrabnym i intrygującym połączeniem motywów z *Amityville*, *Dziecka Rosemary*, *Miasteczka Twin Peaks* i *American Gothic*. Ale na tym nie koniec. Jednym z nielicznych żywych bohaterów serialu jest pochodząca z Virginii Constance Langdon. Korzenie Constance nie są bez znaczenia, ponieważ jej akcent, manieri damy z Południa, uszczypliwy sarkazm, ale przede wszystkim mordercze inklinacje wnoszą do serialu powiew południowego gotyku.

W omawianym gotyckim serialu nie zabrakło odniesień do amerykańskiej literatury grozy. Wykorzystywana przez mężczyzn Moira oraz zdradzana przez swojego egoistycznego małżonka Vivien wprowadzają wątek znany ze słynnego gotyckiego opowiadania autorstwa Charlotte Perkins Gilman *Żółta tapeta*. Opowiadanie, którego cierpiąca na depresję bohaterka zostaje uwięziona w jednym z pokoi starego domu, określanego jako „aula przodków”, stanowi

²⁴ *American Horror Story*, USA, Fox 2011.

jeden z typowych przykładów „udomowionego” amerykańskiego gotyku²⁵. Gilman zwróciła w nim uwagę na nierówny rozkład sił w instytucji małżeństwa oraz na związek pomiędzy subordynacją żony wobec męża a podporządkowaniem istniejącym w relacji lekarz – pacjent. Mąż bohaterki *Żółtej tapety* i mąż Vivien są lekarzami. Ponadto ciężarna Vivien, przytłoczona kolejnym oszustwem małżonka i przybierającymi na sile nadprzyrodzonymi zjawiskami, powoli, tak jak narratorka opowiadania, popada w obłąd. Jej cierpienie powoduje, że Moira decyduje się przywołać historię bohaterki *Żółtej tapety*. Mówiąc głosem Gilman, pociesza swoją pracodawczynię i stwierdza: „To właśnie robią mężczyźni, wmawiają kobietom, że są szalone, by móc bawić się ich kosztem”²⁶.

Pod pozorem postmodernistycznej zabawy w cytaty i aluzje kryje się mało zabawna prawda o tkwiącym w człowieku złu. *American Horror Story* to nie tylko audiowizualna encyklopedia gotyku, to też przerażająca historia całego narodu amerykańskiego. Losy zjaw i ludzi przeplatają się tu i wiją w konwulsjach winy, grzechu, cierpienia i strachu.

Poszczególne odcinki *American Horror Story*, podobnie jak serialu *American Gothic*, stanowią oddzielne opowieści. Ich bohaterami są żywi i martwi pacjenci Bena Harmona, którzy cierpią z powodu fobii, braku akceptacji, miłości i rodzinnych traum. Niemal każdy odcinek *American Horror Story* to historia z życia wzięta. Wśród duchów zamieszkujących piwnicę państwa Harmon są członkowie „rodziny” Mansona, pielęgniarki zabite przez Richarda Specka, Czarna Dalia i sprawca masakry w liceum w Columbine. Zjawy uwięzione w gotyckiej posiadłości są więc przerażająco ludzkie.

Oba seriale, *American Gothic* i *American Horror Story*, nie są opowieściami o horrorze dziejącym się w życiu jednej, konkretnej rodziny. Shaun Cassidy na konferencji prasowej CBS, po pierwszym pokazie *American Gothic* dla krytyków telewizyjnych, uprzedzając zarzuty o epatowaniu przemocą, powiedział: „Świat jest straszny już teraz”. Przytaczając zatrważające dane na temat przemocy domowej, zaznaczył, że celem makabrycznego serialu jest zwrócenie uwagi na prawdziwą, codzienną makabrę mającą miejsce poza ekranem telewizora²⁷.

Autorefleksyjne i ironiczne, seriale te odnoszą się krytycznie do własnego medium, telewizji, wskazując na nią jako pośrednika, za pomocą którego do przestrzeni domowej przedostają się wszelkie okropności świata²⁸, a jednocześnie zdają się krzyknąć: „Tak wygląda prawdziwe życie”. Strasząc widza duchami, odkrywają przed nim okrutną prawdę o ludzkiej naturze.

²⁵ A. Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, New York 2004, s. 94.

²⁶ *American Horror Story*, USA, Fox 2011.

²⁷ H. Wheatley, dz. cyt., s. 196.

²⁸ Tamże, s. 195–196.

Za sprawą amerykańskiego gotyku „nastąpił zwrot od strachu, wyrażanego w perypetiach nieszczęśliwych oraz nikczemnych działaniach ich prześladowców, do uwewnętrznionego lęku. Nacisk położono na motywację, a nie na przerażające konsekwencje. Duch w prześcieradle utorował drogę, dosłownie tak jak w *Opowieści wigilijnej* Dickensa, do nawiedzonej psychiki, co pozwala straszyc nieszczęsne ofiary ze znacznie większą siłą”²⁹.

Bibliografia

- A Companion to the Gothic*, red. D. Punter, Malden – Oxford 2007.
Carroll N., *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
Lloyd-Smith A., *American Gothic Fiction: An Introduction*, New York 2004.
Murphy B.M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, New York 2009.
The Cambridge Companion to Gothic Fiction, red. J.E. Hogle, Cambridge 2007.
Wheatley H., *Gothic Television*, Manchester 2006.

Summary

**American Gothic, or, the horror of American domesticity.
An analysis of the “domesticated”, an American version of Gothic
based on the example of the *American Gothic*
and *American Horror Story* series**

This article discusses the subject of Gothic television based on the example of *American Gothic* and *American Horror Story* series. By referring to the domestic dimension of American Gothic, it analyses the motif of home invasion and a traumatized family, while pointing to its contribution to the debate about the negative impact of television. The main objective of this work is to demonstrate that by the subject of families terrorized by unrealistic forces, Gothic series take up very real issues. The article is concluded by the observation that the omnipresent Gothic fiction in these series explores the much more terrifying horror of the commonplace.

²⁹ N. Carroll, *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 18.

Andrzej Pitrus

The Passing: obrazy z soli i pieprzu

Słowa kluczowe: Bill Viola, sztuka wideo, sztuka mediów, autobiografia

Key words: Bill Viola, video art, media art, autobiography

The Passing (1991) to praca *single channel video* uważana za jedną z najważniejszych w dorobku Billa Violi. Jest to o tyle paradoksalne, że powstała ona w dużym pośpiechu, w warunkach zdecydowanie niekomfortowych dla artysty, a także nie jako wynik przemyślanego planu, ale niejako „zamiast” realizacji, która miała zostać przygotowana dla ZDF. Niemiecka stacja telewizyjna zamówiła autorskie wideo u Violi, nie stawiając mu żadnych konkretnych wymagań i ograniczeń. Artysta był już bowiem wtedy na tyle znany, że jego udział w projekcie „Das kleine Fernsehspiel” miał charakter prestiżowy dla nadawcy.

Niestety, okoliczności osobiste sprawiły, że prace nad kolejnym długometrażowym wideo, mającym zająć miejsce obok wcześniejszych, *Hatsu Yume: The First Dream* (1981) i *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), utknęły w martwym punkcie. Artysta dysponował wprawdzie pewnym materiałem, ale nie układał się z niego żaden spójny utwór. Choroba matki, pogrążonej przez dłuższy czas w śpiączce, a także jej późniejsza śmierć pogrążyły Billa Violę w żałobie i pozbawiały twórczej inwencji. W tym samym roku został on również – to już radosna okoliczność – po raz drugi ojcem, co skądinąd ponownie skupiło jego uwagę w większym stopniu na życiu rodzinnym niż na twórczości. Niemieccy sponsorzy nie chcieli jednak słyszeć o opóźnieniach i domagali się albo skończonego dzieła, albo zwrotu funduszy. Viola rozważał drugą okoliczność, lecz jednocześnie uświadomił sobie, że osobiste przeżycia mogą stać się bezpośrednią inspiracją dla jego pracy. Choć nigdy wcześniej nie nawiązywał wprost do epizodów z własnego życia, postanowił sięgnąć po dramatyczne doświadczenia 1991 roku, by opowiedzieć o własnych emocjach, ale i zbudować wypowiedź o wyższym stopniu uogólnienia.

Podczas choroby matki Viola – za zgodą innych członków rodziny – realizował materiał wideo ukazujący ją w ostatnich dniach życia. Przejmujące obrazy ukazujące bezwładne ciało, podtrzymywane przy życiu przez aparaturę medyczną, nie miały być początkowo wykorzystane w jakiegokolwiek dostępnej szerszej publiczności pracy. W końcu zostały one włączone do *The Passing*, jako jeden z powracających motywów. Dzieło to jednak nie opowiada wyłącznie o pożegnaniu z matką artysty.

The Passing to utwór w radykalny sposób odchodzący od wcześniejszych strategii Billa Violi, czy też – być może byłoby to celniejsze sformułowanie – nakładający na zestaw zainteresowań i fascynacji artysty nowe treści, a także

wizualne formy. Bill Viola powrócił tu do stylistyki monochromatycznej. To zresztą chyba również niezbyt precyzyjne określenie, bo wcześniejsze czarno-białe realizacje – pochodzące z samego początku lat siedemdziesiątych – nie były pozbawione koloru na skutek artystycznego wyboru, ale po prostu dlatego, że takie były możliwości dostępne w momencie, kiedy technologia wideo dopiero wkraczała na rynek nieprofesjonalny (czytaj: niezwiązany z instytucjonalną telewizją). To zatem nie tyle powrót, co odkrycie – o tyle ważne, że po raz pierwszy Viola wyraźnie deklaruje chęć wizualnej stylizacji, skierowania uwagi także na stronę plastyczną swoich prac. Oczywiście wielu wcześniejszym utworom nie można odmówić dbałości o warstwę obrazową, ale wtedy była ona zawsze w sposób jednoznaczny podporządkowana płaszczyźnie intelektualnej czy też koncepcyjnej¹. Tu obraz ma dużo większe znaczenie, zdecydowany nacisk został położony również na stronę emocjonalną: nigdy wcześniej i nigdy później Bill Viola nie postawił tak wiele na sferę afektywną. W rezultacie *The Passing* to utwór z całą pewnością mniej nasycony wyrafinowanymi kontekstami niż na przykład wymieniony wcześniej *I Do Not Know What It Is I Am Like*. Z drugiej jednak strony – być może tym trudniejszy w interpretacji. Tam bowiem widz miał do rozwiązania arcytrudną łamigłówkę złożoną z odniesień do kilku tradycji filozoficznych i wielu tropów estetycznych, tu – w dużej mierze musi zmierzyć się z zsubiektywizowanym idiolektem, niejednokrotnie wymykającym się jednoznaczному wyjaśnianiu. *The Passing* zainspirowało zresztą wielu autorów do analiz, dość przywołać rozbudowane studia Seana Cubitta² i Rainera Usselmanna³.

Autor artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Screen”, mający zresztą w dorobku wiele innych prac poświęconych wykorzystaniu wideo w sztuce, dostrzega związki pracy z wcześniejszymi realizacjami artysty przede wszystkim dlatego, że – niezależnie od wyeksponowania tropów egzystencjalnych – powraca tu problem reprezentacji i percepcji, fascynujący Billa Violę przede wszystkim w latach siedemdziesiątych. W ujęciu Cubitta podstawowym pojęciem i zjawiskiem interesującym Violę jest światło: możliwości jego technologicznej materializacji przez użycie techniki wideo. Autor zwraca także uwagę na pozajęzykowy charakter utworu, faktycznie odrzucającego jakiekolwiek słowo na rzecz wizualnej poezji stanowiącej manifestację subiektywnej percepcji rzeczywistości, będącej potem bazą dla wysoce zindywidualizowanych odczytań całości przez widzów. Dostrzega też – co w istocie może okazać się interesującym tropem, zwłaszcza w kategorii późniejszych poszukiwań Violi – próbę odniesienia się do problematyki piękna. Przywołując rozróżnienia

¹ Celowo unikam terminu „konceptualny”, by wskazać na pewien dystans, jaki Bill Viola zachowywał wobec ściśle rozumianego konceptualizmu.

² S. Cubitt, *On Interpretation: Bill Viola's "The Passing"*, „Screen” 1995, vol. 36, nr 2, s. 113–130.

³ R. Usselmann, *Flow and Presence in Bill Viola's "The Passing"*, [online] <<http://www.rainerrusselmann.net/2009/03/flow-and-presence-in-bill-violas.html>>, dostęp: 10.11.2012.

Kanta⁴, wskazuje, że Viola dostrzega je nie tyle w samym przedmiocie, co w akcie percepcji, w procesie widzenia i nadawania przedmiotom znaczenia.

Erudycyjny tekst Cubitta przynosi sporo ciekawych sugestii, choć jednocześnie zawiera treści ocierające się o kuriozalną nadinterpretację – jak w kilku paragrafach, w których relacje między artystą, jego matką i synami wyjaśniane są za pomocą całkowicie nieadekwatnego klucza psychoanalitycznego – ale jego podstawowym mankamentem jest brak uspoźnienia i wskazania faktycznej dynamiki znaczeń w utworze Violi. W ujęciu Cubitta praca artysty jawi się jako worek pełen idei nieukładających się w jeden kompletny wzór. A przecież – mimo emocjonalności dzieła – amerykański artysta ani na moment nie utracił nad nim kontroli.

Wątpliwości może budzić także interpretacja Usselmanna, choć oczywiście jest do pewnego stopnia uprawniona. Autor nie tyle stara się zrekonstruować znaczenia wideo Violi, co poszukuje jego ukrytych ideologicznych treści. Jego zdaniem, utwór Amerykanina – powstały w momencie upowszechnienia się technologii 8 mm, pozwalających niemal każdemu dokumentować swoje życie codzienne – dokonuje narcystycznego przesunięcia treści prywatnych w obszar publicznego dyskursu instytucjonalnych mediów. Autor w dość karłowaty sposób sięga po narzędzia psychoanalizy, argumentując, że figura snu wykorzystana w pracy pozwala Violi osiągnąć stan pierwotny, stan dystrybucji libido, rodzaj pierwotnego i doskonałego narcyzmu, gdzie libido i ego uzyskują stan całkowitego zjednoczenia.

Wspomniane interpretacje, które – choćby z racji swych rozmiarów i ambicji – nie powinny zostać pominięte milczeniem, zdają się w niewytłumaczalny sposób odsuwać na bok treści obecne w najbardziej powierzchniowej strukturze dzieła, czyniąc je – nie wiadomo dlaczego, zwłaszcza w interpretacji Cubitta – niemal pretekstowymi. Tymczasem okazuje się, że gdy interpretacja przyjmie te właśnie najprostsze komponenty za punkt wyjścia dla dalszych eksploracji, dzieło Billa Violi niemal natychmiast odzyskuje spójność i wewnętrzną logikę.

Odczytanie pracy Billa Violi, zbudowanej na zasadzie asocjacji obrazów nieukładających się jednak w narrację typu filmowego, wymaga znalezienia elementu mającego stać się osią całej interpretacji. Brak klasycznie rozumianej struktury narracyjnej utrudnia znalezienie takiego elementu. Sprawia też, że widz może dokonać wyboru: jego uwaga może paść na przykład na elementy powtarzające się, stanowiące rodzaj refrenu, ale także na te, których ładunek emocjonalny, a tym samym siła oddziaływania, jest największy.

Wydaje się, że wskazanie ujęć przedstawiających umieranie matki artysty jako takiej osi nie jest obarczone zbyt wielkim ryzykiem popełnienia nadużycia. Jeśli zaś przyjmniemy założenie, że to właśnie one stały się fundamentem, na którym twórca zbudował całość swojego dzieła, powinniśmy zastanowić się, jakie najważniejsze tropy wprowadzają one do znaczeniowej struktury

⁴ Chodzi o problem rozróżnienia piękna przedmiotu i jego przedstawienia diskutowany w: I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 291.

pracy. W tym wypadku oczywisty jest wątek eschatologiczny; kadry ukazujące faktyczną śmierć nie są figurą czegokolwiek innego, lecz – również z uwagi na świadomość widza, czyje odejście ogląda – stawiają odbiorcę oko w oko z konkretnym wydarzeniem. Nie ze śmiercią jako taką, ale z konkretną agonią, umieraniem konkretnej osoby.

Zaskakujące, że w tomie zawierającym komentarze i notatki artysty do jego prac⁵ nie znajdziemy niemal nic, co przybliżyłoby znaczenia *The Passing*. Strony poświęcone tej realizacji zawierają jedynie kadry – kluczowe obrazy. Są to w kolejności: zbliżenie twarzy śpiącego mężczyzny (sam Bill Viola), wjazd do ciemnego tunelu, biegnący chłopiec na plaży (starszy syn artysty), matka artysty z twarzą wykrzywioną bólem – jeszcze w domu, obraz pustyni, porzucona przyczepa kempingowa, mężczyzna wpadający z impetem do wody, zalany wodą pokój – przewracający się stół i spadające z niego przedmioty, noktowizyjny obraz drzewek Jozuego⁶ i wreszcie obraz zanurzonego w wodzie mężczyzny (ponownie jest to sam Bill Viola) – w półzbliżeniu, twarzą zwrócony do dna. Serię kończy faksymilowa odbitka kartki z notatnika zawierająca krótką notatkę: „O 6.00 12 lutego 1991 roku MATKA opuszcza swoje ciało”. Co ciekawe, w zestawie zdjęć przywołującym *The Passing* zabrakło tego najbardziej przejmującego, na którym widzimy umierającą kobietę już na szpitalnym łóżku, podłączoną do respiratora i innych urządzeń podtrzymujących życie.

Brak komentarza jest tu paradoksalnie... najdoskonalszym komentarzem. Wydaje się, że artysta zrezygnował z publikacji notatek – których zawsze powstaje bardzo wiele – nie z powodu ich braku, lecz dlatego, by podkreślić prywatny charakter swojego dzieła. Viola zwraca zatem uwagę, że kolejnym kluczem, oprócz problematyki śmierci, będzie jego doświadczenie, jego subiektywna perspektywa.

Oglądając *The Passing*, znajdziemy potwierdzenie powyższego odkrycia. Inne motywy wizualne odwołują się bowiem także do biografii Billa Violi⁷, przy czym wskazanie na subiektywny, a jednocześnie do pewnego stopnia oniryczny charakter prezentowanych w pracy obrazów, następuje już w pierwszych dwóch ujęciach. Viola zestawia wizerunek nocnego nieba nad pustynią z dużym zbliżeniem własnej twarzy. Zamknięte oczy i miarowy oddech sugerują, że mężczyzna śpi.

⁵ B. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, London – Cambridge, Anthony d'Offay Gallery 1995, s. 184–195.

⁶ Właściwie jukka krótkolistna (*Yucca brevifolia*). W istocie nie jest drzewem, lecz rośliną z gatunku agawowatych. Jej żywotność szacuje się na 900 lat, choć dokładne określenie wieku nie jest możliwe. Roślina ta została nazwana drzewem Jozuego przez mormońskich osadników, którym jej kształt kojarzył się z dłońmi wzniesionymi ku niebu w modlitwie. Jest jednym z symboli Kalifornii (gdzie mieszka i pracuje Bill Viola), jako że występuje tam endemicznie – przede wszystkim na pustyni Mohave.

⁷ O wspomnianych epizodach artysta opowiada w filmie dokumentalnym Marka Kidela poświęconym jego życiu i twórczości. Por. *Eye of the Heart*, BBC 2004. Por. także: J. Walsh, *Emotions in Extreme Time: Bill Viola's Passion Project*, w: *Bill Viola: The Passions*, red. B. Viola, P. Sellars, J. Walsh, H. Belting, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003, s. 50.

Już trzecie ujęcie odnosi się jednak w sposób bezpośredni do wspomnień artysty. Viola zrealizował je, wykorzystując kamerę przemysłową, dającą charakterystyczny efekt „śnieżenia” – zwłaszcza przy zbyt słabym oświetleniu. Obraz jest tu zamglony i nieczytelny – zawieszony niejako pomiędzy jawą a śnieniem. Inspiracją do jego stworzenia było doświadczenie z dzieciństwa, które sam Viola traktuje jako pewien rodzaj inicjacji w sferę audiowizualności: moment, kiedy po raz pierwszy zafascynowały go zjawiska związane ze światłem i percepcją. Będąc dzieckiem, Viola lubił zasypiać jako ostatni z domowników, jakby chciał się upewnić, że jego „domowy kosmos” funkcjonuje prawidłowo, że wszyscy członkowie rodziny bezpiecznie zakończyli swój dzień i mogą udać się na spoczynek. Leżąc już w łóżku w niemal całkowicie zaciemnionym pokoju, wpatrywał się w sufit i często dostrzegał tam fantasmagoryczne obrazy, które wyglądały jakby zostały usypane z tysięcy ziarenek soli i pieprzu. To niezwykle zjawisko faktycznie można zaobserwować w miejscach słabo oświetlonych, najlepiej zaś widoczne jest tam, gdzie dociera jedynie rozproszone światło⁸.

Także kolejne kadry znajdują wyraźne zakorzenienie we wspomnieniach artysty. Po niemal nieczytelnych obrazach mających przywoływać złudzenia optyczne, które tak zafascynowały małego Billa, na ekranie ukazuje się motyw pojawiający się w różnych wariantach zarówno we wcześniejszych, jak i (zwłaszcza) w późniejszych realizacjach artysty: do wody wpada ciało mężczyzny, by potem unosić się swobodnie w wodzie, aż do momentu, kiedy jej powierzchnia odzyska spokój. Scena ta odwołuje się do innego wspomnienia z dzieciństwa. Bill, mając sześć lat, uległ wypadkowi podczas zabawy z kolegami. Chłopcy wskakiwali do wody tak, by trafić w światło dużej dętki, która tuż przed tym, jak mieli zanurzyć się w głębinie, służyła im za rodzaj koła ratunkowego. Podczas jednego ze skoków nieumiejący pływać Bill nie zdążył uchwycić się dętki i zaczął tonąć. Choć został szybko odratowany nie ponosząc uszczerbku na zdrowiu, doświadczenie to było dla niego dość traumatyczne... ale jednocześnie na swój sposób piękne. Światło padające na taflę jeziora, rośliny i zwierzęta w nim się znajdujące, a być może także obrazy generowane przez niedotleniony mózg tworzyły razem fascynującą kompozycję, sprawiającą, że pragnienie pozostania w głębinach dłużej było silniejsze niż strach przed utonięciem.

Nieprzypadkowo w najbardziej osobistej pracy Viola buduje „sekwencję inicjalną” z obrazów nie tylko wprost odwołujących się do biografii samego artysty, ale również odnoszących się do momentów, które stały się – zgodnie z opinią samego Violi – formatywne dla jego wrażliwości i być może nawet decydujące o przyszłych wyborach artysty. W pewnym sensie aktywność Amerykanina w obszarze działań artystycznych jest nieustannym poszukiwaniem

⁸ Viola przypadkowo uzyskał takie warunki oświetleniowe w swojej sypialni, mnie udało się – także w dzieciństwie – zobaczyć te osobliwe obrazy podczas wieczornych spacerów w lesie. Zafascynowani odkryciem – wraz z moim przyjacielem – celowo przysmykaliśmy oczy, by intensyfikować wrażenia i potem opowiadać sobie o niezwykłych rzeczach, które byliśmy zdolni zobaczyć.

ulotnych obrazów, których nie możemy wywołać na życzenie. One muszą przyjść do nas same – jak Muza do artysty.

Oglądając kolejne sceny *The Passing*, trzeba stale mieć na uwadze perspektywę ustanowioną na początku: twórca w bardzo wyraźny sposób waloryzuje poszczególne kadry, ale także rekonfiguruje ich znaczenia, na przykład poprzez zaskakujące zestawienia. I tak bezpośrednio po ujęciu z mężczyzną wpadającym do wody pojawia się „dokumentalny” kadr ukazujący starszego syna Violi w sposób sugerujący, że małe dziecko biegnące po piasku na plaży właśnie wyłonił się z wody. Bardzo trudno jasno określić znaczenie tego zestawienia. Twórca pracy sugeruje raczej, by nie domykać go i zadowolić się zaskakującym semantycznym rezonansem: w ścieżce dźwiękowej słyszymy nadal miarowy oddech, sugerujący, że zarówno poprzednie kadry, jak i ten ukazujący chłopca są zapisami sennego marzenia. Nie chodzi przy tym o – znane z wielu filmów – obrazowanie oniryczne, które mogłoby zachęcać do Freudowskiej lektury, lecz o proste przywołanie mechaniki snów niewątpliwie niosących ze sobą znaczenia, ale jednocześnie opartych na paradoksalnej i niemożliwej do zracjonalizowania logice.

Znaczna część ujęć występujących w pracy powstała w plenerach – w okolicach, gdzie twórca do dzisiaj mieszka. Viola bardzo związany jest z pejzażem pustyni, którą często wybiera jako miejsce kontemplacji, odosobnienia niezbędnego w chwili kreacji, ale również jako rodzaj ulubionego pleneru: w jego realizacjach znajdziemy zarówno krajobrazy jego rodzinnej Kalifornii i pobliskiej Nevady oraz Utah, jak i odległej o tysiące kilometrów Sahary. W *The Passing* obrazy te mają szczególny charakter, Viola wybiera bowiem zdjęcia nocne, jakby po raz kolejny chciał odzyskać ulotne obrazy z pieprzu i soli. Wie jednak, że kamera nie dubluje ludzkiej percepcji, a tylko stara się ją naśladować. Stąd eksperymenty polegające na wykorzystaniu kamer szczególnego rodzaju: przemysłowych, przeznaczonych do realizacji materiału w skrajnie niekorzystnych warunkach oświetleniowych, a także tych, które światła widzialnego nie wymagają w ogóle, zadawałając się pasmem podczerwonym.

Poszukiwania te służą nie tylko wspomnianemu celowi. Przynoszą one również refleksję na temat wielości perspektyw widzenia; tu Viola pragnie odzyskać swoje dziecięce spojrzenie, które uczyniło go wrażliwym na sferę wizualności, ale jednocześnie odkrywa, że świat jest tylko taki, jakim go zobaczymy: inaczej pustynię widzi ptak, inaczej człowiek, a w odmienny sposób ktoś uzbrojony w technologie rozszerzające, a może po prostu zmieniające nasz sposób oglądu rzeczywistości.

Również kadry ukazujące matkę Violi i jego nowonarodzonego syna zderzone są ze sobą bezpośrednio. Ona – ukazana jest jeszcze w ostatnich chwilach spędzonych w domu, cierpiąca, ale zachowująca wymiar tego cierpienia jeszcze możliwy do wyobrażenia, ludzki. Głowa spoczywa na poduszce, kołnierz nocnej koszuli obszyty jest koronką... Dziecko także cierpi: krótkie ujęcie zrealizowane zostało tuż po jego wyjściu z łona. Chłopiec ma zamknięte oczy, być może **jeszcze** nie widział światła, którego matka artysty **już** nie zobaczy.

To bardzo proste zestawienie. Można wręcz uznać je za banalne. Wydaje się jednak, że Viola nie obawia się oskarżeń tego rodzaju, skutecznie uciekając przed melodramatyzacją. Ujęcia są bardzo krótkie, ponownie jak migawki wyjęte z czyjegoś snu. Podobnie jak to, które pojawia się po chwili: wejście do ogromnego tunelu i maleńki człowiek próbujący oświetlić sobie drogę latarką.

The Passing pozbawione jest czytelnej logiki przyczynowo-skutkowej. Viola wykorzystał tu także własne *home movies*, ale sposób ich użycia sprawiał, że tracą one walor dokumentalny. Logika snu narzucona w pierwszej sekwencji pozwala swobodnie przeskakiwać w czasie i przestrzeni, dlatego kolejne ujęcia nowonarodzonego dziecka spotykają się z obrazami zdrowych jeszcze rodziców, monumentalnej przyrody, a także pozostałości po ludziach, porzuconych przez nich na ciągnącej się w bezkres pustyni.

Mniej więcej około dwudziestej minuty projekcji po raz pierwszy wykorzystane zostają ujęcia pokazujące matkę w szpitalnym pokoju. Najpierw jest to krótkka, prawie nieczytelna migawka, dopiero po kilku minutach parosekundowe ujęcie, a następnie przejmująca panorama pozwalająca niemal dotknąć umęczonego ciała starej kobiety. Zanim to nastąpi, powrócą jednak i obrazy nocnej wędrownicy przez pustynię, i sceny z życia rodzinnego, urodziny z tortem i świeczkami, chłopiec bawiący się na drzewie. Struktura nadal jest otwarta i oparta na asocjacji; by ją należycie opisać, trzeba by odnotować wszystkie ujęcia po kolei. Setki kadrów zmieniających się jak w kalejdoskopie.

Kulminacyjny moment pojawia się tuż po wspomnianej panoramie ukazującej ostatnie chwile życia matki artysty. W kadrze pojawia się stół udekorowany kwiatami, na którym znajdują się: lampa, kubek oraz kartka z notatkami. Przy stole puste krzesło. Ta minimalistyczna kompozycja już po chwili ujawnia swoją prawdziwą naturę: oto bowiem przekonujemy się, że cały pokój znajduje się pod wodą, która zaczyna gwałtownie burzyć się, doprowadzając w konsekwencji do zniszczenia scenografii.

Scena ta jest czytelna w kontekście wcześniejszych⁹ dokonań twórcy. Podobna aranżacja przestrzeni pojawia się bowiem najpierw w instalacji *Room for St. John of the Cross* (1983), a potem w monumentalnym wideo *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986). W pierwszym wypadku jest to wnętrze pokoju symbolizujące „wewnętrzzną emigrację” św. Jana od Krzyża, uciekającego przed swoimi oprawcami w świat poezji miłosnej. W drugim – zrealizowanym oczywiście w kontekście *Pokoju...* – obraz pracowni artysty, który stara się uporządkować zrealizowany wcześniej materiał. W *The Passing* ta bezpieczna enklawa zostaje zniszczona. W chwilę potem na ekranie po raz kolejny pojawia się twarz matki – już nieżyjącej. Ciało ubrane w elegancki kostium z żabotem zostało złożone w trumnie.

Ostatnie ujęcie to ponownie obraz samego Violi, którego ciało opadło na dno zbiornika. Jest nieruchome, pogrążone we śnie, niemal martwe.

⁹ W istocie powróci ona w nieco innym wariantcie także później w *Déserts* (1994) – pracy zrealizowanej jako ilustracja utworu Edgarda Varèse.

Z napisów końcowych dowiadujemy się, że matka artysty nazywała się Wynne Lee Viola. Praca jest dedykowana jej pamięci.

Jeden z polskich komentatorów dzieła Violi napisał:

Wideo *Odejście*¹⁰ (1991) jest zanurzeniem się w wodzie śnienia. Obraz śpiącego mężczyzny przeplata się z obrazem mężczyzny zanurzonego w wodzie – z tym stale powracającym obrazem śnienia połączone są obrazy marzeń sennych mężczyzny, gdzie wspomnienia mieszają się z wyobrażeniami, zapamiętane obrazy z majakami. Mężczyzna (artysta) śpi niespokojnie, budzi się w środku nocy, by ugasić pragnienie łykiem wody ze szklanki stojącej na stole nocnym. Skrajne przeżycia, jakich doznaje – narodziny dziecka (jeden z obrazów to scena porodu, stale też obecna jest postać małego dziecka) oraz śmierć wiekowej kobiety (pojawia się jej wizerunek w trumnie, powraca również obraz kobiety na łożu śmierci) – są przyczyną niespokojnego snu mężczyzny. Woda staje się tu medium między dwoma terminami skrajnymi: narodzinami i śmiercią¹¹.

Interpretacja Jarosława Lubiaka sytuuje się w pewnym sensie na przeciwległym biegunie w stosunku do tej, którą zaproponował Cubitt. Irlandzki badacz, dając skądinąd popis erudycji, zatracił chyba zdolność uchwycenia tego, co w pracy najważniejsze. Polski autor – poprzestał na naskórkowej i zbanalizowanej lekturze, na nazwaniu tego, co widać.

Być może klucz do *The Passing* leży gdzieś pośrodku. Viola nie przestał być sobą, nie odrzucił interesujących go tematów ani strategii tworzenia, ale też po raz pierwszy w swoim życiu – prywatnym i artystycznym – został postawiony wobec tajemnicy, która musiała zmienić go jako twórcę. Jeśli przyjmiemy, że jego poszukiwania w istocie wywodzą się z dziecięcych fascynacji obrazem i percepcją, to wymowa jego pracy stanie się tym bardziej jasna: gdzieś czekają na nas obrazy, których nie będziemy chcieli, nie będziemy umieli „zobaczyć”. Zajmując pozycję artysty, nie będziemy jednak mogli odwrócić od nich głowy. Z jednej strony, Viola, prosząc członków swojej rodziny o zgodę na filmowanie umierania Wynne Lee, miał świadomość, że to, co chce zrobić, może budzić wątpliwości natury etycznej. Z drugiej strony – czy patrząc całe życie na świat przez wizjer kamery wideo mógł odwrócić jej obiektyw w takiej chwili?

The Passing to praca przełomowa z wielu powodów. Jest ona w istocie ostatnią realizacją typu *single channel video*. W latach dziewięćdziesiątych i później artysta zwrócił się w stronę instalacji, a także rodzaju wideomalarstwa, mającego w istocie niewiele wspólnego z tradycją klasycznego *video art*. W sposób radykalny zmieniła się też problematyka podejmowana w jego twórczości. Eksperymenty formalne i warsztatowe ustąpiły coraz częściej pojawiającej się problematyce egzystencjalnej. Chyba nie mogło stać się inaczej.

¹⁰ W cytacie posługuję się tłumaczeniem zaproponowanym w tomie pod redakcją Marii Brewińskiej. Moim zdaniem jednak, oryginalny tytuł jest bardziej złożony. Oznacza bowiem nie tylko „odejście”, ale także przemijanie, przejście, transformację. Autor niesłusznie odnosi go tylko do jednej sfery – umierania.

¹¹ J. Lubiak, *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 111–112.

Bibliografia

- Cubitt S., *On Interpretation: Bill Viola's "The Passing"*, „Screen” 1995, vol. 36, nr 2.
- Lubiak J., *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.
- Viola B., *Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, Anthony d’Offay Gallery, London – Cambridge 1995.
- Walsh J., *Emotions in Extreme Time: Bill Viola's Passion Project*, w: *Bill Viola: The Passions*, red. B. Viola, P. Sellars, J. Walsh, H. Belting, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003.

Summary

***The Passing*: images made of salt and pepper**

This article focuses on analysis and interpretation of Bill Viola's *The Passing*. The author of the article deals with autobiographical aspects of the work, but also tries link them to the most important topics of Viola's previous works. In *The Passing* the American artist explores the problem of perception – one of the most crucial motives in his career. Andrzej Pitrus looks at the balance between emotional and “conceptual” aspects of the work and discusses this with other authors who tried to interpret the video. Viola's work is presented as the most personal work of the artist.

Prawo w mediach - media w prawie

Maciej Kledzik

Cenzura w demokracji (przyczynek do ograniczania i nadużywania wolności słowa)

Słowa kluczowe: cenzura, wolność słowa, demokracja, prasa, radio, telewizja

Key words: censorship, freedom of speech, democracy, press, radio, television

Wolne słowo jest hasłem demokracji. I jednocześnie jest kłopotliwe dla rządzących z demokratycznego wyboru. Tak jest od uchwalenia we Francji Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, a w Stanach Zjednoczonych Ameryki – Karty Praw (United States Bill of Rights) w 1791 roku, w której Pierwsza poprawka, oprócz swobody praktyk religijnych, gwarantuje prasie wolność słowa. Zapisano w niej, że Kongres nie może ustawami ograniczać wolności słowa lub prasy. Twórcy Pierwszej poprawki zakładali, że wolność słowa i prasy przygotuje społeczeństwo do demokratycznych rządów i służyć będzie stabilizacji rządu. W tym czasie Sejm Czteroletni w Rzeczypospolitej Obojga Narodów ustawą zagwarantował nienaruszoną wolność pisania i drukowania. Pierwsza Rzeczpospolita nie doczekała wolności słowa, rozparcelowana przez zaborców. Czy po ponad 220 latach, w III Rzeczypospolitej, jest przestrzegana taka wolność słowa, jaką gwarantowała ustawa Sejmu Czteroletniego albo Pierwsza poprawka amerykańskiej Karty Praw?

Cenzura w służbie Kościoła i królów

Cenzura kościelna sięga czasów przed wynalezieniem druku przez Gutenberga. Kościół zmuszony został do jej częstszego wprowadzania, gdy odszczepieńcy od wiary zaczęli drukiem rozpowszechniać antykościelne tezy. Paulina Buchwald-Pelcowa uważa, że pierwszą ofiarą cenzury były pisma Marcina Lutra spalone na stosie w Toruniu w 1521 roku. Ale już rok wcześniej Luter, prowokując władze Kościoła, spalił publicznie papieskie księgi prawnicze. Nie ma jednak jednoznacznego stanowiska historyków w kwestii, kto był pierwszą ofiarą cenzury. Czy Jan Łaski, który musiał poprawiać zbiór prawa polskiego *Statuta* wydany w 1506 roku (po okazaniu skruchy i odbyciu pokuty w 1515 roku został uwolniony od kary), czy Maciej Miechowita, autor *Chronica Polonorum* wydanej w 1519 i po skonfiskowaniu nakładu i po naniesionych poprawkach wydanej powtórnie w 1521 roku, czy drukarz krakowski

Szwajpolt Fiol, któremu zabroniono w 1492 roku tłoczenia ksiąg w języku cerkiewnosłowiańskim?¹

Indeks papieski zakazujący wydawania określonych druków, między innymi pism Marcina Lutra i Tomasza Müntzera, ukazał się w 1559 roku. Kościół w bullach papieskich nakazywał przestrzegania cenzury prewencyjnej, podczas gdy cenzura represyjna sięgała stosu. Polska na tle ówczesnej Europy prezentowała się pod tym względem wyjątkowo tolerancyjnie. Stosy płonęły dużo rzadziej i tylko z księgami, gazetami i drukami, a nie razem z ich autorami, jak w innych krajach.

Polscy królowie w XVI, XVII, do XVIII wieku w nieco inny sposób zabezpieczali się przed wolnym słowem godzącym w majestat, krytykującym bądź podburzającym poddanych. W XVI wieku krążyły w Rzeczypospolitej ulotne pisma, pierwsze w języku łacińskim i niemieckim, a od połowy wieku już w języku polskim. Ulotne, nieperiodyczne gazetki drukowane były z królewskiego polecenia w Norymberdze („Nowiny”, „Relacje”, „Wiadomości”, „Awizy”, „Opisanie”). Dzięki przywilejom królewskim nadawanym krajowym drukarzom na druk ustaw sejmowych, statutów, rozporządzeń i innych pism urzędowych kancelarii królewskich stawały się one coraz popularniejsze wśród piśmiennych warstw narodu. Zygmunтови Augustowi towarzyszyła w podróżach po królestwie jego własna, wędrowna drukarnia na kołach. Tenże król w 1556 roku wydał edykt w Wilnie zakazujący druku, importu i sprzedaży ksiązek hereetyckich. Uważał, że jako król nie powinien się tym zajmować i kontrolę nad zakazanymi książkami przekazał jurysdykcji biskupiej.

Druki ulotne rozprowadzali właściciele oficyn drukarskich, wędrowni kramarze, jarmarczni sprzedawcy. Odbiorcami byli mieszczenie i szlachta. Do ich rozpowszechniania przyczyniali się księża, odczytując z ambon ciekawsze wiadomości. Wybór informacji dokonywany przez nich był pierwszą, najprostszą formą cenzury.

Treść druków pozostawała pod kontrolą królewską, za ich redagowanie odpowiadali sekretarze monarchów. Tak się złożyło, że sekretarzami kilku polskich królów byli Włosi, którzy opanowali język polski w mowie i piśmie. Hieronim Pinocci, sekretarz najpierw Władysława IV, a później Jana Kazimierza, od 1646 roku przez 14 lat redagował cotygodniowy, dwujęzyczny polsko-włoski biuletyn. Od stycznia 1661 roku zaczął redagować periodyczne pismo „Merkuriusz Polski dzieje wszystkiego świata w sobie zamykający dla informacji pospolitej”, uznane za pierwszą polską gazetę².

Jerzy Aleksander Priami, osobisty sekretarz Jana III Sobieskiego, redagujący nieperiodyczne druki informacyjne „Nowiny z...”, zdobył tak duże zaufanie króla, że ten nadał mu przywilej na wydawanie drukiem informacji

¹ P. Buchwald-Pelcowa, *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem*, Warszawa 1997, s. 16.

² Pięć lat wcześniej, kiedy w Gdańsku rezydował dwór króla Jana Kazimierza, Jakub Weiss wydawał tam „Nowiny Polskie”. Ponieważ nie zachował się ani jeden egzemplarz gazety, niejednogłośnie polscy historycy (przeciwny był między innymi Szymon Askenazy) przyznali pierwszeństwo w historii periodycznej prasy polskiej „Merkuriuszowi Polskiemu dzieje...”.

z Rzeczypospolitej i z zagranicy. Spolszczony Włoch przez blisko dziesięć lat, od 1696 do 1705 roku, wydawał trzy gazety, dwie w Krakowie i jedną w Warszawie.

Przez dwa wieki, XVI i XVII, cenzura pism drukowanych nie miała racji bytu w Rzeczypospolitej (poza cenzurą kościelną), gdyż podstawowym, stosowanym w tamtych czasach gatunkiem dziennikarskim były informacje redagowane przez zaufanych dworzan króla i pod jego kontrolą. Ta sytuacja zmieniła się w XVIII wieku. Królowie wprowadzili system koncesyjny w prasie, wydawali monopolistyczne przywileje dla wydawców (zakonu pijarów i zakonu jezuitów). Kontrolę słowa drukowanego przejęły służby marszałka wielkiego koronnego. Ich zadaniem stało się zapewnienie bezpieczeństwa publicznego w miejscu pobytu króla. Tym bardziej, że pojawił się nowy gatunek dziennikarski – paszkwil. Służby prowadziły skuteczne działania zapobiegające powstawaniu druków nieprzyjaznych królowi i jego otoczeniu – pod warunkiem, że zostały wcześniej o tym poinformowane. Ale gdy druki takie znalazły się już w sprzedaży i zostały rozpowszechnione, praktycznie niemożliwe było ich usunięcie z obiegu. Sądy marszałkowskie, gdy ustaliły autorów i drukarzy, skazywały ich na kary grzywny lub więzienia i wydawały katom polecenia symbolicznego spalenia przestępczych druków. I szukały skutecznych sposobów zapobiegania przestępstwom popełnianym przez autorów i drukarzy.

1 lutego 1793 roku Jurysdykcja Marszałkowska wydała w Warszawie osobiwą *Instrukcję dla drukarzy*. Zapisano w niej, że każdy egzemplarz idący pod prasę drukarską musiał być podpisany przez cenzora z własnoręczną adnotacją, że był przez niego czytany³. Zdaniem historyka Jerzego Łojka, działania urzędu marszałka koronnego wielkiego wobec druków szkodliwych i przestępczych przypominały cenzurę represyjną, która była jednak mało skuteczna:

Szlachec zdecydowany na druk pisma mógł je wydrukować i rozpowszechnić bez większego trudu. Gorsza była sytuacja wydawców, gdyż zadrażnienie z dworem i jurysdykcją marszałkowską mogło im uniemożliwić działalność dziennikarską mimo braku podstaw prawnych do ingerencji. Dlatego wydawcy sami starali się unikać kontrowersyjnych publikacji⁴.

Autocenzura stosowana przez wydawców, zdaniem Łojka, była skuteczniejsza od jakiegokolwiek kontroli zewnętrznej. Z cenzurą można walczyć, z autocenzurą dużo trudniej. Jest ona do dzisiaj praktykowana w systemach społeczno-politycznych uznających się za pełną demokrację.

³ J. Łojek, *Dziennikarze i prasa w Warszawie w XVIII wieku*, Warszawa 1960, s. 188.

⁴ Tenże, *Początki prasy periodycznej w Polsce*, w: *Prasa polska w latach 1661–1864*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 19.

Najwyższa cena za wolne słowo

Powstania narodowe i zrywy niepodległościowe, które, oprócz wielkopolskiego i trzeciego śląskiego, zawsze kończyły się klęską, wyzwały wolne, drukowane słowo. Gazety mobilizowały do walki, obrony, informowały, komentowały, polemizowały, ostrzegały i tragizowały. Począwszy od insurekcji kościuszkowskiej popełniały ciągle ten sam błąd: oprócz nazwisk bohaterów i oficerów drukowały personalia cywilów, którzy na przykład informacjami o ruchach i liczebności wojsk nieprzyjacielskich przyczyniali się do błyskotliwych zwycięstw lub bezpiecznego wyjścia z opresji. Po upadku powstania zaborca na podstawie gazetowych opisów aresztował, sądził, mordował, więził, wywoził na Syberię, wywłaszczał nie tylko obwinionych, ale również ich rodziny. Przykładowo „Kurier Polski” w numerze z 10 grudnia 1830 roku wymienił z nazwiska członków sprzysiężenia porucznika Piotra Wsockiego. Przedrukowała listę gazeta „Podchorąży”. Po kapitulacji wojska polskiego Rosjanie, nie mogąc osiągnąć „belwederczyków”, którzy wyemigrowali, represjonowali w kraju ich rodziny.

W wolnym Królestwie Polskim w czasie wojny polsko-rosyjskiej wszystkie gazety ukazywały się bez cenzury, którą Rząd Tymczasowy zniósł 11 grudnia 1830 roku. Ale jeszcze na początku grudnia siły skupione wokół dyktatora gen. Józefa Chłopickiego rozważały możliwość przywrócenia cenzury prewencyjnej. Zniesienie cenzury nie przeszkodziło gen. Chłopickiemu zamknąć 11 stycznia krytykujące go pismo młodzieży akademickiej „Dziennik Gwardii Honorowej”. W podobny sposób rozprawił się z nieprzychylną mu prasą naczelny wódz gen. Jan Zygmunt Skrzynecki. Po wiosennych niepowodzeniach armii Stanisław Psarski w dzienniku „Merkury” oskarżył wodza o zdradę. Został we własnym mieszkaniu dotkliwie pobity przez kilku oficerów. Gdy złożył skargę gen. Skrzyneckiemu, ten miał odpowiedzieć: „Tam, gdzie jest wolność druku, musi być również wolność kija”. I nakazał zamknięcie pisma i opieczątowanie redakcji.

Walka o wolność słowa w II Rzeczypospolitej

Niepodległość Rzeczypospolitej po 123 latach zastrzonych cenzur wprowadzonych przez zaborców przyniosła także nadzieję powrotu wolnego słowa. Nadzieję tę potwierdziło zniesienie cenzury i proklamowanie wolności prasy przez rząd Jędrzeja Moraczewskiego w 1919 roku. W kilka miesięcy później na mocy porozumienia Ministerstw Spraw Wewnętrznych i Sprawiedliwości wprowadzona została cenzura wojskowa. Państwo było w stanie wojny z Rosją bolszewicką i ta decyzja była uzasadniona. Dotkliwie odczuła jej skutki redakcja największego wówczas dziennika „Rzeczpospolita”, powołanego na wzór angielskiego „The Times” w połowie czerwca 1920 roku. Większość kapitału założycielskiego włożył w „Rzeczpospolitą” Ignacy Paderewski, ale o jej

treści i zasięgu oddziaływania decydował redaktor naczelny Stanisław Stroński, zagorzały przeciwnik Józefa Piłsudskiego. 19 lipca 1920 roku Komisarz Rządu zawiesił wydawanie dziennika na tydzień. W tym czasie gazeta ukazywała się codziennie pod innymi tytułami. Oprócz represji cenzorskich redaktorzy naczelni za publikacje uważane za znieważające władzę odpowiadali w sądach z powództwa karnego. Stroński w maju 1923 roku skazany został za artykuł obrażający Naczelnika Państwa na karę grzywny w wysokości 100 tysięcy marek polskich i opłatę sądową 10 tysięcy marek polskich, która w razie niezapłacenia zamieniona miała być na tydzień aresztu. Zapłacił⁵.

Konstytucja marcowa z 1921 roku gwarantowała wolność prasy, swobodę myśli i przekonań, ale władze państwowe poprzez organy administracyjne stosowały cenzurę represyjną, ograniczając wolność prasy i wypowiedzi. Ingerencję w działalność prasowo-wydawniczą umożliwił im zunifikowany kodeks karny wprowadzony w życie jesienią 1932 roku.

Efekty działalności cenzury w odrodzonej Rzeczypospolitej opisał Edward Singer, parlamentarny sprawozdawca „Naszego Przeglądu”:

Pisma były bite po kieszeni przez częste konfiskaty. Toteż stał się aniołem stróżem tzw. przyjaciel redakcji. Był to urzędnik komisariatu rządu, który w każdej porze dzwonił do redakcji i przestrzegał. Dawał żywność i truł ją. Opowiadał np., że we Lwowie były rozruchy, ale o tym nie należy pisać. Pytał o posiadany materiał i kwalifikował, który jest cenzuralny, a który nie nadaje się do druku. Dowiadaliśmy się od niego dość często o różnych rozruchach, ale uprzedzał, że są one tylko do naszej prywatnej wiadomości.

Gdy przyjaciel redakcji nie dzwonił, było źle. Trudno było samemu ocenzurować pismo. Wtedy prowincjonalne wydanie skazane było z reguły na konfiskatę. Ocalało wydanie warszawskie z białymi plamami⁶.

Zdarzało się, że zamykano oficjalnie wychodzącą gazetę wraz z redaktorem odpowiedzialnym. Różni byli cenzorzy. Niektórzy łagodzili lub zmieniali zdania, a gazeta przyjmowała je, by ocalić numer od skonfiskowania. Do pomagających redakcjom należał cenzor Konstanty Ildefons Gałczyński, w wolnych chwilach poeta.

Po przewrocie majowym w październiku 1926 roku ukazał się dekret prezydenta wprowadzający kary za zniewagę oraz rozpowszechnianie nieprawdziwych wiadomości. Kolejne rozporządzenie prezydenta z maja 1927 roku zastrzało kary finansowe, uprawniało do ograniczania kolportażu i zakazywało rozprowadzania niektórych pism. Umowa z 1928 roku między Ministerstwem Komunikacji a przedsiębiorstwem kolporterskim „Ruch” zezwalała ministerstwu na zakazywanie sprzedaży wybranych czasopism w punktach „Ruchu”.

W konstytucji kwietniowej z 1935 roku był zapis tylko o wolności słowa (art. 5), bez wolności prasy. W 1938 roku prezydencki dekret prasowy uprawniał

⁵ M. Kledzik, *Rzecz o „Rzeczypospolitej”*, Warszawa 2006, s. 85–87.

⁶ B. Singer, *Od Witosa do Ślawka*, Warszawa 1990, s. 18–19.

władze administracyjne do kontroli wydawnictw prasowych. Tak wspominał tamten okres jeden z dziennikarzy:

Mówiłem z czytelnikiem niedomówieniami poprzez plecy cenzora. Wierzyłem w powszechną głupotę wszystkich cenzorów całego świata. Ratowało mnie, że pisałem w charakterze obserwatora, a nie strony. Używałem różnych fortelów. Czasem pisywałem na tematy zupełnie obojętne. Często jednak musiałem przerywać całkowicie pisanie na kilka tygodni i korzystać z przymusowego urlopu⁷.

Na rynku prasy ukazywało się przed wybuchem II wojny światowej około 2700 tytułów gazet i czasopism. W walce o wolność słowa interesów redaktorów i dziennikarzy bronił Związek Zawodowy Dziennikarzy RP i Syndykat Dziennikarzy Warszawskich.

Wolne słowo powstańcze

Wydawałoby się, że kolejni powstańcy walczący o niepodległość Rzeczypospolitej wyciągną wnioski z dotychczasowych doświadczeń z wolnością słowa. W pierwszych dniach sierpnia 1944 roku na odprawach w Biurze Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej (BIP KG AK) w Śródmieściu Warszawy kategorycznie żądano od wszystkich redaktorów powstańczych pism (bez względu na reprezentowane przez nich poglądy) nieujawniania adresów obiektów wojskowych i wszelkich innych związanych zarówno z wojskiem, jak i ludnością cywilną. Mimo to prawie codziennie ukazywały się teksty lub informacje radiowe w formie apeli, ogłoszeń, podziękowań – z wymienionymi dokładnymi adresami.

Przykładów wspomnianego dekonspirowania można by podać wiele. Pismo „Barykada” 16 sierpnia zapraszało do pracy zecerów ręcznych i mechaników do linotypu przy ul. Lwowskiej 7 m. 16. To samo pismo w tydzień później ponawiało apel do zecerów linotypistów i maszynistów drukarskich o zgłaszanie się, ale już pod inny adres, Koszykowa 33⁸. Adres dekonspirował także drukarnię „Lech”, w której od 8 września drukowany był „Biuletyn Informacyjny”. Adresy, pod którymi stawić się mieli pracownicy drukarni, podawały między innymi „Barykada Powiśla” (kilkakrotnie w połowie sierpnia), „Biuletyn Informacyjny” z 1 września i „Syndykalista” z 8 września.

Drukowana i kolportowana na Starym Mieście „Kronika Polska” (nr 271) z 10 sierpnia „wzywała ludność do składania sprzętu telefonicznego (aparatów i kabli) dla celów AK”. Podając czas i miejsce zbiórki (11 sierpnia, piątek, godz. 17.00, przed kościołem garnizonowym przy ul. Długiej), redakcja nieświadomie narażała ofiarodawców i organizatorów, wskazując Niemcom cel ataku lotniczego lub artyleryjskiego.

⁷ Tamże, s. 20.

⁸ Zob. „Barykada” 1944, nr 11, wydanie z 22 sierpnia.

16 sierpnia gen. Tadeusz Komorowski, pseudonim „Bór”, przebywający wówczas na Starym Mieście, natychmiast zareagował na notatkę w organie prasowym AK „Biuletynie Informacyjnym” ujawniającą korzystanie przez powstańców z kanałów jako dróg komunikacyjnych. W depeszy wysłanej do płk. Antoniego Chruściela, pseudonim „Monter”, dowodzącego powstaniem, określił to jako zdradę i polecił ustalenie winnego i oddanie go pod sąd.

Pismo Śródmieścia Północnego „Wiadomości Radiowe” ostrzegало w numerze 25 z 19 sierpnia: „W mieście grasują szpiedzy niemieccy, których zadaniem jest obserwacja ognia artyleryjskiego i przekazywanie zdobytych wiadomości nplowi. Jest zrozumiałe, że należy unikać zbędnych rozmów, które mogłyby dostarczyć szpiegom potrzebnego materiału informacyjnego”. A jednocześnie to samo pismo w numerze z 20 września nadało komunikat z dokładnym adresem siedziby Rejonowej Delegatury Rządu na Kraj w Śródmieściu Północnym: „Zecerzy (na skład ręczny) proszeni są do zgłaszania się w Wydziale Informacji i Prasy ul. Złota 59”. Wymienieni przez „Wiadomości Radiowe” szpiedzy mieli niekontrolowany dostęp do praktycznie wszystkich gazet i pism powstańczych.

Większość gazet przestrzegała jednak anonimowości osób wymienianych w relacjach, reportażach czy nekrologach. „Biuletyn Okręgu IV PPS Warszawa Północ” (nr 23 z 26 sierpnia) przypominał i ostrzegał: „nie wolno nam nawet, dopóki niemiecki wróg nie uciekł z Warszawy, wymienić ich z imion i nazwisk”.

Kierownictwo BIP KG AK, które nakazywało, wymagało i żądało ograniczenia wolności słowa w określaniu lokalizacji obiektów wojskowych i cywilnych, nie zadbało o zakonspirowanie podlegającej mu powstańczej radiostacji „Błyskawica” w pierwszym miesiącu jej pracy. Gdy mieściła się przez dwa pierwsze tygodnie w gmachu PKO przy ul. Świętokrzyskiej, a potem na pierwszym piętrze w budynku „Adrii” przy ul. Moniuszki, dostęp do niej miał praktycznie każdy zainteresowany, gdyż sąsiadowała przez ścianę z redakcjami i urzędami odwiedzanymi codziennie przez dziesiątki osób. Ocalała, gdyż dwa ogromnego kalibru pociski 600 mm z moździerza Karl-Thor wystrzelone w te gmachy nie wybuchły. „Błyskawica” została zakonspirowana dopiero 11 września, po przeniesieniu jej wraz z dwoma zespołami redakcyjnymi, BIP-u i Polskiego Radia, do Śródmieścia Południe⁹.

„Komunikat Informacyjny”, pismo Komendy Placu V Obwodu AK Mokotów, podało w numerze z 17 sierpnia dokładny adres nowo otwartego oddziału Poczty Polowej AK przy ul. Krasickiego 29. W dwa dni później pismo informowało o zmianie adresu – ul. Tyniecka 26 m. 9. Czy zbombardowanie bombami lotniczymi domu pod tym adresem 3 września było przypadkowe, czy też było rezultatem dekonspiracji prasowej – tego zapewne już nie ustalimy. Podobnie jak nie ustalimy, czy przypadkowe było zbombardowanie przez niemieckie

⁹ Przykłady z podrozdziału „Dekonspiracyjna działalność prasy i radia”, w: M. Kledzik, *Rzeczpospolita powstańcza. 1 sierpnia – 2 października 1944*, Łomianki 2010, s. 215–217.

samoloty pod koniec drugiej dekady września kolejnej siedziby mokotowskiego oddziału Poczty Polowej AK przy ul. Odyńca 11.

Powstańcze środki przekazu, które mimo zaleceń i rozkazów ujawniały i wskazywały wrogowi cele do bombardowania, czyniły to nieświadomie, co wytłumaczyć można zachłyśnięciem się wolnością słowa po pięciu latach zniewolenia i cenzury okupacyjnej.

Cenzura przywieziona z Moskwy

19 lipca 1944 roku, podczas spotkania Józefa Stalina z przedstawicielami Delegatury Krajowej Rady Narodowej dla Terenów Wyzwolonych i Zarządu Głównego Związku Patriotów Polskich na Kremlu, omawiano przejęcie władzy na terenach Rzeczypospolitej w granicach sprzed września 1939 roku, zajmowanych przez Armię Czerwoną i I Armię Wojska Polskiego. Stalin zasugerował szybkie powołanie organu prasowego, pozostawiając wybór tytułu zebrany. Miał już kandydata na redaktora naczelnego, majora Jerzego Borejszą (Beniamina Goldberga). Z rekomendacji Stalina Borejsza został nie tylko redaktorem naczelnym „Rzeczypospolitej”, ale także przez okres pięciu miesięcy pierwszym cenzorem na ziemiach Rzeczypospolitej zajętych przez Armię Czerwoną.

Borejsza nie był w stanie cenzurować wszystkich ukazujących się pism. 19 stycznia 1945 roku rządzący komuniści utworzyli przy Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego, bez podstawy prawnej, Centralne Biuro Kontroli Prasy. Wymykały im się spod kontroli teksty publikowane w nowopowstałych pismach, szczególnie w „Gazecie Ludowej”, organie prasowym opozycyjnego Polskiego Stronnictwa Ludowego. Nie panowali też nad tekstami ukazującymi się w „Tygodniku Warszawskim” i w krakowskim „Tygodniku Powszechnym”.

Nieprzyjemnym wydarzeniem dla Borejszy, wtedy byłego głównego cenzora z nominacji Stalina, było wydanie mu polecenia wydrukowania 12 stycznia 1946 roku na pierwszej stronie redagowanej przez niego „Rzeczypospolitej” oświadczenia Edwarda Osóbki-Morawskiego, prezesa Rady Ministrów, skierowanego do Tadeusza Zabłudowskiego, dyrektora Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW). Urząd w tym czasie podporządkowany był Prezydium Rady Ministrów. Tekst świadczy niewątpliwie o słabości ówczesnego urzędu cenzorskiego kontrolującego prasę, który nie panował jeszcze nad wolnym słowem w zniewolonej już przez Sowieców Polsce. Osóbka-Morawski pisał:

Kilkakrotnie stwierdziliśmy fakty przekręcania lub wypaczania treści przemówień Prezydenta Krajowej Rady Narodowej, Prezesa Rady Ministrów i członków rządu. Niektóre fakty miały nawet charakter wybitnie złośliwy. Taki fakt np. miał ostatnio miejsce ze streszczeniem mojego przemówienia, wydrukowanym w „Naprzodzie Dolnośląskim”, a przedrukowanym ze złośliwymi komentarzami w „Gazecie Ludowej”. Swego czasu wydałem prasie instrukcje, że przemówienia czy streszczenia przemówień Prezydenta Krajowej Rady Narodowej

i członków Rządu nie mogą być zamieszczane w prasie bez uzyskania aprobaty zainteresowanych członków Prezydium KRN, czy członków Rządu. Ponieważ niektóre organy prasowe nie stosują się do wspomnianej instrukcji, nakładam obowiązek dopilnowania tego na organy kontroli prasy. Zechce ob. Dyrektor udzielić tym razem surowego upomnienia odpowiedzialnym redaktorom wspomnianych pism: „Naprzodu Górnośląskiego” i „Gazety Ludowej”.

Zabłudowski zapisał się w historii jako gorliwy cenzor. Strukturę organizacyjną kierowanego przez niego urzędu cenzury (GUKPPiW) stworzyli sprowadzeni z Moskwy cenzorzy, których zadaniem było także szkolenie pracowników. Ale dopiero wprowadzenie na wzór sowiecki 13 czerwca 1946 roku Dekretu o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy Państwa pozwoliło stosować dotkliwie represje wobec dziennikarzy i wydawców. Dekret przewidywał kary za propagandę przeciwko sojuszowi z ZSRR i przeciwko interesom społecznym świata pracy, a także za obniżanie powagi naczelnych organów Państwa. Przepisy były dowolnie wykorzystywane przez represyjny aparat władzy.

Dekret o powołaniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk został ogłoszony 5 lipca 1946 roku i wszedł w życie po uchwaleniu przez Krajową Radę Narodową we wrześniu 1946 roku (po opublikowaniu w Dzienniku Ustaw RP). W lipcu 1981 roku urząd zmienił nazwę na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk (GUKPiW), ale jego rola, zadania i cele pozostały takie same.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zaczęły ukazywać się konspiracyjne pisma Komitetu Obrony Robotników (KOR), Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela (ROPCiO), Konfederacji Polski Niepodległej (KPN), Komitetu Założycielskiego Wolnych Związków Zawodowych i innych organizacji antykomunistycznych.

14 lutego 1979 ukazał się pierwszy numer pisma „Rzeczpospolita” wydanego przez Komitet Porozumienia na rzecz Samostanowienia Narodu. Redaktorem naczelnym i współzałożycielem Komitetu Porozumienia był Wojciech Ziemiński. Redakcja pisanego na maszynie i powielanego pisma mieściła się w jego prywatnym mieszkaniu na warszawskich Sadach Żoliborskich. W stopce, oprócz dokładnego adresu, podano numer domowego telefonu. Było to pismo antykomunistyczne, poza cenzurą, ale jawne, niezwykle przypadek w walce o wolność słowa w państwie komunistycznym. Musiało zrobić wrażenie na służbach bezpieczeństwa PRL-u, zaciekle tropiących konspiracyjne gazety i wydawnictwa. W kilka miesięcy później Ziemiński został skazany na trzy miesiące więzienia. Pismo ukazywało się do 1981 roku.

Metody tropienia i likwidowania konspiracyjnych wydawnictw w okresie okupacji niemieckiej i za rządów komunistycznych niewiele różniły się między sobą (Niemcy stosowali surowsze kary). Władze PRL-u odniosły nawet większe sukcesy, co wynikało z większej skali społecznego donosicielstwa w okresie stanu wojennego w porównaniu z okresem 1939–1945. 22 marca 1983 roku Czesław Kiszczak, minister spraw wewnętrznych, przedstawił w sejmie sprawozdanie z 15 miesięcy stanu wojennego. Mówił między innymi:

ujawniono i udaremnilo działalność ponad 700 różnych nielegalnych grup. Zlikwidowano 12 nielegalnych radiostacji, studio radiowe w Gdańsku oraz bazę produkcyjną urzędów nadawczych w Warszawie. Skonfiskowano 1310 różnego typu urządzeń poligraficznych, w tym 368 maszyn drukarskich o dużej wydajności¹⁰.

Nie można nie wspomnieć, że jednym z efektów 44 lat obcowania Polaków z cenzurą było zjawisko z pewnością przez cenzorów nieprzewidziane: nauczyliśmy się czytać między wierszami, doszukiwać się aluzji i skojarzeń, a ulubioną rozrywką stały się występy kabaretów. Aż nadszedł 1989 rok.

Dziennikarze, wydawcy i politycy

Nowelizacja prawa prasowego w czerwcu 1989 roku zapoczątkowała zmiany na rynku prasowym w Polsce. Praktyczne zaprzestanie działalności przez urząd cenzury (ostateczna likwidacja GUKPiW-u dokonana się w kwietniu 1990 roku) i stworzenie warunków do założenia gazety przez każdego obywatela spowodowało, że w ciągu roku zarejestrowano kilka tysięcy nowych tytułów. To obrazuje społeczny głód wolnego słowa po okresie zniewolenia cenzurą. Po kilku latach z kilku tysięcy zostało kilkaset tytułów, a w miejsce bankrutujących krajowych wydawców pojawili się zagraniczni inwestorzy. Ceny za tytuły były niskie i prawnie nie wyznaczono limitu obcemu kapitałowi przejmującemu polskie media.

Jednym z pierwszych inwestorów był francuski koncern medialny Roberta Hersanta. Zwalczany we Francji przez wydawców lewicowej prasy za współpracę w czasie II wojny światowej z prohitlerowskim rządem Vichy (odpokutował po wojnie karą siedmioletniego pozbawienia praw publicznych), zaatakowany został na gruncie polskim przez „Gazetę Wyborczą”¹¹. Ciepło natomiast przyjął go rządowy organ prasowy „Rzeczpospolita” kierowany przez Dariusza Fikusa, wówczas w randze ministra bez teki w rządzie Tadeusza Mazowieckiego.

Wpływy kierownictwa „Gazety Wyborczej” sięgały ministrów i doradców premiera Tadeusza Mazowieckiego, dlatego sprzedaż Hersantowi 49% udziałów „Rzeczpospolitej” dokonana została dopiero po objęciu stanowiska premiera przez Jana Krzysztofa Bieleckiego w styczniu 1991 roku (decyzja o sprzedaży podpisana przez premiera weszła w życie 1 lutego 1991 roku). Transakcja kupna-sprzedaży doszła do skutku nie dzięki jakimś osobistym wpływom Hersanta, ale jego przyjaciela i doradcy Michela d’Ornano, polityka, ministra, członka Zgromadzenia Narodowego Republiki Francuskiej i prawnika Marii Walewskiej. Michel d’Ornano negocjował z ministrem Krzysztofem Skubiszewskim przejęcie tytułów na polskim rynku prasowym, był autorem

¹⁰ J. Karpiński, *Wykres gorączki. Polska pod rządami komunistycznymi*, Lublin 2001, s. 475.

¹¹ T. Mielczarek, *Między monopolem a pluralizmem*, Kielce 1998, s. 202.

spółki polsko-francuskiej „Rzeczpospolitej” i „Socpressu” oraz wybudowanej od podstaw przez Francuzów drukarni w Raszynie pod Warszawą¹².

Oprócz udziałów w „Rzeczpospolitej” Hersant wykupił osiem gazet lokalnych, które w 1994 roku sprzedał niemieckiej grupie medialnej z Pasawy – Passauer Neue Presse. Udziały w ogólnopolskiej „Rzeczpospolitej” odkupili od Francuzów Norwegowie z Orkli Media. Jako powód całkowitego wycofania się Francuzów z polskiego rynku prasowego podano kłopoty finansowe koncernu we Francji, ale nie miały wpływu na tę decyzję miała przedwczesna śmierć Michela d’Ornano.

Szefostwo grupy medialnej z Pasawy (w Polsce zarejestrowana została jako Polskapresse sp. z o.o.) badało, jak daleko można ingerować w wolne słowo przedstawiane przez polskich dziennikarzy na łamach zakupionych dzienników. W sierpniu 1996 roku Mathieu Cosson, prezes Polskapresse, przedstawił „Dziennikowi Bałtyckiemu” niepoważne zarzuty w związku z krytycznymi publikacjami dotyczącymi działań ówczesnego rządu, argumentując: „Niechęć do rządzącej koalicji przejawia się najczęściej w złośliwych tytułach, ironicznych komentarzach i drwiących wtrętach do informacji o aktualnych wydarzeniach”¹³. Zarzuty te wyszły z kręgu polityków SLD i doprowadziły do odwołania Jana Jakubowskiego, redaktora naczelnego „Dziennika Bałtyckiego”.

Zdaniem odwołanego redaktora, niemieckiemu wydawcy nie spodobały się między innymi krytyczne artykuły na temat Aleksandra Kwaśniewskiego, na przykład kwestionujące wiarygodność danych dotyczących wykształcenia, które przekazał Kwaśniewski. Franz Hirtreiter, szef Passauer Neue Presse i jednocześnie przewodniczący Rady Nadzorczej Polskapresse, i Mathieu Cosson mieli być osobiście wzywani przez Kwaśniewskiego, który chciał powstrzymać niekorzystne dla siebie publikacje. Jakubowski ujawnił też, że wkrótce po tej decyzji Niemcy uzyskali długo wstrzymywaną zgodę urzędu antymonopolowego na posiadanie drugiej drukarni na Pomorzu¹⁴.

Ujawnienie takich wydarzeń w demokratycznym państwie powinno wywołać burzę medialną. Nic takiego się nie stało, rzetelni dziennikarze zostali wyrzuceni z redakcji, a Hirtreiter chwalił się w wywiadzie wydrukowanym w piśmie branżowym: „Znam się też dobrze – dzięki Bogu – z Aleksandrem Kwaśniewskim. Kiedy Kwaśniewski nie był prezydentem, odwiedził nas w Passau. Dyskutowaliśmy godzinami”¹⁵.

To był sygnał, że polska demokracja nie upomina się o wolne słowo. Kiedy zatem dziennikarze śledczy warszawskiego dziennika „Życie” wspólnie z dziennikarzami „Dziennika Bałtyckiego” ujawnili dowody domniemanych kontaktów Aleksandra Kwaśniewskiego z rosyjskim pułkownikiem KGB

¹² M. Kledzik, *Rzecz o „Rzeczpospolitej”*, s. 218–221.

¹³ W. Pepliński, *Kapitał zagraniczny w prasie Wybrzeża po 1989 roku*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 1–2, s. 65.

¹⁴ Tamże, s. 65–66; J. Jakubowski, *Gazeta dla woźnicy*, „Wprost” 2003, nr 46, s. 34.

¹⁵ *Znów będziecie zaskoczeni. R. Gluza rozmawia z Franzem Xaverem Hirtreiterem – szefem koncernu PNP i przewodniczącym Rady Nadzorczej Polskapresse sp. z o.o.*, „Press” 1997, nr 3; także: „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 1–2, s. 65.

Władimirem Ałganowem, włączył się właściciel-wydawca. Nie czekając na zakończenie śledztwa przez Prokuraturę Wojewódzką w Warszawie, „Dziennik Bałtycki” wycofał się z dotychczasowych ustaleń dziennikarzy śledczych, publikując 9 września oświadczenie redaktora naczelnego Andrzeja Liberadzkiego. Napisał on: „Byłoby godne ubolewania, jeśliby w wyniku naszych publikacji narażony został na szwank autorytet urzędu prezydenta Rzeczypospolitej”¹⁶. Tym zdaniem nie uratował swojego stanowiska, 22 września został zwolniony z funkcji redaktora naczelnego.

Franz Hirtreiter w liście do Aleksandra Kwaśniewskiego deklarował: „zamiarem naszym jest zapewnienie możliwości redagowania polskich gazet przez polskich dziennikarzy oraz to, aby zagraniczni właściciele nie wywierali wpływu na polską prasę. Sprawa »Dziennika Bałtyckiego« zmusza nas do przemyślenia tej zasady”¹⁷.

W kilka lat później Jan Jakubowski, były redaktor naczelny „Dziennika Bałtyckiego”, napisał: „Model gazety opiniotwórczej przekształcono w rodzaj pozbawionego ambicji komiksu, wypełnionego bezrefleksyjną informacją, nieskażoną dociekaniem przyczyn i skutków opisywanych zdarzeń”. I dodał, że niemiecki właściciel unika podejmowania w gazecie tematów związanych z działalnością Niemiec w czasie II wojny światowej¹⁸. Potwierdzają to przykłady gazet lokalnych ukazujących się w zachodnich województwach, których właścicielami są niemieccy inwestorzy medialni, stowarzyszenia mniejszości niemieckich i tym podobne organizacje¹⁹.

Po wejściu Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku sytuacja nieco się zmieniła, inwestorzy medialni łączą się, zaczynają występować jako inwestorzy unijni. Problem odpowiedzialności wydawcy czy dziennikarza za wolne słowo jednak pozostał. Ujawnił się 29 października 2012 roku, po ukazaniu się w dzienniku „Rzeczpospolita” artykułu Cezarego Gmyza *Trotyl na wra-ku tupolewa*. Nie wnikając w meritum sprawy, która w momencie pisania tych słów nie jest jeszcze wyjaśniona, za tekst zapłacili utratą posad zwolnieni przez właściciela gazety trzej dziennikarze i redaktor naczelny. Jeden z dziennikarzy po kilkunastu tygodniach został przywrócony do pracy. Jeśli tytuł okaże się prawdą, której od kilku lat poszukują i nie mogą ustalić polscy prokuratorzy, jak właściciel dziennika zachowa się w stosunku do pozostałych wyrzuconych dziennikarzy?

¹⁶ W. Pepliński, dz. cyt., s. 66.

¹⁷ „Press” 1997, nr 10, s. 20, cyt za: T. Mielczarek, *Między monopolem a pluralizmem*, Kielce 1998, s. 206.

¹⁸ J. Jakubowski, dz. cyt., s. 34.

¹⁹ Zob. A.K. Piasecki, *Lubuska czwarta władza. Środki społecznej komunikacji w województwie lubuskim*, Zielona Góra 2000, s. 101; także R. Kowalczyk, *Wczoraj i dziś prasy lokalnej w Polsce*, Poznań 2002, s. 271.

Publiczna telewizja polityczna

W październiku 1989 roku, na fali zmian demokratycznych, narodziła się koncepcja powołania trzech sektorów radia i telewizji: publicznego, obywatelskiego i komercyjnego, w miejsce komunistycznego Radiokomiteu. Sektor publiczny miał być apolityczny, pluralistyczny, wiernie odpowiadający ideałom służby publicznej, z programami wysokiej jakości, zasadami etycznymi i oddzieleniem reklam od programów. Obywatelski miał reprezentować poglądy i programy partii politycznych, ugrupowań, stowarzyszeń, mniejszości i lokalnych społeczności. Sektor komercyjny przyciągałby widzów i reklamodawców programami rozrywkowymi, filmowymi itp. Koncepcja rozwinęła się równie szybko, jak powstała. Każdy z rządów, począwszy od gabinetu Tadeusza Mazowieckiego, nie wyłączając rządów Jana Olszewskiego, Jerzego Buzka i Jarosława Kaczyńskiego, obsadzał najważniejsze stanowiska w Zarządzie TVP SA swoimi ludźmi. Szczególnie wyraźnie widać to było za rządów Leszka Millera.

Agnieszka Kublik, dziennikarka „Gazety Wyborczej”, opisała, jak i gdzie odbywały się narady premiera Millera z przedstawicielami telewizji publicznej i prasy lewicowej. Powołując się na Janusza Rolickiego, byłego redaktora naczelnego „Trybuny”, napisała, że od jesieni 1998 roku w każdy wtorek w godzinach rannych w jednym z pokoiów sejmowych odbywały się narady premiera Millera z dyrektorem zarządu TVP Jarosławem Pachowskim, dyrektorem Programu I TVP Sławomirem Zielińskim, szefem Informacyjnej Agencji Radiowej Andrzejem Siezieniewskim, szefem Rady Nadzorczej Polskiego Radia Włodzimierzem Czarzastym, redaktorem naczelnym „Przeglądu Tygodniowego” Jerzym Domańskim i Januszem Rolickim. Według Rolickiego, „Miller mówił, co ważnego zdarzy się w nadchodzącym tygodniu, a reszta to notowała. Wskazywał, na co zwrócić uwagę, co jest ważne, jakie będzie stanowisko SLD, jakie konferencje zamierza zwołać”. Na jednym ze spotkań „wymyślono posadę dyrektora programowego dla dziennikarza Andrzeja Kwiatkowskiego, który stracił posadę w zarządzie TVP”. Kublik pisze: „Uczestnicy spotkań mieli poczucie, że robią coś nieetycznego, bo prosili Millera, by zmienił miejsce spotkań, bo w Sejmie »widywali ich dziennikarze i pytali, co robią«”²⁰.

Walka o wpływy i kierowanie telewizją publiczną trwa nieprzerwanie od końca 1989 roku. Jest tak silna i bezkompromisowa, że interesy partyjne przeważają nad deklaracjami i programami politycznymi, a także zasadami moralnymi i etycznymi. Sojusz SLD z PiS, całkowicie niemożliwy w warunkach demokracji wyborczej, został zrealizowany z personalnym podziałem i obsadą kierowniczych funkcji w TVP SA. We wrześniu 2010 roku Sojusz Lewicy Demokratycznej zerwał porozumienie z Prawem i Sprawiedliwością i wszedł w koalicję medialną z rządzącą Platformą Obywatelską.

²⁰ A. Kublik, *Robert Kwiatkowski przebrał się za anioła*, „Gazeta Wyborcza” 2009, wyd. z 10 lutego, [online] <gazeta.pl>, dostęp: 25.05.2013.

Uzależnienie mediów od interesów partyjnych wyraźnie oddziałuje na wolność słowa w III Rzeczypospolitej. I na informacje przekazywane w serwisach (pomijanie, marginalizowanie, bagatelizowanie ważnych wydarzeń), na komentarze, na dobór uczestników debat i rozmów, na programy i filmy dokumentalne, co jest zakłamywaniem historii, też najnowszej, i powrotem do cenzury. W okresie PRL-u cenzura nie dopuszczała do realizacji scenariuszy, wstrzymywała emisję programów i filmów, co do których pojawiły się zastrzeżenia, że naruszają cenzurę. Zatrzymane filmy nazwano „półkownikami”, od półek, na które wędrowały. Przez dwadzieścia lat III RP zjawisko to nie zostało wyeliminowane z państwa uznawanego za demokratyczne. Opisał je Paweł Nowacki i zauważył:

niewiele osób o niej wie – jedynie twórcy, zamawiające redakcje i dyrektorzy. Jedni nie nagłaśniają sprawy, obawiając się, że po takim zamieszczeniu spadną szanse na ewentualne następne produkcje. Ci, którzy odstawiają film na półkę, też się nie chwala, bo niby czym? Powrotem cenzury?²¹

Paweł Nowacki, autor, reżyser filmowy, dokumentalista, którego dzieła poddano w III RP cenzurze, doskonale orientuje się, jak cenzuruje się w demokracji. Podaje przykład filmu Macieja Jaszczaka *Operator* z 2009 roku o Jerzym Lipmanie, jednym z najwybitniejszych polskich operatorów filmowych (między innymi autorze zdjęć do *Kanału*, *Lotnej* i *Popiołów* Andrzeja Wajdy, *Pana Wołodyjowskiego* Jerzego Hoffmana, *Noża w wodzie* Romana Polańskiego, *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka). W filmie wypowiadają się o nim reżyserzy, współpracownicy, a autor filmu w te wątki wplata donosy, które na nich pisał Lipman, współpracownik Służby Bezpieczeństwa PRL, działający jako TW „Jerzy” i TW „J”. Zleceniodawcy, dyrekcja Programu II TVP i Agencja Filmowa, uznały po protestach, że filmu nie ma, nie istnieje. Jak długo będzie czekał na emisję?

Nie został wyemitowany w TVP 30-minutowy film *Jasne, słoneczne dni, czyli wolność dla Czeczenii* z wywiadem Jana Pospieszalskiego z Ahmedem Zakajewem, przywódcą wolnych Czeczenów, zrealizowany w 2007 roku na zamówienie wicedyrektora Programu II TVP. Niewątpliwie zastosowana cenzura wobec tego dokumentu była decyzją polityczną.

Kierownictwo TVP SA nie dopuściło do emisji dokumentalnego filmu Grzegorza Królikiewicza *Kern* – o nagonce urządzonej przez „Gazetę Wyborczą” na Andrzeja Kerna, adwokata opozycjonistę z czasów PRL-u i obrońcę w procesach politycznych, współzałożyciela Porozumienia Centrum, posła, wicemarszałka sejmu I kadencji. Przyłączyli się do niej bardzo aktywnie były rzecznik rządu PRL-u w stanie wojennym, Jerzy Urban, i Marek Piwowski, tajny współpracownik komunistycznych służb bezpieczeństwa, reżyserując film o córce Andrzeja Kerna.

²¹ P. Nowacki, *Półkownicy*, „Niezależna Gazeta Polska – Nowe Państwo” 2011, nr 6(64), dział: „Dossier”.

Kilku kolejnych decydentów telewizyjnych (Wojciech Hoflik, Witold Gadowski, Stanisław Janecki, Iwona Schymalla) odmówiło w latach 2009–2012 wyemitowania w telewizji publicznej trzyodcinkowego filmu dokumentalnego *Media III RP* w reżyserii Krzysztofa Nowaka i Pawła Nowackiego. Film pokazywał początki pracy dziennikarskiej w stanie wojennym Moniki Olejnik, Marka Niedźwieckiego i Grzegorza Miecugowa, zatrudnionych przez Andrzeja Turskiego w radiowej Trójce. Wszyscy oni są w polskich mediach XXI wieku (piszę to w 2013 roku – przyp. M.K.), bardzo aktywni i na eksponowanych stanowiskach redaktorskich, dziennikarskich i dyrektorskich.

Autorzy dokumentu przypominają Andrzeja Drawicza, który z nominacji premiera Tadeusza Mazowieckiego rozpoczął przy końcu 1989 roku „reformę” telewizji państwowej wspólnie z Lwem Rywinem i Jackiem Snopkiewiczem (ten ostatni od maja 2010 roku piastował stanowisko dyrektora biura koordynacji programowej TVP, sprawując jednocześnie funkcję rzecznika prasowego telewizji w okresie od sierpnia 2010 do stycznia 2011 roku, od marca 2011 roku powierzono mu funkcję dyrektora Ośrodka Programów Regionalnych, od czerwca 2011 roku jest zastępcą dyrektora programowego Programu II TVP). Film obu autorów, Nowaka i Nowackiego, jest dokumentem, pokazuje fakty, które są znane w środowisku dziennikarskim, ale upublicznione na pewno zaszkodziłyby wizerunkom sfilmowanych osób. Dopóki telewizja publiczna będzie pod kontrolą polityczną, wymienione wyżej i podobne filmy nie zostaną dopuszczone do emisji. Sytuacja może zmienić się, gdy do władzy dojdzie opozycja, której będzie zależało na upublicznieniu niedopuszczonych do emisji filmów.

Przy końcu pierwszej dekady XXI wieku pojawiło się w polskich mediach nowe zjawisko – represja demokratycznej władzy wobec osób wypowiadających się o niej w sposób mocno krytyczny i prześmiewczy. Godny uwagi jest wyrok Sądu Okręgowego w Białymstoku z 3 października 2013 roku umarżający sprawę 11 kibiców piłkarskich skazanych za okrzyki „Donald matole twój rząd obalą kibole” i „Precz z komuną” po meczu piłkarskiego zespołu Jagiellonia w 2011 roku. Sąd pierwszej instancji uznał ich winnymi wykroczenia wobec urzędującego premiera Donalda Tuska i skazał na kary grzywny od 500 zł do 1 tysiąca zł (najwyższą karę otrzymał kibic, w którego kieszeni znaleziono nóż). Skazani odwołali się do sądu wyższej instancji i zostali uniewinnieni, ale nie dlatego, że wznoszone przez nich okrzyki mieściły się w granicach wolności wyrażania poglądów w państwie demokratycznym – zostali uniewinnieni z powodu okresu przedawnienia sprawy, która ciągnęła się w sądach ponad dwa lata²².

Po 1989 roku przez dwadzieścia kilka lat słowo nie uzyskało pełnej wolności w demokratycznej III RP. Cenzura władzy i polityków, cenzura właścicieli mediów i autocenzura dziennikarzy stosowana przez nich w obawie przed utratą kierowniczego stanowiska lub pracy ogranicza, knebluje i niszczy wolne słowo.

²² Wyrok Sądu Okręgowego w Białymstoku umarżający sprawę 11 kibiców białostockich, PAP, TVN24, wyd. z 3 października 2013 r., [online] <poranny.pl>, dostęp: 4.10.2013.

Bibliografia

- Buchwald-Pelcowa P., *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem*, Warszawa 1997.
- Jakubowski J., *Gazeta dla woźnicy*, „Wprost” 2003, nr 46.
- Karpiński J., *Wykres gorączki. Polska pod rządami komunistycznymi*, Lublin 2001.
- Kledzik M., *Rzecz o „Rzeczpospolitej”*, Warszawa 2006.
- Kledzik M., *Rzeczpospolita powstańcza. 1 sierpnia – 2 października 1944*, Łomianki 2010.
- Kowalczyk R., *Wczoraj i dziś prasy lokalnej w Polsce*, Poznań 2002.
- Kublik A., *Robert Kwiatkowski przebrał się za anioła*, „Gazeta Wyborcza” 2009, wyd. z 10 lutego, [online] <gazeta.pl>, dostęp: 25.05.2013.
- Łojek J., *Dziennikarze i prasa w Warszawie w XVIII wieku*, Warszawa 1960.
- Łojek J., *Początki prasy periodycznej w Polsce*, w: *Prasa polska w latach 1661–1864*, red. J. Łojek, Warszawa 1976.
- Mielczarek T., *Między monopolem a pluralizmem*, Kielce 1998.
- Nowacki P., *Półkowniki*, „Niezależna Gazeta Polska – Nowe Państwo” 2011, nr 6(64), dział: „Dossier”.
- Pepliński W., *Kapitał zagraniczny w prasie Wybrzeża po 1989 roku*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 1–2.
- Piasecki A.K., *Lubuska czwarta władza. Środki społecznej komunikacji w województwie lubuskim*, Zielona Góra 2000.
- Singer B., *Od Witosa do Sławka*, Warszawa 1990.
- Wyrok Sądu Okręgowego w Białymstoku umarzający sprawę 11 kibiców białostockich*, PAP, TVN24, wyd. z 3 października 2013 r., [online] <poranny.pl>, dostęp: 4.10.2013.
- Znów będziecie zaskoczeni. R. Gluza rozmawia z Franzem Xaverem Hirtreiterem – szefem koncernu PNP i przewodniczącym Rady Nadzorczej Polskapresse sp. z o.o.*, „Press” 1997, nr 3; także: „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 1–2, s. 65.
- Czasopisma
- „Barykada” 1944, wyd. z 16 i 22 sierpnia
- „Barykada Powiśla” 1944, sierpień
- „Biuletyn Informacyjny” 1944, sierpień – wrzesień
- „Biuletyn Okręgu IV PPS Warszawa Północ” 1944, wyd. z 22 sierpnia
- „Dziennik Bałtycki” 1996–1997
- „Dziennik Gwardii Narodowej” 1831, wyd. z 11 stycznia
- „Gazeta Ludowa” 1945–1946
- „Gazeta Wyborcza” 1990, 2009
- „Komunikat Informacyjny” 1944, wyd. z 17 sierpnia
- „Kronika Polska” 1944, wyd. z 10 sierpnia
- „Merkuriusz Polski dzieje wszystkiego świata w sobie zamykający dla informacji pospolitej” 1661
- „Merkury” 1831, kwiecień
- „Nowiny Polskie” 1656
- „Podchorąży” 1830, grudzień
- „Press” 1997
- „Rzeczpospolita” 1920–1923
- „Rzeczpospolita” 1944–1946
- „Rzeczpospolita” 1979–1981
- „Rzeczpospolita” 1989–2013
- „Syndykalista” 1944, wyd. z 1 września
- „Tygodnik Powszechny” 1945–1948
- „Tygodnik Warszawski” 1945–1948
- „Wiadomości Radiowe” 1944, sierpień – wrzesień

S u m m a r y

**Censorship in democracy (remarks on limits and abusing
the freedom of speech)**

The fight for freedom of speech in Poland has been going on since the Four-Year Sejm (1798–1792). It is still an ongoing issue in democratic Poland. The author analyses the effects of the removal of censorship during the November Uprising (1831) and the Warsaw Rising (1944) as well as the fight for free speech in the II Republic of Poland and from 1944 to 1989. Selected examples prove how much freedom of speech in the III Republic of Poland annoys the governing class and how its representatives fight it with all available means, trying to gain control over the media and to subordinate journalists and media owners. However, it is obvious that freedom of speech can be neither destroyed nor forbidden.

Sławomir Blichiewicz

Problem piractwa muzycznego. Alternatywne spojrzenia na spór o pobieranie muzyki z Internetu

Słowa kluczowe: muzyka, Internet, fonografia, piractwo, media cyfrowe

Key words: music, Internet, music industry, piracy, digital media

O początkach piratowania nagrań

Historycznie ujmując zjawisko piractwa muzycznego (dalej: piractwa), należy podkreślić, że do czasu pojawienia się nośników magnetycznych problem ten nie mógł zaistnieć na masową skalę – w warunkach domowych nikt nie miał technicznych możliwości masowego reprodukowania nośników z muzyką. Dopiero wynalezienie magnetofonu i taśmy magnetofonowej, a później płyt kompaktowych i nagrywarek CD/DVD zrodziło, a potem spotęgowało zjawisko piractwa muzycznego, czyniąc z osób piratujących nagrania z Internetu wrogów działów sprzedaży firm z branży nagraniowej, a także znacznie uszczuplając dochody autorów tych nagrań. Wyrazem walki z piractwem stało się hasło „Home taping is killing music”¹, ukute w latach osiemdziesiątych przez potentatów z wielkich wytwórni, walczących z nielegalnym powielaniem nagrań².

Zamieszanie związane z piractwem internetowym wyraźnie podsyciła rewolucja technologiczna w postaci pojawienia się formatu MP3. Oto płyta CD – fizyczny i namacalny nośnik dźwięku – ustępowała miejsca wirtualnemu algorytmowi, skompresowanemu w niefizyczne, zero-jedynkowe ciągi danych. Nastąpiło radykalne odcięcie substancji sztuki od jej opakowania, opuszczenie „ciała stałego” – oto rewolucja, która rozpoczęła nową erę w fonografii.

Ta sama rewolucja udostępniła banalnie łatwe w użyciu narzędzia służące do nielegalnego wchodzenia w posiadanie wytworów sztuki muzycznej. Prekursorem pirackiej ery był serwis Napster, powstały w 1999 roku i działający na bazie innowacyjnego wynalazku – protokołu sieciowego *peer-to-peer* (słowa te wkrótce zaczęto zapisywać jako P2P) służącego do szybkiej, nieskomplikowanej i (niemalże) anonimowej wymiany plików między pojedynczymi

¹ Hasło to można przetłumaczyć jako „Przegrywanie kaset zabija muzykę” (tłum. autora – S.B.).

² K. McLeod, *MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly*, „Popular Music and Society” 2005, nr 4(28), s. 521.

użytkownikami. Dziejowe znaczenie Napstera niech podkreśli fakt, że Shawn Fanning – twórca Napstera – przez niektórych badaczy został mianowany „pierwszym nastoletnim bohaterem XXI wieku”³.

Idea Napstera powstała na gruncie przekonania, że Internet to medium wolnego współdzielenia sztuki, opinii, pomysłów, oprogramowania – własności intelektualnej i dorobku twórczego. Fanning zdawał sobie sprawę, że jeden centralny serwer jest w stanie skatalogować zawartość tysięcy stron internetowych oraz domowych kolekcji prywatnych fanów muzyki, a jeden program może te wszystkie dane scalić, zindeksować, udostępnić i rozesłać. Sami internauci zauważyli, że P2P nadaje się idealnie do ściągania muzyki, filmów, produkcji TV, gier komputerowych i zeskanowanych książek.

Tak zaczęła się rewolucja. Dziś każde dobro kultury jest na wyciągnięcie ręki. Internauci słuchają najnowszej światowej muzyki, oglądają filmy i seriale na kilka godzin po ich premierze w USA. Zapewniają swe strony internetowe, wklejając (kradnąc?) z innych informacje. Nic za to nie płacą⁴.

Imperium kontratakuje

Olbrzymia popularność serwisu Napster i miliony wymienionych za jego pośrednictwem utworów muzycznych zdopingowały wydawców, posiadaczy praw autorskich i samych artystów do kontrataku. Taktyką był zmasowany szturm pozwów sądowych, celujący w delegalizację Napstera i jemu podobnych serwisów⁵. Biznes muzyczny – po okresie bezpiecznego, intratnego handlu płytami kompaktowymi – stanął w obliczu spadających z dnia na dzień przychodów ze sprzedaży tradycyjnych nośników dźwięku.

Podczas gdy prawnicy czołowych wytwórni muzycznych już od jakiegoś czasu pracowali na dwie zmiany, ze strony artystów to zespół Metallica jako pierwszy stracił cierpliwość, kierując na początku nowego millennium własny pozew sądowy przeciwko Napsterowi⁶. Pociągnęło to lawinę analogicznych spraw, które jednak – aż do czasu ogłoszenia wiążących decyzji amerykańskich sądów – nie zatrzymały napływu nowych, rejestrujących się w serwisie Napster użytkowników. W rekordowym momencie było ich ponad 80 milionów⁷. Istnieją badania wskazujące, że aż 73% amerykańskich studentów korzystało z dobrodziejstw serwisu w latach jego świetności⁸.

³ A. Millard, *America on Record. A History of Recorded Sound*, New York 2005, s. 392.

⁴ P. Stasiak, *Nowy d@rmowy świat*, „Niezbędnik Inteligenta” 2011, nr 1, s. 80–84.

⁵ P. Burkart, T. McCourt, *When Creators, Corporations and Consumers Collide: Napster and the Development of On-line Music Distribution*, „Media, Culture & Society” 2003, nr 3(25), s. 333–350.

⁶ K. Hunt, A. Mellicker, *A Case Study of the Music Industry*, „Journal of Business Case Studies” 2008, nr 4(3), s. 79–96.

⁷ L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. P. Białokozowicz, Warszawa 2005, s. 93.

⁸ A. Millard, dz. cyt., s. 394.

Po serii niekorzystnych orzeczeń właściciele Napstera zostali zmuszeni do zamknięcia witryny i wypłacenia organizacjom chroniącym prawa autorskie milionowych odszkodowań. Dokładnie 3 lipca 2001 roku Napster ogłosił plajtę, a jego majątek został zlicytowany. Tuż przed ogłoszeniem werdyktu jeden ze skarżących powodów – potężna wówczas firma fonograficzna BMG – wykupiła w Napsterze 58% udziałów⁹.

Winni, ale na pokaz

Począwszy od 2003 roku biznes fonograficzny obrał nową, kontrowersyjną metodę prewencji. Wytaczane były procesy sądowe skierowane przeciwko indywidualnym użytkownikom Internetu, również tym, którzy dopuścili się stosunkowo niewielkiego naruszenia przepisów prawa¹⁰. Procesy te były rodzajem widowiskowej przestrogi obliczonej na wywołanie strachu wśród pojedynczych, łamiących prawo internautów.

Na wokandę – jako jeden z pierwszych z fali pozwów – trafił pozew przeciwko czwórce amerykańskich studentów, którzy założyli lokalne sieci P2P w kampusach uniwersyteckich. Skazani, obawiając się perspektywy horrendalnych odszkodowań, przystali na ugodę. W myśl porozumienia każdy z nich miał zapłacić organizacji Recording Industry Association of America (RIAA) od 12 do 17 tysięcy dolarów rekompensaty¹¹. Z kolei w 2003 roku „RIAA pozwała 261 osób, w tym 12-letnią dziewczynkę zamieszkujejącą mieszkanie komunalne oraz 72-letniego mężczyznę, który nie wiedział, co to jest wymiana plików”¹². W finale innej głośnej sprawy, w USA znanej pod nazwą „Capitol v. Thomas”, oskarżony Jammie Thomas-Rasset orzeczeniem sądu z 2009 roku został skazany za nielegalne udostępnienie w sieci 24 piosenek autorstwa Glorii Estefan, Sheryl Crow i zespołu Green Day. Zarządzono grzywnę w druzgocącej wysokości 80 tysięcy dolarów za każdą piosenkę, co łącznie dało 1,92 miliona dolarów rekompensaty należnej wytwórni Capitol (należącej do koncernu EMI)¹³. Jak pisze Lawrence Lessig, podobne procesy toczyły się w wielu innych sprawach, i chociaż

każdy z tych przypadków różnił się nieco w szczegółach, sedno sprawy było takie samo: żądania olbrzymich „odszkodowań”, do których RIAA – jak twierdziła – jest upoważniona. Gdy zsumujemy te roszczenia, okaże się, że [...] domagano się od sądów USA przyznania powodom blisko 100 miliardów dolarów – jest to sześć razy więcej niż cały dochód, jaki w 2001 roku przyniósł przemysł filmowy¹⁴.

⁹ Por. P. Burkart, T. McCourt, dz. cyt., s. 340–341; G. Hull, *The Recording Industry*, New York – London 2004, s. 237–238; P. Gałuszka, *Biznes muzyczny*, Warszawa 2009, s. 180.

¹⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 183–191.

¹¹ G. Hull, dz. cyt., s. 238.

¹² L. Lessig, dz. cyt., s. 228.

¹³ D. Rauf, *Recording Industry*, New York 2010, s. 20.

¹⁴ L. Lessig, dz. cyt., s. 77.

Zatoka w chmurze

Akcje prawników, dotkliwe grzywny i kary doprowadziły zatem do zamknięcia serwisu Napster, nie zdołały jednak odwrócić losów rewolucji, którą serwis rozpoczął. Odtąd większość spraw kończyła się niemal identycznie: skarżona witryna była zamykana i bankrutowała, a w jej miejsce pojawiało się kilkanaście nowych, analogicznych serwisów¹⁵.

W 2012 roku portal Pirate Bay, najbardziej znana w świecie wyszukiwarka plików P2P, ogłosił, że przenosi wszystkie swoje zasoby do tak zwanej chmury obliczeniowej. Oznaczało to tyle, że witryna będzie teraz praktycznie nie do wytopienia dla organów ścigania, ponieważ portal nie ma już adresu zamieszkania, porzuca dyski tradycyjne – na których składuje dane, a które łatwo jest namierzyć i wyłączyć – na rzecz zewnętrznych, rozproszonych po świecie serwerów innych firm. Te zaś, jak stwierdził przedstawiciel portalu,

nawet nie będą wiedzieć, że na swoich serwerach mają Pirate Bay, a nawet jeśli się dowiedzą, to nie będą mogli uzyskać żadnych danych na temat naszych użytkowników [...]. Jeśli policja znów zdecyduje się do nas wpaść, nie znajda serwerów, a jedynie routery kierujące komunikacją. Dla tych, którzy chcą nam zaszkodzić, staliśmy się duchem¹⁶.

Wątpliwości co do tego, kto w tym wyścigu prowadzi, rozwiął Mark Brown z magazynu „Wired”. Ludzie związani ze stroną internetową Pirate Bay mieli już w zanadrzu kolejną futurystyczną niespodziankę dla biznesu muzycznego. Nazywała się ona LOSS (Low Orbit Server Stations). Nazwano tak latające na niskich wysokościach drony – stacje nadawcze, zaopatrzone w wysokiej jakości sprzęt geolokalizacyjny i satelitarny, automatycznie zarządzające ruchem sieciowym i skierowujące użytkowników sieci P2P do lokalizacji pirackich plików, których aktualnie szukają¹⁷.

Majors: grupa trzymająca sztukę

Coroczne raporty o stanie fonografii cyfrowej – przygotowywane przez IFPI (Międzynarodową Federację Przemysłu Fonograficznego) – jednoznacznie koncentrują się na naświetlaniu i zwalczaniu zjawiska piractwa muzycznego. Raport z 2011 roku prognozował, że w latach 2008–2015, w wyniku nielegalnej wymiany plików, europejski przemysł kulturalny łącznie straci

¹⁵ Por. K. Hunt, A. Mellicker, dz. cyt., s. 82; R. Lawrence, *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?*, „Regional Focus” 2010, Third Quarter, s. 26, [online] <http://www.richmondfed.org/publications/research/region_focus/2010/q3/pdf/feature4.pdf>, dostęp: 30.10.2012.

¹⁶ *Pirate Bay zamyka serwery. Staliśmy się duchem*, Wprost.pl, [online] <<http://www.wprost.pl/ar/353274/Pirate-Bay-zamyka-serwery-Stalismy-sie-duchem/>>, dostęp: 30.10.2012.

¹⁷ M. Brown, *The Pirate Bay Plans Low-orbit Server Drones to Escape Legal Jurisdiction*, „Wired” 2012, [online] <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-03/19/pirate-bay-drones>>, dostęp: 22.10.2012.

ponad 240 miliardów euro¹⁸. W opinii branży piractwo muzyczne będzie największą przeszkodą i hamulcem przyszłego rozwoju fonografii. Szacuje się, że w 2008 roku na całym świecie nielegalnie wymieniono ponad 40 mld piosenek¹⁹. Twardą politykę antypiracką IFPI poparła statystykami, z których wynika, że aż 95% wszystkich pobrań muzyki z sieci to łamanie prawa²⁰. Do 2011 roku pokątna wymiana plików w P2P stanowiła blisko 24% całego ruchu w globalnej sieci²¹. Trudno o analogiczne, wiarygodne dane dla Polski, jednak „ciekawe badania przeprowadził w 2009 roku portal Gazeta.pl wspólnie ze Szkołą Wyższą Psychologii Społecznej. Wynika z nich, że 39% Polaków z grupy aktywnych użytkowników sieci regularnie ogląda nielegalnie ściągnięte z niej filmy i seriale. W grupie wiekowej do 24 lat odsetek ten wzrasta aż do 87%”²².

Precyzyjniej byłoby jednak przyznać, że choć piractwo jest zagrożeniem, to jest ono takim zwłaszcza dla wielkich wytwórni fonograficznych. Dzieje się tak, gdyż Internet demonopolizuje kontrolę nad kluczowym dla tego biznesu sektorem: dystrybucją. Trzeba wszak mieć w pamięci, że w tradycyjnym ujęciu to „kontrola dystrybucji produktów muzycznych oraz możliwość ich kopiowania przez lata była kluczowym elementem strategii firm fonograficznych”²³.

Aby zdać sobie sprawę z powagi zjawiska, o którym tu mówimy, warto przyjrzeć się bliżej strukturze globalnej fonografii. Współczesny sektor nagraniowy jest spetryfikowany i zdominowany przez oligopol złożony z trzech korporacji (zwanych *majors*): Universal Music Group, Sony Music Entertainment oraz Warner Music Group. Zwłaszcza w 2012 roku – gdy Universal Music Group wchłonął EMI – zagęszczenie to osiągnęło rekordowy poziom. Już ponad 75% zysków ze światowej sprzedaży muzyki (cyfrowej i tradycyjnej) wpływa na konta bankowe *majors*²⁴. Sam Universal Music Group posiada na wyłączność około 37% rynku europejskiego²⁵ oraz ponad 40% całego rynku globalnego, w tym imponujące portfolio: The Beatles, Jay-Z, Robbie Williams czy Pink Floyd²⁶.

¹⁸ International Federation of the Phonographic Industry, *Digital Music Report 2011*, s. 5, [online] <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf>>, dostęp: 22.10.2012.

¹⁹ P. Stasiak, dz. cyt., s. 81.

²⁰ *Singing a Different Tune*, „The Economist” 2009, [online] <http://www.economist.com/research/articlesBySubject/displaystory.cfm?subjectid=14262&story_id=E1_TQRQVDRS>, dostęp: 22.10.2012.

²¹ *Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*, Envisional 2011, [online] <http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf>, dostęp: 5.04.2011.

²² P. Stasiak, dz. cyt., s. 81.

²³ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 186.

²⁴ *The Adele Effect Hits Major-Record-Company Market Shares in 2011*, „Music & Copyright’s Blog” 2012, [online] <<http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/>>, dostęp: 28.10.2012.

²⁵ *KE warunkowo zezwala na przejęcie EMI przez grupę Universal*, Biznes.onet.pl 2012, [online] <<http://biznes.onet.pl/ke-warunkowo-zezwala-na-przejecie-emi-przez-grupe-,49690,5253584,news-detaj>>, dostęp: 27.10.2012.

²⁶ M. Dervin-Ackerman, M. Migliore, *The Merger of Universal and EMI*, „The Music Business Journal”, Berklee College of Music 2012, [online] <<http://www.thembj.org/2012/10/the-merger-of-universal-and-emi/>>, dostęp: 26.10.2012.

Koncentracja światowej fonografii jest więc niezmiernie wysoka, a potencjaci będą prowadzili działania zmierzające do utrzymania korzystnych dla siebie rozwiązań prawnych i biznesowych. Można zatem, na podstawie ich dotychczasowych decyzji,

spodziewać się, że w najbliższej przyszłości działania globalnych koncernów muzycznych będą szły w dwóch kierunkach: z jednej strony będą miały na celu walkę o wprowadzenie i egzekwowanie takich rozwiązań prawnych, które będą służyły dalszemu zwalczaniu „piractwa internetowego”, z drugiej natomiast będą miały na celu utrzymanie pozycji rynkowej tych firm²⁷.

Czy „pirat” okrada wytwórnę?

Jak szacuje IFPI, mimo dobrej sprzedaży muzyki cyfrowej około 95% wszystkich pobrań muzyki z sieci dokonywane jest z naruszeniem praw autorskich. Społeczne kampanie antypirackie ostrzegają, że proceder piractwa cyfrowego promuje nieuczciwą konkurencję dla legalnych źródeł kultury i jest zagrożeniem dla ekonomicznych podstaw inwestowania w nowych artystów. Nielegalne udostępnianie i inne formy piractwa komputerowego udaremniają też – zdaniem IFPI – inwestycje i sprzedaż lokalnej muzyki na dużą skalę²⁸.

Badacze i dziennikarze na całym świecie sprawdzali, na ile to stanowisko i takie obawy są słuszne. W kolejnych akapitach przytoczono zwięzłe konkluzje z wybranych badań, które pozwalają szerzej oświetlić, zweryfikować i lepiej obeznać się z problemem piractwa muzycznego.

Ross Lawrence w artykule *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?* potwierdził obawy IFPI i przytoczył dane sugerujące, że nielegalne udostępnianie treści w Internecie bezpośrednio przekłada się na złe wyniki finansowe przemysłu muzycznego. Autor zacytował badania Alejandro Zentnera, wykonane w 2006 roku. Wynika z nich, że częste korzystanie z serwisów wymiany plików obniża prawdopodobieństwo zakupu muzyki aż o 30%. Inni cytowani przez Lawrence’a badacze, Rafael Rob i Joel Waldfogel, w 2004 roku doszli do wniosku, że pobieranie plików mogło bezpośrednio spowodować nawet 20-procentowy spadek sprzedaży nagrań w latach 1999–2003²⁹.

W 2006 roku ukazał się artykuł Norberta Michela, na wyniki którego często powołuje się IFPI³⁰. Wyliczył on, że w latach 1999–2003 piractwo mogło być bezpośrednio odpowiedzialne za 13-procentowy spadek sprzedaży albumów muzycznych³¹.

²⁷ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 253.

²⁸ *Report: Global Music Sales down 10% in '09; Digital up 12%*, „Digital Media Wire” 2010, [online] <<http://www.dmwmedia.com/news/2010/01/21/report-global-music-sales-down-10-03909-digital-12>>, dostęp: 19.01.2010.

²⁹ R. Lawrence, dz. cyt., s. 27.

³⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 193.

³¹ N. Michel, *The Impact of Digital File Sharing on the Music Industry: An Empirical Analysis*, „Topics in Economic Analysis & Policy” 2006, nr 6(1), s. 11, [online] <<http://norbertmichel.com/files/EmpiricalPaperAug2006.pdf>>, dostęp: 19.01.2010.

Jednocześnie można zauważyć, że coraz bardziej jest słyszalny nurt przeciwników takiej wizji. Marc Cooper, dyrektor Consumer Federation of America, dowodził, że jeśli tendencją światowej polityki legislacyjnej będzie dalsze sprzyjanie i ubezpieczanie interesów potentatów branży rozrywkowej – przy jednoczesnym uganianiu się za najdrobniejszym w sieci piractwem – to skutkiem tego będzie śmierć internetowej wielobarwności. Zdaniem Coopera, potężne studia filmowe i czołowe wytwórnie muzyczne dążą do wyrugowania sieci P2P, aby osłonić uprzywilejowaną pozycję na rynku. Czynią to, demonizując rolę technologii i bezpośredniej wymiany danych w Internecie, celowo przeceniając jej wpływ na spadek sprzedaży płyt kompaktowych³².

Również Lawrence Lessig podważył oficjalne dane podawane przez beneficjentów rynku muzycznego, dowodząc, że forsują one fałszywy obraz sytuacji poprzez hiperbolizowanie wpływu piractwa internetowego na erozję rynku nagraniowego. W książce *Wolna kultura* podał sugestywny przykład branżowego sofizmu:

według szacunków RIAA w tym samym okresie, w którym sprzedano 803 milionów płyt, 2,1 miliarda albumów ściągnięto za darmo z Internetu. Zatem, chociaż ściągnięto 2,6 raza więcej płyt niż sprzedano, przychody ze sprzedaży obniżyły się jedynie o 6,7 procenta [...]. Jeśli ukradną płytę CD, zmniejsza się liczba płyt do sprzedaży. Dzieje się tak za każdym razem. Ale z liczb podanych przez RIAA wynika, że zasada ta nie działa w przypadku ściągnięcia plików z Internetu. Gdyby każdy przypadek ściągnięcia albumu oznaczał zmniejszenie liczby płyt sprzedanych, gdyby każde użycie programu Kazaa „okradło wykonawcę z jego zysku”, przemysł odnotowałby w ostatnim roku stuprocentowy, a nie siedmioprocentowy spadek sprzedaży. Skoro ściągniętych jest 2,6 raza więcej albumów niż jest kupowanych, a wartość sprzedaży spada zaledwie o 6,7 procenta, nie ma prostego związku między ściągnięciem muzyki a kradzieżą płyt CD³³.

W głośnej publikacji zatytułowanej *The Effect of File Sharing on Record Sales: An Empirical Analysis* z 2004 roku, zawierającej wyniki badań przeprowadzonych przez jej autorów, Felixa Oberholzera-Gee i Kolemana Strumpfa, wykazano, że nielegalne ściągnięcie plików nie ma znaczącego wpływu na dochody rynku nagraniowego. W oparciu o wyniki autorzy skonstatowali, że nie da się obronić tezy, jakoby piractwo odpowiadało za spadek dochodów ze sprzedaży płyt kompaktowych³⁴. Badanie to było cytowane między innymi w czasie procesu serwisu The Pirate Bay. Praca wywołała spore kontrowersje

³² M. Cooper, *Time for the Recording Industry to Face the Music: The Political, Social and Economic Benefits of Peer-to-Peer Communications Networks*, Stanford Law School 2005, s. 1, [online] <<http://www.consumersunion.org/pub/PEERtoPEERISSUEBRIEF.pdf>>, dostęp: 28.10.2011; por. M. Peitz, P. Waelbroeck, *The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence*, Cesifo Working Paper 2004, s. 15–17, [online] <www.SSRN.com/abstract=511763>, dostęp: 29.10.2012.

³³ L. Lessig, dz. cyt., s. 97.

³⁴ F. Oberholzer-Gee, K. Strumpf, *The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis*, „Journal of Political Economy” 2004, s. 35, [online] <http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf>, dostęp: 3.03.2011.

i doczekała się wielu polemik³⁵, w tym chyba najmocniejszej ze strony Stana Liebowitza z University of Texas, dowodzącego, że współdzielenie plików bez wątpienia sprzedaży muzyki szkodzi, a autorzy badania popełnili błędy metodologiczne i założeniowe³⁶.

Tymczasem naukowcy Martin Peitz z University of Mannheim oraz Patrick Waelbroeck z Free University of Brussels w 2004 roku przeprowadzili badanie opisane w artykule *The Effect of Internet Piracy on SD Sales: Cross-Section Evidence*. Jego rezultaty wykazały między innymi, że piractwo mogło przyczynić się do spadku dochodów ze sprzedaży płyt CD, jednak skala tego zjawiska była mniejsza niż wynikało to z wyliczeń IFPI. Dodatkowo, autorzy zwrócili uwagę na cyfrową rewolucję technologiczną w fonografii, która tradycyjny rynek zmienić po prostu musiała. Konkludując, stwierdzili, że strategia pozwów sądowych i prób zabezpieczenia muzyki przed kopiowaniem mogła być błędem, a biznes muzyczny może ostatecznie zyskać na cyfrowej dystrybucji³⁷.

Do podobnych wniosków doszli Erik Wilde i Jacqueline Schwerzmann³⁸ oraz Mark Cooper³⁹. Według nich nie można wykluczyć wpływu piractwa na sprzedaż płyt CD, jednak skala tego wpływu i prezentowane na jej dowód statystyki były często zawyżane, rzekome i tendencyjne. Badacze wskazali inne zjawiska – kulturowe i ekonomiczne – w świetle których teza o destruktywnym wpływie piractwa na fonografię musi być co najmniej skorygowana. W okresie słabszej prosperity ludzie będą traktowali muzykę jako dobro luksusowe, ulokowane na dalszych miejscach listy potrzeb, dobro, na które wydadzą tylko ewentualne nadwyżki finansowe. Kluczową rolę odegra cena produktu, która winna być adekwatna do rynkowej sytuacji, by stymulować indywidualny popyt oraz zachęcać do dalszego inwestowania w muzyczną sztukę. W praktyce, jak pokazała analiza kryzysu branży nagraniowej w latach 1997–2002, działo się inaczej. Zjawisko to ukazano na rysunku 1:

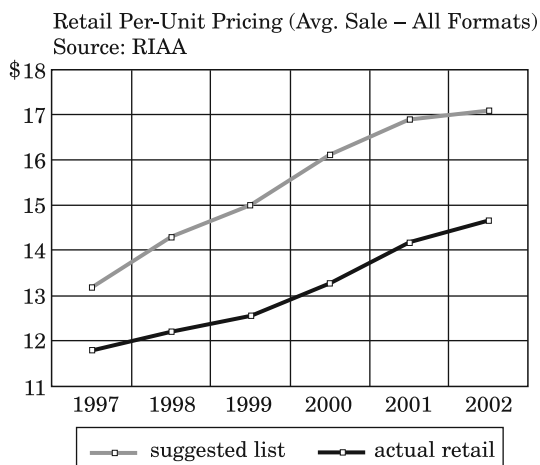
³⁵ Por. P. Gałuszka, dz. cyt., s. 194.

³⁶ S. Liebowitz, *How Reliable is the Oberholzer-Gee and Strumpf Paper on File-Sharing?*, School of Management, University of Texas at Dallas 2007, s. 22, [online] <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1014399>, dostęp: 5.11.2012.

³⁷ M. Peitz, P. Waelbroeck, dz. cyt., s. 15–17.

³⁸ J. Schwerzmann, E. Wilde, *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004.

³⁹ M. Cooper, *Round #1 of the Digital Intellectual Property Wars: Economic Fundamentals, not Piracy, Explain how Consumers and Artists Won in the Music Sector*, Consumer Federation of America 2008, [online] <http://www.jthtl.org/content/articles/V9I1/JTHTLv9i1_Cooper.PDF>, dostęp: 21.09.2010.



Rys. 1. Średnia cena za nośnik muzyczny w latach 1997–2002 w USA

Objaśnienia: kolor szary – poziom cen, który według badaczy byłby optymalny w określonej sytuacji na rynku, kolor czarny – faktyczne poziomy cen.

Źródło: J. Schwerzmann, E. Wilde, *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004, s. 5.

Drogie płyty w czasach kryzysu

Oficjalną przyczyną kryzysu fonografii w latach 1997–2002 było rozprzestrzenienie piractwo komputerowe. W rzeczywistości jednak nie można wykluczyć, że to surowa polityka biznesowa i drogie płyty CD w głównej mierze doprowadziły do spadku dochodów rynku nagraniowego. W czasach hamującej koniunktury rosnące ceny nie tylko nie mogą polepszyć wyników sprzedaży, lecz działają przeciwnie⁴⁰. Taka interpretacja jest jednak rzadko słyszana.

Wreszcie, w konkluzji badania przeprowadzonego przez Ulfa Blomqvista (i innych), znajdujemy zaskakujące spostrzeżenia. Wielu badanych przyznawało, że to nie najnowsza, aktualnie wydawana muzyka (czyli główne źródło dochodu branży muzycznej) jest przez nich najchętniej i najczęściej ściągana z sieci. Wielu internautów – dowodzili badacze – poszukuje w sieci muzyki już znanej, zasłyszanej, często szlagierów i klasyki minionych dekad. Taka konkluzja nie tylko podaje w wątpliwość teorię o wpływie piractwa na złą sprzedaż nowych płyt CD, lecz dostarczyła argumentów jego zwolennikom. Badacze uznali, że negatywny efekt piractwa na rynek muzyczny jest niepewny i trudny do oszacowania. Często zaś okazuje się, że ci, którzy nielegalnie dostrzegli w Internecie nieznanymi wcześniej artystów, chętniej decydują się w przyszłości na zakup płyty lub biletu na koncert. Badanie dowiodło

⁴⁰ J. Schwerzmann, E. Wilde, dz. cyt., s. 5–7.

wreszcie, że najaktywniejsi uczestnicy nielegalnej wymiany plików w sieci są jednocześnie najczęstszymi klientami legalnych sklepów muzycznych⁴¹. Autorzy potwierdzili zatem, że wymiana plików w Internecie wzmaga społeczne zainteresowanie sztuką muzyczną. Bardzo podobne wnioski przedstawił Geoffrey Hull, przypominając lata siedemdziesiąte, kiedy to statystycznie najaktywniejszymi klientami legalnych sklepów muzycznych były osoby zaangażowane jednocześnie w nielegalne przegrywanie taśm magnetofonowych⁴².

Czy prawo autorskie jest *passé*?

Wraz z rozwojem ekonomicznym w społeczeństwach rośnie znaczenie równego uczestnictwa w sztuce. Muzyka przestaje być postrzegana jako dobro konsumpcyjne i handlowe, chronione prawem. Piotr Stasiak tak to puentuje:

dla przedsiębiorstw, które żyją z produkcji i sprzedaży dóbr kulturalnych, takie dane brzmią jak wyrok. Korporacje medialne biją na alarm, wzywają do wojny z piractwem i żądają egzekwowania prawa autorskiego. Tymczasem to nie jest proste. Bo w starciu z siecią prawo autorskie właściwie przestało dziś działać⁴³.

Bomba demograficzna tyka, ostrzega Mark Mulligan. Z badań rynku wynika, że 72% Europejczyków w grupie wiekowej od 12 do 15 lat używa odtwarzaczy MP3; ponad połowa ogląda teledyski w Internecie, a prawie co trzeci (w zależności od regionu) pobiera muzykę w sieciach P2P⁴⁴. Prawdziwa rewolucja dopiero nadchodzi, wraz z nową generacją dzieci i nastolatków, nawykłych do nieustannego towarzystwa komputerów, smartfonów, Internetu, komunikatorów, e-maili, MP3 i video – do Nielimitowanego dostępu do każdej dziedziny życia, w każdej chwili i z każdego miejsca. Nowa, internetowa generacja dojrzeła w przeświadczeniu, że dostęp do dzieł sztuki jest naturalnym i darmowym przywilejem, nie zaś transakcją handlową.

Pojawiają się głosy, które postulują przebudowę systemów prawa autorskiego, zwłaszcza prawa majątkowego, anachronicznie funkcjonującego w świecie cyfrowej komunikacji. Prawo to w Internecie rozmywa się, zdaje się, że jego racje były rozsądne tak długo, jak długo zabezpieczały fizyczne, uchwytno- nośniki sztuki, konkretnie istniejące i utrwalone dzieła, zakres ich użytkowania i sposoby czerpania zysków z obrotu nimi. Model takiej ochrony

⁴¹ U. Blomqvist, L. Eriksson, O. Findahl, H. Selg, R. Wallis, *Trends in Downloading and Filesharing of Music*, KTH Royal Institute of Technology 2005, s. 17–18, [online] <<http://xml.nada.kth.se/media/Research/MusicLessons/Reports/MusicLessons-DL5.pdf>>, dostęp: 20.01.2010.

⁴² G. Hull, dz. cyt., s. 82.

⁴³ P. Stasiak, dz. cyt., s. 82.

⁴⁴ M. Mulligan, *Music Industry Meltdown: Recasting the Mold*, Forrester Research 2010, s. 5, [online] <http://www.forrester.com/rb/Research/music_industry_meltdown_recasting_mold/q/id/56147/t/2>, dostęp: 5.03.2011.

sprawdzał się w czasach, gdy nie było alternatywy dla dystrybucji nagrań na fizycznych nośnikach. Pojawienie się Internetu i plików muzycznych wpłynęło nie tylko na zmianę ekonomicznych podstaw dystrybucji dóbr kultury [...], ale spowodowało także zmianę sposobów konsumpcji tych dóbr⁴⁵.

Jak dziś z rozsądkiem przyłożyć prawo autorskie do tej radykalnej metamorfozy, jaką przechodzi nowoczesna sztuka muzyczna?

W 1994 roku John Perry Barlow⁴⁶ na łamach magazynu nowych technologii „Wired” ogłosił manifest pod tytułem *The Economy of Ideas*, w którym – być może po raz pierwszy tak donośnie w branżowej publicystyce – podważył aktualność tradycyjnego systemu prawa autorskiego w kontekście cyberrzeczywistości. Zauważył, że Internet wymaga zasadniczo nowego podejścia, zwłaszcza w dziedzinie przedmiotu ochrony. Przewidywał konsekwencje prawne oderwania sztuki od formy fizycznej, wobec czego przestała ona być traktowana jak utwór i stała się ideą. Prawo nie chroni idei – one są dobrem publicznym – lecz zabezpiecza ich utrwalenie: nośniki, płótna lub formy, w jakie idea jest „opakowana” i skonceptualizowana. Nikt nie ma więc prawa do „wina”, a jedynie do „butelki wina”⁴⁷.

Obecnie, w myśl polskiej Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, przedmiotem prawa autorskiego „jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”⁴⁸. Analiza prawna Anny i Iwony Iskierki stawia sprawę jasno: „bez wątpienia ustawa obowiązuje internautów w całej rozciągłości”, natomiast sam proces „zapisu w postaci cyfrowej (digitalizacji) nie wpływa na zdatność danego utworu do autorsko-prawnej ochrony”⁴⁹.

Można jednak sądzić, że ważki spór nie toczy się o to, czy współczesne systemy prawne umożliwiają karanie za piractwo, lecz czy piractwo w ogóle (lub: do jakiego stopnia? wobec jakich wykroczeń?) powinno być uznane za czyn szkodliwy.

Jest wiele pytań, na które nowoczesna fonografia i legislatywa muszą odpowiedzieć w najbliższym czasie. Czy plik muzyczny jest utworem w sensie prawa? Gdzie jest granica dozwolonego użytku pliku muzycznego? Czy serwis społecznościowy to grupa pozostająca w stosunkach towarzyskich, w obrębie której można dzielić się muzyką? Czy udostępnienie w sieci P2P pofragmentowanego pliku – czyli serii danych, nie całego utworu – jest naruszeniem prawa? Jak ocenić straty, skoro po skopiowaniu pliku nie zmienia się faktyczny

⁴⁵ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 203.

⁴⁶ Amerykański poeta, eseista i autor tekstów wielu piosenek zespołu Grateful Dead.

⁴⁷ J.P. Barlow, *The Economy of Ideas*, „Wired” 1994, [online] <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas_pr.html>, dostęp: 20.01.2010.

⁴⁸ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994, nr 24, poz. 83; także [online] <<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083>>, dostęp: 30.11.2012.

⁴⁹ A. Iskierka, I. Iskierka, *Problematyka zabezpieczeń i prawa autorskie utworu zamieszczonego w sieci Internet*, w: *Jakość wobec wyzwań i zagrożeń XXI wieku*, red. N. Majchrzak, A. Zduniak, Poznań 2012, s. 216–218.

stan posiadania właściciela? Można wszak ukraść właścicielowi sklepu płytę CD – ale czy można mu ukraść plik? Jak racjonalnie ochraniać prawem pliki wirtualne, unikając inwigilacji internautów? Czy wolno odłączyć użytkownika od sieci za nielegalne pobranie dzieł muzycznych sprzed 50 lat? Wreszcie: jak wynagradzać artystów w świecie wolnej i ogólnodostępnej kultury? A jeżeli to niemożliwe – to jak zapewnić ciągłość profesjonalnej działalności artystycznej?

Mnożą się opinie, że instrumenty prawa autorskiego stały się *de facto* narzędziem legitymizacji monopolu kultury i zawłaszczania jej przez dysponującą gigantycznym kapitałem grupę potentatów przemysłu rozrywkowego. Prawo autorskie, wbrew zamysłowi jego twórców, coraz mniej służy interesowi publicznemu i coraz mniej ma kontaktu z rzeczywistością⁵⁰. Pierwotną jego intencją było zachęcanie artystów do tworzenia z pożytkiem dla dobra publicznego, w zamian oferowano im ochronę pamięci oraz finansowe bezpieczeństwo. Realia XXI wieku są jednak takie, że wydłużane w nieskończoność zapisy o ochronie praw majątkowych są fundamentem skostniałej struktury rynku nagraniowego. W obszarze tym branża „działa jak poszukujący renty kartel, posiadający w USA polityczną legitymizację wywodzącą się ze środowisk tworzących i egzekwujących prawo”⁵¹. „Renta jest tu rozumiana jako renta polityczna, polegająca na osiąganiu korzyści przez pewne podmioty (między innymi branżę fonograficzną) przy wykorzystywaniu mechanizmów władzy politycznej kosztem dobrobytu społecznego”⁵². Liczby poświadczają, że branża rozrywkowa w Stanach Zjednoczonych w latach 1999–2009 wydała ponad 150 milionów dolarów na lobbowanie korzystnych zapisów w prawie autorskim. Skutecznie. Ochrona prawa autorskiego przynależącego do korporacji może w tym kraju obowiązywać przez 120 lat⁵³. Lessig uznaje, że w trwającej antypirackiej batalii

zdrowy rozsądek stoi po stronie wojowników o prawa autorskie, ponieważ dotąd debatę prowadzono z dwóch skrajnych pozycji. Wybór był albo–albo: albo własność, albo anarchia; albo pełna kontrola, albo twórcy pozbawieni wynagrodzeń. Jeśli rzeczywiście стоимy przed takim wyborem, zwycięstwo należy się wojownikom. Zostaje tu popełniony błąd wyłączonego środka. Ekstremalne punkty widzenia nie wyczerpują wszystkich możliwych stanowisk w tej debacie. [...] Potrzeba metody pozwalającej zająć pozycję wypośrodkowaną: ani „wszelkie prawa zastrzeżone”, ani „brak praw zastrzeżonych”, lecz „niektóre prawa zastrzeżone”. Były to sposób na respektowanie praw autorskich i jednoczesne umożliwienie twórcom uwolnienia treści, zgodnie z ich wolą. Innymi słowy, potrzebujemy sposobu przywrócenia katalogu swobód, które wcześniej uznawaliśmy za oczywiste⁵⁴.

Trudno sobie wyobrazić fonografię pozbawioną jakichkolwiek instrumentów ochrony prawa własności. Zdaniem Geoffrey Hulla, sytuacja taka mogłaby

⁵⁰ G. Hull, dz. cyt., s. 239.

⁵¹ P. Burkart, cyt. za: P. Gałuszka, dz. cyt., s. 188.

⁵² P. Gałuszka, dz. cyt., s. 188.

⁵³ Tamże, s. 189–190.

⁵⁴ L. Lessig, dz. cyt., s. 304–305.

przerodzić się w dystopię, i twórcami kultury byliby tylko hobbyści, a Internet pełen byłby darmowych dzieł sztuki niskiej jakości, tworzonych przez amatorów z dużą ilością wolnego czasu⁵⁵.

Jednak widmo upadku kreatywności artystycznej oddalają między innymi tacy badacze, jak Dave Kusek i Gerd Leonhard⁵⁶, Bobby Owsinski⁵⁷ czy John Perry Barlow⁵⁸, którzy dopatrują się ekscytujących perspektyw dla artystów działających w czasach nowej fonografii. W czasach internetowej, globalnej publiczności wartość zawodowej sztuki nie wietrzeje, przeciwnie, sztuka rozkwita dzięki witalności, globalnej dystrybucji, dostępności, oddolnemu, spontanicznemu promowaniu, dzięki nieustającej obecności i żywej cyrkulacji. Barlow proponuje założenie intelektualnych podwalin pod nową „architekturę” zawodowej kreatywności artystów, kiedy to sztuka przestanie być produktem i stanie się dobrem społecznym, wyścigiem na jakość i dobry kontakt z fanami. Autor przewiduje rozwinięcie się nowych paradygmatów zawodowej, artystycznej kreatywności w erze fonografii cyfrowej. Będą to według niego:

- Związek emocjonalny. Jest on podstawą relacji artysty z fanem. W cenie jest zaufanie, niezawodność, marka, jakość, poświęcenie, autentyczność, wyjątkowość, talent itp. Matrycą dla tego paradygmatu może być relacja doktora z pacjentem, który nie żąda najtańszej, lecz godnej zaufania usługi o najwyższej, sprawdzonej jakości.
- Wygoda i przystępność. Funkcjonalność w cenie. Przyszłością fonografii są sklepy internetowe i serwisy streamingowe, oferujące muzykę zcyfrowaną, możliwą do odegrania na każdym sprzęcie, dostępną od ręki, o sprawdzonej jakości i za stałą cenę.
- Interaktywność. Artysta jest w kontakcie ze swoim fanem, ma dostęp do jego opinii i życzeń. Nowoczesny serwis fonograficzny dostarcza najwyższej jakości treści, nigdy zaś obojętnych, komercyjnych produktów. Artysta służy swoim fanom, odpowiada na ich kaprysy, wsłuchuje się w zapotrzebowanie. Legalni usługodawcy dają to, czego nigdy nie da piractwo: jakość, profesjonalne opracowanie, doradztwo, pomoc techniczną i indywidualny kontakt.
- Zasada kompensacji. Artysta oferuje swoją pracę za darmo, a jeśli klient będzie nią zachwycony, z własnej inicjatywy zrekompensuje artyście trud pracy. Udowodniły to eksperymenty Trenta Razora z zespołu Nine Inch Nails, który zaoferował część nowego albumu za darmo, oraz zespołu Radiohead, który pozwolił fanom samym zdecydować o cenie, za jaką byli gotowi nabyć muzykę zespołu Thoma Yorcka. Oba albumy odniosły finansowy sukces i przyniosły artystom wysoki zysk⁵⁹.

⁵⁵ G. Hull, dz. cyt., s. 239.

⁵⁶ D. Kusek, G. Leonhard, *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston 2005.

⁵⁷ B. Owsinski, *Music 3.0. A Survival Guide for Making the Music in the Internet Age*, New York 2009.

⁵⁸ J.P. Barlow, dz. cyt.

⁵⁹ Zob. tamże.

Patryk Gałuszka zauważa, że po uwzględnieniu monopolistycznych praktyk wytwórni oraz trudności, z jakimi artyści egzekwują należności od tych wytwórni, można dojść do wniosku, że:

rezygnacja ze sprzedaży nagrań i tak niewiele zmienia w sytuacji muzyka. Umożliwienie indywidualnym słuchaczom ściągnięcia muzyki za darmo i zrezygnowanie z niepewnych zysków płynących ze sprzedaży nagrań ma tę zaletę, że daje artystcie istotny impuls promocyjny [...] dzięki temu, że muzyka jest legalnie dostępna za darmo, może być opisywana i zamieszczana na blogach, dystrybuowana przez netlabele, dołączana do podcastów, playlist etc. [...] [te efekty promocyjne – S.B.] generują szum medialny i przynoszą artystcie potencjalnie większe korzyści niż w przypadku promocji realizowanej za pomocą tradycyjnych mediów⁶⁰.

Konkluzje

W powszechnym odbiorze wydaje się jasne, że zdecydowane kampanie antypirackie, procesy sądowe wytaczane uczestnikom nielegalnej wymiany plików, pokazowe i surowe wyroki, odłączanie od sieci, całe to napiętnowanie internetowej kleptomanii to wszystko środki nieadekwatne, zawadzające zwłaszcza w szerokim kontekście nowej, cyfrowej rzeczywistości. W opinii Harolda Vogela ogólnoswiatowy problem piractwa muzycznego jedynie się pogłębił, gdy branża reagowała bezwzględny tępieniem i próbami całkowitego wyrugowania zjawiska nielegalnej wymiany plików w sieci. Odwrotnie niż w zamierzeniach, taka reakcja sprowadziła na branżę odium – falę niechęci i nieufności wobec przemysłu nagraniowego⁶¹. Zastosowano ostracyzm wobec sporej grupy fanów i zbojkotowano całe pokolenia nowych, zadedykowanych odbiorców muzyki.

W ocenie Patryka Gałuszki jednogłośnie i radykalne wystąpienie beneficjentów biznesu przeciwko piractwu nie jest zaskakujące, zwłaszcza dla osób uważnie śledzących historię branży fonograficznej:

Już w początkach jej powstania Edison i inni zaciekle walczyli w amerykańskich sądach o kontrolę nad patentami zapewniającymi monopolizację rynku. Ponad sto lat później koncerty działają w pewnym sensie podobnie – gdy pojawia się nowa technologia, nad którą nie mają kontroli, próbują ograniczyć jej rozprzestrzenianie się, wytaczając firmom ją wykorzystującym procesy sądowe. Nie chodzi im jednak koniecznie o zatrzymanie rozprzestrzeniania się technologii, ale raczej o przejęcie nad nią kontroli [...]. Kontrolowanie technologii oznaczało i dalej oznacza kontrolę nad związanym z nią rynkiem⁶².

⁶⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 273–274.

⁶¹ H. Vogel, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, New York 2007, s. 229–230.

⁶² P. Gałuszka, dz. cyt., s. 181.

Do tej pory wszystkie racjonalne środki prawne okazywały się bezradne wobec nieuchwytnej aktywności internautów, tworzących miriady efemerycznych, czasem wręcz niemożliwych do fizycznej lokalizacji serwisów wymiany plików. Zresztą, trudno wyobrazić sobie tradycyjną dorzeczną inicjatywę ustawodawczą zdolną do zatrzymania tego fenomenu⁶³.

Dave Kusek i Gerd Leonhard uznają wręcz, że przyszłość fonografii uformuje jej ekstremalne upowszechnienie i uwolnienie od prawnych obligacji. W swej futurystycznej koncepcji autorzy ci podkreślają, że muzyka – niby woda lub elektryczność – jest utylitarną usługą, nie zaś komercyjnym produktem. Postulują, by traktować muzykę jak utensylia, w sposób naturalny, stały i oczywisty obecną w codziennym życiu, do której dostęp jest prawem, a nie przywilejem, i korzystanie z niej wiąże się z regulowaniem stałych rachunków, na wzór opłaty za elektryczność. W tej koncepcji twórczość staje się ogólnodostępnym dobrem publicznym, ingrediencją publicznego dominium lub rodzajem uwolnionej idei. Implikacją tego jest sytuacja, w której „prawo dostępu” do muzyki miałyby zająć miejsce anachronicznego, zdaniem autorów postulatu, „posiadania jej”⁶⁴.

Biznesowi fonograficznemu najlepiej zrobiłoby kierowanie się starą mądrością: jeśli nie możesz ich – piratów internetowych – pokonać, przyłącz się do nich. Przyglądając się ostatnim ruchom na globalnym rynku muzyki cyfrowej (serwisy streamingowe, integrowanie multimediiów, wyśmienita jakość treści dziennikarskiej, doskonała integracja serwisów z urządzeniami mobilnymi, indywidualny kontakt poprzez media społecznościowe itd.), można przypuszczać, że branża wreszcie podąży w dobrym kierunku. W przyszłości – po znalezieniu nowych źródeł dochodów i restrukturyzacji biznesów fonograficznych – będziemy zachęceni do czerpania i kontemplowania sztuki muzycznej w ogólnodostępnych, publicznych domenach, mających decydujące znaczenie w tworzeniu systemu nowoczesnej, globalnej edukacji oraz wspieraniu ponadnarodowego dialogu, kreatywności artystycznej i postępu.

Bibliografia

- Barlow J.P., *The Economy of Ideas*, „Wired” 1994, [online] <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas_pr.html>, dostęp: 20.01.2010.
- Bilton N., *Internet Pirates Will Always Win*, „The New York Times” 2012, [online] <<http://www.nytimes.com/2012/08/05/sunday-review/internet-pirates-will-always-win.html>>, dostęp: 29.10.2012.
- Blomqvist U., Eriksson L.-E., Findahl O., Selg H., Wallis R., *Trends in Downloading and Filesharing of Music*, KTH Royal Institute of Technology 2005, [online] <<http://xml.nada.kth.se/media/Research/MusicLessons/Reports/MusicLessons-DL5.pdf>>, dostęp: 20.01.2010.

⁶³ N. Bilton, *Internet Pirates Will Always Win*, „The New York Times” 2012, [online] <<http://www.nytimes.com/2012/08/05/sunday-review/internet-pirates-will-always-win.html>>, dostęp: 29.10.2012.

⁶⁴ D. Kusek, G. Leonhard, dz. cyt., s. 1–18.

- Brown M., *The Pirate Bay Plans Low-Orbit Server Drones to Escape Legal Jurisdiction*, „Wired” 2012, [online] <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-03/19/pirate-bay-drones>>, dostęp: 22.10.2012.
- Burkart P., McCourt T., *When Creators, Corporations and Consumers Collide: Napster and the Development of On-line Music Distribution*. „Media, Culture & Society” 2003, nr 3(25).
- Cooper M., *Round #1 of the Digital Intellectual Property Wars: Economic Fundamentals, not Piracy, Explain How Consumers and Artists Won in the Music Sector*, Consumer Federation of America 2008, [online] <http://www.jthtl.org/content/articles/V911/JTHTLv9i1_Cooper.PDF>, dostęp: 21.09.2010.
- Cooper M., *Time for the Recording Industry to Face the Music: The Political, Social and Economic Benefits of Peer-to-Peer Communications Networks*, Stanford Law School 2005, [online] <<http://www.consumersunion.org/pub/PEERtoPEERISSUEBRIEF.pdf>>, dostęp: 28.10.2011.
- Dervin-Ackerman M., Migliore M., *The Merger of Universal and EMI*, „The Music Business Journal” 2012, Berklee College of Music, [online] <<http://www.thembj.org/2012/10/the-merger-of-universal-and-emi/>>, dostęp: 26.10.2012.
- Gałuszka P., *Biznes muzyczny*, Warszawa 2009.
- Hull G., *The Recording Industry*, wyd. 2, New York – London 2004.
- Hunt K., Mellicker A., *A Case Study of the Music Industry*, „Journal of Business Case Studies” 2008, nr 4(3).
- International Federation of the Phonographic Industry, *Digital Music Report 2011*, [online] <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf>>, dostęp: 22.10.2012.
- Iskierka A., Iskierka I., *Problematyka zabezpieczeń i prawa autorskie utworu zamieszczonego w sieci Internet*, w: *Jakość wobec wyzwań i zagrożeń XXI wieku*, red. N. Majchrzak, A. Zduńiak, t. 2, Poznań 2012.
- KE warunkowo zezwała na przejście EMI przez grupę Universal*, Biznes.onet.pl 2012, [online] <<http://biznes.onet.pl/ke-warunkowo-zezwala-na-przejecie-emi-przez-grupe-,49690,5253584,news-detal>>, dostęp: 27.10.2012.
- Kusek D., Leonhard G., *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston 2005.
- Lawrence R., *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?*, „Regional Focus” 2010, Third Quarter, [online] <http://www.richmondfed.org/publications/research/region_focus/2010/q3/pdf/feature4.pdf>, dostęp: 30.10.2012.
- Lessig L., *Wolna kultura*, tłum. P. Białokozowicz, Warszawa 2005.
- Liebowitz S., *How Reliable is the Oberholzer-Gee and Strumpf Paper on File-Sharing?*, School of Management, University of Texas at Dallas 2007, [online] <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1014399>, dostęp: 5.11.2012.
- McLeod K., *MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly*, „Popular Music and Society” 2005, nr 4(28).
- Michel N., *The Impact of Digital File Sharing on the Music Industry: An Empirical Analysis*, „Topics in Economic Analysis & Policy” 2006, nr 6(1), [online] <<http://norbertmichel.com/files/EmpiricalPaperAug2006.pdf>>, dostęp: 19.01.2010.
- Millard A., *America on Record. A History of Recorded Sound*, wyd. 2, New York 2005.
- Mulligan M., *Music Industry Meltdown: Recasting the Mold*, Forrester Research 2010, [online] <http://www.forrester.com/rb/Research/music_industry_meltdown_recasting_mold/qid/56147/t/2>, dostęp: 5.03.2011.
- Oberholzer-Gee F., Strumpf K., *The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis*, „Journal of Political Economy” 2004, [online] <http://www.unc.edu/~cigar/papers/File-Sharing_March2004.pdf>, dostęp: 3.03.2011.
- Owsinski B., *Music 3.0. A Survival Guide for Making the Music in the Internet Age*, New York 2009.
- Peitz M., Waelbroeck P., *The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence*, Cesifo Working Paper 2004, s. 15–17, [online] <www.SSRN.com/abstract=511763>, dostęp: 29.10.2012.
- Pirate Bay zamyka serwery. Staliśmy się duchem*, Wprost.pl, [online] <<http://www.wprost.pl/ar/353274/Pirate-Bay-zamyka-serwery-Stalismy-sie-duchem/>>, dostęp: 30.10.2012.
- Rauf D., *Recording Industry*, New York 2010.

- Report: Global Music Sales down 10% in '09; Digital up 12%*, „Digital Media Wire” 2010, [online] <<http://www.dmwmedia.com/news/2010/01/21/report-global-music-sales-down-10-03909-digital-12>>, dostęp: 19.01.2010.
- Schwerzmann J., Wilde E., *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004.
- Stasiak P., *Nowy d@rmowy świat*, „Polityka Niezbędnik Inteligenta” 2011, nr 1.
- Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*, Envisional 2011, [online] <http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf>, dostęp: 5.04.2011.
- The Adele Effect Hits Major-Record-Company Market Shares in 2011*, „Music & Copyright's Blog” 2012, [online] <<http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/>>, dostęp: 28.10.2012.
- Vogel H., *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, wyd. 7, New York 2007, cz. 2, rozdz. 6.

Źródła prawne

- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994, nr 24, poz. 83; także [online] <<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083>>, dostęp: 30.11.2012.

Summary

The issue of music piracy. Alternative views on file sharing

The contemporary music industry is in a period of remarkable change. Thanks to the powerful internet and digital media technologies, the global audience has gained the access to the fast-expanding music catalogue, while the artists have discovered new ways to make their music available worldwide. There is an intense debate over the issue of internet piracy and the level of protection for intellectual property. Music piracy – the unlawful distribution of copyrighted digital music files that can be easily shared over the Internet – is widely considered a detriment to the music business and the main cause of declining album sales. As such, it remains a key challenge for the major record labels. But is piracy inevitably a lose-lose situation? This paper analyzes a number of alternative academic views on the file sharing issue and the ambiguous role of music downloading on the current downturn in CD sales. The findings show that rather than tackling piracy, it is now crucial for the music industry to implement new business and communication models, which will eventually exploit the emerging digital technologies, improve their public image and deliver high quality content which appeals to listeners more than piracy does.

Robert Dziembowski, Małgorzata Szwejkowska

Medialny obraz tak zwanych pedofilów a uregulowania karnoprawne problemu

Słowa kluczowe: parafilia, sprawca przestępstwa seksualnego, przymusowe leczenie w zakładzie psychiatrycznym, opinia publiczna, środki masowego przekazu

Key words: paraphilia, sex offender, compulsory treatment in a forensic facility, public opinion, mass media

Nowelizacją z dnia 27 lipca 2005 roku¹ wprowadzono do Kodeksu karnego z 1997 roku² nowy środek zabezpieczający, opisany w dyspozycji art. 95a, w postaci umieszczenia w zakładzie zamkniętym lub skierowania na leczenie ambulatoryjne skazanego, u którego zdiagnozowano zakłócenie psychiczne o podłożu seksualnym.

Institucja tak zwanych środków zabezpieczających w prawodawstwie polskim ma dość długą tradycję, ukształtowała się bowiem już w drugiej połowie XIX w., jako sposób uzupełnienia kary innymi środkami reakcji karnoprawnej, określonymi wówczas mianem „zabezpieczających”. Zadaniem tych środków miała być ochrona społeczeństwa przed sprawcą, którego stan (czy też sytuacja, w jakiej się znajdował) stwarzała niebezpieczeństwo popełnienia w przyszłości czynu zabronionego. Ich przesłanką był zatem cel ochronny, to jest zabezpieczenie społeczeństwa przed sprawcami, co do których stwierdzono szczególnie wysoki stan zagrożenia. Funkcję tę środki zabezpieczające miały spełnić zasadniczo poprzez izolowanie sprawcy od społeczeństwa bądź też usuwanie lub co najmniej ograniczanie przyczyny niebezpieczeństwa³. Jak wskazywał Juliusz Makarewicz, najwybitniejszy przedstawiciel nauki prawa karnego dwudziestolecia międzywojennego, „doświadczenie uczy, że kilka tysięcy osobników stale powtarzających przestępstwa nastraja pesymistycznie opinię publiczną – trzeba ich unieszkodliwić np. w zakładach zamkniętych, a odetchniemy swobodnie”⁴. Dopiero z czasem zaczęto uwypuklać leczniczy i terapeutyczny walor przedmiotowej instytucji, wskazując, że uzyskanie poprawy stanu psychicznego zaburzonego sprawcy poprawia nie tylko jego sytuację osobistą, lecz wpływając na obniżenie ryzyka powrotu do zachowań zabronionych, zabezpiecza także ważny interes społeczny.

¹ Ustawa z dnia 27 lipca 2005 roku o zmianie ustawy – Kodeks karny, ustawy – Kodeks postępowania karnego i ustawy – Kodeks karny wykonawczy, Dz.U. nr 163, poz. 1363; w części dotyczącej analizowanego przepisu weszła w życie w dniu 25 sierpnia 2005 roku.

² Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 roku – Kodeks karny [dalej: k.k.], Dz.U. nr 88, poz. 553 ze zm.; weszła w życie w dniu 1 września 1998 roku.

³ W. Świda, *Prawo karne*, Warszawa 1986, s. 374.

⁴ J. Makarewicz, *Kodeks karny z komentarzem*, Lwów 1935, s. 41.

Na mocy przedmiotowej ustawy wprowadzono także do rozdziału XXV k.k. zatytułowanego „Przestępstwa przeciwko wolności seksualnej i obyczajności” nowe typy przestępstw, jak też podwyższono górne granice sankcji karnych związane z popełnieniem przestępstw polegających na seksualnym wykorzystaniu małoletniego (art. 199 i 200 k.k.) oraz produkowaniem, rozpowszechnianiem, posiadaniem, przechowywaniem, utrwalaniem, sprowadzaniem, prezentowaniem treści pornograficznych, w szczególności z udziałem małoletniego (małoletnich) poniżej 15 roku życia (art. 202 k.k.). Dodano ponadto nowy środek karny o charakterze prewencyjnym w postaci zakazu: zbliżania się przez sprawcę do osób małoletnich i miejsc ich przebywania, takich jak na przykład szkoły, przedszkola; kontaktowania się z nimi; zmiany miejsca pobytu i obowiązku poddania się dozorowi policji (art. 41a k.k.). Rozszerzono wówczas i doprecyzowano stosowanie już istniejącego środka karnego zakazu zajmowania stanowisk, wykonywania zawodu lub prowadzenia określonej działalności (dodanie przepisów § 1a i §1b do treści art. 41 k.k.).

Warunkiem zastosowania środka zabezpieczającego z art. 95a k.k. było (i pozostaje w dalszym ciągu) stwierdzenie przez sąd występowania związku pomiędzy zakłóceniem psychicznym a popełnionym przez skazanego przestępstwem seksualnym takim jak pedofilia, zgwałcenie małoletniego czy posiadanie pornografii dziecięcej⁵. Definicja zakłócenia psychicznego o podłożu seksualnym nie została wprowadzona do Kodeksu karnego, gdyż ustawodawca doszedł do przekonania, że termin ten, nawiązujący do wiedzy z zakresu seksuologii, powinien być interpretowany według wskazań medycznych. Od początku było faktem bezspornym, że zakłócenie czynności psychicznych o podłożu seksualnym, wskazane w treści art. 95a k.k., nie mogło wiązać się z występowaniem u skazanego choroby psychicznej. Sprawca czynu zabronionego, u którego biegli z zakresu psychiatrii zdiagnozowali zaburzenie psychiatryczne (chorobę psychiczną) w czasie czynu, co do zasady nie podlegał jako niepoczytalny (i nie podlega) odpowiedzialności karnej.

Termin „zakłócenia czynności psychicznych o podłożu seksualnym” budził jednak pewne wątpliwości odnośnie do jego rzeczywistej treści i między innymi w związku z tą okolicznością ustawodawca zdecydował się przeprowadzić już po czterech latach, czyli z dniem 5 listopada 2009 roku, kolejną nowelizację Kodeksu karnego, między innymi w zakresie brzmienia art. 95a k.k.⁶ W konsekwencji zastąpiono termin „zakłócenia czynności psychicznych o podłożu seksualnym” terminem powszechnie stosowanym w medycynie, mianowicie terminem „zaburzenie preferencji seksualnych” (parafilia⁷). Parafilia

⁵ Środek może znaleźć zastosowanie w przypadku skazania sprawcy dotkniętego zakłóceniem psychicznym za przestępstwa (przeciwko wolności seksualnej) opisane w art. 197–203 k.k.

⁶ Ustawa z dnia 5 listopada 2009 roku o zmianie ustawy – Kodeks karny, ustawy – Kodeks postępowania karnego, ustawy – Kodeks karny wykonawczy, ustawy – Kodeks karny skarbowy oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. nr 206, poz. 1589; weszła w życie w dniu 8 czerwca 2010 roku.

⁷ Termin ten występuje w opracowanej przez Światową Organizację Zdrowia w 1992 roku Międzynarodowej statystycznej klasyfikacji chorób i problemów zdrowotnych.

oznacza, że osoba nią dotknięta poprzez zachowania seksualne uzyskuje satysfakcję na poziomie psychicznym, ale z wykluczeniem funkcji biologicznej (prokreacja) lub społecznej (tworzenie więzi z partnerem)⁸. Wprowadzono ponadto wymóg, aby w opiniowaniu o stanie psychicznym sprawcy, co do którego istnieją uzasadnione przypuszczenia, że może być dotknięty takim zaburzeniem, uczestniczył także lekarz seksuolog⁹. Ustawodawca wskazał przy tym jednoznacznie, że terapia w zakładzie zamkniętym lub ambulatoryjna tej kategorii skazanych może być prowadzona z wykorzystaniem środków farmakologicznych o działaniu antypopędowym.

Wprowadzenie przepisu art. 95a do Kodeksu karnego pozwoliło tym samym, wobec opisanej w nim kategorii skazanych, ukształtować reakcję karnoprawną dwutorowo, to jest wymierzyć im nie tylko karę, lecz także orzec w wyroku skazującym środek zabezpieczający w postaci bezterminowego umieszczenia w zakładzie zamkniętym. Nadmienić należy, że w Kodeksie karnym taki dualizm reakcji karnoprawnej został przewidziany wyłącznie wobec skazanych za przestępstwa seksualne dotkniętych zaburzeniem seksualnym. W pozostałych wypadkach opisanych w Kodeksie karnym środek zabezpieczający albo nigdy nie towarzyszy karze, albo wdrażany jest na etapie jej wykonywania (chodzi tu o karę pozbawienia wolności), stanowiąc jej zamiennik (substytut) w całości lub części. Tak surowe ukształtowanie reakcji karnoprawnej uzasadniono faktem, że populacja ta charakteryzuje się, w porównaniu do innych kategorii sprawców, najsilniejszym związkiem pomiędzy ujawnionym zaburzeniem psychopatologicznym a stałą, utrwaloną tendencją do naruszania porządku prawnego¹⁰. W analizowanym przypadku skazany z zaburzeniem seksualnym w pierwszej kolejności kierowany jest do odbycia orzeczonej kary pozbawienia wolności w zakładzie karnym¹¹. Tam poddawany jest terapii realizowanej w oparciu o podejście kognitywno-behawioralne, której celem jest zmiana wzorców pobudzenia seksualnego, usprawnienie umiejętności społecznych, rekonstrukcja poznawcza (skorygowanie błędnych przekonań poznawczych), uwrażliwienie na poszczególne etapy cyklu dewiacyjnego i wyuczenie umiejętności jego przerywania w sytuacji krytycznej¹². Skazany uczestniczy w cyklu spotkań indywidualnych i grupowych z psychoterapeutą (psychoterapeutami). Na etapie izolacji więziennej nie wdraża się farmakoterapii z wykorzystaniem środków hormonalnych. Efekt terapeutyczny

⁸ Z. Lew-Starowicz, *Seksuologia sądowa*, Warszawa 2009, s. 396.

⁹ Przepis art. 93 k.k. w związku z art. 202 § 3 Kodeksu postępowania karnego.

¹⁰ J.K. Gierowski, w: *System prawa karnego. Środki zabezpieczające*, t. 7, red. L.K. Paprzycki, Warszawa 2012, s. 98.

¹¹ Por. w szczególności przepis art. 96 § 1 i art. 117 Kodeksu karnego wykonawczego [dalej: k.k.w.].

¹² W.L. Marshall, H.B. Barbaree, *Outcome of Comprehensive Cognitive-Behavioral Treatment Programs*, w: *Handbook of Sexual Assault: Issues, Theories and Treatment of the Offender*, red. W.L. Marshall, D.R. Laws, H.E. Barbaree, New York 1990, s. 363–385; W. Pithers, G. Cumming, *Can Relapse Be Prevented? Initial Outcome Data from Vermont Treatment Program for Sexual Aggressors*, w: *Relapse Prevention with Sex Offenders*, red. D.R. Laws, New York 1989, s. 313–325.

może być jednak wzmocniony przy użyciu powszechnie dostępnych środków antydepresyjnych lub leków psychotropowych, których efektem ubocznym jest działanie antypopędowe.

Następnie, po wykonaniu wymierzonej kary w całości lub w części, sprawca może zostać umieszczony w zakładzie zamkniętym na czas nieoznaczony lub skierowany na leczenie ambulatoryjne, także na czas z góry nieokreślony. Podkreślenia wymaga, że skazanie sprawcy z parafilią na długoletnią karę pozbawienia wolności z jednoczesnym orzeczeniem wobec niego środka zabezpieczającego z art. 95a k.k. w postaci umieszczenia w zakładzie zamkniętym stanowi istotną dolegliwość. Powstają przy tym wątpliwości, czy tak surowa reakcja karnoprawna, której elementem może być wywołanie poważnych negatywnych konsekwencji dla zdrowia skazanego (efekt uboczny farmakoterapii hormonalnej, która może być stosowana w ramach umieszczenia skazanego w zakładzie zamkniętym), jest zgodna z podstawowymi założeniami prawa karnego. W tym wypadku kwestią najistotniejszą jest zgodność takiego rozwiązania z zasadą proporcjonalności w orzekaniu środków zabezpieczających, wskazaną w art. 93 k.k., oraz zakazem, zapisanym między innymi w art. 40 Konstytucji RP, stosowania kar o charakterze cielesnym. Dodać należy, że ustawodawca, antycypując możliwość wystąpienia zagrożenia dla stanu zdrowia, a nawet dla życia skazanego, jednoznacznie zakazuje w takich sytuacjach stosowania farmakoterapii – art. 95a § k.k., zdanie ostatnie. Niemniej tego rodzaju zapis nie stanowi pełnego rozwiązania problemu, chociażby z uwagi na okoliczność, że konsekwencje przyjmowania leków hormonalnych o działaniu antypopędowym są dla pacjenta dolegliwe i nie zostały, jak dotychczas, w pełni rozpoznane¹³.

Brzmienie cytowanego przepisu wzbudza także kontrowersję odnośnie do adresata tego zakazu. Skoro bowiem przepis został zamieszczony w Kodeksie karnym, to wydaje się, że jest nim sąd, który orzeka o winie sprawcy i wymiarze kary oraz innych środków reakcji karnoprawnej. Decyzję w przedmiocie rodzaju podejmowanych działań leczniczych i terapeutycznych podejmują jednak bezspornie lekarze i to oni są kompetentni do oceny, czy może ona, czy też nie może negatywnie rzutować na stan zdrowia sprawcy. Upewnienie to, co oczywiste, nie może zostać przeniesione na sąd, który powinien orzekać wyłącznie w przedmiocie orzeczenia środka zabezpieczającego i o jego rodzaju, to jest czy terapia ma przebiegać w warunkach zakładu zamkniętego, czy w środowisku życiowym sprawcy – nie zaś odnośnie do rodzaju stosowanych metod leczniczych i terapeutycznych. Decyzja w przedmiocie wykorzystania środków hormonalnych powinna należeć wyłącznie do osób odpowiedzialnych za powodzenie terapii.

W doktrynie prawa karnego w sposób szczególny akcentowano także okoliczność, że liczba popełnianych przestępstw o charakterze seksualnym,

¹³ S. Leleńtal, *Środki zabezpieczające orzekane i wykonywane wobec sprawców przestępstw seksualnych*, w: *Nauki penalne wobec szybkich przemian socjokulturowych. Księga jubileuszowa Profesora Mariana Filara*, red. A. Adamski, J. Bojarski, P. Chrzczonowicz, M. Leciak, Toruń 2012, t. 2, s. 121; J.K. Gierowski, dz. cyt., s. 99.

w szczególności w postaci zgwałceń oraz seksualnego wykorzystania małoletnich poniżej 15 roku życia, stanowi ułamek promila ogólnej liczby przestępstw popełnianych co roku w Polsce – jakkolwiek przy zachowaniu świadomości, że istnieje pewna ciemna liczba tego typu zdarzeń, to jest zdarzeń niezgłaszanych organom ścigania. Te i inne wątpliwości były podnoszone podczas trwania prac legislacyjnych dotyczących każdej ze wskazanych nowelizacji Kodeksu karnego¹⁴. Zastrzeżenia odmiennej natury podnosili przedstawiciele nauk medycznych oraz psychologowie, wskazując w pierwszej kolejności na brak takich środków medycznych oraz psychoterapeutycznych, które mogłyby zagwarantować usunięcie ryzyka powrotu zaburzonych seksualnie sprawców do przestępstw seksualnych. Wątpliwości dotyczyły także zapewnienia odpowiedniej liczby wykwalifikowanych lekarzy i psychoterapeutów niezbędnych do prowadzenia oddziaływań leczniczo-terapeutycznych, zarówno w warunkach zakładu karnego, zakładu zamkniętego, jak też w środowisku życiowym skazanego (ambulatoryjnie)¹⁵.

Zasygnalizowane powyżej różnorodne wątpliwości w niewielkim tylko stopniu znalazły odzwierciedlenie w doniesieniach medialnych na temat omawianych nowelizacji ustawowych. Doniesienia medialne zdominowały dwa podstawowe hasła, które niosły ze sobą sprzeczny przekaz, a mianowicie: „leczenie pedofilów”, którzy mieliby rzekomo charakteryzować się wyższym niż inni sprawcy przestępstw ryzykiem powrotu do zachowań przestępczych, oraz „chemiczna kastracja”. Tymczasem wprowadzone w ramach dwóch istotnych nowelizacji zmiany ustawowe miały zdecydowanie szerszy charakter, chociażby poprzez dodanie lub rozszerzenie możliwości stosowania określonych środków karnych (o czym napisano już na wstępie). Przynajmniej zaś wywołały szereg kontrowersji wśród przedstawicieli nauki prawa karnego, ale też seksuologii, psychiatrii i psychologii. Nastrój doniesień medialnych tymczasem korespondował z prezentowanymi wówczas założeniami polityki państwa, które – zsyntetyzowane do podanych powyżej dwóch haseł –

¹⁴ Por. na przykład: M. Filar, *Polityka kryminalna czy polityka? (Nowelizacja Kodeksu karnego w zakresie przestępstw seksualnych)*, w: *Węzłowe problemy prawa karnego, kryminologii i polityki kryminalnej. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Andrzejowi Markowi*, red. V. Konarska-Wrzosek, J. Lachowski, J. Wójcikiewicz, Warszawa 2010, s. 850; L. Gardocki, *Meandry zakresu kryminalizacji w sferze wolności seksualnej i obyczajności w polskim prawie karnym*, w: *Teoretyczne i praktyczne problemy współczesnego prawa karnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Bojarskiemu*, red. A. Michalska-Warias, I. Nowikowski, J. Piórkowska-Flieger, Lublin 2011, s. 373; *Opinia do projektu poselskiego zmiany m.in. Kodeksu karnego*, Druk Sejmu RP nr 2693, oprac. A. Gaberle, M. Filar, T. Szymanowski, Z. Izdebski, cyt. za: S. Lelental, dz. cyt., s. 121; M. Szwejkowska, A. Chodorowska, *Zapobieganie recydywizmowi sprawców z zaburzeniami preferencji seksualnych*, „Przegląd Policyjny” 2011, nr 3, s. 131–134.

¹⁵ Por. na przykład: L.K. Paprzycki, *Środki zabezpieczające orzekane wobec sprawców przestępstw skierowanych przeciwko wolności seksualnej, popełnionych w związku z zaburzeniem preferencji seksualnych – art. 95a k.k. – także o potrzebie zmian*, w: *Nauki penalne wobec szybkich przemian socjokulturowych. Księga jubileuszowa Profesora Mariana Filara*, red. A. Adamski, J. Bojarski, P. Chrzczonowicz, M. Leciak, Toruń 2012, t. 2, s. 241; *Mózgu nie da się wykastrować*, wywiad z seksuologiem Arkadiuszem Bilejczykiem, „Polityka” 2012, nr 40(2877), s. 23.

sugerowały, jak bardzo rząd dba o bezpieczeństwo w państwie i działa na rzecz niwelowania zagrożeń dla swoich wyborców. W tym celu godzono się na wykluczenie określonych kategorii osób ze społeczeństwa, w tym przypadku tak zwanych pedofilów (zjawisko wykluczania jest notabene częste w historii).

Słusznie przy tym zakładano, że ta akurat grupa nie cieszy się uznaniem opinii publicznej i nie zjedna sobie obrońców. Hasła te trafiły na podatny grunt, bowiem w polskim społeczeństwie, podobnie jak ma to miejsce w innych państwach europejskich, panuje obawa przed różnego rodzaju przestępczością¹⁶. Obawa ta jest co do zasady uzasadniona, niemniej, jak już wskazywano powyżej, nie w tym zakresie, w którym dotyczy zjawiska przestępczości seksualnej. W tym akurat przypadku można przypuszczać, że została wykreowana przez przekaz medialny na użytek bieżącej polityki państwa. Zjawisko intensywnej fali doniesień medialnych na temat przestępczości seksualnej nie jest charakterystyczne tylko dla Polski. Państwa Europy Zachodniej i Stany Zjednoczone zetknęły się z nim w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy zintensyfikowany przekaz w przedmiocie przestępczości seksualnej miał przesłonić inne, ważniejsze problemy społeczne, odwracając uwagę opinii publicznej¹⁷.

W ten sposób w obiegu publicznym, kreowanym przez środki masowego przekazu, zaczyna funkcjonować wiele błędnych przekonań: że sprawcy przestępstw seksualnych zawsze działają ze szczególnym okrucieństwem, że przestępstwa te godzą w znacznej mierze w osoby nieznane sprawcy, że są to przede wszystkim dzieci, że ryzyko recydywy jest wielokrotnie wyższe niż w przypadku innych przestępstw, a jedynym remedium na zagrożenie, które przedstawiają tego rodzaju sprawcy, jest tak zwana chemiczna kastracja. Tymczasem podkreślenia wymaga fakt, że parafilia jest zaburzeniem rzadkim, jakkolwiek istotnie zróżnicowanym. Nadmienić bowiem należy, że pedofilia jest tylko jedną z sześciu oznaczonych w ICD-10¹⁸ kategorii zaburzeń preferencji seksualnych (obok fetyszyzmu, oglądactwa, ekshibicjonizmu, transwestytyzmu fetyszystycznego i sadomasochizmu). Klasyfikacja jednak przewiduje także szeroką kategorię tak zwanych innych zaburzeń seksualnych. Parafilie można przy tym podzielić albo ze względu na wybór szczególnego obiektu pożądania (pedofilia, fetyszyzm, gerontofilia), albo szczególnego sposobu zachowania seksualnego (sadosochizm, ocieractwo)¹⁹. Tym samym analizowane rozwiązania powinny znaleźć zastosowanie między innymi w przypadku

¹⁶ A. Siemaszko, *Polskie badanie przestępczości (PBP) 2007–2009: analiza wybranych rezultatów*, „Archiwum kryminologii” 2009, t. 32, s. 240.

¹⁷ Por. na przykład Bromley Briefings Prison Factfile, June 2012, Prison Reform Trust: „Aż 62% ankietowanych w Anglii było przekonanych, że przestępczość rośnie, przyznała przy tym, że wysnuła ten wniosek z przekazu medialnego, głównie TV, gazet i radia” (s. 78).

¹⁸ ICD-10 – International Classification of Diseases – Międzynarodowa statystyczna klasyfikacja chorób i problemów zdrowotnych, opracowana przez Światową Organizację Zdrowia, rewizja dziesiąta (por. przyp. 7).

¹⁹ A. Kogler, E. Kaiser-Kaplaner, *Sexuelle Abweichungen – Paraphilien*, Institut für Psychosomatik und Verhaltenstherapie, s. 1, [online] <http://www.psychosomatik.at/uploads/lexikon_pdf/paraphilie.pdf>, dostęp: 10.11.2012.

seryjnych sprawców zgwałceń czy zabójstw, dotkniętych sadyzmem czy też jego odmianą – raptofilią. Przy czym ta ostatnia kategoria przestępstw nie dotyka wyłącznie osób małoletnich, lecz kierowana jest co do zasady wobec dorosłych kobiet. Krąg pokrzywdzonych przestępczością seksualną tworzą zatem nie tylko osoby małoletnie obojga płci, lecz także dorosłe kobiety.

Występuje ponadto w przekazie medialnym oraz w świadomości społecznej, zasygnalizowana już powyżej, swoista sprzeczność pomiędzy podnoszoną szeroko potrzebą leczenia tak zwanych pedofilów z jednej strony a stosowaniem wobec nich chemicznej kastracji – z drugiej. Oba te hasła są jednak w najwyższym stopniu mylące. Pojęcie leczenia pedofilów nie odpowiada prawdzie o tyle, o ile sugeruje, że możliwa jest zmiana ukierunkowania popędu płciowego dorosłego człowieka. Z zaburzenia preferencji seksualnych, w tym z pedofilii, wyleczyć nikogo nie można. Wszelkie oddziaływania wobec tego rodzaju sprawców należy określać mianem terapii, mają one bowiem na celu wyłącznie wykształcenie u osób im poddanych społecznie akceptowanych sposobów radzenia sobie z popędem seksualnym oraz towarzyszącymi mu emocjami²⁰. Jednym z celów oddziaływań terapeutycznych jest zmniejszenie ryzyka powrotu sprawcy do zachowań zabronionych, w szczególności przestępstw seksualnych, co zostało *expressis verbis* zapisane w dyspozycji art. 95a § 1 k.k. Fakt stosowania terapii przydaje zatem skazanemu dodatkowy status – jej uczestnika, w ten zatem sposób powstaje dualizm w podejściu do tego rodzaju sprawców. Z jednej strony bowiem są oni osobami, wobec których wykonywana jest kara pozbawienia wolności, z drugiej zaś pacjentami, wymagającymi stworzenia im odpowiednich warunków do prowadzenia oddziaływań. Skazani przebywający na oddziałach terapeutycznych zakładów karnych korzystają zatem z wszelkich zalet procesu terapeutycznego w postaci powszechnej dostępności do konsultacji psychiatrycznej i psychologicznej. Są uczestnikami zróżnicowanych zajęć edukacyjnych, na przykład w zakresie doskonalenia umiejętności interpersonalnych, radzenia sobie z napięciem, agresją oraz warsztatów terapii zajęciowej (rysunek, rzeźba, grafika itp.). Dwoistość ta utrzymuje się także na etapie stosowania wobec tej kategorii skazanych środka zabezpieczającego w postaci umieszczenia w zakładzie zamkniętym. Pozostaje to zaś w głębokiej sprzeczności z sytuacją pokrzywdzonego (pokrzywdzonych) przestępstwem, któremu na przykład opieka psychologiczna nie jest prawnie zagwarantowana.

Nie wydaje się, aby w odbiorze społecznym utrwaliła się właśnie ta, skądinąd kluczowa, okoliczność, że ryzyko recydywy można obniżyć tylko wówczas, gdy sprawcę obejmie kompleksowe oddziaływanie terapeutyczne. Warunki jego prowadzenia zaś zdecydowanie łagodzą dolegliwości związane z odbywaniem, nawet długoletniej, kary pozbawienia wolności, kontrastując, co należy powtórzyć, z paradoksalnie trudniejszym położeniem życiowym osoby pokrzywdzonej czynem. Tylko jednym z możliwych sposobów prowadzenia terapii skazanych ze zdiagnozowaną parafilią jest poddanie ich terapii

²⁰ J.K. Gierowski, dz. cyt., s. 102.

farmakologicznej o działaniu antypopędowym, którą środki masowego przekazu określiły budzącą emocje nazwą „chemicznej kastracji”. Jak już wskazano powyżej, metoda ta może zostać wdrożona wyłącznie w warunkach stosowania środka zabezpieczającego, a zatem instytucji, która istotnie różni się od kary. Celem środka zabezpieczającego z art. 95a k.k. jest oddziaływanie terapeutyczne i lecznicze wobec skazanego, co tylko ubocznie może prowadzić do wyrządzenia mu pewnej, niezamierzonej jednak, dolegliwości. Nie jest to zatem kara, lecz rodzaj oddziaływania terapeutycznego. Terapia farmakologiczna może być prowadzona tylko przez określony czas, zaś jej działanie ma charakter w pełni odwracalny. Jej zastosowanie pozostaje bez wpływu na zaburzone fantazje i wyobrażenia sprawcy. Tym samym, aby uzyskać zamierzoną efektywność w jej stosowaniu, należy ją połączyć z oddziaływaniem psychoterapeutycznym, docierającym do psychologicznych przyczyn dysfunkcji. Terapia psychologiczna, w szczególności oparta na podejściu kognitywno-behawioralnym, jako jedyna metoda terapeutycznego oddziaływania wobec sprawców z parafilią, zyskała uznanie w literaturze przedmiotu i potwierdzenie swojej efektywności²¹.

Podsumowanie

Pomimo prawie czterdziestoletniej historii stosowania zróżnicowanych oddziaływań terapeutycznych w dalszym ciągu wiele zagadnień ma charakter nierozstrzygnięty i niepotwierdzony²². Pewnych jest zaledwie kilka kwestii, a mianowicie, że zaburzenia preferencji seksualnych występują rzadko i mogą – lecz nie muszą – prowadzić do popełniania przestępstw. Skłonność osoby z zaburzeniami preferencji seksualnej do popełniania przestępstw seksualnych wynika nie tylko z parafilii, lecz także z szeregu innych czynników, takich jak cechy osobowości, poziom umiejętności społecznych, dotychczasowa linia życia, poziom edukacji, w tym seksualnej. Parafilie nie podlegają leczeniu, lecz jedynie czasochłonnej i generującej dość wysokie koszty terapii. Nie stanowią przy tym, co do zasady, wyboru jednostki nimi dotkniętej, stąd też kara bez uzupełnienia jej terapią nie odnosi zakładanego efektu prewencyjnego. Należy zrozumieć, że objęcie sprawcy z zaburzeniami preferencji seksualnych efektywnym oddziaływaniem terapeutycznym nie stanowi dlań kary czy dodatkowej jej dolegliwości, lecz mając na celu poprawę jego stanu psychicznego, ma prowadzić do zapewnienia ochrony społeczeństwa.

²¹ R.J. McGrath, G. Cumming, J.A. Livingston, S.E. Hoke, *Outcome of a Treatment Program for Adult Sex Offenders from Prison to Community*, „Journal of Interpersonal Violence” 2003, t. 18, nr 1, s. 4.

²² Czterdziestoletni okres stosowania oddziaływań terapeutycznych dotyczy w szczególności Stanów Zjednoczonych, Anglii i Walii oraz Kanady.

Bibliografia

- Filar M., *Polityka kryminalna czy polityka? (Nowelizacja Kodeksu karnego w zakresie przestępstw seksualnych)*, w: *Węzłowe problemy prawa karnego, kryminologii i polityki kryminalnej. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Andrzejowi Markowi*, red. V. Konarska-Wrzosek, J. Lachowski, J. Wójcikiewicz, Warszawa 2010.
- Gardocki L., *Meandry zakresu kryminalizacji w sferze wolności seksualnej i obyczajności w polskim prawie karnym*, w: *Teoretyczne i praktyczne problemy współczesnego prawa karnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Bojarskiemu*, red. A. Michalska-Warias, I. Nowikowski, J. Piórkowska-Flieger, Lublin 2011.
- Gierowski J.K., w: *System prawa karnego. Środki zabezpieczające*, red. L.K. Paprzycki, t. 7, Warszawa 2012.
- Kogler A., Kaiser-Kaplaner E., *Sexuelle Abweichungen – Paraphilien*, Institut für Psychosomatik und Verhaltenstherapie, [online] <http://www.psychosomatik.at/uploads/lexikon_pdf/paraphile.pdf>, dostęp: 10.11.2012.
- Lelental S., *Środki zabezpieczające orzekane i wykonywane wobec sprawców przestępstw seksualnych*, w: *Nauki penalne wobec szybkich przemian socjokulturowych. Księga jubileuszowa Profesora Mariana Filara*, red. A. Adamski, J. Bojarski, P. Chrzczonowicz, M. Leciak, t. 2, Toruń 2012.
- Lew-Starowicz Z., *Seksuologia sądowa*, Warszawa 2009.
- Makarewicz J., *Kodeks karny z komentarzem*, Lwów 1935.
- Marshall W.L., Barbaree H.B., *Outcome of Comprehensive Cognitive-Behavioral Treatment Programs*, w: *Handbook of Sexual Assault: Issues, Theories and Treatment of the Offender*, red. W.L. Marshall, D.R. Laws, H.E. Barbaree, New York 1990.
- McGrath R.J., Cumming G., Livingston J.A., Hoke S.E., *Outcome of a Treatment Program for Adult Sex Offenders from Prison to Community*, „Journal of Interpersonal Violence” 2003, t. 18, nr 1.
- Mózgu nie da się wykastrować*, wywiad z seksuologiem Arkadiuszem Bilejczykiem, „Polityka” 2012, nr 40(2877).
- Paprzycki L.K., *Środki zabezpieczające orzekane wobec sprawców przestępstw skierowanych przeciwko wolności seksualnej, popełnionych w związku z zaburzeniem preferencji seksualnych – art. 95a k.k. – także o potrzebie zmian*, w: *Nauki penalne wobec szybkich przemian socjokulturowych. Księga jubileuszowa Profesora Mariana Filara*, red. A. Adamski, J. Bojarski, P. Chrzczonowicz, M. Leciak, t. 2, Toruń 2012.
- Pithers W., Cumming G., *Can Relapse Be Prevented? Initial Outcome Data from Vermont Treatment Program for Sexual Aggressors*, w: *Relapse Prevention with Sex Offenders*, red. D.R. Laws, New York 1989.
- Siemaszko A., *Polskie badanie przestępczości (PBP) 2007–2009: analiza wybranych rezultatów*, „Archiwum kryminologii” 2009, t. 31.
- Szwejkowska M., Chodorowska A., *Zapobieganie recydywizmowi sprawców z zaburzeniami preferencji seksualnych*, „Przegląd Policyjny” 2011, nr 3(103).
- Świda W., *Prawo karne*, Warszawa 1986.

Summary

Image of paedophilia in the media and criminal law regulation of the problem

This paper discusses the legal issues of penal reaction towards sex offenders diagnosed with paraphilia. Conviction of sex offenders may include long imprisonment terms as well as compulsory treatment within a forensic facility – according to art. 95a of the Criminal Code. There is doubt as to whether such severe sanctions under

criminal law, which may cause serious adverse health consequences for the offender (a side effect of hormonal medication) is consistent with the basic principles of law. In this case, the most important issue is the compatibility of this approach with the principle of proportionality in sentencing coercive measures – art. 93 of the Criminal Code and the prohibition in light of art. 40 of the Polish Constitution on the use of corporal punishment. The authors also assess the public point of view, influenced by the mass media, regarding sex offenses.

Krystyna Ziółkowska

Podstawy prawne zatrudniania dziennikarzy - główne pojęcia

Słowa kluczowe: dziennikarz, umowa o pracę, zatrudnienie, prawo prasowe, prawo pracy
Key words: journalist, contract, employment, media law, labour law

Wstęp

Celem autorki niniejszego szkicu jest zarysowanie w nim podstaw prawnych zatrudnienia i podanie najważniejszych informacji dotyczących statusu prawnego oraz uprawnień, jakie daje każdemu zatrudnionemu w Polsce pracownikowi, także dziennikarzowi, podpisanie, po pierwsze, umowy o pracę na podstawie przepisów Kodeksu pracy (dalej także: k.p.) oraz, po drugie, dwóch rodzajów umów cywilnoprawnych: umowy zlecenia i umowy o dzieło, obu regulowanych przepisami Kodeksu cywilnego (dalej także: k.c.). Informacje te, poszerzone o omówienie definicji terminów „dziennikarz” oraz „stosunek pracy”, mogą się okazać przydatne osobom zaczynającym pracę w zawodzie dziennikarza oraz studentom kierunków związanych z dziennikarstwem, jako punkt wyjścia do dalszego poszerzania tej jakże niezbędnej obecnie wiedzy.

Warto nadmienić, że wspomniane umowy cywilnoprawne stały się przedmiotem krytyki związków zawodowych oraz Ministerstwa Pracy i Polityki Socjalnej, zajął także stanowisko w tej kwestii Prezes Rady Ministrów obecnego rządu. Przepisy cywilne, regulujące zawieranie umów cywilnoprawnych, nie zawierają zapisów dotyczących uprawnień pracowniczych, takich jak: prawo do urlopu, możliwość wykonywania pracy w godzinach nadliczbowych oraz domagania się za nie wynagrodzenia, a także opłacanie składek emerytalno-rentowych. Natomiast według przepisów Kodeksu pracy, pracy wykonywanej na podstawie umowy zlecenia lub umowy o dzieło nie wlicza się do stażu pracy.

Kto jest dziennikarzem w świetle Ustawy - Prawo prasowe

Definiując pojęcie zawodu dziennikarza, oprócz aspektów przedmiotowych należy również zwrócić uwagę na aspekt podmiotowy. W tym ujęciu za dziennikarza należy uznać osobę, która faktycznie wykonuje zawód dziennikarza albo pozostaje w stosunku pracy wiążącym ją z redakcją, albo wykonuje ten zawód niezależnie i samodzielnie, czerpiąc z tego zajęcia główne środki

utrzymania (jako tak zwany wolny strzelec, ang. *freelancer*)¹. Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 roku Prawo prasowe² w art. 7 ust. 2 pkt 5 zawiera następującą definicję ustawową: „dziennikarzem jest osoba zajmująca się redagowaniem, tworzeniem lub przygotowywaniem materiałów prasowych, pozostająca w stosunku pracy z redakcją albo zajmująca się taką działalnością na rzecz i z upoważnienia redakcji”.

Zawód dziennikarza posiada status tak zwanego otwartego zawodu; dziennikarzem jest także osoba, którą z redakcją łączy jedynie umowa cywilnoprawna, a także jeżeli jest ona stałym współpracownikiem redakcji, nawet wówczas, gdy zbiera ona materiały na własną rękę, o ile są one przeznaczone dla danej redakcji³. Dziennikarz może również być zatrudniony na podstawie umowy o pracę regulowanej przez przepisy Kodeksu pracy; niewątpliwie jest to korzystniejsza sytuacja, dająca wszelkie uprawnienia pracownicze, o czym wspomniano we wstępie.

Współczesne postrzeganie dziennikarstwa nie może jednak opierać się wyłącznie na działalności dziennikarza, ale powinno ponadto uwzględniać ramy społeczne, ekonomiczne, polityczne czy też prawne kształtujące sytuację faktyczną osób trudniących się działalnością dziennikarską⁴. Dziennikarzem jest zarówno reporter, jak i pracownik redakcji, który przygotowuje, opracowuje lub przetwarza informacje. Status dziennikarza ma także stały współpracownik redakcji i korespondent terenowy. Dziennikarzem jest też student odbywający praktykę w redakcji, a nawet archiwista, jeśli nie tylko gromadzi i udostępnia, ale też selekcjonuje zbiory na użytek materiałów prasowych⁵.

Ustawowa definicja stosunku pracy

Przepisy Kodeksu pracy⁶ w art. 22 § 1 wskazują na ustawową definicję stosunku pracy: „Przez nawiązanie stosunku pracy pracownik zobowiązuje się do wykonywania określonego rodzaju pracy na rzecz pracodawcy i pod jego kierownictwem oraz w miejscu i czasie wyznaczonym przez pracodawcę, a pracodawca – do zatrudniania pracownika za wynagrodzeniem”. Jest to konstrukcja typu zobowiązaniowego oparta na zasadzie równorzędności podmiotów, gdzie dwie strony obowiązane są do wypełniania wzajemnych świadczeń (wykonanie pracy na rzecz pracodawcy, zapłata za spełnione świadczenie). Pracownik oddaje się do dyspozycji (do rozporządzenia) pracodawcy

¹ M. Siwicki, *Dziennikarz w ujęciu ustawy Prawo prasowe – problematyka terminologiczna*, „Monitor Prawniczy” 2012, nr 20, s. 1081.

² Dz.U. nr 5, poz. 24 – Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 roku – Prawo prasowe.

³ J. Sobczak, *Radiofonia i telewizja. Komentarz do ustawy*, Kraków 2001, s. 142–144.

⁴ M. Siwicki, dz. cyt., s. 1081.

⁵ T. Sasińska-Klas, *Dziennikarstwo – zawód czy wyzwanie?*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2010, s. 474.

⁶ Dz.U. nr 21, poz. 94 z późn. zm. – Ustawa z dnia 2 czerwca 1974 roku – Kodeks pracy, art. 22 § 1.

w celu wykorzystania przez pracodawcę jego zdolności do wykonywania pracy określonego rodzaju, aby w zamian otrzymać świadczenie pieniężne, nazywane wynagrodzeniem⁷.

Stosunek pracy posiada wiele cech specyficznych, które odróżniają go od zobowiązaniowych stosunków prawa cywilnego (między innymi umowy zlecenia i umowy o dzieło). Te cechy to:

- osobistość świadczenia – pracownik, wykonując zobowiązanie na rzecz pracodawcy, nie może powierzyć go trzeciej osobie ani innym podwykonawcom;
- wykonywanie pracy pod kierownictwem pracodawcy, w miejscu i czasie przez niego wyznaczonym – podporządkowanie pracodawcy oraz osobom kierującym zakładem pracy pod kątem wydawanych poleceń, przy czym podporządkowanie nie posiada absolutnego charakteru, a obwarowane jest przepisami prawnymi;
- odpłatność pracy – za wykonaną pracę przysługuje wynagrodzenie, którego nie można się zrzec (zasada odpłatności stanowi jedną z głównych zasad uwzględnionych w przepisach Kodeksu pracy);
- ciągłość świadczenia pracy (stosunek starannego działania) – zobowiązanie do wykonywania pracy w sposób ciągły; chodzi przede wszystkim o staranne działanie przez cały proces pracy, a nie jednorazowe wykonanie konkretnej czynności (por. na przykład umowa o dzieło);
- ryzyko związane z zatrudnieniem, które wpisane jest wyłącznie w działalność pracodawcy (ryzyko osobowe, ekonomiczne, gospodarcze, produkcyjne, socjalne).

Inni przedstawiciele doktryny⁸ dodają do wyżej wymienionych cech: umiejscowienie pracy, skoooperowanie pracy oraz uczasowienie pracy.

Na treść stosunku pracy składają się obowiązki pracownika oraz pracodawcy, które znajdują się w pewnej współzależności ze sobą. Mając na myśli obowiązki, mam na uwadze jedynie te prawne obowiązki pracownika, które są objęte treścią stosunku pracy. Zawierając umowę o pracę, pracownik dobrowolnie zobowiązuje się do świadczenia pracy określonego rodzaju i na rzecz pracodawcy, zgadzając się jednocześnie na wypełnianie jego poleceń. Należyte skonkretyzowanie treści obowiązków pracowniczych ma istotne znaczenie w relacji pracodawca – pracownik. Im bardziej są precyzyjne i jasne dla pracownika, tym bardziej mogą pomóc stworzyć lepsze zrozumienie między pracodawcą oraz wpłynąć na lepsze wykonanie pracy. Niewątpliwie określają one pozycję pracownika w zakładzie pracy, ale również wpływają na zapewnienie należytego porządku w pracy, mogą wyzwolić poczucie współodpowiedzialności za pracę oraz wpłynąć pozytywnie na rozwój zakładu. Podejście w sposób nienależyty bądź nawet obojętny do ich wykonywania może wpłynąć ujemnie

⁷ T. Liszcz, *Podporządkowanie pracownika a kierownictwo pracodawcy – relacja pojęć*, w: *Z zagadnień współczesnego prawa pracy. Księga jubileuszowa Profesora Henryka Lewandowskiego*, red. Z. Góral, Warszawa 2009, s. 150–151.

⁸ B.M. Ćwiertniak, *Stosunek pracy*, w: *Prawo pracy*, red. K.W. Baran, Warszawa 2010, s. 138–139.

na organizację pracy jednostkowego działu lub całego zespołu pracowników. Zabezpieczenie odpowiedniego przebiegu pracy wymaga starannego wykonania zadań oraz przestrzegania wszystkich obowiązków przez pracowników zatrudnionych w zakładzie pracy. Dyspozycyjność w pracy jest jednym z elementów poświadczanych przez pracodawców.

Obowiązki wynikające z zatrudnienia na podstawie umowy o pracę według przepisów Kodeksu pracy

Przepisy Kodeksu pracy wskazują na możliwość zawarcia umowy o pracę: na okres próbny, na czas nieokreślony, na czas określony, na czas zastępstwa innego pracownika. Ze specyfiką zatrudnienia połączone są obowiązki pracownika, które są określone w przepisach prawnych.

W literaturze przedmiotu ugruntowuje się stwierdzenie, że nie jest możliwe sklasyfikowanie obowiązków składających się na treść stosunku pracy, polegające na ich wyczerpującym wyliczeniu. Jest to niemożliwe, a nawet w literaturze uważa się to za bezcelowe⁹. Tworząc systematykę obowiązków pracowniczych, można wskazać na ustawowy podział obowiązków, który opiera się na kryterium podmiotowym (obowiązki pracodawcy i pracownika). Inny spotykany w literaturze przedmiotu podział to podział na: obowiązki podstawowe i inne, niemające charakteru podstawowego.

Obowiązki podstawowe to takie, których naruszenie w sposób ciężki uzasadnia rozwiązanie stosunku pracy bez wypowiedzenia (art. 55 § 1 k.p. – rozwiązanie umowy przez pracownika, art. 52 § 1 pkt 1 k.p. – przez pracodawcę). Niewykonanie lub nienależyte wykonanie innych obowiązków, niemających podstawowego charakteru, uzasadnia na przykład odpowiedzialność porządkową pracownika, wypowiedzenie mu umowy o pracę. W literaturze wyrażono pogląd, że wszystkie wymienione w Kodeksie pracy oraz w aktach kreujących indywidualny stosunek pracy obowiązki mają charakter podstawowy¹⁰. Obowiązki również można podzielić według źródła pochodzenia. Na podstawie tego kryterium wyróżnia się obowiązki: normatywne, wynikające wprost z przepisów prawa, umowne, czyli wynikające z treści czynności kreującej stosunek pracy, zwyczajowe czy też mające swe źródło w zasadach współżycia społecznego¹¹.

⁹ M. Dörre-Nowak, *Prawa i obowiązki stron stosunku pracy*, w: *Prawo pracy*, red. K.W. Baran, Warszawa 2010, s. 311.

¹⁰ Tamże, s. 311–312.

¹¹ Tamże, s. 312.

Podstawa zatrudnienia cywilnoprawnego – Kodeks cywilny

Na możliwość zatrudnienia innego niż zatrudnienie pracownicze wskazują przepisy Kodeksu cywilnego¹². Najczęściej z dziennikarzami jest podpisywana umowa zlecenia lub umowa o dzieło, rzadziej dokonuje się spisywania umów z dziennikarzami zarejestrowanymi w formie przedsiębiorstw. Umowa zlecenia bądź umowa o dzieło zazwyczaj (choć nie jest to regułą) jest podpisywana na krótki okres. Celem tych umów jest przede wszystkim wykonanie pewnego zobowiązania nałożonego na osobę świadczącą usługę bądź wykonującą dzieło w oznaczonym czasie za wynagrodzeniem lub bez wynagrodzenia.

W polskim prawie zobowiązań umowa o dzieło, a także umowa zlecenia zajmują główne miejsce wśród umów dotyczących świadczenia usług. Zdarzają się jeszcze nieliczne przypadki, że umowę zlecenia bądź umowę o dzieło zalicza się do stosunków pracowniczych regulowanych przez Kodeks pracy, co stanowi bardzo poważny błąd.

Umowa o dzieło

W ujęciu Kodeksu cywilnego przez umowę o dzieło przyjmujący zamówienie zobowiązuje się do wykonania oznaczonego dzieła, a zamawiający do zapłaty wynagrodzenia (art. 627 k.c.). Stronami tej umowy są:

- 1) przyjmujący zamówienie, którego wysiłkiem i staraniem, w wyniku jego pracy i umiejętności dzieło ma powstać;
- 2) zamawiający, dla którego dzieło ma powstać¹³.

Umowa ta jest powszechnie zawierana przez pracodawców, jednakże okresu jej wykonywania nie wlicza się to stażu pracy. Strony wzajemnie ustalają i konkretyzują, jakie zobowiązanie powinno być wykonane, wzajemnie ustanawiają odpłatność za usługę, zaś dla celów dowodowych wymagana jest forma pisemna. Umowa o dzieło, której treść określić można jako świadczenie pracy i umiejętności nie oparte na stosunku zależności wykonawcy od zamawiającego, mające doprowadzić do z góry określonego rezultatu (dzieła), zalicza się do kategorii umów o świadczenie usług¹⁴.

Umowę o dzieło zalicza się często do podgrupy „umów o rezultat usługi” i przeciwstawia się umowie o pracę ze względu na brak podporządkowania – oraz umowie zlecenia jako umowie o staranne wykonanie usługi¹⁵. Między stronami umowy o dzieło nie może istnieć jakikolwiek stosunek zależności czy podporządkowania. Przyjmujący zamówienie zobowiązuje się do wykonania dzieła w określonej przyszłości. Nie jest on obowiązany do osobistego wykonania

¹² Dz.U. nr 16, poz. 93 ze zm. – Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 roku – Kodeks cywilny.

¹³ Z. Radwański, *System prawa prywatnego. Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, Warszawa 2007, t. 7, s. 368.

¹⁴ Tamże, s. 371.

¹⁵ W. Siuda, *Istota i zakres umowy o dzieło*, Poznań 1964, s. 102 i n.

dzieła, chyba że obowiązek taki wynika z umowy albo z natury świadczenia w rozumieniu art. 356 k.c.¹⁶

Odróżnienie umów o dzieło od umów o pracę w praktyce wzbudza wiele wątpliwości, szczególnie wśród osób świadczących ten rodzaj pracy. Umowa o dzieło różni się od umowy o pracę brakiem stosunku zależności między stronami i koniecznością osiągnięcia oznaczonego rezultatu ludzkiej pracy i umiejętności w szerokim znaczeniu, podczas gdy w umowie o pracę decydujący nie jest rezultat, lecz wykonywanie pracy jako takiej. Pracownik, w odróżnieniu od przyjmującego zamówienie, nie ponosi odpowiedzialności kontraktowej, gdy świadczona przez niego praca nie spełnia oczekiwań pracodawcy. Natomiast przyjmującego zamówienie obciąża odpowiedzialność za osiągnięcie określonego rezultatu. Prowadzi to do innego rozkładu ryzyka co do wykonania i jakości usługi¹⁷.

Pracodawca, zawierając umowę o pracę z pracownikiem, zobowiązuje się do dostarczenia wszelkich niezbędnych narzędzi do wykonania pracy, zaś przepisy Kodeksu cywilnego (w przypadku umowy o dzieło) obowiązkiem dostarczenia materiałów, narzędzi oraz innych środków pomocowych, niezbędnych do wykonania dzieła, obciążają osobę przyjmującą zamówienie.

Umowa zlecenia

Tak jak umowę o dzieło, również umowę zlecenia Wojciech Siuda zalicza do części zobowiązaniowej przepisów Kodeksu cywilnego. Należy podkreślić, że elementami odróżniającymi tę umowę od umowy o pracę jest przede wszystkim brak trwałej więzi między zleceniodawcą a zleceniobiorcą, brak obowiązku pracowniczego podporządkowania czy nawet odpłatności, której w stosunkach pracowniczych nie można się zrzec.

Osoba przyjmująca zlecenie zobowiązuje się do dokonania czynności z należytą starannością wymaganą dla czynności zawodowych. Otrzymujący zlecenie powinien zastosować się do wskazówek dającego zlecenie odnośnie do sposobu wykonania danej czynności. Przyjmujący zlecenie powinien wykonać osobiście powierzone mu czynności ze względu na stosunek zaufania łączący strony umowy. Powierzenie wykonania zlecenia osobie trzeciej jest dopuszczalne tylko wtedy, gdy wynika to z umowy lub ze zwyczaju¹⁸.

¹⁶ J. Ciszewski, A. Stępień- Sporek, *Prawo cywilne. Zobowiązania i spadki w pytaniach i odpowiedziach*, Warszawa 2009, s. 302.

¹⁷ Z. Radwański, dz. cyt., s. 375.

¹⁸ J. Ciszewski, A. Stępień- Sporek, dz. cyt., s. 390–391.

Podsumowanie

Zarówno w stosunkach cywilnoprawnych, jak i stosunkach pracowniczych podkreśla się znaczenie zasady swobody umów. Strony zawierające umowę mogą jej treść ukształtować według swego uznania, a tym samym powołać do życia mocą swej woli taki stosunek zobowiązaniowy, jaki odpowiada ich interesom; stronom wolno, w granicach ogólnie wytyczonych przez przepisy prawa przedmiotowego, zarówno przyjąć określony typ umowy nazwanej, jak i modyfikować postanowienia dotyczące tego typu umowy, uzupełniać je lub odrzucić; wolno im zawrzeć umowę mieszaną czy też umowę o cechach zupełnej nowości, której szczegółową treść one całkowicie ustalają¹⁹. W chwili obecnej pracodawcy z pracownikami dziennikarzami coraz częściej zawierają umowy odnoszące się do świadczenia usług (umowa o dzieło, umowa zlecenia), w potocznym języku nazywane „umowami śmieciowymi”, które nie gwarantują wielu pracowniczych uprawnień.

Bibliografia

- Ciszewski J., Stępień-Sporek A., *Prawo cywilne. Zobowiązania i spadki w pytaniach i odpowiedziach*, Warszawa 2009.
- Czachórski W., *Zobowiązania. Zarys wykładu*, Warszawa 1994.
- Ćwiertniak B.M., *Stosunek pracy*, w: *Prawo pracy*, red. K.W. Baran, Warszawa 2010.
- Dörre-Nowak M., *Prawa i obowiązki stron stosunku pracy*, w: *Prawo pracy*, red. K.W. Baran, Warszawa 2010.
- Liszczyński T., *Podporządkowanie pracownika a kierownictwo pracodawcy – relacja pojęć*, w: *Z zagadnień współczesnego prawa pracy. Księga jubileuszowa Profesora Henryka Lewandowskiego*, red. Z. Góral, Warszawa 2009.
- Radwański Z., *System prawa prywatnego. Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, Warszawa 2007.
- Sasińska-Klas T., *Dziennikarstwo – zawód czy wyzwanie?*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2010.
- Siuda W., *Istota i zakres umowy o dzieło*, Poznań 1964.
- Siwicki M., *Dziennikarz w ujęciu ustawy Prawo prasowe – problematyka terminologiczna*, „Monitor Prawniczy” 2012, nr 20.
- Sobczak J., *Radiofonia i telewizja. Komentarz do ustawy*, Kraków 2001.
- Szczurek Z., *Prawo cywilne dla studentów administracji*, Warszawa 2012.
- Dzienniki Ustaw
- Dz.U. nr 16, poz. 93 ze zm. – Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 roku – Kodeks cywilny.
- Dz.U. nr 21, poz. 94 z późn. zm. – Ustawa z dnia 2 czerwca 1974 roku – Kodeks pracy.
- Dz.U. nr 5, poz. 24 – Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 roku – Prawo prasowe.

¹⁹ W. Czachórski, *Zobowiązania. Zarys wykładu*, Warszawa 1994, s. 109; por. Z. Szczurek, *Prawo cywilne dla studentów administracji*, Warszawa 2012, s. 262.

Summary

Legal basis of journalist employment – main terms

The main objective of this paper is to present the different forms of the employment of journalists based on the current legislation. The article describes the legal status and rights provided under a contract of employment according to the Labour Code (employment for a probationary period, undetermined period of time, determined period of time or to substitute). There are also other legal bases of journalist employment currently in Poland. These are civil-legal contracts such as a mandate contract or a contract for specific work which are regulated by the Civil Code. Employers are increasingly often concluding contracts with journalists for specific tasks, which are known as “rubbish contracts” because they do not guarantee many employee rights. The author presents, among others, the statutory definition of an employment relationship and the basic differences between the above-mentioned types of contracts.

Krystyna Szczehowicz

Dostęp do akt sądowych w postępowaniu karnym

Słowa kluczowe: prawo, konstytucja, prawo karne, prawo prasowe, sprawy karne

Key words: law, constitution, criminal law, press law, criminal cases

Dostęp do akt w sprawach karnych ma ogromne znaczenie dla stron postępowania, ale również dla sprawowania kontroli społecznej nad organami wymiaru sprawiedliwości. Problematyka ta jest związana w sposób oczywisty także z zagadnieniem dostępu dziennikarzy do akt spraw na różnym etapie postępowania karnego¹. Uprawnienia dziennikarzy w zakresie zbierania i przekazywania informacji są często określane mianem „prawa do informacji”². Prawo to nie ma jednak charakteru bezwzględnego i uregulowania prawne zakreślają jego granice oraz sposób pozyskiwania tą drogą informacji.

Prawo do informacji o działalności organów władzy publicznej, osobach pełniących funkcje publiczne oraz o innych podmiotach zostało zagwarantowane w art. 61 ust. 1 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku (dalej jako: Konstytucja RP).

Wyrażone w art. 61 ust. 1 Konstytucji RP prawo do informacji zawiera w swej treści uprawnienie do żądania informacji o funkcjonowaniu instytucji nie tylko publicznych, ale także innych osób oraz jednostek organizacyjnych, w zakresie, w jakim wykonują one zadania władzy publicznej i gospodarują mieniem komunalnym bądź Skarbu Państwa, czyli na przykład o inwestycjach czy organizowanych przetargach.

Prawo do informacji może być realizowane w różnych formach, a Konstytucja RP w art. 61 ust. 2 wymienia tylko najważniejsze z nich, takie jak: dostęp do dokumentów, a także wstęp na posiedzenia kolegialnych organów władzy publicznej pochodzących z powszechnych wyborów, z możliwością rejestracji dźwięku lub zapisu.

Prawo do informacji, jak wskazuje treść art. 61, zostało szeroko zakreślone, a przewidziane ograniczenia w tej dziedzinie, określone w ust. 3, są nieliczne i zostały podyktowane względami ochrony wolności i praw innych osób, ochrony porządku publicznego, bezpieczeństwa lub ważnego interesu gospodarczego państwa. Tryb udzielania informacji określają ustawy, a w odniesieniu do Sejmu i Senatu ich regulaminy (art. 61 ust. 4).

¹ Por. E. Nowińska, *Wolność wypowiedzi prasowej*, Warszawa 2007, s. 105.

² J. Barta, I. Dobosz, *Prawo prasowe*, wyd. 2, Kraków 1989, s. 20.

Zasadniczą ustawą, która określa tryb dostępu do informacji publicznych, jest Ustawa z dnia 6 września 2001 roku o dostępie do informacji publicznej³ (dalej jako: u.d.i.p.). W ustawie tej wskazano ograniczenia prawa w dostępie do informacji publicznej. Prawo to podlega ograniczeniom: w zakresie i na zasadach określonych w przepisach o ochronie informacji niejawnych⁴, ochronie innych tajemnic ustawowo chronionych⁵, ze względu na prywatność osoby fizycznej lub tajemnicę przedsiębiorcy (art. 5 ust. 1 i 2 u.d.i.p.). Ograniczenie to jednak nie dotyczy informacji o osobach pełniących funkcje publiczne, mających związek z pełnieniem tych funkcji, w tym o warunkach powierzenia i wykonywania funkcji, oraz przypadku, gdy osoba fizyczna lub przedsiębiorca rezygnują z przysługującego im prawa (art. 5 ust. 2 u.d.i.p.). Nie można poza wskazanymi przypadkami ograniczać dostępu do informacji o sprawach rozstrzyganych w postępowaniu przed organami państwa, w szczególności w postępowaniu administracyjnym, karnym lub cywilnym, ze względu na ochronę interesu strony, jeżeli postępowanie dotyczy władz publicznych lub innych podmiotów wykonujących zadania publiczne albo osób pełniących funkcje publiczne – w zakresie tych zadań lub funkcji (art. 5 ust. 3 u.d.i.p.). Innymi słowy, prawo do informacji publicznej dotyczy informacji o władzy publicznej (przez co rozumie się zarówno władzę ustawodawczą, wykonawczą, jak i sądowniczą) oraz o osobach pełniących funkcje publiczne.

Konstytucja RP, podobnie jak Ustawa o dostępie do informacji publicznej, nie definiuje pojęcia „osoba pełniąca funkcję publiczną”⁶. Taką definicję zawiera art. 115 § 19 Ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny⁷ (dalej jako: k.k.). Osobą pełniącą funkcję publiczną w myśl tego artykułu jest funkcjonariusz publiczny, członek organu samorządowego, osoba zatrudniona w jednostce organizacyjnej dysponującej środkami publicznymi, chyba że wykonuje wyłącznie czynności usługowe, a także inna osoba, której uprawnienia i obowiązki w zakresie działalności publicznej są określone lub uznane przez

³ Dz.U. z 2001 roku, nr 112, poz. 1198 z późn. zm.

⁴ Ustawa z dnia 5 sierpnia 2010 roku o ochronie informacji niejawnych, Dz.U. z 2010 roku, nr 182, poz. 1228.

⁵ Zob. S. Hoc, J. Barta, I. Dobosz, *Prawo prasowe*, Opole 2009, s. 155–178; S. Hoc, *Ochrona informacji niejawnych i innych tajemnic ustawowo chronionych*, Opole 2006, s. 175–263.

⁶ Problemy z interpretacją pojęcia „osoba pełniąca funkcję publiczną” istnieją tak w orzecznictwie sądowym, jak i wśród przedstawicieli doktryny, zob. wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 listopada 2009 roku, IV KK141/09, „Prokuratura i Prawo” 2010, nr 6, s. 2 – wkładka; W. Sokolewicz, *Komentarz do art. 61 Konstytucji RP*, w: *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz*, t. 4, Warszawa 2006, s. 27; M. Bednarczyk, *Obowiązek bezwinnoskowego udostępniania informacji publicznej*, Warszawa 2008, s. 59–74; B. Banaszek, K. Wygoda, *Pojęcie funkcji publicznej jako przesłanka modyfikująca zakres ochrony danych osobowych*, w: *Ochrona danych osobowych wczoraj, dziś, jutro. Personal Data Protection Yesterday, Today, Tomorrow*, Warszawa 2006, s. 64 i n.; E. Jarzęcka-Siwik, *Prawne instrumenty zapobiegania korupcji*, „Kontrola Państwowa” 2006, nr 2, s. 33 i n.

⁷ Dz.U. z 1997 roku, nr 88, poz. 553 z późn. zm.

ustawę lub wiążącą Rzeczpospolitą Polską umowę międzynarodową. Artykuł ten w § 13 wprowadza również definicję funkcjonariusza publicznego⁸.

Trybunał Konstytucyjny w wyroku z dnia 20 marca 2006 roku⁹ zwrócił uwagę na to, że „nie jest możliwe precyzyjne i jednoznaczne określenie, czy i w jakich okolicznościach osoba funkcjonująca w ramach instytucji publicznej będzie mogła być uznana za sprawującą funkcję publiczną. Nie każda osoba publiczna będzie tą, która pełni funkcje publiczne”. Konieczne w każdym przypadku będzie badanie, „czy określona osoba w ramach instytucji publicznej realizuje w pewnym zakresie nałożone na tę instytucję zadanie publiczne. Chodzi zatem o podmioty, którym przysługuje co najmniej wąski zakres kompetencji decyzyjnej w ramach instytucji publicznej”. Spod zakresu funkcji publicznej wykluczone są zatem takie stanowiska, choćby pełnione w ramach organów władzy publicznej, które mają charakter usługowy lub techniczny.

Kwestie związane z udostępnianiem akt sprawy karnej uregulowane zostały w art. 156 Kodeksu postępowania karnego (dalej jako: k.p.k.). W myśl art. 156 § 1 k.p.k. strony procesowe, ich przedstawiciele procesowi oraz podmiot zobowiązany do zwrotu korzyści majątkowej, o którym mowa w art. 416, mają prawo do dostępu do akt sprawy sądowej, jak również możliwość samodzielnego sporządzania z nich odpisów. Dostęp ten odnosi się do akt sprawy sądowej, czyli od chwili wniesienia do sądu aktu oskarżenia. Prawo to może zostać ograniczone tylko w wypadku wskazanym w § 4 art. 156 k.p.k., gdy zachodzi niebezpieczeństwo ujawnienia informacji niejawnych o klauzuli tajności „tajne” lub „ściśle tajne”. W takiej sytuacji przeglądanie akt, sporządzanie odpisów i kserokopii odbywa się z zachowaniem rygorów określonych przez prezesa sądu lub sąd. Uwierzytelnionych odpisów i kserokopii nie wydaje się, chyba że Ustawa stanowi inaczej. Przepis ten nie może jednak stanowić podstawy do odmówienia stronom dostępu do akt, a jedynie do wprowadzenia pewnych rygorów korzystania z tego prawa, na przykład przeglądanie akt w kancelarii tajnej sądu¹⁰.

⁸ Paragraf 13 art. 115 k.k. określa, że funkcjonariuszem publicznym jest: Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, poseł, senator, radny, poseł do Parlamentu Europejskiego, sędzia, ławnik, prokurator, funkcjonariusz finansowego organu postępowania przygotowawczego lub organu nadrzędnego nad finansowym organem postępowania przygotowawczego, notariusz, komornik, kurator sądowy, syndyk, nadzorca sądowy i zarządca, osoba orzekająca w organach dyscyplinarnych działających na podstawie ustawy, osoba będąca pracownikiem administracji rządowej, innego organu państwowego lub samorządu terytorialnego, chyba że pełni wyłącznie czynności usługowe, a także inna osoba w zakresie, w którym uprawniona jest do wydawania decyzji administracyjnych, osoba będąca pracownikiem organu kontroli państwowej lub organu kontroli samorządu terytorialnego, chyba że pełni wyłącznie czynności usługowe, osoba zajmująca kierownicze stanowisko w innej instytucji państwowej, funkcjonariusz organu powołanego do ochrony bezpieczeństwa publicznego albo funkcjonariusz Służby Więziennej, osoba pełniąca czynną służbę wojskową, pracownik międzynarodowego trybunału karnego, chyba że pełni wyłącznie czynności usługowe.

⁹ K 17/05, OTK-A 2006, nr 3, s. 30.

¹⁰ S. Steinborn, *Komentarz aktualizowany do art. 156 Kodeksu postępowania karnego*, LEX/el. 2012.

Akta sprawy sądowej mogą zostać udostępnione również innym osobom niż strony, ich przedstawiciele i podmiot, o którym mowa w art. 416, na przykład pokrzywdzonemu, który nie występuje przed sądem jako oskarżyciel posiłkowy, dziennikarzowi, naukowcowi prowadzącemu badania czy studentom. Przepis stanowi jednak, że „akta mogą być udostępnione” (art. 156 § 1 zdanie drugie), co oznacza, że jest to kwestia uznaniowa i uzyskanie możliwości wglądu do akt jest uzależnione od zgody prezesa sądu. Zarządzenie prezesa sądu o odmowie udostępnienia akt nie jest zaskarżalne. Osoby te nie mają również możliwości sporządzania odpisów z akt¹¹. Artykuł 156 § 1 zdanie drugie, jak wskazano powyżej, uprawnienie do wyrażenia zgody na wgląd do akt przyznaje prezesowi sądu, jednakże z oczywistych pragmatycznych przyczyn § 94 ust. 2 Regulaminu urzędowania sądów powszechnych¹² określa, że decyzję w tym zakresie podejmuje przewodniczący wydziału („Przewodniczący wydziału decyduje ponadto o udostępnieniu akt sądowych innym osobom niemającym uprawnień procesowych i o zakresie wykorzystania przez nie tych akt”).

Na tle dostępu do akt toczącego się postępowania karnego innych osób poza stronami oraz ich przedstawicieli rodzi się szereg wątpliwości i problemów. Pojawia się kwestia, jaki jest stosunek art. 156 k.p.k. do Ustawy o dostępie do informacji publicznej i jak należy traktować akta spraw karnych¹³. Nadto pojawia się kwestia ochrony danych osobowych zagwarantowana ustawowo.

Przyjmowane jest przez niektórych przedstawicieli doktryny, że osoby trzecie mają dostęp do akt sądowych na zasadach Ustawy o dostępie do informacji publicznej, a strony według reguł określonych w art. 156 k.p.k.¹⁴ Powyższe słusznie zostało poddane krytyce ze zwróceniem uwagi na fakt, że przyjęcie takiego poglądu oznaczałoby, że osoby trzecie są faktycznie w sytuacji bardziej uprzywilejowanej niż same strony¹⁵.

W art. 1 ust. 2 Ustawy o dostępie do informacji publicznej ustawodawca przyjął, że przepisy tej ustawy nie naruszają przepisów innych ustaw określających odmienne zasady i tryb dostępu do informacji będących informacjami publicznymi. Należy zatem przyjąć, że art. 156 k.p.k. stanowi *lex specialis* do regulacji zawartych w Ustawie o dostępie do informacji publicznej i normuje dostęp do akt spraw karnych tak dla stron, jak i innych osób, aż do chwili ich prawomocnego zakończenia. Pogląd ten znajduje oparcie także w orzecznictwie sądów administracyjnych, które uznają, że do spraw w toku mają zastosowanie uregulowania przyjęte w art. 156 k.p.k., zaś do akt spraw

¹¹ Tamże.

¹² Rozporządzenie Ministra Sprawiedliwości z dnia 23 lutego 2007 roku, Regulamin urzędowania sądów powszechnych, Dz.U. z 2007 roku, nr 38, poz. 249 ze zm.

¹³ Zob. W. Jasiński, *Bezstronność sądu i jej gwarancje w polskim procesie karnym*, Warszawa 2009, s. 451–452; O. Krajniak, *Sprawozdanie prasowe ze sprawy karnej*, Toruń 2004, s. 89.

¹⁴ Zob. M. Jaśkowska, *Dostęp do informacji publicznych w świetle orzecznictwa Naczelnego Sądu Administracyjnego*, Toruń 2002, s. 50.

¹⁵ T. Grzegorzczak, *Kodeks postępowania karnego oraz ustawa o świadku koronnym*, wyd. 5, Warszawa 2008, s. 364–365.

zakończonych znajduje zastosowanie Ustawa o dostępie do informacji publicznej¹⁶. Ograniczenie udostępnienia akt na podstawie art. 156 k.p.k. nie oznacza, że nie zawierają one informacji publicznej, ale że tryb ich udostępniania został wyłączony z kategorii informacji podlegających ujawnieniu w trybie Ustawy o dostępie do informacji publicznej.

Zwrócić jednakże należy uwagę, że samo wyrażenie zgody przez przewodniczącego wydziału na wgląd w akta sprawy nie jest równoznaczne z uprawnieniem do opublikowania wszelkich zawartych w nich informacji. Powyższe odnosi się również do spraw rozpoznawanych z wyłączeniem jawności. Upublicznieniu mogą podlegać tylko te informacje, które zostały ujawnione w toku postępowania sądowego. W przeciwnym wypadku dziennikarz realizuje znamiona czynu zabronionego, określonego w art. 241 § 1 k.k.¹⁷

Na etapie przedsądowym obowiązuje bowiem zasada niejawności. Obliguje ona każdego do zachowania w tajemnicy wiadomości z postępowania przygotowawczego aż do czasu, zanim zostaną ujawnione w postępowaniu sądowym. Ryszard A. Stefański słusznie uznaje, że „ujawnienie wiadomości nie musi konieczności nastąpić na rozprawie głównej, a może mieć miejsce na posiedzeniu. Ustawa warunkuje odpowiedzialność sprawcy od ujawnienia wiadomości w postępowaniu sądowym, nie precyzując etapu ani rodzaju posiedzenia, na którym ma to nastąpić”¹⁸. Zakaz publicznego rozpowszechniania (to znaczy w środkach masowego przekazu – radiu, prasie, telewizji, Internecie lub w taki sposób, że wiadomości te mogą dotrzeć do szerszego, bliżej nieokreślonego kręgu osób) wiadomości z postępowania przygotowawczego nie jest bezwzględny. Czynnikiem wyłączającym karalność rozpowszechniania wiadomości z postępowania przygotowawczego jest uzyskanie zezwolenia na upublicznienie wiadomości.

Jak wskazuje Andrzej Marek, „nie jest również rozpowszechnianiem, w rozumieniu art. 241 § 1, czynienie publicznymi wiadomości, które są wprawdzie objęte postępowaniem przygotowawczym, lecz które sprawca powziął z innych źródeł niż materiały postępowania przygotowawczego, co w szczególności może dotyczyć prowadzonego na własną rękę tzw. śledztwa dziennikarskiego”¹⁹.

Sytuacja taka odnosi się również do wiadomości z rozprawy sądowej prowadzonej z wyłączeniem jawności (art. 241 § 2 k.k.). W tym przypadku nie ma jednak możliwości uzyskania zgody na rozpowszechnienie pozyskanych

¹⁶ Zob. wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 19 grudnia 2008 roku, II SAB/Kr 64/07, LEX nr 529890; wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 7 marca 2003 roku, II SA 3572/02, LEX nr 144641; H. Hofmański, E. Sadzik, K. Zgryzek, *Kodeks postępowania karnego*, t. 1: *Komentarz do artykułów 1–296*, red. P. Hofmański, wyd. 4, Warszawa 2011, s. 855.

¹⁷ Zob. E. Nowińska, *Wolność wypowiedzi prasowej*, Warszawa 2007, s. 105–106; E. Jarzęcka-Siwik, *Ograniczenie dostępu do informacji publicznej o przebiegu postępowania karnego*, „Prokuratura i Prawo” 2005, nr 3, s. 76–79.

¹⁸ R.A. Stefański, *Przestępstwo rozpowszechniania wiadomości z postępowania karnego* (art. 241 k.k.), „Prokuratura i Prawo” 2001, nr 5, s. 22.

¹⁹ A. Marek, *Kodeks karny. Komentarz*, wyd. 5, Warszawa 2010, s. 528–529.

na takiej rozprawie wiadomości. Wszyscy bowiem mają obowiązek zachowania wiadomości uzyskanych na rozprawie niejawniej w tajemnicy. Artykuł 362 k.p.k. zobowiązuje przewodniczącego składu orzekającego do pouczenia obecnych na sali osób o obowiązku zachowania w tajemnicy okoliczności ujawnionych na rozprawie toczącej się z wyłączeniem jawności i uprzedzenia ich o skutkach niedopełnienia tego obowiązku.

Rozprawa jest zawsze niejawną w przypadku rozpoznawania wniosku prokuratora o umorzenie postępowania z powodu niepoczytalności sprawcy i zastosowanie środka zabezpieczającego (art. 359 pkt 1 k.p.k.). Niejawną jest także w przypadku rozpoznawania sprawy o pomówienie lub znieważenie. Na wniosek jednak pokrzywdzonego rozprawa odbywa się jawnie, a zatem następuje tu powrót do reguły, czyli jawnej rozprawy.

Sąd zobowiązany jest do wyłączenia jawności rozprawy w całości bądź w części (musi ją wyłączyć), jeżeli ustali, że jej jawność mogłaby:

- 1) wywołać zakłócenie spokoju publicznego,
- 2) obrażać dobre obyczaje,
- 3) ujawnić okoliczności, które ze względu na ważny interes państwa powinny być zachowane w tajemnicy,
- 4) naruszyć ważny interes prywatny.

W takich przypadkach, z jednej strony, przewodniczący wydziału tylko w uzasadnionych przypadkach może wyrazić zgodę na wgląd do akt takiego postępowania, a dodatkowo tylko w zakresie tak zwanej jawności zewnętrznej. W sytuacjach zaś, gdy są to akta spraw, które są rozpoznawane jawnie, wyrażanie zgody na dostęp do nich dziennikarzy winien być regułą.

Ograniczenia w dostępie do akt spraw można także upatrywać w Ustawie o ochronie danych osobowych²⁰. Prokuratorzy i prezesi sądów będący administratorami danych osobowych zawartych w gromadzonych dokumentach nie mogą udostępniać informacji, których ochronę zapewnia art. 27 Ustawy o ochronie danych osobowych²¹. W pozostałym zakresie uznać jednak należy, że w odniesieniu do dziennikarzy podstawą do udostępnienia danych osobowych zawartych w aktach sprawy jest art. 23 ust. 1 pkt 4 Ustawy o ochronie danych osobowych, który stanowi, że przetwarzanie danych (czyli również udostępnianie – art. 7 pkt 2 Ustawy) jest dopuszczalne, jeżeli „jest niezbędne do wykonania określonych prawem zadań realizowanych dla dobra publicznego”. Zgodnie zaś z art. 1 Prawa prasowego²² „Prasa, zgodnie z Konstytucją Rzeczypospolitej Polskiej, korzysta z wolności wypowiedzi i urzeczywistnia

²⁰ Tekst jednolity Dz.U. z 2002 roku, nr 101, poz. 926 ze zm.

²¹ Por. P. Winczorek, *Reporter prosi o akta*, w dodatku: „Prawo na co Dzień”, „Rzeczpospolita”, wyd. z 8 stycznia 2001 roku. Odnosi się to do tak zwanych danych wrażliwych, ujawniających pochodzenie rasowe lub etniczne, poglądy polityczne, przekonania religijne lub filozoficzne, przynależność wyznaniową, partyjną lub związkową, jak również danych o stanie zdrowia, kodzie genetycznym, nałogach lub życiu seksualnym oraz danych dotyczących skazań, orzeczeń o ukaraniu i mandatów karnych, a także innych orzeczeń wydanych w postępowaniu sądowym lub administracyjnym.

²² Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 roku – Prawo prasowe, Dz.U. z 1984 roku, nr 5, poz. 24 z późn. zm.

prawo obywateli do ich rzetelnego informowania, jawności życia publicznego oraz kontroli i krytyki społecznej”.

Dodatkowo należy mieć na względzie, że na dziennikarzu spoczywają obowiązki i ciężar na nim zakazy wynikające z art. 13 Prawa prasowego. Artykuł 13 ust. 2 zabrania publikowania danych osobowych i wizerunku osób, przeciwko którym toczy się postępowanie przygotowawcze lub sądowe, jak również danych osobowych i wizerunków świadków, pokrzywdzonych i poszkodowanych, chyba że osoby te wyrażą na to zgodę. Zgoda oskarżonego lub podejrzanego nie będzie konieczna, jeśli sąd, a w postępowaniu przygotowawczym prokurator, dojdzie do przekonania, że względ na ważny interes społeczny przemawia za tym, aby wizerunek i dane osobowe wskazanych osób zostały opublikowane. Nie dotyczy to jednak pozostałych uczestników postępowania wskazanych w przepisie²³.

Na postanowienie w przedmiocie ujawnienia danych osobowych i wizerunku osób, przeciwko którym toczy się postępowanie przygotowawcze lub sądowe, przysługuje zażalenie. Zażalenie na postanowienie prokuratora rozpoznaje sąd rejonowy, w którego okręgu toczy się postępowanie. Postanowienie wydane w toku postępowania przygotowawczego staje się wykonalne z chwilą uprawomocnienia (art. 13 ust. 4 Prawa prasowego). Powyższe oznacza, że nawet w przypadku wydania przez prokuratora postanowienia o ujawnieniu danych opublikowanie ich będzie możliwe dopiero po uprawomocnieniu się postanowienia. Natomiast do postanowienia sądu ma zastosowanie art. 462 § 1 k.p.k.

Uregulowanie w zakresie zażalenia na postanowienie w przedmiocie ujawnienia danych osobowych zostało wprowadzone do Prawa prasowego²⁴ na skutek wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 18 lipca 2011 roku, K 25/09²⁵, który stwierdził, że art. 13 ust. 3 Ustawy z dnia 26 stycznia 1984 roku – Prawo prasowe w zakresie, w jakim nie przewiduje zażalenia do sądu na wydane przez prokuratora zezwolenie na ujawnienie danych osobowych i wizerunku osób, przeciwko którym toczy się postępowanie przygotowawcze, jest niezgodny z art. 45 ust. 1 i art. 77 ust. 2 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej. W uzasadnieniu wyroku Trybunał Konstytucyjny wskazał, że:

ujawnienie w prasie danych pozwalających zidentyfikować osobę, przeciwko której toczy się postępowanie przygotowawcze, ingeruje bezpośrednio w sferę jej życia prywatnego, często także rodzinnego, może również prowadzić do naruszenia czci i dobrego imienia. Ulega ona niewątpliwie uszczupleniu w każdym wypadku, gdy decyzja o ujawnieniu informacji osobowej zapada niezależnie od woli samego zainteresowanego, pozbawiając go wpływu na kształtowanie swego wizerunku w stosunkach społecznych (por. wyrok TK z 12 grudnia 2005 roku, sygn. K 32/04, OTK ZU nr 11/A/2005, poz. 132).

²³ Por. M. Stanowska, *Udostępnianie dziennikarzom akt sądowych lub prokuratorskich*, „Przegląd Sądowy” 2001, nr 10, s. 78–79.

²⁴ Zmiana wprowadzona Ustawą z dnia 19 sierpnia 2011 roku o zmianie ustawy – Prawo prasowe, Dz.U. z 2011 roku, nr 205, poz. 1204, obowiązująca od dnia 14 października 2011 roku.

²⁵ OTK-A 2011, nr 6, s. 57, Dz.U. z 2011 roku, nr 156, poz. 934, LEX nr 963708.

Trybunał uznał za bezsporne, że publikacja wyżej wymienionych danych niesie ze sobą wysokie ryzyko stygmatyzacji, zarówno dla samych podejrzanych, jak i dla ich rodzin. Przed efektem tym nie chroni domniemanie niewinności, mimo że – zgodnie z literą prawa – służy podejrzanemu aż do skazania prawomocnym wyrokiem sądu. Wyrażony w art. 77 ust. 2 Konstytucji zakaz zamykania ustawą drogi sądowej do dochodzenia gwarantowanych konstytucyjnie wolności lub praw ma charakter bezwzględny. Dyspozycja tego przepisu znajduje zastosowanie oczywiście nie tylko w wypadkach, gdy ustawa wyłącza wprost prawo do zainicjowania postępowania przed sądem, lecz również – i głównie w praktyce – wtedy, gdy mimo braku wyraźnego wyłączenia przepis ustawy lub znajdująca się w niej luka prawna prowadzą do identycznego rezultatu. Ostatnia z wymienionych sytuacji zaistniała na gruncie art. 13 ust. 3 Prawa prasowego. Bezwzględny zakaz zamykania ustawą drogi sądowej dochodzenia naruszonych wolności lub praw, wyrażony w art. 77 ust. 2, pozostaje w ścisłym związku z art. 45 ust. 1 Konstytucji. Stwierdzenie naruszenia art. 77 ust. 2 Konstytucji, polegającego na zamknięciu drogi sądowej poszukiwania ochrony naruszonych wolności i praw, zawsze oznacza jednocześnie, że doszło do pozbawienia jednostki prawa do sprawiedliwego i jawnego rozpatrzenia sprawy bez nieuzasadnionej zwłoki przez właściwy, niezależny, bezstronny i niezawisły sąd, gwarantowanego w art. 45 ust. 1 Konstytucji. Trybunał uznał ostatecznie, że naruszenie art. 45 ust. 1 i art. 77 ust. 2 Konstytucji *in concreto* wyraża się w pozbawieniu jednostki przez ustawę, a ściślej – pominięciu ustawodawcze, dostępu do sądu celem obrony konstytucyjnie gwarantowanych praw lub wolności w sytuacji ich zagrożenia lub naruszenia na skutek czynności organu ścigania. Z powyższych względów stwierdził, że art. 13 ust. 3 Prawa prasowego w zakresie, w jakim nie przewidywał zażalenia do sądu na wydane przez prokuratora zezwolenie na ujawnienie danych osobowych i wizerunku osób, przeciwko którym toczy się postępowanie przygotowawcze, był niezgodny z art. 77 ust. 2 i art. 45 ust. 1 Konstytucji.

W orzecznictwie przyjmuje się, że art. 13 ust. 2 ustawy Prawo prasowe ma charakter bezwzględny w tym znaczeniu, że dotyczy wszystkich osób, przeciwko którym toczy się postępowanie przygotowawcze lub sądowe i nie różnicuje zakresu ochrony ze względu na status danej osoby – w tym ze względu na to, czy zalicza się ona do tak zwanych osób publicznych. Bezsporne stanowisko, że osoba podejmująca działalność publiczną musi liczyć się z większą dostępnością jej poczynań dla opinii publicznej oraz z możliwością szerszej kontroli i krytyki nie oznacza, że osoba taka – gdy toczyć się będzie przeciwko niej postępowanie przygotowawcze lub sądowe – jest pozbawiona ochrony, którą przyznaje wspomniany przepis. Przepis ten nie pozwala na różnicowanie zakresu ochrony i nie daje podstaw do wyłączenia osób publicznych z zakresu jego działania²⁶.

²⁶ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 12 stycznia 2012 roku, VI ACa 961/11, LEX nr 1214976; wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 kwietnia 2011 roku, IV CSK 474/07, OSNC 2009/6/87.

Niewątpliwie zakaz publikowania w prasie danych osobowych i wizerunku oskarżonego w sprawie karnej ma na celu jego ochronę przed stygmatyzacją, w warunkach, gdy do chwili wydania prawomocnego skazującego wyroku chroni go zasada domniemania niewinności. Nie oznacza to oczywiście, że media nie mogą takimi sprawami zajmować się, ograniczenie dotyczy danych osobowych oskarżonego czy podejrzanego.

Wgląd do akt postępowania karnego w szczególności na etapie postępowania przygotowawczego i rozpowszechnianie pozyskanych tą drogą informacji regulują przepisy prawa. Na tym tle ostro rysuje się pozostające w opozycji do nich powszechne już teraz zjawisko „przecieków” do prasy informacji z postępowania przygotowawczego, które dotyczy działań osób pełniących funkcje publiczne. Media, co jest oczywiste, są nastawione na sensację i ukierunkowane na zysk. Dziennikarze jednak winni wykazywać się odpowiedzialnością i nie doprowadzać do sytuacji, w których praca organów prowadzących postępowanie przygotowawcze będzie niweczona. Konsekwencją takich działań może być uniknięcie przez sprawców przestępstw odpowiedzialności karnej.

Inną kwestią w działalności dziennikarskiej jest to, że przy tego rodzaju sprawach może dojść do naruszenia dóbr osobistych uczestników postępowania. Ochrona czci człowieka została zagwarantowana także w Ustawie z dnia 26 stycznia 1984 roku – Prawo prasowe. Zgodnie z art. 12 ust. 1 Prawa prasowego dziennikarz jest obowiązany do zachowania szczególnej staranności i rzetelności przy zbieraniu i wykorzystywaniu materiałów prasowych, a zwłaszcza do sprawdzenia prawdziwości uzyskanych wiadomości lub podania ich źródła. W związku z naruszeniem dóbr osobistych ustawodawca stworzył ochronę tak na gruncie prawa cywilnego, jak i karnego²⁷.

Udzielając zgody na wgląd do akt sprawy karnej, prezes sądu (przewodniczący wydziału) winien kierować się interesem społecznym i prawem obywateli do informacji o działalności organów władzy publicznej i osobach pełniących funkcje publiczne; nie należy do jego kompetencji i obowiązków badanie, w jaki sposób dziennikarz wykorzysta informacje uzyskane w ten sposób. W przypadku niezgodnego z prawem wykorzystania tych informacji czy działań naruszających obowiązujące normy prawne dziennikarz będzie ponosił odpowiedzialność na gruncie prawa cywilnego bądź karnego.

²⁷ Zob. szerzej: J. Szczechowicz, *Prawo prasowe a ochrona dóbr osobistych osób publicznych w świetle orzecznictwa sądów powszechnych*, „Studia Prawnoustrojowe” 2009, nr 9, s. 291–308; S. Pikulski, R. Dziembowski, *Przestępstwo zniesławienia w ujęciu polityki karnej w Polsce i orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu*, w: *Teoretyczne i praktyczne problemy współczesnego prawa karnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Bojarskiemu*, red. A. Michalska-Warias, I. Nowikowski, J. Piórkowska-Flieger, Lublin 2011, s. 511–521.

Bibliografia

- Banaszek B., Wygoda K., *Pojęcie funkcji publicznej jako przesłanka modyfikująca zakres ochrony danych osobowych*, w: *Ochrona danych osobowych wczoraj, dziś, jutro. Personal Data Protection Yesterday, Today, Tomorrow*, Warszawa 2006.
- Barta J., Dobosz I., *Prawo prasowe*, wyd. 2, Kraków 1989.
- Bednarczyk M., *Obowiązek bezwinnoskowego udostępniania informacji publicznej*, Warszawa 2008.
- Grzegorzczak T., *Kodeks postępowania karnego oraz ustawa o świadku koronnym*, wyd. 5, Warszawa 2008.
- Hoc S., *Karnoprawna ochrona informacji*, Opole 2009.
- Hoc S., *Ochrona informacji niejawnych i innych tajemnic ustawowo chronionych*, Opole 2006.
- Hofmański H., Sadzik E., Zgryzek K., *Kodeks postępowania karnego*, t. 1: *Komentarz do artykułów 1–296*, red. P. Hofmański, wyd. 4, Warszawa 2011.
- Jarzęcka-Siwik E., *Ograniczenie dostępu do informacji publicznej o przebiegu postępowania karnego*, „Prokuratura i Prawo” 2005, nr 3.
- Jarzęcka-Siwik E., *Prawne instrumenty zapobiegania korupcji*, „Kontrola Państwowa” 2006, nr 2.
- Jasiński W., *Bezstronność sądu i jej gwarancje w polskim procesie karnym*, Warszawa 2009.
- Jaśkowska M., *Dostęp do informacji publicznych w świetle orzecznictwa Naczelnego Sądu Administracyjnego*, Toruń 2002.
- Krajniak O., *Sprawozdanie prasowe ze sprawy karnej*, Toruń 2004.
- Marek A., *Kodeks karny. Komentarz*, wyd. 5, Warszawa 2010.
- Nowińska E., *Wolność wypowiedzi prasowej*, Warszawa 2007.
- Pikulski S., Dziembowski R., *Przestępstwo znieśławienia w ujęciu polityki karnej w Polsce i orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu*, w: *Teoretyczne i praktyczne problemy współczesnego prawa karnego. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Tadeuszowi Bojarskiemu*, red. A. Michalska-Warias, I. Nowikowski, J. Piórkowska-Flieger, Lublin 2011.
- Sokolewicz W., *Komentarz do art. 61 Konstytucji RP*, w: *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz*, t. 4, Warszawa 2006.
- Stanowska M., *Udostępnianie dziennikarzom akt sądowych lub prokuratorskich*, „Przegląd Sądowy” 2001, nr 10.
- Stefański R.A., *Przestępstwo rozpowszechniania wiadomości z postępowania karnego (art. 241 k.k.)*, „Prokuratura i Prawo” 2001, nr 5.
- Steinborn S., *Komentarz aktualizowany do art. 156 Kodeksu postępowania karnego*, LEX/el. 2012.
- Szczechowicz J., *Prawo prasowe a ochrona dóbr osobistych osób publicznych w świetle orzecznictwa sądów powszechnych*, „Studia Prawnoustrojowe” 2009, nr 9.
- Orzecznictwo
- Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 18 lipca 2011 roku, K 25/09, OTK-A 2011/6/57, Dz.U. 2011, nr 156, poz. 934, LEX nr 963708.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 listopada 2009 roku, IV KK 141/09, „Prokuratura i Prawo” 2010, nr 6, s. 2 – wkładka.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 29 kwietnia 2011 roku, IV CSK 474/07, OSNC 2009, nr 6, s. 87.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 12 stycznia 2012 roku, VI ACa 961/11, LEX nr 1214976.
- Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 07 marca 2003 roku, II SA 3572/02, LEX nr 144641.
- Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 19 grudnia 2008 roku, II SAB/Kr 64/07, LEX nr 529890.

Summary

Making court files accessible in criminal cases

This article discusses the legal regulations associated with making court files accessible in criminal cases, particularly the media's access to court files. The starting point of the discussion was the assumption that the access to details of criminal cases and the course of conducted proceedings is guaranteed by the Constitution of the Republic of Poland in Art. 1 and 2, which defines the right to obtain information on the activities of organs of the public authority as well as persons discharging public functions. This right also ensures access to documents. The fundamental act which characterizes the course of access to public information is the Act of 6 September 2001 on Access to Public Information. The Criminal Proceedings Code also includes regulations characterizing the course and principles of making files in criminal cases accessible. The author discusses numerous issues resulting from the interpretation of these regulations as well as their mutual relations.

Recenzje i sprawozdania

Daria Bruszezwska

Dziesięć opowieści na czas przepływającej kultury popularnej (która nie jest kulturą masową)

Ten stories for the time of flowing popular culture (which is not mass culture)

Anna Nacher, *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Poznań 2012.

Słowa kluczowe: kultura popularna, kontestacja, kontrkultura, konsumpcjonizm
Key words: popular culture, contestation, counterculture, consumptionism

Kultura popularna, doskonale oswojona przez jej uczestników i odbiorców, nie potrafi sobie znaleźć miejsca w akademickich aulach. Wydawać by się mogło, że przeczyć tej tezie będzie prosty fakt: każdego roku ukazuje się na polskim rynku wydawniczym co najmniej kilkanaście książek podejmujących zagadnienia z kręgu popkultury. Znakomita ich część sygnowana jest nazwiskami osób związanych zawodowo z uniwersytetem, co bezsprzecznie można uznać za potwierdzenie zainteresowania tematem. Niemal każda z publikacji rozpoczyna się jednak wstępem, w którym autor czuje się w obowiązku wytłumaczyć z wyboru tematyki i uprawomocnić zasadność swoich badań – a to już można uznać za dowód, że popkultura nie ma, na co zresztą zwraca uwagę autorka *Rubieży kultury popularnej*¹, dobrej prasy.

Zjawiska kultury popularnej wymykają się archaicznym kategoriom – pojawia się więc potrzeba ciągłych reinterpretacji i prób stworzenia nowych narracji na ich temat. Anna Nacher, za sprawą swojej najnowszej publikacji, dołącza do grona tych badaczy, którzy o popkulturze potrafią mówić z pasją i zaangażowaniem, nie tracąc jednak z oczu postawionego przed sobą celu – wnikliwej analizy i interpretacji praktyk kulturowych.

Badaczka postanowiła zafundować czytelnikom fascynującą podróż do miejsc, które bywają powszechnie (nie)znane – wiemy doskonale o ich istnieniu, często nawet potrafimy skonstruować na ten temat kilka zdań, ale nadal pozostają one owiane warstwami stereotypów, uprzedzeń, obiegowych mitów.

¹ A. Nacher, *Rubieże kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Poznań 2012, s. 12.

Autorka, pełniąca w tej wspólnej przygodzie rolę przewodniczki, wyposaża nas zatem w odpowiednią mapę pojęć oraz kontekstów i odkrywa te zakątki popkultury, które pozornie wydawać mogą się marginalne – oscylujące raczej w obrębie tytułowych „rubieży” aniżeli centrum. Najwięcej uwagi poświęca badaczka, by posłużyć się tytułem książki Marka J. Penna i E. Kinney Zalesne, „mikrotrendom”, a więc „małym siłom, które niosą wielkie zmiany”²: zjawiskom mieszczącym się w przestrzeni kontrkulturowej³ wobec kultur kultury popularnej⁴. Warto zaznaczyć, że A. Nacher, choć podkreśla buntowniczą naturę opisywanych przez siebie praktyk kulturowych, to jednak ma świadomość, że niemal każdy opór, prędzej czy później, bywa obiektem zainteresowania mainstreamu.

Tytułowe rubieże to, rzecz jasna, pogranicza – miejsca, w których dochodzi do ścierania się różnych zjawisk. Nacher od początku daje czytelnikowi wyraźne sygnały, że interesować ją będą przede wszystkim te przejawy popkultury, które można byłoby umieścić na styku – sztuki i codzienności, oporu i konsumpcji, szyku i kiczu.

Rubieże to także przestrzeń walki o władzę – nie od dziś wiadomo, że uwikłanie popkultury w politykę (a także – o czym akurat Nacher nie mówi zbyt dużo – polityki w popkulturę) może mieć trudne do przewidzenia skutki. Historia pokazuje jednak, że nad owymi skutkami próbowano zapanować – nie bez znaczenia dla takich działań jest ekonomia dyskursywna. Pod tym pojęciem kryje się przede wszystkim kwestia decyzji, którą – w dużym uproszczeniu – można podsumować jako rozstrzygnięcie dotyczące tego, o czym mówić, a co pominąć.

Innym zagadnieniem, które porusza w swoim tekście Nacher, a które również można umieścić w przestrzeni walki o władzę, są przemiany w kulturze tanecznej. To właśnie tutaj odnaleźć można „potencjalne, płynne i przelotnie materializowane strategie oporu wobec dominujących polityk cielesności”⁵. Warto przy tym zaznaczyć, że owe strategie oporu mieszają się ze strategią przyzwolenia, tworząc swoisty amalgamat znaczeń, nad którym trudno jest zapanować.

Wśród dziesięciu kwestii, którym autorka poświęca więcej uwagi, pojawiają się także zagadnienia związane z ekologicznym stylem życia i modzie na muzykę etniczną. Zarówno przedrostek eko- jak i etno- pełnią od jakiegoś czasu funkcję chwytliwego sloganu reklamowego. Wzrost świadomości społecznej sprawił, że na znaczeniu zyskała postawa ograniczająca negatywny wpływ ludzi na środowisko naturalne. Podobny sukces odniosła promocja *world music*. Dość szybko okazało się jednak, że zachwyty etnicznością może iść w parze

² M.J. Penn, E.K. Zalesne, *Mikrotrendy. Małe siły, które niosą wielkie zmiany*, tłum. K. Sobiepanek-Szczęśna, Warszawa 2011.

³ Anna Nacher pisze: „pozornie nieznaczące praktyki z poziomu codzienności skupiają w sobie wiązkę problemów o poważnych politycznych kontekstach” (A. Nacher, dz. cyt., s. 308).

⁴ Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

⁵ A. Nacher, dz. cyt., s. 28.

z postawą neokolonialną i mechanizmami władzy dyskursywnej⁶, a ekologiczny styl życia realizować się dzięki zabiegom typowym dla kultury konsumpcji⁷.

Podwójne uwikłanie nie omija i innych przestrzeni kultury popularnej: jeśli nawet uznamy media taktyczne za przejaw kontrkulturowych elementów w sferze mediów, to – na co zwraca uwagę autorka *Rubieży kultury popularnej* – trudno będzie pominąć fakt, że krytykują one przestrzeń, w której same funkcjonują. Kontestacja zastanego porządku prowadzić może jednak do rozwoju mediów, a w dalszej konsekwencji – także do zmian natury społeczno-politycznej. Jeśli bowiem przyjmujemy za Nacher, że „działalność w obszarze mediów taktycznych będzie dotyczyła nie tylko stosunkowo tradycyjnej działalności tworzenia »własnych« mediów; będzie czymś więcej – będzie aktywizmem, który rozgrywa się w samym użytkowaniu, przechwytywaniu, rekonfiguracji i przejmowaniu mediów”⁸, to dość łatwo można wywnioskować, że taka działalność będzie nosić znamiona nieposłuszeństwa obywatelskiego – jakie formy może ono przybrać, mogliśmy się przekonać przy okazji protestów przeciw ACTA.

Problem aktywności użytkowników Sieci przedstawia Nacher w kontekście mediów społecznościowych. Autorka zaznacza, że obecnie na znaczeniu traci rozdzielanie świata na wirtualny i realny. Żyjemy przecież w „przestrzeni augmentowanej”⁹, w której niemal ciągle mamy dostęp do danych pochodzących z Internetu. Zaobserwować możemy też ponowne zainteresowanie materialnością, co wiązać może się i z kolejną cechą współczesnych mediów – taktylnością. Autorka *Rubieży...* zauważa, że coraz chętniej posługujemy się dotykiem, a to prowadzi ją do wniosku, że „z jednej strony technologia staje się znacznie bliższa ciału, a z drugiej – granice między technologią komputerową a światem, w którym toczy się nasza codzienność, są coraz mniej wychwytywalne”¹⁰. Codziennosc wkracza też do mediów społecznościowych (czego doskonałym przykładem jest Facebook) – wolimy w nich funkcjonować pod własnym nazwiskiem niż korzystać z wyobraźni do tworzenia awatarów (przykład: Second Life). Nie oznacza to jednak, i z tego zdaje sobie sprawę Nacher, że tożsamość wirtualna nie jest konstruowana i dostosowywana – po prostu, przez fakt przenikania się świata cyfrowego i realnego, nie może być mowy o całkowitym „wymyśleniu” siebie.

Problem tożsamości pojawia się także przy okazji innego zagadnienia poruszanego przez Nacher – hipsterstwa. Badaczka śledzi historyczne uwikłania tego fenomenu współczesności i dochodzi do kilku interesujących wniosków, z których najciekawszy wydaje się ten mówiący o hipsterach jako dowodzie na „śmierć tożsamości i śmierć kontrkultury rozumianej w kategoriach pewnej dość całościowej, spójnej światopoglądowo, estetycznie i społecznie propozycji,

⁶ Tamże, s. 117.

⁷ Tamże, s. 174.

⁸ Tamże, s. 201.

⁹ Zob. L. Manovich, *Poetyka przestrzeni powiększonej*, tłum. A. Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.

¹⁰ A. Nacher, dz. cyt., s. 220.

definiowanej przez dyskurs autonomizmu wobec kultury głównego nurtu¹¹. Owa śmierć jest natomiast wynikiem – jak dowodzi autorka *Rubieży...* – „odmowy prawdziwego zaangażowania w projekt tożsamości. Sprowadzenia go do kwestii powierzchownej, naskórkowej i wyrażanej za pomocą fasonu spodni, okularów przeciwsłonecznych i kształtu fryzury”¹².

Kulturowy przeciw wyrażać można na wiele sposobów: począwszy od odmowy jakiegokolwiek zaangażowania, przez kliktwizm (aktywność ograniczoną do klikania odpowiedniego pola – na przykład „lubię to” przy okazji peptycji rozsyłanych drogą elektroniczną), dalej jako objaw slacktywizmu (czyli, jak proponuje Nacher, „aktywizmu piżamowego”), aż do udziału w *guerilla gardening* (ogrodowej partyzantce). W jednym z rozdziałów omawianej książki znaleźć można ciekawą analizę fenomenu przekształcania miejskiej przestrzeni w myśl zasady „zrób to sam”, która wydaje się wpisywać w znacznie ogólniejszy problem – kultury partycypacji. Okazuje się oto, że współczesny uczestnik kultury nie jest wyłącznie biernym odbiorcą wrażeń (jak chcieliby go widzieć „apokaliptycy”¹³), ale w coraz większym stopniu stara się odpowiadać za przestrzeń, w której żyje.

Współczesne rewolucje nie wybuchają, ale raczej „pełzają” – zwraca na to uwagę Nacher, gdy opisuje kulturę typu *slow*. U podstaw tej idei legła niezgoda na wielkomięjski pośpiech i bezrefleksyjność, a w koncepcji powolności znaleźć można odpowiedź na kilka ważnych problemów: proces globalizacji, bioinżynierię, deficyt uwagi¹⁴. W ponowoczesnym świecie czas jest jednym z największym dóbr, stającym się, coraz częściej, jednostką niemal monetarną, a Eliadowskie rozróżnienie na czas święty i świecki wydaje się tracić na znaczeniu. Nie dziwi zatem, że wzrasta społeczne zapotrzebowanie na zmianę i odnalezienie „własnego rytmu”.

Zmiany zachodzące w społeczeństwie można prześledzić także przy użyciu jeszcze jednego zakresu tematycznego, a mianowicie doświadczenia psychodelicznego (będę się trzymała tej formy językowej, choć Nacher napomina, żeby prymat dać poprawnej – psychodelicznego). Czuję się zobowiązana zaznaczyć, że rozdział poświęcony temu zagadnieniu uważam za słaby punkt *Rubieży kultury popularnej*. Szkoda, że autorka nie wzięła pod uwagę podszeptu pani-ki, o istnieniu której informuje czytelnika, bo refleksje dotyczące halucynogonów niepotrzebnie rozbijają interesujący tok rozważań.

Nacher deklaruje, że nie interesuje jej pisanie *sensu stricto* naukowe i owej deklaracji daje wyraz w swoim tekście: kolejne rozdziały są wynikiem nie tylko godzin spędzonych w bibliotece, ale także – i to wydaje się szczególnie cenne – własnych doświadczeń popkulturowych. W tekście można znaleźć też informacje o podwójnej roli, w jakiej występuje autorka: badaczki kultury i jej kreatorki. Tym samym Nacher uprawomocnia tezę, że wśród kultur kultury

¹¹ Tamże, s. 358.

¹² Tamże, s. 358–359.

¹³ Zob. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010.

¹⁴ A. Nacher, dz. cyt., s. 286.

popularnej bez trudu można wskazać kulturę uczestnictwa. Przy okazji okazuje się też, że oddolne, niszowe inicjatywy mają szansę wywierać istotny wpływ na mody obowiązujące w przestrzeni popkultury. Pierwszoosobowa narracja sprawia, że książka staje się zachętą do polemiki – autorskie „ja” wydaje się jednak przygotowane na potencjalne dyskusje i nie rości sobie praw do wszechwiedzy. Istotna to zaleta w przypadku książki, która opisuje świat niejednoznaczny, którego postrzeganie zależy przecież od naszych indywidualnych preferencji i gustów.

Myliłby się jednak ten, kto zechciałby – z uwagi na przystępny styl – wpiścić książkę Nacher w przestrzeń publicystyki. Autorka zręcznie żongluje medioznawczymi terminami, bez trudu prowadzi nas przez labirynt opracowań, nie traci rezonu, gdy przychodzi jej mówić o kwestiach bardzo współczesnych, ale nie boi się też przyznać do pewnej bezradności wobec analizowanych przez siebie zjawisk – zbyt nieokreślonych, zbyt obszernych, wymykających się próbom opisu.

Nacher jednoznacznie opowiada się po stronie tych badaczy, którzy dokonują rozróżnienia między kulturą popularną i masową oraz – co niezwykle ważne (i wciąż, niestety, rzadkie) – stosują do ich opisów adekwatne kategorie. Autorka wplata w swoje rozważania przykłady, które pozwalają zilustrować problematyzowane przez nią zagadnienia – a są to przykłady, które z pewnością można uznać za trafne i odkrywcze.

Dziwić może natomiast fakt, że autorka, bez problemów poruszająca się w przestrzeni wielu tekstów, w swoich rozważaniach nie poświęca uwagi książce Josepha Heatha i Andrew Pottera¹⁵. Ich tezy wydają się przecież nie tylko współbrzmieć z opiniami Nacher, ale stanowią ich doskonałą ilustrację. Co ciekawe, inną cechą wspólną książki kanadyjskich badaczy oraz polskiej kulturoznawczynie jest fakt, że wszyscy oni odwołują się do własnych doświadczeń związanych z przynależnością do ruchów oddolnych, subkulturowych.

Rubież kultury popularnej to publikacja nie tylko ważna, ale też inspirująca. Nacher porusza wiele tematów i, choć dla niektórych czytelników może być to wadą książki, żadnego nie traktuje jako projektu skończonego. Sądzę, że działanie autorki jest typowe dla osób, które rozumieją popkulturę i zdają sobie sprawę z faktu, iż nie ma ona początku i końca, a próby udowodnienia, że można przedstawić jej całościowy opis, spelzają na niczym¹⁶. Anna Nacher wdraża też, co nie jest wcale takie częste, sformułowany przez siebie postulat, który wyraża w prostym stwierdzeniu: „Badania kultury popularnej w świecie przepływów wymagają przestrojenia soczewek i zmiany perspektywy”¹⁷. *Rubież kultury popularnej* stanowią interesującą realizację tego zalecenia i doskonały przyczynek do powstania kolejnych publikacji, które wchodziłyby z omawianą pracą w dialog.

¹⁵ J. Heath, A. Potter, *Bunt na sprzedaż*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2010.

¹⁶ Marek Krajewski pisze o swojej książce, że „Wyrasta ona z nieprzyjemnego doświadczenia niemożności stworzenia obrazu całości, ale też z wyrzeczenia się takiej potrzeby. Potrzeba ta bowiem ufundowana jest na arogancji i przepełnionym przemocą roszczeniu do wyjaśniania wszystkiego” (M. Krajewski, *POPamiętane*, Gdańsk 2006, s. 5).

¹⁷ A. Nacher, dz. cyt., s. 392.

Bibliografia

- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Warszawa 2010.
- Heath J., Potter A., *Bunt na sprzedaż*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2010.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- Krajewski M., *POPamiętane*, Gdańsk 2006.
- Manovich L., *Poetyka przestrzeni powiększonej*, tłum. A. Nacher, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Nacher A., *Rubież kultury popularnej. Popkultura w świecie przepływów*, Poznań 2012.
- Penn M.J., Zalesne E.K., *Mikrotrendy. Małe siły, które niosą wielkie zmiany*, tłum. K. Sobiepanek-Szczęсна, Warszawa 2011.

Aldona Witkowska

Czarny romans, wściekła pulpa¹ i hektolitry krwi, czyli spaghetti western w wydaniu Quentina Tarantino

Black romance, furious pulp and hectoliters of blood, in other words spaghetti western in Quentin Tarantino's vision

Django, reż. Quentin Tarantino, USA 2012.

Słowa kluczowe: postmodernizm, spaghetti western, konwencja, cytat, gra
Key words: postmodernism, spaghetti western, convention, citation, game

„Kradnę z każdego filmu, co się da...”² – przyznał bez cienia zażenowania Quentin Tarantino, odpowiadając na kierowany w jego stronę zarzut plagiatu. Od tamtej pory już nieraz udowodnił, że jego skłonność do dokonywania mniejszych bądź większych zapożyczeń zupełnie nie przeszkadza w tworzeniu świeżych i oryginalnych dzieł. W filmowym postmodernistycznym świecie Tarantina wyeksploatowany do cna kryminał, film gangsterski, film wojenny czy kung-fu zyskuje zupełnie nowe życie.

Teraz przyszedł czas na western, i to nie byle jaki, bo western kąśliwie okreśłany mianem „spaghetti”. W zaproponowanej przez siebie wizji przynależącego do tego podgatunku filmu *Django* z 1966 roku swoje „złodziejskie zapędy” reżyser doprowadził do skrajności. Zgodnie z funkcjonującym w branży filmowej powiedzeniem „dobrzy twórcy pożyczają, a genialni kradną”³ Tarantino przywłaszczył sobie nie tylko tytuł westernu, występujące w nim utwory muzyczne, ale też jego gwiazdę – Franca Nero. Co więcej, pełnymi garściami korzystał także ze swoich własnych filmów. Tytułowy Django, podobnie jak Clarence z *Prawdziwego romansu*, musi stawić czoła brutalności i złu tego świata, by móc wieść szczęśliwy żywot z ukochaną. Zamiast sprzedawcy komiksów Clarence’a i call girl Alabamy mamy niewolnika i jego piękną żonę, Broomhildę.

¹ *Wściekła pulpa*, „Film” 1994, nr 11, s. 36.

² E. Ciapara, *Obsesje Tarantino*, „Film” 2004, nr 4, s. 50.

³ M. Chaciński, *Klatki z jatką*, „Polityka” 2003, nr 42, s. 63.

Chęć przedstawienia czarnej wersji westernu oddaliła Tarantina od fabuły obrazu, który go zainspirował. Twórca zrezygnował z Meksykanów i Ku-Klux-Klanu na rzecz niemieckiego łowcy nagród, jego czarnoskórego waleta i okrutnych plantatorów. Tarantino zabieg zmiany rasy zastosował nie po raz pierwszy. Tworząc w 1997 roku film na podstawie powieści *Rumowy poncz*, zmienił nazwisko i rasę głównej bohaterki książki. Tak powstał najmniej krwawy z jego filmów, nostalgiczny kryminał *Jackie Brown*. Reżyser zadał sobie tyle trudu, by móc przywrócić do łask przebrzmiałą gwiazdę filmów *blaxploitation* – Pam Grier. Inny cieszący się sympatią Tarantina czarnoskóry aktor, Samuel L. Jackson, przyczyn fascynacji reżysera czarną kulturą upatruje w fakcie, że w głębi duszy Tarantino jest czarny⁴. Być może dlatego uzurpuje sobie prawo do nadużywania obraźliwego określenia „nigger”, którym *Django* jest naszpikowany.

Mimo że świat *Django* to twarde, dzikie Południe, film pełen jest także nietuzinkowych postaci kobiecych, od lubujących się w luksusie „house niggers” po tajemniczą, niebieskooką tropicielkę. Kobiety w filmach Tarantina zazwyczaj dzielą się na zwiastujące kłopoty lolinki oraz twarde i niebezpieczne wojowniczkę. Postać doświadczonej przez życie Broomhildy pasuje się gdzieś pomiędzy. Można pokusić się o stwierdzenie, że stanowi ona młodszą wersję Jackie Brown. Grająca ją Kerry Washington ma wszelkie predyspozycje, by stać się nową muzą Tarantina – reżyser uwielbienie dla stóp Umy Thurman zamienił na eksponowanie całego ciała urodziwej Kerry Washington.

W najnowszym obrazie Tarantina zabrakło miejsca dla Thurman, ale nie zabrakło go dla innych „stałych” aktorów. Twórca ten znany jest z angażowania tych samych artystów po kilka razy oraz „ładowania” ich do swoich obrazów w jak największej ilości. Sam tłumaczy to zjawisko w następujący sposób: „Moim problemem jest to, że chciałbym zaangażować do swoich filmów tak wielu aktorów, że chyba nie starczy mi na to czasu. Staram się więc angażować do jednego filmu tylu, ilu jest to możliwe. Trafna obsada jest dla mnie bardzo ważna”⁵.

W związku z powyższym lista „etatowych” aktorów Tarantina jest dość długa. Harvey Keitel zagrał Pana Białego we *Wściekłych psach* i Pana Wolfe’a w *Pulp Fiction*, a także ojca rodziny w *Od zmierzchu do świtu*. Tim Roth natomiast był Panem Pomarańczowym we *Wściekłych psach*, Dziubaskiem w *Pulp Fiction* oraz boyem hotelowym w *Czterech pokojach*. Najwięcej jednak zawdzięczają filmowej twórczości Tarantina Michael Madsen i Uma Thurman. Postacie Pana Blondyna i Mii Wallace przeszły do historii kina. Również wspomniany już Samuel L. Jackson swoje najlepsze role zagrał w filmach Tarantina.

Reżyser, znajdujący przyjemność w poprawianiu poprzednich ról swoich aktorów, Jacksona traktuje wyjątkowo. Aktor ten, biorąc udział w kolejnych

⁴ mw, *Jackie Brown*, „Cinema” 1997, nr 11, s. 50.

⁵ *Wściekła pulpa*, s. 38.

projektach Tarantina, zdaje się nieustannie kreować postać wrednego cwaniaka oddanego swojemu pracodawcy. W *Pulp Fiction* wcielił się w płatnego zabójcę, w *Jackie Brown* zagrał gangstera, a w *Django* występuje w niezbyt chlubnej roli „wuja Toma”.

Christoph Waltz, najnowszy nabytek z wyżej wymienionych, rolę elokwentnego Kinga Schultza przyćmił nawet zdobywcę Oscara Jamiego Foxxa. Waltz, mogący pochwalić się bogatą filmografią, dołączył do grona aktorów odkrytych na nowo. Nie bez powodu Tarantino nazywany jest „wskrzeszaczem karier”. Udało już mu się reaktywować Pam Grier, Umę Thurman i Johna Travoltę. Być może niewielka, acz wyrazista rola Big Daddy’ego podniesie z upadku również Dona Johnsona.

W przypadku wciąż rozchwytywanego Leonarda DiCaprio Tarantino zastosował inny zabieg, a mianowicie grę z wizerunkiem. Przewrotny reżyser z etatowego amanta i uroczego chłopca uczynił brutalnego plantatora, południowca pełną gębą. Tak samo twórca postąpił z Robertem De Niro, w *Jackie Brown* grającym nierozgarniętego kryminalistę, czy z Dennisem Hopperem, angażując go do roli poczciwego byłego policjanta w *Prawdziwym romansie*. Chwył stosowany przez Tarantina został nazwany przez Zygmunta Kałużyńskiego kontrastowym przypadkowym komizmem⁶. Niewątpliwie kontrastowym komizmem reżyser objął również aktorów najnowszego filmu. Niegdysiejszy obiekt westchnień, przystojny policjant z Miami, gra chciwego, podstarzałego „tatuśka”, a Christoph Waltz z bezwzględnego nazisty z *Bękartów wojny* przeistoczył się w przerażonego okrucieństwami niewolnictwa, na swój sposób sympatycznego, łowcę nagród.

Nić wzajemnych powiązań między kolejnymi obrazami Tarantina jest niezwykle długa i zawiła. Jak przystało na dzieła postmodernistyczne, są one utworami otwartymi, nieustannie do siebie nawiązują i wzajemnie się przeplatają. Dwadzieścia lat wcześniej reżyser, tworząc *Wściekłe psy*, wykorzystał brutalną scenę obcięcia ucha, którą zasłynął włoski *Django*. Dziś ponownie, sięgając do źródła swej inspiracji, czerpie z własnego dorobku. W *Django* pojawia się częsty u Tarantina motyw dokonanej w akcie zemsty kastracji, a sceny walki w posiadłości Candie’go nasuwają nieodparte skojarzenia z krwawymi jatkami z *Kill Billa*, *Wściekłych psów* czy *Prawdziwego romansu*. Tarantino wykorzystuje nie tylko te same motywy, aktorów, ale też imiona i nazwy. Postać Broomhildy pojawia się w filmie nie tylko po to, by nawiązać do pochodzenia Schultza poprzez niemiecką baśń o Brunhildzie i Zygfyrdzie. Otóż główny cel stanowi pojawienie się imienia Zygfyrd, które – tak się składa – jest również imieniem jednego z bohaterów filmu *Cztery pokoje*.

Znamienna dla Tarantina plątanina cytatów, odwołań i aluzji jest niczym innym jak grą z odbiorcą. Zadaniem widza jest ich odnajdywanie oraz czerpanie z owego procederu przyjemności i satysfakcji. Wielbiciele talentu reżysera do umieszczania w obrazie filmowym „smaczków” proponowaną

⁶ Z. Kałużyński, *Czarna farsa*, „Polityka” 1998, nr 52, s. 57.

przez niego grę ochoczo podejmują. Jednym z takich smakołyków, którym chętnie delektują się widzowie, jest muzyka. U Tarantina stanowi ona nie tylko miłą dla ucha oprawę, ale funkcjonuje na prawach jednego z bohaterów. Utwory, dobierane skrupulatnie zanim jeszcze powstanie film, uzupełniają rys bohatera i podkreślają jego cechy. Tak było w przypadku *Girl, You'll Be a Woman Soon*, w rytm której Uma Thurman kusi widzów i Johna Travoltę⁷, oraz piosenki, która zagrzewa do działania sadystycznego Pana Blondyna. Tym razem reżyser również nie zawodzi. Oprócz tytułowej piosenki *Django* pojawia się utwór odnoszący się do postaci Schultza – *His Name Was King*. Największe emocje jednak budzi współczesna kompozycja *Freedom*. Mimo obecności na ekranie głównych bohaterów gra ona rolę pierwszoplanową.

Muzyka u Tarantina, od czasów pamiętnej piosenki *Like a Virgin*, jest także jednym z cytatów kultury masowej, za pośrednictwem których postacie tworzone przez reżysera komunikują się. Według Bronisława Wildsteina, rozmowy o ikonach popkultury, czarnoskórych aktorkach czy stacjach muzycznych stanowią odzwierciedlenie rzeczywistości istniejącej w głowie twórcy, który elementy kultury masowej traktuje jak bohaterów ulubionych książek i filmów⁸.

Obcując z dziełami Quentina Tarantino, odbiorca doskonale zdaje sobie sprawę ze sztuczności prezentowanego mu na ekranie świata. Nie inaczej jest w przypadku *Django*. Reżyser nieustannie sygnalizuje, że snuta przez niego opowieść jest rodem ze świata filmu – od pierwszych dźwięków amerykańskiej wersji utworu *Django*, poprzez niewielki epizod Franca Nero, po niepozostawiające żadnych wątpliwości wypowiedzi bohaterów. Schultz na przykład uświadamia Django, że przemierzając kolejne stany u jego boku, będzie grał pewną postać i może wybrać dowolny kostium. Najnowszy film *enfant terrible* amerykańskiego kina jest intrygujący jak *Pulp Fiction*, krwawy jak *Kill Bill* i romantyczny jak *Prawdziwy romans*. To krwawa baśń o pięknej Broomhildzie i walecznym Django.

Bibliografia

- Chaciński M., *Klatki z jatką*, „Polityka” 2003, nr 42.
Ciapara E., *Obsesje Tarantino*, „Film” 2004, nr 4.
Kałużyński Z., *Czarna farsa*, „Polityka” 1998, nr 52.
mw, *Jackie Brown*, „Cinema” 1997, nr 11.
Wildstein B., *Śmieszna dwuznaczność świata, który oszalał*, „Znak” 1995, nr 9.
Wściekła pulpa, „Film” 1994, nr 11.

⁷ E. Ciapara, dz. cyt., s. 52.

⁸ B. Wildstein, *Śmieszna dwuznaczność świata, który oszalał*, „Znak” 1995, nr 9, s. 217.

Małgorzata Cieślik-Florczyk

Sprawozdanie z konferencji naukowej „PR w polityce”

Scientific conference “PR in politics”, Katowice,
Poland, 2012, 28th November

Ogólnopolska konferencja naukowa „PR w polityce – od propagandy do profesjonalnych kampanii wyborczych”, Katowice, 28 listopada 2012 roku.

Słowa kluczowe: public relations, polityka, wizerunek, wybory

Key words: public relations, politics, image, election

28 listopada 2012 roku odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa „PR w polityce – od propagandy do profesjonalnych kampanii wyborczych”. Spotkanie zorganizowało Międzynarodowe Stowarzyszenie Dziennikarzy „MOSTY” i Samorząd Studencki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wśród uczestników znaleźli się studenci, doktoranci i adiunkci z kilku ośrodków politologicznych w kraju, między innymi Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Adama Mickiewicza i Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Konferencja odbyła się na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego i została zorganizowana w ramach odbywającego się „Tygodnia z PR-em”.

Konferencję rozpoczął wykład inauguracyjny na temat propagandy ogłoszony przez prof. UŚ dr. hab. Mariusza Kolczyńskiego. Następujące po wykładzie obrady odbywały się w pięciu panelach poświęconych: wizerunkowi politycznemu, mediom, historii i propagandzie, *public relations* na świecie oraz w polityce.

Referat z zakresu wizerunku politycznego, przyciągający największą uwagę, przygotowała mgr Joanna Chodór. W wystąpieniu *Wizerunki polityków. Władimir Putin, powrót w wielkim stylu* prelegentka scharakteryzowała obraz obecnego prezydenta Federacji Rosyjskiej od momentu objęcia przez niego po raz pierwszy władzy na Kremlu. Szczególną uwagę poświęciła działaniom mającym na celu przedstawienie świata W. Putina jako silnego i odważnego przywódcę. Analizę *Znaczenia komunikacji niewerbalnej w kreowaniu wizerunku publicznego* przeprowadziła Patrycja Kowalik. Przywołując przykłady osób z życia publicznego, podkreśliła

znaczenie wykorzystania wyglądu (ubioru, gestów, mimiki, postawy) dla wypracowania określonego obrazu wśród odbiorców. Podsumowaniem pierwszego panelu było wystąpienie Arkadiusza Nyzio na temat *Polityczny rebranding – przykłady zastosowania politycznej zmiany wizerunku w wybranych kampaniach wyborczych*. Mówca, opierając się na zmianach władzy politycznej między Partią Konserwatywną i Partią Pracy w Wielkiej Brytanii, opisał przyczyny, przebieg i konsekwencje zachodzenia politycznych przemian wizerunku.

W panelu drugim, dotyczącym mediów, badacze odnieśli się do wpływu prasy i Internetu na kształtowanie obrazu podmiotów politycznych. Swoje zdanie na temat *Tabloidyżacji wizerunku polityka w czasach popkultury* zaprezentowała Małgorzata Kromka. Referentka podkreśliła rolę tabloidów we współczesnym świecie dla tworzenia obrazu polityków i ich przedstawiania oraz sposobów wykorzystania tego typu mediów dla osiągnięcia wyznaczonych celów politycznych. Uwagę na nowe media jako narzędzie budowania wizerunku zwróciła mgr Małgorzata Cieślak-Florczyk. Dokonała ona *Analizy strukturalnej stron internetowych polskich partii politycznych zasiadających w Sejmie po wyborach parlamentarnych w 2011 roku*. Na podstawie przeprowadzonych badań wskazała przyczyny wzrostu znaczenia strony internetowej w kreowaniu obrazu podmiotów politycznych, funkcji, które one pełnią, oraz określiła podobieństwa i różnice w strukturze stron internetowych poszczególnych partii.

Uczestnicy spotkania pochyliли się także nad zagadnieniem obejmującym historię i propagandę od starożytności aż po współczesność. Panel ten, trzeci z kolei, rozpoczęło wystąpienie Adama Marcisza na temat *U źródeł public relations, czyli propaganda cesarza Konstantyna Wielkiego*. Omawiając działania podejmowane przez największego ówczesnego władcę, mówca wskazał przyczyny oraz techniki kreujące wizerunek wykorzystywane przez Konstantyna. Zainteresowanie uczestników wzbudził *Film w służbie polityki. „Triumf woli” Leni Riefenstahl jako narzędzie kreowania wizerunku Adolfa Hitlera*. Referentka zwróciła uwagę, że choć sama reżyserka nie uważała filmu za propagandowy, to jednak ze względu na zastosowanie pewnych zabiegów technicznych można go za taki uznać. Świadczy o tym między innymi filmowanie z tak zwanej żabiej perspektywy, dzięki czemu Hitler wydaje się większy i silniejszy, emocjonalność jego przemówień czy zastosowanie ujęć z oddali, wzmacniających poczucie perfekcyjnego przeprowadzenia zjazdu partii i jego ogromu. Na funkcji obrazu skupiła się także Joanna Grzonka, omawiając *Polskie plakaty propagandowe w XX wieku – historię i design*. Autorka tekstu przedstawiła historię pojawienia się afisza jako formy głoszenia propagandy. Dokonując charakterystyki problematyki poruszanej na plakatach, określiła także elementy wizualne cechujące wyróżnione okresy (między innymi dwudziestolecie międzywojenne, realnego socjalizmu czy przemian demokratycznych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku) wraz ze wskazaniem różnic między nimi. Podobnym zagadnieniem zajął się Łukasz Jędrzejski. Zaprezentował

on temat *Propaganda polityczna w Polsce Ludowej w latach 1956–1970 – wybrane aspekty*. Obrady panelu kończyło wystąpienie mgr Małgorzaty Pasyłek *Wybory prezydenckie 2010 – kampania wizerunkowa w cieniu katastrofy*. Prelegentka, wskazując na okoliczności przedterminowych wyborów wymuszonych tak zwaną katastrofą smoleńską, opisała wizerunek polityków ubiegających się o urząd prezydenta. Szczególnej analizie poddała obraz Jarosława Kaczyńskiego stworzony przez Joannę Kluzik-Rostkowską i Pawła Poncyliusza, którzy prowadzili jego kampanię marketingową.

Obrady panelu czwartego, obejmującego problematykę *public relations* stosowanego na świecie, rozpoczęła mgr Paulina Warchoł tematem *Jak się robi politykę w trzeciej światowej potęgze gospodarczej? Marketing polityczny i public relations w Japonii*. Położyła nacisk na przyczyny odmienności promocji politycznej stosowanej przez Japończyków oraz wskazała cechy marketingu. *Polityczny PR po amerykańsku – czyli ewolucja kampanii prezydenckich w Stanach Zjednoczonych* analizowała mgr Kinga Jaruga. Prelegentka, wskazując najważniejsze momenty i postaci oraz stosowane techniki podczas kampanii wyborczych, starała się ukazać historyczne, społeczne i marketingowe przesłanki kształtujące współczesne okresy przedwyborcze. Do zmagają wyborczych odbywających się w USA nawiązała również mgr Anna Kurzak, wykazując *Różnice w kulturze kampanii wyborczej przeprowadzonej w Polsce oraz USA*. Autorka opisała specyfikę polskich i amerykańskich kampanii wyborczych, określając główne różnice dotyczące planowania i wdrażania koncepcji marketingowych, co stanowiło ciekawe uzupełnienie wcześniejszej prezentacji. Na *Rolę pierwszych dam w kształtowaniu wizerunku prezydenta Stanów Zjednoczonych – Jacqueline Kennedy i Hillary Rodham Clinton* zwróciła uwagę Dominika Zagrodzka. Posługując się przykładami ukazującymi życie w Białym Domu, referentka przedstawiła najważniejsze uwarunkowania historyczne nakładające na pierwsze damy tradycyjne zobowiązania i ich rolę w tworzeniu wizerunków prezydentów Stanów Zjednoczonych.

Ostatni panel konferencji poświęcono *public relations* w polityce. W jego trakcie uczestnicy zastanawiali się nad zdefiniowaniem tego pojęcia w perspektywie polityki i stosowanych w jej ramach technik. Na *Public relations jako narzędzie dyplomacji publicznej w stosunkach międzynarodowych* zwrócił uwagę mgr Bartosz Rutkowski. Monika Wawszczyk zaprezentowała temat *Wszystkie chwyt dozwolone? Charakterystyka „czarnego PR” oraz jego miejsce na polskiej scenie politycznej*. Autorka poruszyła nie tylko teoretyczną i praktyczną dziedzinę stosowania negatywnych kampanii wyborczych, mających na celu zdyskredytowanie przeciwnika, ale także kontrowersje związane z samym definiowaniem pojęcia „czarny PR”. Ostatni referat podczas konferencji wygłosiła mgr Żaneta Krawczyk-Antońska. Zajęła się ona problematyką *Emocji w służbie public relations – odbiorem komunikatów polskich partii politycznych*.

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* (Olsztyn 2010), współredaktor naukowy tomu *Transformacje rzeczywistości. Przejawy aktywizmu w kulturze, mediach i polityce* (Kraków 2013).

Sławomir Blichewicz (Sławek Blich) – mgr, dziennikarz i creative writer, specjalista od mediów cyfrowych, badacz kultury i branży muzycznej. Autor audycji radiowych, artykułów i projektów internetowych, organizator koncertów i imprez kulturalnych. Student dziennikarstwa i emisji głosu w Polsce, ekonomii i stosunków międzynarodowych we Włoszech, dziennikarstwa cyfrowego i webdesignu w Wielkiej Brytanii. Zainteresowany nowymi ideami w sztuce i muzyce, polityce i ekonomii, filozofii i nauce. Po godzinach fan bluesa, gitarzysta i ukulelista amator. Prywatna strona: www.blichstories.com.

Sławomir Bobowski – dr hab., prof. Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Dolnośląskiej Szkoły Wyższej; polonista i filmoznawca, zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej UWr. Opublikował dotąd około 60 artykułów naukowych oraz trzy książki: *Dyskurs filmowy Zanussiego* (Wrocław 1996), *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland* (Wrocław 2001), *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia* (Wrocław 2007). Od wielu lat jest redaktorem rocznika „Studia Filmoznawcze”. Jego zainteresowania od pewnego czasu zmiernają ku fuzji filmoznawstwa z refleksją o kulturze, głównie z antropologią kulturową. Obecnie pracuje nad książką o konflikcie kultur jako temacie filmowym na przykładzie kina amerykańskiego, a konkretnie filmów o Dzikim Zachodzie.

Daria Bruszeńska – mgr, absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz filologii polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Przygotowuje rozprawę doktorską o prozie roczników osiemdziesiątych. Interesuje się przejawami konsumpcji subkulturowej. Współzałożycielka Dyskusyjnego Klubu Serialowego.

Joanna Chłosta-Zielonka – dr hab., prof. UWM w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Doktorat obroniła w 1998 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, opublikowany w 2000 roku jako *Polskie życie literackie Lwowa w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*. Habilitację uzyskała w 2011 roku na Uniwersytecie Wrocławskim na podstawie monografii *Życie literackie Warmii i Mazur w latach 1945–1989* (Olsztyn 2010). W kręgu jej zainteresowań znajdują się zagadnienia historycznoliterackie związane z XX-wiecznym piśmiennictwem oraz z pokoleniem najmłodszym, tzw. roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Efekty badań nad literaturą współczesną przedstawia w postaci artykułów i komunikatów naukowych na łamach czasopism o profilu regionalnym i ogólnopolskim.

Małgorzata Cieślik-Florczyk – mgr, doktorantka w Instytucie Nauk Politycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Absolwentka studiów magisterskich na kierunku politologia i licencjackich na kierunku socjologia (również na UKW). Naukowo interesuje się marketingiem politycznym i polskim systemem politycznym.

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 tejże uczelni. Jego zainteresowania naukowe obejmują prawo karne materialne, ochronę czci człowieka, prawo własności intelektualnej.

Maciej Kledzik – dr hab., prof. nadzw. Doktor nauk humanistycznych (UMK 2001) w zakresie historii XIX wieku, doktor habilitowany (UWM 2012) w zakresie historii XIX i XX wieku oraz mediów, publicysta, pisarz. W latach 2003–2006 dziekan i prorektor ds. naukowo-dydaktycznych Wyższej Szkoły Dziennikarskiej im. Melchiora 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 Kruszewskiego, 1989) oraz Powstaniem Warszawskim, o którym wydał osiem książek, w tym dwie monografie zgrupowań AK (nagroda Varsaviana za *Zgrupowanie AK majora „Bartkiewicza”*, Warszawa 2002). Za działalność badawczo-pisarską z dziejów Powstania Warszawskiego otrzymał w 1995 roku nagrodę Niezależnej Fundacji Popierania Kultury Polskiej „Polcul”. W przeszłości był publicystą 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 generale Janie Zygmuncie Skrzyneckim.

Tomasz Olczyk – dr, studiował socjologię i nauki polityczne, doktoryzował się w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, broniąc rozprawę na temat wirtualnych światów w telewizyjnej reklamie politycznej. Jest autorem pierwszej w Polsce interdyscyplinarnej monografii telewizyjnej reklamy politycznej (*Politrozrywka i popperswazja. Reklama telewizyjna w kampaniach wyborczych XXI wieku*, Warszawa 2009). Zajmuje się badaniem zjawisk z pogranicza kultury popularnej, komunikacji politycznej i kultury medialnej; w swoich analizach stara się łączyć podejścia antropologiczne, psychosocjologiczne i politologiczne.

Artur Piskorz – dr, filmoznawca, anglista, tłumacz. Pracuje na Wydziale Filologicznym 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, grammi 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.

Aleksandra Powierska – mgr, doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Specjalizuje się w tematyce telewizji oraz nowych mediów, ale w swoich badaniach podejmuje również kwestie związane z gender studies. Zawodowo pracuje jako dziennikarka oraz new media manager.

Piotr Przytuła – mgr, absolwent dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz filologii polskiej, doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Interesuje się wszelkimi przejawami kultury popularnej, fantastyką naukową oraz kontekstami najnowszego kina amerykańskiego. Zainteresowania naukowe rozwija także w ramach krytyki literackiej i filmowej – współpracuje m.in. z dwutygodnikiem kulturalnym „artPAPIER”. Współzałożyciel pierwszego w Polsce Dyskusyjnego Klubu Serialowego.

Maria Rólkowska – dr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Lektor języka polskiego jako obcego, a od 2008 roku kierownik Centrum Kultury i Języka Polskiego dla Cudzoziemców UWM. Zainteresowania badawcze: historia mediów, diaspora polska oraz media polonijne i polskojęzyczne, komunikacja międzykulturowa i międzynarodowa, nauczanie języka polskiego jako obcego.

Grażyna Stachyra – dr nauk humanistycznych o specjalności komunikacja medialna, adiunkt w Zakładzie Komunikacji Społecznej Wydziału Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, wykładowca akademicki na UMCS oraz w Wyższej Szkole Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie, wiceprzewodnicząca Sekcji Badań Radia European Communication Research and Education Association. Ma za sobą wieloletnią praktykę w radio. Autorka publikacji poświęconych problematyce radiowej, m.in. *Gatunki audycji w radiu sformatowanym* (Lublin 2008), *Rozrywka w mediach i komunikacji społecznej. Wybrane zagadnienia* (współautorka wraz z P. Nowakiem i M. Piechotą, Lublin 2012), redaktor monografii: *Radio – Community, Challenges, Aesthetics* (Lublin 2013), *Radio i społeczeństwo* (wspólnie z E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011), a także wielu artykułów publikowanych w wydawnictwach krajowych i zagranicznych (m.in. w *European Journal of Communication*, *Convergence: Media in Future*, *Radio Evolution*, *Teorie Komunikacji i Mediów*, *Annales UMCS* i in.).

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* (Warszawa 2002), „*Zegar mego życia zawsze się późnił...*” *O życiu i twórczości Juliana Wołoszynowskiego* (Olsztyn 2008).

Małgorzata Szwejkowska – dr, adiunkt w Katedrze Prawa Karnego Materialnego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

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, płéć w kulturze popularnej, współczesne kino amerykańskie.

Krystyna Ziółkowska – mgr, pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Prawa Pracy i Zabezpieczenia Społecznego na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Autorka publikacji z zakresu prawa pracy i ubezpieczeń społecznych. Wykładowca na studiach podyplomowych z zakresu prawa pracy. Ławnik sądowy w Sądzie Rejonowym w Olsztynie w Wydziale Pracy i Ubezpieczeń Społecznych.

Table of content

Mariola Marczak, Urszula Doliwa	
Introduction	5

(Re)formatting mass media

Grażyna Stachyra	
Radio as the space of ritual	9
Tomasz Olczyk	
Celebritization of politics – politicians and their families in “Twój Styl” and “Viva.....	23
Miłosz Babecki	
Episodic online games and their role in the shaping of the virtual image of terrorists and terrorism. An aspectual analysis	38
Aleksandra Powierska	
Fashion and beauty – woman and contemporary identity strategies in the context of the analysis of selected television messages	59
Maria Rólkowska	
Learning and perception of Polish language and Polish culture by “Erasmus” students as an aspect of intercultural communication.....	72

Universe of verbal and visual discourses

Joanna Chłosta-Zielonka	
Instead of the classical novel. Features of contemporary Polish detective stories....	87
Ewa Szczepkowska	
Polish-Ukrainian relations in the paper “Przymierze” taking into consideration the political commentary of Joachim Wołoszynowski.....	99
Sławomir Bobowski	
The Cheyenne tribe facing annihilation – on the basis of historical, literary and film records.....	114
Artur Piskorz	
<i>Spartacus</i> : historicizing the myth or mythologizing the history?	131
Piotr Przytuła	
Cultivation or deconstruction of the myth? Changes in the paradigm of Bond movies in the context of the three most recent parts of the series (<i>Casino Royale</i> , <i>Quantum of Solace</i> , <i>Skyfall</i>).....	142

Aldona Witkowska	
American Gothic, or, the horror of American domesticity. An analysis of the “domesticated”, an American version of Gothic based on the example of the <i>American Gothic</i> and <i>American Horror Story</i> series	154

Andrzej Pitrus	
<i>The Passing</i> : images made of salt and pepper	163

Juridical aspect of media studies. Mediumistic aspects of judiciary

Maciej Kledzik	
Censorship in democracy (remarks on limits and abusing the freedom of speech).....	175

Sławomir Blichiewicz	
The issue of music piracy. Alternative views on file sharing	192

Robert Dziembowski, Małgorzata Szwejkowska	
Image of paedophilia in the media and criminal law regulation of the problem ...	209

Krystyna Ziółkowska	
Legal basis of journalist employment	219

Krystyna Szczechowicz	
Making court files accessible in criminal cases.....	227

Reviews and reports

Daria Bruszevska	
Ten stories for the time of flowing popular culture (which is not mass culture) ...	241

Aldona Witkowska	
Black romance, furious pulp and hectoliters of blood, in other words spaghetti western in Quentin Tarantino’s vision	247

Małgorzata Cieślik-Florczyk	
Scientific conference “PR in politics”, Katowice, Poland, 2012, 28 th November ...	251

Authors	255
---------------	-----