



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego  
w Olsztynie

**media  
kultura  
komunikacja  
społeczna**

**11/3  
2015**

Tytuł kwartalnika 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 (redaktor)  
Marta Więckiewicz (sekretarz redakcji)  
Elżbieta Pietraszkiewicz (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)  
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)

Zbiorcza lista recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze roku 2015

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”  
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
ul. Kurta Orbitza 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  
Elżbieta Pietraszkiewicz

ISSN 1734–3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2015

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

---

Nakład egz. 100, ark. wyd. 9,4; ark. druk. 8,0  
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 83

# Spis treści

Urszula Doliwa	
Wprowadzenie.....	5

## Szkice medioznawcze

Magdalena Kołodzińska	
Cyberpamięć i inne formy upamiętniania w przestrzeni Internetu jako czynnik kształtowania kultur pamięci miast .....	9
Salvo Ando'	
Nowa ekonomia cyfrowa? Aby wszystko pozostało tak jak jest, należy wszystko zmienić .....	23
Przemysław Pawelec	
Kodowanie zawartości mediów „sztuk walki” (na podstawie teorii Stuarta Halla). Krótka analiza wprowadzająca .....	37

## Szkice filmoznawcze

Grzegorz Wójcik	
Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w <i>Pokuszeniu</i> i <i>W imieniu diabła</i> Barbary Sass.....	55
Patrycja Włodek	
Co przeminęło z wiatrem? Rasa i gender w arcydziele Hollywood .....	67
Małgorzata Barbara Galińska	
Pamięć jako figura przemijania w filmie <i>Daleko od niej</i> Sarah Polley .....	85

## Recenzje

Agnieszka Śliz	
Czym jest „kultura karaoke”? .....	103
Katarzyna Zalas-Kamińska	
Sięgnąć po społeczne zrozumienie, czyli jak pomagać z sercem i głową.....	109
Dominika Agata Myślak	
Dziennikarstwo 3.0, czyli żegnamy czasy p.f.e (przed fejsbukową erą).....	115
Autorzy .....	125



# Wprowadzenie

## Introduction

W tym roku mija dziesięć lat, odkąd ukazał się pierwszy numer czasopisma „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. W tym czasie podlegało ono licznym zmianom i przekształceniom. Dotyczyły one zarówno wydawcy, szaty graficznej, składu zespołu redakcyjnego, a w końcu częstotliwości ukazywania się (od 2014 roku pismo jest kwartalnikiem). Nie sposób nie wspomnieć także o tym, że te ostatnie dziesięć lat przyniosło bardzo duże zmiany w zakresie mediów i komunikacji społecznej, na które jako redakcja czasopisma staraliśmy się reagować – z jednej strony wprowadzając chociażby czasopismo do Internetu, a z drugiej strony przyjmując do publikacji artykuły dotyczące nowych zjawisk w mediach i komunikacji.

Wydaje się, że jednym z największych wyzwań, a zarazem źródłem szans na rozwój komunikacji jest dziś cyfryzacja mediów. Do najważniejszych zmian, do jakich doprowadziła ona w mediach, medioznawcy zaliczają: dematerializację treści medialnych (zostały one oddzielone od swoich materialnych form, takich jak taśma, książka, gazeta papierowa itp.); możliwość kompresowania danych na niewielkich powierzchniach; szybki dostęp do danych i możliwość ich przeglądania w sposób nieliniarny; łatwość wprowadzania zmian<sup>1</sup>. Dane są przetwarzane na cyfry, co oznacza nowe, niedostępne w dobie mediów analogowych możliwości, ale stwarza też pewne nie do końca jeszcze skonceptualizowane zagrożenia. Słusznie więc autorzy artykułów publikowanych w tym numerze poświęcają sporo uwagi właśnie temu zagadnieniu.

Miasto bitów, cybermiasto czy – jak kto woli – miasto cyfrowe to główny obiekt zainteresowania Magdaleny Kołodzińskiej w artykule *Cyberpamięć i inne formy upamiętniania w przestrzeni Internetu jako czynnik kształtowania kultur pamięci miast*. Dowodzi ona, jak owe miasta w wydaniu cyfrowym przekraczają współczesne fizyczne pojęcie miasta. Wskazuje również na cyfryzację jako proces mający bardzo pozytywny wpływ na archiwizację różnych zasobów, w tym tych dotyczących polskich miast. Cyfryzacja w sposób istotny zrewolucjonizowała też ekonomikę mediów. Salvo Ando' w artykule *Nowa ekonomia cyfrowa? Aby wszystko pozostało tak jak jest, należy wszystko zmienić* zwraca uwagę na jeden przede wszystkim aspekt tej rewolucji – nie do końca być może uświadamiany przez użytkowników tzw. nowych mediów. Bazując na naszej potrzebie wolności i swobody wymiany myśli, coraz częściej powstają

---

<sup>1</sup> M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, Kraków 2009, s. 29.

bowiem duże firmy, które swoją działalność opierają na aktywności obywateli zapewniających im ogromne zyski. W rzeczywistości więc obywatele stają się rzeszą bezpłatnych pracowników – wypracowują zysk, lecz nie mogą z niego korzystać. Dział szkiców medioznawczych został uzupełniony o artykuł Przemysława Pawelca, w którym analizuje on zawartości mediów należących do gatunku Martial Arts.

Jest już pewnego rodzaju tradycją, że w „Mediach – Kulturze – Komunikacji Społecznej” pojawia się dział poświęcony filmowi. Tak jest też i w tym numerze. Tym razem w centrum zainteresowania autorów tekstów znalazły się postaci kobiece. Grzegorz Wójcik pokazuje, jak z kobiecej perspektywy bywa postrzegany Kościół i rola w nim kobiety, porównując dwa filmy Barbary Sass *Pokuszenie* i *W imieniu diabła*. Patrycja Włodek w artykule *Co przeminęło z wiatrem? Rasa i gender w arcydziele Hollywood* wraca z kolei do analizy jednego z najważniejszych obrazów kina amerykańskiego, starając się spojrzeć nań z perspektywy stosunków społecznych panujących w ówczesnej Ameryce, z uwzględnieniem ról pełnionych w nim przez kobiety. Małgorzata Barbara Galińska analizuje natomiast film *Daleko od niej* w reżyserii Sarah Polley, zwracając uwagę, że bardzo trudno natrafić w kinie współczesnym na obraz, który zajmuje się tematyką starości w sposób nieukazujący osób starszych stereotypowo. Stąd tak ciekawą wydaje się być postać Fiony (Julie Christie), która z godnością zмага się z chorobą Alzheimera.

W numerze 3 z 2015 roku jak zwykle publikujemy też recenzje książek poświęconym mediom i komunikacji. Zachęcamy do lektury!

# **Szkice medioznawcze**





# Cyberpamięć i inne formy upamiętniania w przestrzeni Internetu jako czynnik kształtowania kultur pamięci miast

**Słowa kluczowe:** cyberpamięć, kultura pamięci, pamięć zbiorowa, wirtualne miasto, technologia teleinformatyczna, chmura obliczeniowa

**Key words:** digital memory, culture of memory, collective memory, virtual city, Information and Communications Technology, cloud computing

Publiczne dyskursy na temat naszej przeszłości zintensyfikowały się w ciągu ostatnich 30 lat. Technologiczne, polityczne, interpersonalne, społeczne i kulturowe zmiany pozwalają odpowiedzieć na pytanie, jak i dlaczego ludzie oraz społeczeństwa pamiętają i zapominają<sup>1</sup>. Niniejszy artykuł nie stanowi pełnego opracowania możliwych form pamięci w powszednich praktykach użytkowników Internetu, to raczej próba przybliżenia całkiem nowej i niebywale obszernej sfery badawczej, która zaistniała na skutek powstania oraz rozwoju społeczeństw sieciowych. Artykuł koncentruje się również na roli pamięci w przestrzeni Internetu, pod którego wpływem zmienia się pamięć i cały proces komunikacji oraz sposób oddziaływania na pamięć zbiorową.

Paul Levinson, profesor na Wydziale Komunikacji i Medioznawstwa w Fordham University w Nowym Jorku, stwierdza, że żyjemy w czasach nowych nowych mediów, bowiem ewidentnie odznaczają się od wcześniejszych nowych mediów: konsument owych mediów jest równocześnie producentem, są tworzone przez amatorów, wysoce zróżnicowane, całkowicie bezpłatne, rywalizujące i wzajemnie katalityczne, bardziej podległe i uwarunkowane od użytkowników aniżeli różnych wyszukiwarek czy poczty elektronicznej<sup>2</sup>. W skład nowych nowych mediów wchodzi wszelkie materiały tekstowe, dźwiękowe, audiowizualne i fotograficzne tworzone przez użytkowników, newsy, blogi i mikroblogi, media społecznościowe, systemy ogólne (m.in. MySpace) i specyficzne (np. Wikipedia) oraz hardware i software urządzeń mobilnych<sup>3</sup>.

W całej historii ludzkości nie było takiego społeczeństwa, które żyłoby w tak znamienych i interesujących czasach. Podczas gdy Marshall McLuhan

---

<sup>1</sup> A. Hoskins, A. Banier, W. Kantsteiner, J. Sutton, *Editorial*, "Memory Studies" 2008, nr 1, s. 5–7.

<sup>2</sup> P. Levinson, *Nowe nowe media*, Kraków 2010, s. 11–13.

<sup>3</sup> Tamże, s. 14.

rozpoczął pracę nad dziennikiem nowej ery informacji, na świecie pojawił się komputer, natomiast w 1980 roku, kiedy umierał, firma Apple zaistniała dopiero co na rynku. Kontynuatorem jego badań został Derrick de Kerckhove – student, tłumacz i współpracownik oraz szef McLuhan Program on Culture and Technology Uniwersytetu w Toronto. Nadał on wirtualności kulturowe znaczenie, łącząc ją z ideą integracji poczynań ludzkich w skali ogólnosięciowej. Wszystko to zaszło pod wpływem koncentracji i zwiększenia szybkości komputerów, standaryzacji międzynarodowych sieci komunikacyjnych oraz zintensyfikowania biologicznej zależności pomiędzy człowiekiem i urządzeniem<sup>4</sup>. W dzisiejszych czasach ludzie coraz częściej doświadczają realnej obecności w wirtualnym świecie i związku z tym niewykluczone jest, że niebawem będą transferować część swoich codziennych zajęć z „przestrzeni rzeczywistej” do środowisk wirtualnych<sup>5</sup>.

Zarówno w mediach, jak i w literaturze naukowej coraz częściej używa się terminu „cyberpamięć”. Rozwój Internetu na przełomie XX i XXI wieku stanowi z pewnością jeden z najbardziej doniosłych przełomów technologicznych w historii ludzkości. Internet, początkowo wykorzystywany głównie do badań naukowych, stał się pod koniec lat 90. XX wieku nieodłącznym elementem funkcjonowania tak zwykłych ludzi, jak i całych społeczności. Pokażna część dziedzictwa intelektualnego przechowywana jest obecnie w postaci cyfrowej. Łącząc technologie informatyczne z telekomunikacyjnymi, Internet otworzył nową erę globalnego komunikowania. Wszystkie te zjawiska spowodowały, że cyberpamięć nabrała szerokiego znaczenia i stała się powszechnie stosowanym pojęciem.

Przedrostek „cyber-” określa obecnie to wszystko, co kojarzy się z komputerami czy nową technologią elektroniczną i funkcjonuje w znaczeniu „informatyczny”, „interaktywny”. Do końca lat 80. ubiegłego stulecia kojarzony był z gałęzią nauki badającej zjawiska sterowania i łączności zwanej cybernetyką (fr. *cybernétique*, ang. *cybernetics*, od gr. *kybernetikos* – sterujący, *kybernetes* – sterownik, zarządca). Cybernetyków interesują tylko układy techniczne (a więc roboty i urządzenia przesyłające informacje), ale również organizmy żywe (układ nerwowy, który przetwarza impulsy otrzymywane ze środowiska i steruje organizmem). Twórcą cybernetyki był Norbert Wiener, amerykański matematyk zajmujący się rachunkiem prawdopodobieństwa, analizą funkcjonalną oraz przetwarzaniem cyfrowych sygnałów. Swoje przemyślenia na temat tej dziedziny wiedzy zawarł w pracy zatytułowanej *Cybernetyka czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*<sup>6</sup>.

Rozwój infrastruktury komputerowej, cyfryzacji i miniaturyzacji oraz rozpowszechnienie sieci internetowej doprowadziło w latach 90. XX wieku do

<sup>4</sup> D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 2001, s. 55.

<sup>5</sup> D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, Warszawa 2001, s. 24.

<sup>6</sup> K. Banach, *Norbert Wiener (1896–1964)*, [online] <<http://wiedzaiedukacja.eu/archives/901>>, dostęp: 15.04.2013.

powstania szeregu nowych pojęć, takich jak: miasto bitów<sup>7</sup>, cybermiasto czy miasto cyfrowe, pozwalających zobrazować nowy typ miast, w których rośnie znaczenie przestrzeni oraz powiązań wirtualnych. Społeczności miast cyfrowych lub e-miast korzystają na szeroką skalę w życiu codziennym z usług informatycznych i innowacyjnych. Miasta cyfrowe funkcjonują dzięki bezprzewodowej infrastrukturze, najlepiej szerokopasmowej, pozwalającej tworzyć gęstą sieć powiązań służących rozwojowi ogólnie dostępnych usług internetowych, zwłaszcza związanych z zarządzaniem i administracją. Cybermiasta przekraczają współczesne fizyczne pojęcie miasta i tworzą niezależną, eksterytorialną oraz istniejącą w praktyce rzeczywistą przestrzeń (przestrzeń wirtualną). W sieci internetowej można obejrzeć cyfrowe odwzorowania starożytnych miast (m.in. Pompeje, Monte Alban, Çatal Huyuc, Karnak), natomiast współczesne miasta (np. Florencja, Berlin, San Francisco) funkcjonują w trybie online, a informacje o nich są systematycznie uzupełniane i na bieżąco aktualizowane<sup>8</sup>.

Pojęcie cyberpamięci wiąże się również z określeniem „wirtualne miasto” (*virtual-city*), oznaczającym sumę wszystkich informacji tworzonych, przechowywanych i stosowanych w cyberprzestrzeni, a odnoszących się do rzeczywistego miasta. *Virtual-city* jest zawsze częścią cybermiasta (*cyber-city*), nie zajmuje bowiem określonego miejsca na mapie, jest natomiast dystrybuowane i rozproszone w komputerowej czasoprzestrzeni. Można też powiedzieć, że wirtualne miasto jest bezgranicznym, nielokalnym, niegeograficznym, społeczno-przestrzennie-czasowym zjawiskiem dającym pole do popisu fantazji, wyobraźni, marzeniom umożliwiającym tworzenie mitów, powiększanie zakresu wiedzy i jej oddziaływania na rzeczywistość. Innymi słowy to informacje i wiedza budują wirtualne miasto<sup>9</sup>.

Przez wiele lat ustne opowiadania i rytuały, których znajomość była częścią tradycji, dla większości ludzi stanowiły główną formę reprezentacji przeszłości. Zazwyczaj były one przekazywane z pokolenia na pokolenie. Obok nich istniały rękopisy i książki, które opisywały przeszłość w formie tekstu czy ilustracji (ryciny, fotografie itp.). Większość ludzi jako nośnik pamięci historycznej wymienia: pamięć indywidualną i tradycję rodzinną, tradycję grupową i narodową, dzienniki i pamiętniki, podręczniki, opracowania i powieści historyczne, różne inne dzieła literackie i inne dzieła sztuki, filmy i audycje telewizyjne o przeszłości, zabytki, pomniki i muzea, herby, domowe pamiątki, zdjęcia, groby i cmentarze. Osoby lepiej wykształcone wspomną jeszcze o archiwach, bibliotekach i filmotekach narodowych, hipotekach czy dokumentach sądowych. Przeszłość znajduje odzwierciedlenie praktycznie w każdym przedmiocie, a także zjawiskach i procesach, które trwają po dzień dzisiejszy.

<sup>7</sup> W. J. Mitchell, *City of bits. Space, place and the infobahn*, Cambridge 1996.

<sup>8</sup> D. de Kerckhove, *Inteligencja...*, s. 24.

<sup>9</sup> K. Physentzides, *VIRTUAL-CITY. From the vertical city to the virtual-city: the rise of the cyber-city*, [online] <[http://www.corp.at/archive/CORP2005\\_PHYSENTZIDES.pdf](http://www.corp.at/archive/CORP2005_PHYSENTZIDES.pdf)>, dostęp: 15.04.2013.

W rezultacie nośnikiem pamięci o przeszłości, w zależności od kontekstu, może być właściwie wszystko<sup>10</sup>.

Współcześnie człowiek egzystuje w przestrzeni ukształtowanej przez nowe media. Nowoczesne społeczeństwa sieciowe mocno podkreślają swoją obecność w otwartej kulturze, kreując i formułując ją oraz określają warunki partycypacji. Z kolei rolą filozofów czy socjologów są wyłącznie działania, aby to opisać. Jak twierdzi amerykański socjolog Henry Jenkins: „W kulturze konwergencji wszystko jest możliwe. Już dziś przenikanie się form, nakładanie treści powoduje, że zaciera się różnica pomiędzy artykułem, przekazem wideo a prezentacją multimedialną. Zaciera się granica autorstwa w przypadku współtworzenia i współedytowania treści”<sup>11</sup>.

Formy pamięci uległy przekształceniu. Od czasu rewolucji medialnej, która fundamentalnie zmieniła życie ludzi w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, rozpoczął się „boom pamięciowy”. Świadomość dziedzictwa architektonicznego i urbanistycznego własnego miasta czy regionu jest czynnikiem, który kształtuje kulturę pamięci. Dlatego też tak istotna jest znajomość jej bogactwa, różnorodności, tworzących ją ludzi oraz historii na przestrzeni wieków. Nowe technologie cyfrowe rozszerzają możliwości kreowania i przedstawiania miasta, nadając im nowe praktyki i znaczenia. W sieci budujemy nowy krajobraz miejski za pomocą elektronicznych narzędzi. Rola mediów, a zwłaszcza Internetu wydaje się być kluczowa dla pamięci kulturowej, ponieważ bez nich nie byłoby możliwe jej gromadzenie, przechowywanie i rozpowszechnianie<sup>12</sup>. Media cyfrowe nadają kształt nie tylko dzisiejszej komunikacji społecznej, ale także w coraz większej mierze określają naszą wiedzę o przeszłości i stwarzają nowe formy pamięci oraz nauczania historii. Biblioteki i archiwa stanowią ogromne magazyny pamięci, ale nie dają gwarancji jej ciągłości ani zapamiętania i przekazywania kolejnym pokoleniom.

Wykorzystywanie Internetu do codziennej komunikacji zapoczątkowało nową erę w nawiązywaniu kontaktów pomiędzy ludźmi zarówno w skali lokalnej, jak i globalnej. *Cyber-communication* przyniosła nowe formy komunikacji, takie jak: media społecznościowe, gazety online i osobiste blogi, gdzie można wyrazić i upublicznić własne poglądy na dowolny temat. Perspektywa kulturowa w badaniu pamięci otwiera nowe horyzonty dzięki zorientowaniu na procesy komunikacji i rozmaite symboliczne formy reprezentowania przeszłości, w tym te, które umożliwia kultura nowych mediów.

Ludzie aktywnie pamiętają o przeszłości swoich miast i opowiadają własne historie w trybie online: na osobistych stronach internetowych, blogach (miniblogi, mikroblogi), forach, portalach, wortalach, w serwisach miejskich itp. lub w zinstytucjonalizowanych zbiorach archiwalnych. Internet to wspólne, publiczne miejsce pamięci i zapominania. Funkcjonuje dla osobistej refleksji

<sup>10</sup> M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7.

<sup>11</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 283.

<sup>12</sup> I. Irwin-Zerecka, *Frames of remembrance. The dynamics of collective memory*, New Brunswick 1994, s. 165.

o przeszłości, jak również jako doświadczenie czasu (przeszłość – terażniejszość – przyszłość). Pamiętanie online opiera się na zrozumieniu znaczenia udziału i interakcji. Współcześnie społeczeństwa pośredniczą w rozprzestrzenianie relacji minionych wydarzeń. Pragnienie i potrzeba, by zapamiętać przeszłość (a czasem by ją zapomnieć), stały się podstawowymi elementami współczesnej kultury historycznej<sup>13</sup>. Działania społeczne w sieci nabierają dużego znaczenia w kultywowaniu pamięci o przeszłości całych społeczności, takich jak właśnie miasta.

Cyberpamięć sprawiła, że ludzie nie muszą zapamiętywać tak wielu rzeczy, jak w czasach przed jej pojawieniem się. Obecnie możemy polegać np. na Google czy innej internetowej wyszukiwarce, dzięki którym coraz łatwiej możemy odnaleźć informacje w cyberpamięci Internetu. Przemieszczenie wiedzy do sieci oznacza również przemieszczenie do niej pamięci. Człowiek już od dawna przenosił swoją wiedzę i pamięć na różnego rodzaju nośniki. Różne środki, za pomocą których rejestrowano dane, służyły przede wszystkim zachowaniu pamięci o przeszłości. Innymi słowy przez to właśnie, że zostały zarejestrowane, stały się elementami przeszłości<sup>14</sup>. Francuski historyk Pierre Nora zauważa, że nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną – „gigantycznym i zapierającym dech w piersiach magazynem zawierającym materialne zasoby tego, czego nie mogliśmy już zapamiętać, nieograniczonym zbiorem tego, co może zostać przywołane”<sup>15</sup>.

W erze cyfrowej pamięć ludzka ma współdziałać z technologiami cyfrowymi. Pamięć jest barwnym i dynamicznym zjawiskiem, ponieważ opiera się na interakcji z otaczającym środowiskiem, tak aby każdy obiekt mógł być zinterpretowany jako źródło informacji, zwłaszcza artefakty i technologie, takie jak sieć globalna (World Wide Web – WWW). Interakcja między pamięcią a otaczającymi człowieka technologiami nie jest nowoczesnym odkryciem. W istocie ludzie zawsze oddziaływali ze środowiskiem naturalnym na zasadzie sprzężenia zwrotnego i używali nośników, na których potrafili zapisać swoją wiedzę o nim i o przeszłości, gdyż czuli konieczność, by przemieścić na zewnątrz swoich umysłów część nabytej informacji tak, aby była ona dostępna w innym czasie albo w innym miejscu. Dawne społeczeństwa żyły w epokach, gdy technologia rejestrowania była zbyt słabo zaawansowana, aby można ją było łatwo wykorzystywać i nią na co dzień manipulować. Obecnie korzysta się z nowoczesnych narzędzi do dwukierunkowej komunikacji i interakcji, które umożliwiają dzielenie się wiedzą i pamięcią. W tym kontekście dopiero można w pełni pojąć znaczenie globalnej sieci WWW, która zaczyna odgrywać istotną rolę w rozwoju oraz zmienianiu ludzkiej pamięci.

<sup>13</sup> D. Valatsou, *History and our own stories: remembering online*, [online] <[http://nu.se/polopoly\\_fs/1.50038!Collective%20memory%202.0.pdf](http://nu.se/polopoly_fs/1.50038!Collective%20memory%202.0.pdf)>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>14</sup> F. Schirmmacher, *Potrzebujemy europejskiej wyszukiwarki*, [online] <<http://www.press-europ.eu/pl/content/article/846521-potrzebujemy-europejskiej-wyszukiwarki>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>15</sup> Ł. Biskupski, *Sztuka jako nauka pomocnicza historii*, [online] <<http://www.obieg.pl/rencenze/10735>>, dostęp: 15.04.2013.

Cyberpamięć jest sztucznym systemem, który poprzez akt upowszechniania i uzewnętrzniania w sieci WWW stawia niektóre obiekty poza ludzkim umysłem. Treści przenoszone w trybie online nie są jedynie przedmiotem transferu – to nowe teksty stworzone w nowych językach, tak aby mogły w istotny sposób wpływać na kulturę zarówno z punktu widzenia jednostki, jak i zbiorowości. Sieć jest częścią cyberprzestrzeni, do której dostęp mają miliony użytkowników i dzięki temu staje się miejscem do przechowywania nieograniczonej w praktyce ilości informacji i pamięci jako takiej<sup>16</sup>. Zasoby Internetu mogą być interpretowane w różny sposób i stają się częścią wielu indywidualnych kultur pamięci. Każdy może dodać nową treść generowaną przez innych użytkowników, stawiając ją w osobistym kontekście tworzenia własnej pamięci, a zatem znaleźć się w sieci różnych kultur oraz rodzajów wiedzy. Jak twierdzi Pierre Levy, francuski cyberteoretyk i twórca pojęcia „zbiorowa inteligencja”, w Internecie ludzie wykorzystują dla osiągnięcia zbiorowego celu i zbiorowych założeń wypracowane w określonej dziedzinie kompetencje specjalistyczne: „Nikt nie wie wszystkiego, każdy wie coś. Całą wiedzę ma ludzkość”<sup>17</sup>. Zbiorowa inteligencja określa właśnie umiejętność wirtualnych społeczności do korzystania z potencjału naukowego wszystkich swoich członków.

Marian Golka, polski socjolog teorii kultury, nazywa Internet „bezkresnym oceanem pamięci”, jako że stanowi on największy w dziejach ludzkości zbiornik sztucznej pamięci, oferując w zasadzie nieograniczone możliwości archiwizacji. W ten sposób przejawia się właśnie istnienie wspomnianej wcześniej pamięci archiwalnej, cechującej się silną potrzebą zapisu wszystkiego, co wiąże się z przeszłością.

Cyberpamięć może być też równocześnie swego rodzaju pułapką. Po pierwsze, Internet jest „przypuszczalnie największym destrukтором ludzkiej pamięci jednostkowej, której jak dotąd nic nie potrafi zastąpić”<sup>18</sup>. Może to spowodować odwrócenie kulturowego i społecznie ukształtowanego procesu tworzenia i podtrzymywania komunikacyjnej pamięci. Wcześniej była to pamięć indywidualna – biograficzna, w której treści żyły w świadomości człowieka. Obecnie obserwujemy przeniesienie dużej części zasobów pamięci poza jego byt, choć coraz częściej ze sztucznych nośników pamięci przenosi się informacje do pamięci poszczególnych ludzi<sup>19</sup>.

Internet zmienia sposób, w jaki ludzie zapamiętują i oferuje wiele nowych możliwości w tym względzie. Na Youtube można zobaczyć ocalonego z Holocaustu tańczącego ze swoimi wnukami do melodii *I will survive*. Może to zrobić tylko realnie żyjąca osoba, a jej działanie stanowi istotny wkład w kulturę

---

<sup>16</sup> R. Mascella, P. Lattanzio, *Fluid memory on the web 2.0*, [online] <<http://www.interdisciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/lattanzio2paper.pdf>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>17</sup> P. Lévy, *Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace*, Cambridge 1997, s. 20.

<sup>18</sup> M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 118.

<sup>19</sup> K. Kaźmierska, *Współczesna pamięć komunikacyjna i kulturowa. Refleksja inspirowana koncepcją Jana Assmanna*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*, red. nauk. E. Hałas, Kraków 2012, s. 54.

pamięci<sup>20</sup>. Następnym przykładem jest przedstawienie Auschwitz w Web 2.0<sup>21</sup>, które obrazuje ewolucję różnych form pamięci o tym niemieckim obozie koncentracyjnym, a także zapominania o nim oraz ukazywania go w sposób absolutnie zindywidualizowany. W ten sposób obrazy przeszłości stają się często palimpsestami<sup>22</sup> potoczności. Analizując przedstawienia Auschwitz w Web 2.0, szuka się sposobności rekonstrukcji nie tylko ram pamięci, ale również granic podmiotowej tożsamości<sup>23</sup>.

Kolejny przykład pamiętania w sieci globalnej stanowi Wirtualny Sztetl (ang. *Virtual Shtetl*), który jest portalem żydowskiej historii lokalnej – projektem multimedialnym Muzeum Historii Żydów Polskich. Wirtualny Sztetl posiada najobszerniejszy zbiór opracowań na temat historii lokalnych społeczności żydowskich, uwzględniający informacje o losach Żydów polskich i ich dziedzictwa kulturowego po II wojnie światowej. Zawiera on opisy historii 2 246 miejscowości w Polsce i krajach sąsiednich, prawie 68 300 współczesnych i archiwalnych zdjęć, ponad 1 000 nagrań audio i wideo, a także ponad 30 000 stron tekstów<sup>24</sup>.

Innym sposobem ukazania pamięci miasta jest wyświetlanie na trójwymiarowym modelu kuli ziemskiej zdjęć satelitarnych, lotniczych, panoram zrobionych z poziomu ulicy oraz różnego rodzaju informacji geograficznych i turystycznych o danym mieście za pomocą programu Google Earth. W ten sposób powstaje wirtualny spacer – można podziwiać całe miasta w postaci trójwymiarowych obiektów z nałożonymi teksturami uwzględniającymi ukształtowanie terenu (np. wirtualny spacer po Kortowie w Olsztynie).

Interesującym zjawiskiem rozwijającym się w świecie Web 2.0 jest tworzenie Historii 2.0. W sieci powstają nowe idee tworzenia „internetowych ścian pamięci”, na których użytkownicy mogą „zawieszać” zdjęcia, notatki lub inne informacje o swoim mieście, określonym wydarzeniu historycznym lub jakiejś osobie. Takim przykładem jest m.in. Vietnam Veterans Memorial Interactive, stworzony 26 marca 2008 roku przez serwis Footnote.com. Na tej stronie internauci mogą umieszczać informacje o żołnierzach zaginionych lub zabitych w czasie wojny w Wietnamie. Wcześniej, w styczniu 2007 roku, Footnote.com zamieścił zbiory związane z amerykańską wojną o niepodległość, I i II wojną światową oraz urzędowaniem poszczególnych prezydentów USA. W efekcie oryginalne dokumenty historyczne zostały udostępnione w ramach sieci społecznościowych, umożliwiając odwiedzającym zarazem doświadczenie

---

<sup>20</sup> *I will survive Auschwitz*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=cFzNBzKTS4I>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>21</sup> *Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau*, [online] <<http://pl.auschwitz.org/m/>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>22</sup> Palimpsest (stgr. *παλίψηστον palimpseston*, od *πάλιν palin* – ponownie i *ψάω psao* – ścierać) – rękopis spisany na używanym już wcześniej materiale piśmiennym, z którego usunięto poprzedni tekst.

<sup>23</sup> M. Kaźmierczak, *Przedstawienia Auschwitz w Web 2.0. Obrazy przeszłości jako palimpsesty potoczności*, [online] <<http://www.uj.edu.pl/documents/3337228/d73e872b-9f25-49b0-a88c-481e52f6f381>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>24</sup> *Wirtualny Sztetl*, [online] <<http://www.sztetl.org.pl/pl/>>, dostęp: 15.04.2013.

i przeżywanie historii. Na tej zasadzie łącznie zebrano i udostępniono ponad 70 milionów dokumentów<sup>25</sup>.

Marie Christine Boyer stwierdza, że miasto może być zdefiniowane jako stan faktyczny pamięci zbiorowej<sup>26</sup>. Z punktu widzenia tych określeń możemy rozpatrywać pamięć miasta jako rodzaj pamięci zbiorowej, która jest tworzona przez doświadczenia jednostek w granicach samego miejsca, poprzez jego historię i społeczne środowisko. Doświadczenia zarówno mieszkańców, jak i obserwatorów powodują określone skutki w pamięci miasta, ustanawiając stosunki z przeszłością za sprawą upowszechniania wiedzy o historii miasta oraz jego społeczności w związku z dzisiaj.

Zasób dokumentów przechowywanych w postaci cyfrowej stale rośnie. Ze względu na ilość gromadzonych, przechowywanych i udostępnianych informacji w formie elektronicznej niezbędne jest istnienie archiwów cyfrowych. Przyrost danych krążących w cyberprzestrzeni wyprzedza tempo rozwoju sprzętu. Według szacunków IDC Digital Universe, w 2011 roku wytworzono lub zreplikowano 1,8 zetabajtów danych – jest to wielkość odpowiadająca 200 miliardom dwugodzinnych filmów w rozdzielczości High Definition. Ich obejrzenie (w cyklu całodobowym) zajęłoby człowiekowi 47 milionów lat. Okazuje się jednak, że już za 10 lat konieczne będzie zarządzanie 50-krotnie większą ilością danych i 75-krotnie większą liczbą plików<sup>27</sup>. Nie ulega więc kwestii, że znaczna część wytwarzanej przez ludzkość informacji powinna zostać zarchiwizowana. IDC Digital Universe szacuje również, że w roku 2020 wygenerowanych zostanie 40 zetabajtów danych. Wartość ta odpowiada liczbie 700 500 000 000 000 000 ziaren piasku na wszystkich plażach na ziemi (siedem trylionów pięć biliardów) pomnożonej przez 57<sup>28</sup>.

Każdego dnia odwiedzanych jest 8,6 miliarda stron na Facebooku, 2 miliardy plików filmowych na YouTube i umieszczanych jest 146 milionów wpisów na Twitterze. Wszystko to dzięki 5 miliardom urządzeń połączonych z siecią. Wydawać się może, iż Internet już i tak jest ogromną przestrzenią, a jednak w najbliższych latach stanie się kilkukrotnie większy. Firma Intel przewiduje, że do roku 2020 4 miliardy ludzi będzie łączyć się z Internetem przy pomocy 31 miliardów urządzeń. W roku 2010 przez Internet przewinęło się około 245 eksabajtów danych (1 eksabajt = 1018 bajtów), natomiast do roku 2015 liczba ta ma wzrosnąć do 1000 eksabajtów. To mniej więcej odpowiednik 250 bilionów fotografii cyfrowych<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> A. Jones, *History 2.0: Interactive Vietnam Wall as a place for reflection, online*, „Content News” 2008, nr 5, s. 12–13.

<sup>26</sup> M. C. Boyer, *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainments*, London 1996.

<sup>27</sup> J. Gantz, D. Reinsel, *Extracting value from chaos*, w: *IDC analyze the future*, [online] <<http://www.emc.com/collateral/analyst-reports/idc-extracting-value-from-chaos-ar.pdf>>, dostęp: 15.04.2013.

<sup>28</sup> Press Release, *New Digital Universe Study Reveals Big Data Gap: Less than 1% of World's Data is analyzed; less than 20% is protected*, [online] <<http://www.emc.com/about/news/press/2012/20121211-01.htm>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>29</sup> M. Badowski, *Czy to już czwarta era internetu?* [online] <<http://www.networkmagazyn.pl/czy-to-juz-czwarta-era-internetu/>>, dostęp: 20.04.2013.



Multimedialnym zbiorem tekstów, swego rodzaju skarbnicą dorobku kulturalnego ludzkości, jest Internet Archive<sup>30</sup>. Ocala od zapomnienia nagrania dźwiękowe czy filmowe, które wcześniej były udostępnione tylko nielicznej grupie specjalistów w pilnie strzeżonych pomieszczeniach archiwów radiowych czy telewizyjnych. W swym działaniu nawiązuje do tradycji Biblioteki Aleksandryjskiej, gromadząc i digitalizując zbiory biblioteczne. Nie jest to pierwszy tego rodzaju projekt – jedną z analogicznych koncepcji stanowi The Project Gutenberg<sup>31</sup>. Jego inicjatorem w 1971 roku był Michael Hart. Ma on na celu udostępnienie dziedzictwa kulturowego ludzkości w formie książek elektronicznych (e-booków), do których dostęp ma być z założenia swobodny. W odróżnieniu od tego typu koncepcji Internet Archive zachowuje nie tylko same treści tekstów, ale również iczesne wydania książek z ich układem graficznym i typografią o walorach artystycznych oraz dokumenty i artykuły naukowe z różnorodnych dyscyplin. Spełnia także ideę „wehikułu czasu”, pozwalając spojrzeć w przeszłość samego Internetu dzięki mechanizmowi Wayback Machine, który gromadzi dane, zapisuje serwisy internetowe, ocalając je przed całkowitym zniknięciem z cyberprzestrzeni. W ten sposób można dziś obejrzeć archiwalne wersje serwisów internetowych poczynając od 1996 roku. Wayback Machine zwraca uwagę nie tylko na efemeryczność kultury elektronicznej, ale i jej wysoką wartość jako elementu dziedzictwa kulturowego przyszłości oraz na wagę swobodnego dostępu do kultury dla rozwoju społeczeństwa informacyjnego w prawdziwym tego słowa znaczeniu<sup>32</sup>. Świadomość ulotności wiedzy oraz chęć zachowania śladów współczesnej kultury sprawiły, że Archiwum stale poszerza swoje zbiory, stając się największym muzeum ludzkiej wiedzy. Jednocześnie jego administratorzy walczą o wolny dostęp do informacji, co Brewster Kahle, dyrektor Internet Archive, uznaje za podstawowy cel projektu.

Jednym z najważniejszych trendów w branży ICT (ang. *Information and Communications Technology*) jest rozwijająca się w niezwykle szybkim tempie tzw. chmura obliczeniowa (*cloud computing*). Przyjęta przez *National Institute of Standards and Technology (NIST)* definicja tego pojęcia mówi, że *cloud computing* jest modelem umożliwiającym dostęp poprzez Internet do współdzielonej puli zasobów obliczeniowych (np. sieci, serwerów, pamięci masowych, aplikacji i usług). Są one konfigurowalne, dostępne „na życzenie”, mogą być szybko alokowane oraz zwalniane przy minimalnej interakcji użytkownika czy dostawcy usług<sup>33</sup>. Chmura i aplikacje online zmieniły również nasze przyzwyczajenia, jeśli chodzi o udostępnianie danych. Nie przesyłamy już zdjęć w postaci załączników w e-mailach, ale przechowujemy je i udostępniamy

<sup>30</sup> *Internet Archive*, [online] <<http://archive.org/index.php>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>31</sup> *Free ebooks – Project Gutenberg*, [online] <<http://www.gutenberg.org/>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>32</sup> A. Maj, *Transformacje wiedzy. Idee wiki, commons i social bookmarking oraz ich wpływ na redefinicję pojęcia*, [online] <<http://annamaj.wordpress.com/2009/11/04/transformatcje-wiedzy-idee-wiki-commons-i-social-bookmarking-oraz-ich-wplyw-na-redefinicje-pojecia/>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>33</sup> *Introduction to cloud computing*, [online] <[https://cs.uwaterloo.ca/~a78khan/courses-offered/cs446/2010\\_05/lecture-slides/16\\_CloudComputing.pdf](https://cs.uwaterloo.ca/~a78khan/courses-offered/cs446/2010_05/lecture-slides/16_CloudComputing.pdf)>, dostęp: 20.04.2013.

za pomocą serwisów, takich jak Flickr czy Picasa. Coraz częściej korzystamy także z serwisów umożliwiających magazynowanie dużych plików, takich jak Rapidshare czy Wettransfer. Światowy rynek *cloud computingu*, czyli mocy obliczeniowej oraz przestrzeni dyskowych do przechowywania danych, rośnie niezwykle dynamicznie. Przechowywanie i archiwizowanie danych w chmurze nie jest jeszcze zjawiskiem powszechnym, ale wiele wskazuje, że takim się stanie. Szacuje się, że do roku 2020 prawie 40% informacji w cyfrowym wszechświecie będzie dostępnych właśnie w *cloud computing*<sup>34</sup>.

Internet jest wszechogarniającym medium, a zasób cyberinformacji niezwykle istotnym czynnikiem komunikacyjnym. Kto nie istnieje w sieci, ten nie istnieje wcale. Według najnowszych statystyk, na świecie jest obecnie 634 000 000 aktywnych witryn internetowych<sup>35</sup>. Oto kilka danych z roku 2012 świadczących o wielkości i zasięgu Internetu:

- 144 miliardy e-maili było wysłanych codziennie w ciągu całego roku, z tego 68,8% stanowił spam;
- 48% z najlepszych 100 blogów publikowano przez WordPress;
- 4 miliardy godzin wideo oglądano na YouTube w ciągu każdego miesiąca;
- 7 petabajtów (albo 10 do 15 potęgi) zawartości fotografii było dodanych do Facebooka każdego miesiąca;
- 634 000 000 – tyle stron internetowych istniało w grudniu 2012 roku;
- 51 000 000 – liczba stron powstałych tylko w ciągu 2012 roku;

Nazwy domen:

- 246 000 000 – liczba rejestracji nazw domen we wszystkich domenach najwyższego poziomu (TLD);
- 100 000 000 – liczba nazw domen .com na koniec 2012 roku;
- 14 100 000 – liczba nazw domen .net na koniec 2012 roku;
- 9 700 000 – liczba nazw domen .org na koniec 2012 roku;
- 6 700 000 – liczba nazw domen .info na koniec 2012 roku<sup>36</sup>.

Jak słusznie zauważył francuski mediewista Jacques Le Goff, dzisiejszy świat „produkuje” pamięci zbiorowe o coraz to większych rozmiarach, zaś pisana współcześnie historia jest zależna od nich w stopniu znacznie większym niż kiedyś<sup>37</sup>. Sieć stanowi obecnie jedno z głównych źródeł pozyskiwania informacji na temat lokalnej historii miasta czy regionu. Symptomatycznym aspektem jej funkcjonowania jest powstawanie w cyberprzestrzeni różnych, uwarunkowanych lokalnie wspólnot pamięci. Internet to medium w pełni demokratycznym. Każdy użytkownik może pełnić zarówno rolę nadawcy, jak i odbiorcy, dzielić się swą ekspercką wiedzą lub z niej korzystać. Wszyscy mogą

<sup>34</sup> Digital Universe, *Cloud computing in 2020*, [online] <<http://www.emc.com/leadership/digital-universe/iview/cloud-computing-in-2020.htm>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>35</sup> L. Garibian, *World Internet Stats: Websites, email, social media, and more*, [online] <<http://www.marketingprofs.com/charts/2013/10002/world-internet-stats-websites-email-social-media-and-more>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>36</sup> *Internet 2012 in numbers*, [online] <<http://royal.pingdom.com/2013/01/16/internet-2012-in-numbers/>>, dostęp: 20.04.2013.

<sup>37</sup> J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris 2004, s. 170.

czytać, komentować i tworzyć dowolne tematy, poddawać w wątpliwość ustalone „prawdy” i objawiać nowe, a zatem aktywnie uczestniczyć w kreowaniu specyficznych sposobów kodowania i dekodowania znaczeń i wartości, także tych odnoszących się do przeszłości. Powstaje w ten sposób nowa forma kultury pamięci, szalenie dynamiczna, która cały czas się zmienia i samoaktualizuje, podtrzymując kultury już istniejące i zarazem ciągle kreując nowe.

## Bibliografia

- Badowski M., *Czy to już czwarta era Internetu?*, [online] <<http://www.networkmagazyn.pl/czy-to-juz-czwarta-era-internetu>>, dostęp: 20.04.2013.
- Banach K., *Norbert Wiener (1896–1964)*, [online] <<http://wiedzaiedukacja.eu/archives/901>>, dostęp: 15.04.2013.
- Biskupski Ł., *Sztuka jako nauka pomocnicza historii*, [online] <<http://www.obieg.pl/recenzje/10735>>, dostęp: 15.04.2013.
- Boyer M. C., *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainments*, London 1996.
- Digital Universe, *Cloud computing in 2020*, [online] <<http://www.emc.com/leadership/digital-universe/iview/cloud-computing-in-2020.htm>>, dostęp: 20.04.2013.
- Free ebooks – Project Gutenberg, [online] <<http://www.gutenberg.org/>>, dostęp: 20.04.2013.
- Gantz J., Reinsel D., *Extracting value from vhaos, w: IDC analyze the future*, [online] <<http://www.emc.com/collateral/analyst-reports/idc-extracting-value-from-chaos-ar.pdf>>, dostęp: 15.04.2013.
- Garibian L., *World Internet Stats: Websites, email, social media, and more*, [online] <<http://www.marketingprofs.com/charts/2013/10002/world-internet-stats-websites-email-social-media-and-more>>, dostęp: 20.04.2013.
- Golka M., *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.
- I will survive Auschwitz*, [online] <<http://www.youtube.com/watch?v=cFzNBzKTS4I>>, dostęp: 15.04.2013.
- Hoskins A., Banier A., Kantsteiner W., Sutton J., *Editorial*, Memory Studies, 2008, 1.
- Internet 2012 in numbers*, [online] <<http://royal.pingdom.com/2013/01/16/internet-2012-in-numbers/>>, dostęp: 20.04.2013.
- Internet Archive*, [online] <<http://archive.org/index.php>>, dostęp: 20.04.2013.
- Introduction to cloud computing*, [online] <[https://cs.uwaterloo.ca/~a78khan/courses-offered/cs446/2010\\_05/lecture-slides/16\\_CloudComputing.pdf](https://cs.uwaterloo.ca/~a78khan/courses-offered/cs446/2010_05/lecture-slides/16_CloudComputing.pdf)>, dostęp: 20.04.2013.
- Irwin-Zerecka I., *Frames of remembrance. The dynamics of collective memory*, New Brunswick 1994.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Jones A., *History 2.0: Interactive Vietnam Wall as a place for reflection, online*, „Content News” 2008, nr 5.
- Każmierczak M., *Przedstawienia Auschwitz w Web 2.0. Obrazy przeszłości jako palimpsesty potoczności*, [online] <<http://www.uj.edu.pl/documents/3337228/d73e872b-9f25-49b0-a88c481e52f6f381>>, dostęp: 15.04.2013.
- Każmierska K., *Współczesna pamięć komunikacyjna i kulturowa. Refleksja inspirowana koncepcją Jana Assmanna*, w: *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*, red. naukowa E. Hałas, Kraków 2012.
- Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.
- Kerckhove D. de, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 2001.
- Kerckhove D. de, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, Warszawa 2001.

- Le Goff J., *Histoire et mémoire*, Paris 2004.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, Kraków 2010.
- Lévy P., *Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace*, Cambridge 1997.
- Maj A., *Transformacje wiedzy. Idee wiki, commons i social bookmarking oraz ich wpływ na redefinicję pojęcia*, [online] <<http://annamaj.wordpress.com/2009/11/04/transformacje-wiedzy-idee-wiki-commons-i-social-bookmarking-oraz-ich-wplyw-na-redefinicje-pojecia/>>, dostęp: 20.04.2013.
- Mascella R., Lattanzio P., *Fluid memory on the web 2.0*, [online] <<http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/02/lattanzio2paper.pdf>>, dostęp: 15.04.2013.
- Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau*, [online] <<http://pl.auschwitz.org/m/>>, dostęp: 15.04.2013.
- Mitchell W. J., *City of bits. Space, place and the infobahn*, Cambridge 1996.
- Physentzides K., *VIRTUAL-CITY. From the vertical city to the virtual-city: the rise of the cyber-city*, [online] <[http://www.corp.at/archive/CORP2005\\_PHYSENTZIDES.pdf](http://www.corp.at/archive/CORP2005_PHYSENTZIDES.pdf)>, dostęp: 15.04.2013.
- Press Release, *New Digital Universe Study Reveals Big Data Gap: Less than 1% of World's Data is analyzed; less than 20% is protected*, [online] <<http://www.emc.com/about/news/press/2012/20121211-01.htm>>, dostęp: 20.04.2013.
- Schirmmacher F., *Potrzebujemy europejskiej wyszukiwarki*, [online] <<http://www.presseurop.eu/pl/content/article/846521-potrzebujemy-europejskiej-wyszukiwarki>>, dostęp: 15.04.2013.
- Valatsou D., *History and our own stories: remembering online*, [online] <[http://lnu.se/polopoly\\_fs/1.50038!Collective%20memory%202.0.pdf](http://lnu.se/polopoly_fs/1.50038!Collective%20memory%202.0.pdf)>, dostęp: 15.04.2013.
- Wirtualny Sztetl*, [online] <<http://www.sztetl.org.pl/pl/>>, dostęp: 15.04.2013.

## Streszczenie

Pojęcie cyberpamięci w ostatnich latach coraz częściej pojawia się zarówno w mediach, jak i w literaturze naukowej. Celem publikacji jest odpowiedź na pytania: w jaki sposób sieć internetowa wpływa na strategie upamiętniania lokalnej historii miasta czy regionu oraz w jakich formach i jak przebiegają procesy kształtowania się miejsc pamięci, a także całych wspólnot pamięci. Internet, początkowo wykorzystywany głównie do badań naukowych, stał się pod koniec lat 90. XX wieku nieodłącznym elementem funkcjonowania tak zwykłych ludzi, jak i całych zbiorowości. Obecnie użytkownik sieci nie jest już tylko biernym odbiorcą, może pełnić rolę nadawcy, dzielić się swą ekspercką wiedzą lub z niej korzystać. Powstaje w ten sposób nowa forma kultury pamięci, która cały czas się zmienia i samoaktualizuje, podtrzymując kultury już istniejące i zarazem ciągle kreując nowe. Pokażna część dziedzictwa intelektualnego przechowywana jest obecnie w postaci cyfrowej. Łącząc technologie informatyczne z telekomunikacyjnymi, Internet otworzył nową erę globalnego komunikowania. Wszystkie te zjawiska spowodowały, że cyberpamięć nabrała szerokiego znaczenia i stała się powszechnie stosowanym pojęciem.

## Summary

### Digital memory and other forms of remembrance in the Internet space as a factor shaping urban cultures of memory

Recently, the notion of digital memory is becoming increasingly present in both the media and scientific literature. The aim of this text is to answer questions on how the Net influences commemorating the local history of a city or region and shapes places of memory and communities of memory. In the 1990s the Internet, which had

---

been used mainly in scientific research, first became a part and parcel of the functioning of individuals and whole communities. Nowadays, every Internet user is not only its passive receiver but also plays the role of a sender and an addressee. They can share their specialist knowledge and use it. That is how a new form of memory culture is coined, which constantly changes and updates itself, keeping existing cultures and creating new ones. A vast majority of the intellectual heritage is currently shown in digital form. This means joining together information technologies and telecommunications. The Internet triggered the beginning of new era of global communication and all of these phenomena led to making digital memory a more important and more frequently used notion.



Salvo Ando'

Uniwersytet Jagielloński

# Nowa ekonomia cyfrowa? Aby wszystko pozostało tak jak jest, należy wszystko zmienić

**Słowa kluczowe:** ekonomia cyfrowa, ekonomia moralna, produkcja społeczna, Internet, *free labor*, praca niematerialna

**Key words:** digital economy, moral economy, social production, internet, free labor, immaterial work

## Wstęp

„Italy in a Day” to włoskie wydawnictwo zdobywcy Oscara, Gabriela Salvatorea, realizujące projekt Ridleya Scotta. Włosi zostali poproszeni o wysłanie filmu wideo wykonanego dowolnym sprzętem cyfrowym w ciągu 24 godzin dnia 26 października 2013. Każdy chętny miał nakręcić jeden film, zarejestrować się na oficjalnej stronie internetowej, wprowadzić własną treść, dane, podpisać zezwolenie na użytkowanie filmu oraz zaakceptować niezbędne warunki i zasady. Pomysłodawcy projektu zapewniali, iż twórcy filmów wybranych do końcowego montażu „zostaną wymienieni jako autorzy obok nazwiska Gabriela Salvatorea. Także ty przejdiesz do historii włoskiego kina”<sup>1</sup>. To prestiżowa nagroda dla wielu uczestników inicjatywy. „Italy in a Day” uzyskało w ten sposób 44 197 filmów wideo i ponad 2200 godzin materiału filmowego. Spośród nich 632 zostało wybranych przez reżysera, który przekształcił codzienną egzystencję Włochów w metaforę ludzkiego życia. Film został zaprezentowany na 71. Festiwalu Filmowym w Wenecji, był dystrybuowany w kinach i transmitowany we włoskiej telewizji Rai Tre.

Tak szerokie zainteresowanie projektem każe przyjrzeć się relacji zaistniałej pomiędzy jego organizatorami a licznymi filmowcami amatorami. Ekspozycja własnej prywatności oraz intymność myśli zostały bowiem wykorzystane przez osoby trzecie za zgodą użytkowników sieci. Za każdym razem, gdy ktoś rejestruje się na portalu społecznościowym, skrzynce pocztowej czy czacie, powinien zaakceptować warunki regulujące korzystanie z danych. Warto przy tym zwrócić uwagę na dychotomię pomiędzy licznymi usługami oferowanymi za darmo oraz wygórowanymi opłatami dla przedsiębiorstw świata cyfrowego<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. [online] <[www.italyinanday.rai.it/](http://www.italyinanday.rai.it/)>, dostęp: 21.12.2014.

<sup>2</sup> Millward Brown, *Brandz Top 100 most valuable global brands 2014*, [online] <[www.millwardbrown.com/docs/default-source/global-brandz-downloads/global/2014\\_BrandZ\\_Top100\\_Report.pdf](http://www.millwardbrown.com/docs/default-source/global-brandz-downloads/global/2014_BrandZ_Top100_Report.pdf)>, dostęp: 9.12.2014.

Według badania przeprowadzonego przez McAfee w 2014 roku, dane powierzone „chmurze” mają wartość ekonomiczną około 35 milionów dolarów za każdego użytkownika<sup>3</sup>. Dlatego też warto przeanalizować związek pomiędzy ekonomią i produkcją na przykładzie nowych nośników cyfrowych posiadających uprawnienia dostępu do sieci.

Henry Jenkins w *Kulturze konwergencji* omawiał, jak produkujących i konsumujących można uznać za współdziałających<sup>4</sup>. Ten sam autor opisuje tzw. kulturę partycypacyjną jako „kulturę z relatywnie niskimi barierami dla artystycznej ekspresji i zaangażowania obywatelskiego, co daje silne wsparcie dla aktywności produkowania oraz dzielenia się wytworami”<sup>5</sup>. W swojej ostatniej książce pt. *Spreadable media* poszerza znaczenie partycypacji. Jeśli wcześniej kładło się akcent na akty odbioru i produkcji ze strony odbiorców mediów, aktualnie chce się rozszerzyć tę logikę, uwzględniając role odgrywane przez społeczność w sieci, kształtowanie sposobu, w jaki media cyrkulują. Zależność pomiędzy producentami i odbiorcami opiera się na nowej gospodarce moralnej, „przeznaczonej do zastąpienia paradygmatu *broadcast*, który zdominował produkcję oraz dystrybucję kulturową w całym XX wieku”<sup>6</sup>. Termin „partycypacja” w interpretacji H. Jenkinsa wskazuje na proces produkcji. Pojęcie produkcji nie musi być rozumiane w sposób restrykcyjny, ale powinno angażować „pracę substancji, która potencjalnie stanowi wartość zarówno według logiki komercyjnej, jak i tej niekomercyjnej”<sup>7</sup>.

Najbardziej zaawansowane gospodarki w świecie oparte są na paradoksie, który wydaje się ograniczać produkcję dóbr kulturalnych. Z jednej strony mamy do czynienia z gospodarką skoncentrowaną na produkcji informacji i treści kulturowych, z drugiej następuje rozwój środowisk cyfrowych, bardziej ekonomicznych, zaawansowanych i zintegrowanych między sobą, połączonych z Internetem. Ta druga zmienna, która stale rośnie, wyznacza nierynkową produkcję kulturową zdecentralizowaną w stosunku do ubiegłego wieku.

Zgodnie z analizą modeli ekonomicznych, relacja między użytkownikiem i przedsiębiorstwem jest oparta na pokojowym współlistnieniu ekonomii darów i ekonomii rynku. Zakłada się, iż nowe media to przemysł, a zatem mogą być badane z punktu widzenia struktur własnościowych i praktyk zawodowych. Z drugiej strony, przemysł komunikacyjny i rozrywkowy produkuje nie tylko towary przeznaczone do konsumpcji, ale także te niematerialne, fundamentalne dla sprawowania władzy, konsensusu lub zdrowego rozsądku.

Jeśli produkcja przeniosła się z firmy do użytkowników, wówczas ci ostatni muszą być uważani za ważną siłę produkcji w społeczeństwie postindustrialnym.

<sup>3</sup> De Agostini, *Eredita' digitale, il destino di dati an account dopo la morte dell'utente*, [online] <[www.unibocconi.it/wps/wcm/connect/ev/Eventi/Eventi+Bocconi/Identita+ed+eredita+digitale](http://www.unibocconi.it/wps/wcm/connect/ev/Eventi/Eventi+Bocconi/Identita+ed+eredita+digitale)>, dostęp: 2.12.2014.

<sup>4</sup> H. Jenkins, *Convergence culture: Where the old and new media collide*, Nowy Jork 2006.

<sup>5</sup> H. Jenkins, *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21<sup>st</sup> century*, Cambridge 2009, s. XI.

<sup>6</sup> H. Jenkins, S. Ford, J. Green, *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, Nowy Jork 2013, s. 295.

<sup>7</sup> Tamże, s. 154.



To pociąga za sobą powstanie „fabryki społecznej”, w której procesy pracy zostały przeniesione do społeczeństwa<sup>8</sup>. Inspirując się badaniami Tiziany Terranova<sup>9</sup>, która wykorzystuje analizy Maurizio Lazzarato, wskażę na pracę niematerialną jako na proces intelektualny mający na celu opis nowej fali rozwoju kapitalizmu, w którym działania społeczne wpisują się w produkcję wartości. Praca kulturowa i techniczna jest nie tylko zasadnicza dla Internetu, ale także wszechobecna w całej gospodarce postindustrialnej. *Free labor* delegitymizuje rozróżnienie między produkcją a konsumpcją, między pracą a kulturą.

## Ekonomia darów i ekonomia rynkowa: możliwa hybryda?

Narodziny Internetu należy uznać za jedną z najważniejszych rewolucji w historii cywilizacji, gdyż dzięki temu powstało środowisko demokratyczne i partycypacyjne trzymające się z dala od władzy i logiki rynku. Praktyki udostępniania i koprodukcji wewnątrz społeczności online zostały przeanalizowane jako praktyki nowoczesnych darów przez Marco Aime i Annę Cossettę<sup>10</sup>. Chodzi o ekonomię darów, która tworzy i wychowuje nowe rodzaje wspólnot. Autorzy odwołują się do trójkąta darować – otrzymać – odwzajemnić, który charakteryzuje zjawisko daru według koncepcji antyutylitarystycznej Marcela Maussa<sup>11</sup>. Jak wyjaśnia Lewis Hyde, jeśli rozwiązałoby się wszystko wewnątrz kultury rynkowej, „ludzie pozostaliby niepołączeni”<sup>12</sup>, gdyż nie pociągłoby to za sobą jakichkolwiek przyszłych zobowiązań między kupującym a sprzedającym. Na tej podstawie analizowane jest zjawisko produkcji treści internetowych przez miliony użytkowników decydujących się poświęcić swój czas i umiejętności dla projektu, za który nie otrzymają jakiegokolwiek wynagrodzenia. Człowiek nie działa wyłącznie w celu zwrotu finansowego, istotny jest dla niego także dobrostan psychiczny, gratyfikacja i stosunki społeczne. W rezultacie towary o dobrej wartości często powstają dzięki bezinteresownej współpracy. Środowisko niekonkurencyjne i nieoparte na rynku sprawia, że jest się bardziej skutecznym i usatysfakcjonowanym z racji przyczyniania się do dobra wspólnego<sup>13</sup>.

Ekonomia darów pojawia się jako sposób na zrozumienie rodzajów wymiany coraz częściej oznaczanych jako *free*<sup>14</sup>. Mary Douglas wyraźnie wskazuje,

<sup>8</sup> T. Terranova, *Free labor: Producing culture for the digital economy*, „Social Text 63” 2000, nr 2, s. 33–58.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> M. Aime, A. Cossetta, *Il dono al tempo di Internet*, Turyn 2010.

<sup>11</sup> M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, „L'Année Sociologique” 1923–1924.

<sup>12</sup> L. Hyde, *The gift: Imagination and the erotic life of property*, Nowy Jork 1979, s. 29.

<sup>13</sup> Y. Benkler, *The wealth of networks. How social production transforms markets and freedom*, New Haven – Londyn 2006.

<sup>14</sup> W tym przypadku lepiej pozostawić termin angielski, ponieważ nawiązuje do pojęcia wolności społecznej, tzn. wolności od niewolnictwa oraz wolności od kosztów (synteza pojęć „wolne” i „za darmo”).

iz co prawda dar nie posiada wartości *free-no cost*, ale ma cenę niejawną w momencie, w którym się ją akceptuje<sup>15</sup>. Także Alain Caillé, krytykując utilitaryzm, opowiada się „przeciwko zbyt bezcielesnej i uduchowionej koncepcji daru oraz pokazuje, jak jest on pełen realnych interesów”<sup>16</sup>. Inni autorzy, oddalający się od koncepcji daru antyutilitarnego M. Maussa, twierdzą, że organizacja cyrkulująca wokół wymiany darów wewnątrz kultur cyfrowych znajduje się w środku kontekstu kapitalistycznego. W książce *Remix*<sup>17</sup> Lawrence Lessig promuje koncepcję trzeciej gospodarki, definiując ją jako miejsce spotkania gospodarki komercyjnej z gospodarką wymiany, gdzie wartość dodaną otrzymują obydwie strony. Model hybrydowy pomiędzy tymi dwiema gospodarkami zdominuje przyszłość sieci, całkowicie zmieni sposób, w jaki modele ekonomiczne oparte na podziale funkcjonowały do tej pory. Edward Palmer Thompson stawia w centrum debaty wzajemny szacunek między użytkownikami i firmami. Ta zależność jest regulowana przez zbiór jasnych zasad moralnych, na które każdy musi zwrócić uwagę. Gospodarka moralna opisuje normy społeczne i wzajemne zrozumienie, umożliwiające poszanowanie praw i interesów uczestników w tych dwóch bardzo różnych systemach, do produkcji i oceny wartości transakcji<sup>18</sup>. Henry Jenkins precyzyjnie określa go jako „hybrydowy system, w którym towary i teksty medialne przemieszczają się płynnie między logiką towarów i ekonomiami darów [...], czasami działając jak dar i czasami jak reklama, które sprawiają, że tak trudno jest określić wartość rynkową, wartość użycia i znaczenie tych materiałów”<sup>19</sup>.

Należy jednak zwrócić uwagę na to, iż cechy i dynamiki darów w środowisku cyfrowym nie zostały wyczerpująco opisane. Nie rozpatrzono też, jak ekonomia darów może się hybrydyzować do systemu gospodarki rynkowej bez kolizji. W pierwszym przypadku należy je przeanalizować jako dobra wymienione, np. w wydaniu oprogramowania *open source*, w którym zostało wykorzystane dobro prywatne jako *input* produkujący dobro prywatne jako *output*. Podczas gdy dobra materialne są ograniczone, tzn. mogą istnieć tylko w jednym miejscu, a dzielenie ich jest jak danie kawałka siebie innym, dobra cyfrowe mogą zostać swobodnie zatwierdzone, ponieważ ich koszt marginalny zmierza do zera, a produkt lub zakup może być powielany w nieskończoność<sup>20</sup>. W ten sposób spędza się mniej czasu na rytuałach inwestycji symbolicznej

---

<sup>15</sup> M. Douglas, *Foreward: No free gifts*, w: M. Mauss, *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*, Londyn 2002.

<sup>16</sup> A. Caillé, *Presentation a ce que donner veut dire. Don et intérêt*, La Découverte 1993, s. 8.

<sup>17</sup> L. Lessig, *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, Nowy Jork 2008.

<sup>18</sup> E. P. Thompson, *The moral economy of the English crowd in the eighteenth century*, „Past and Present” 1971, nr 1.

<sup>19</sup> H. Jenkins, S. Ford, J. Green, dz. cyt., s. 84.

<sup>20</sup> Ekonomisci dobra materialne uznają za „rywala”, gdyż są to produkty, które raz skonsurowane nie mogą być ponownie wykorzystane. W świecie cyfrowym natomiast dobra są nieskończenie powtarzalne i mogą być wykorzystywane przez wszystkich użytkowników. Cf. Y. Benkler, dz. cyt.

i emocjonalnej, ponieważ nie otrzymuje się nic konkretnego z czyichś rąk<sup>21</sup>. Jak zauważają M. Aime i A. Cossetta, ten kto daje, nie traci nic, sprawia dar, coś w rodzaju symulakrum, anulując znaczenie socjalne<sup>22</sup>. Także Xiaochang Li twierdzi, iż ten, kto publikował treści na stronach *fandom*, nie czuł silnych więzi z innymi członkami społeczności i nie dostrzegał produkcji kulturowej w kategoriach „darów” dla innych fanów<sup>23</sup>. Markus Giesler i Mali Pohlmann odnieśli koncepcję ekonomii darów do form wymiany muzyki cyfrowej poprzez Napster – pierwszy program służący do wymiany plików. Badanie wykazało egoistyczną postawę użytkowników wymieniających się muzyką, która doprowadziła autorów do stworzenia określenia „ekonomia pasożytnicza darów”<sup>24</sup>.

Jeśli chodzi o możliwą hybrydyzację gospodarki rynkowej i darów, Maurice Godelier stwierdza, że istnieje „kontrast między tymi rodzajami społeczeństw, tymi światami społecznymi i mentalnymi oraz społeczeństwem kapitalistycznym, gdzie większa część stosunków społecznych jest bezosobowa, a wymiana rzeczy i usług prowadzona w znacznej części na rynku anonimowym, pozostawiając niewiele miejsca dla gospodarki i kodeksu moralnego opartego na *gift-giving*”<sup>25</sup>. Zdaniem Yochai Benklera, od 1980 roku kładzie się nacisk na dynamiki społeczne, aby umożliwić wymianę w warunkach gospodarki rynkowej oraz w celu zastosowania tej zmiennej w systemach produkcyjnych<sup>26</sup>.

## Biznes wina bez butelki

Dla Johna Perry’ego Barlowa gospodarka cyfrowa nie jest czymś, co obejmuje tylko media w znaczeniu klasycznym, ale także całą gospodarkę wiedzy i umiejętności. W artykule zatytułowanym *Selling wine without bottle: The economy of mind in the global net* twierdzi, że dane mogą być cyfrowo zakodowane i wymienione, sprzedane, kupione lub podzielone bez ponoszenia kosztów produktów. Ta cecha tworzy nową dynamikę wymian, która podważa całą dotychczasową koncepcję własności intelektualnej i praw autorskich. Przekraczanie tych ograniczeń handlowych otwiera możliwość wymiany oraz uwalnia przepływ pomysłów, co jest opisywane jako „gospodarka umysłu”. Informacja to towar trudny do zarządzania, ponieważ ma tendencję do rozwijania się i rozpowszechniania, nie może być zamknięta i wyłącznie właściwa, tak jak idee, które się na nią składają. Sposób, w jaki przemysł kulturowy próbował

<sup>21</sup> H. Jenkins, X. Li, A. D. Krauskopf, J. Green, *If it doesn't spread is dead. Creating value in a spreadable marketplace*, Cambridge MA 2010, [online] <[http://convergenceculture.org/research/Spreadability\\_doublesidedprint\\_final\\_063009.pdf](http://convergenceculture.org/research/Spreadability_doublesidedprint_final_063009.pdf)>, dostęp: 8.12.2014.

<sup>22</sup> M. Aime, A. Cossetta, dz. cyt.

<sup>23</sup> X. Li, *Fanfic, Inc., Another look at FanLib.Com*, Cambridge 2007, [online] <[www.convergenceculture.org/htmlnewsletter/weeklyupdate\\_20071207.html](http://www.convergenceculture.org/htmlnewsletter/weeklyupdate_20071207.html)>, dostęp: 7.12.2014.

<sup>24</sup> M. Giesler, M. Pohlmann, *The anthropology of file sharing: Consuming napster as a gift*, „Advances in Consumer Research” 2003, nr 3.

<sup>25</sup> M. Godelier, *The enigma of the gift*, Chicago 1999, s. 106.

<sup>26</sup> Y. Benkler, dz. cyt.

chronić treści, nie będzie funkcjonował w gospodarce cyfrowej głównie z powodu niemożności oddzielenia pomysłu od środka materialnego, w którym były wyrażane idee. Dzięki digitalizacji informacji materiał pomocniczy (butelka) nie jest w stanie zamknąć zawartości (wino)<sup>27</sup>.

Inny model, zaznaczony z marksistowskiego punktu widzenia, pochodzi od Richarda Barbrooka, który w latach 90. był w dużej mierze zainteresowany polityką cyfrową. Już sam tytuł: *The hi-tech gift economy*<sup>28</sup> sugeruje znaczną różnicę w stosunku do ekonomii darów. Ten nowy system ekonomiczny jest zróżnicowany i obejmuje: element publiczno-państwowy *Arpanet*, któremu sprzeciwia się utowarowienie – prywatyzacja *market-driven*. Próbuje zawłaszczyć gospodarkę cyfrową, z której narodzi się nowa, publiczna gospodarka darów, powszechna i niepaństwowa, prawdziwy sprzeciw człowieka wobec produkcji kapitalistycznej. Dla R. Barbrooka pojawienie się nowych technologii wiąże się z możliwością kopiowania i przekazywania treści przez użytkowników, tak by zachęcić do narodzin rzemieślnika cyfrowego<sup>29</sup>. „Dla większości tych użytkowników sieć jest miejscem do pracy, gry, miłości, nauki i rozmowy z innymi ludźmi. Nieograniczenie poprzez fizyczną odległość powoduje, że współpracują ze sobą bez pośredniego udziału pieniądza i polityki. Obojętni wobec praw autorskich, dają i otrzymują informacje bez myślenia o płatności. W przypadku braku państw lub rynków do pośredniczenia więzi społecznych, społeczności sieciowe są natomiast formowane przez wzajemne zobowiązania utworzone przez darowiznę czasu i pomysłów”<sup>30</sup>. Zdaniem R. Barbrooka, wartości te zostały zbudowane w infrastrukturach sieci, co zostało zaprojektowane, aby ułatwić współpracę naukowców i badaczy, a nie w celu umożliwienia dostępu do kultury towarów. Dlatego gospodarka cyfrowa wydaje się być podobna do ekonomii darów, w której użytkownicy wymieniają się pomysłami i pomagają sobie nawzajem. Jednak ten rodzaj gospodarki musi współistnieć z systemem państwowym i kapitalistycznym do tego stopnia, że użytkownicy wydają środki publiczne i prywatne<sup>31</sup>. Ekonomia darów reprezentuje tendencję bardziej zaawansowaną, punkt dojścia bardziej interesujący w środowisku cyfrowym. Gospodarka rynkowa może być uznana za próbę skorygowania logiki utowarowienia na nośniku, który z natury odrzuca. To pierwsi użytkownicy sieci krytykowali komercjalizację Internetu i jego postępującą prywatyzację, prowadzącą do przerwania ekonomii darów<sup>32</sup>.

Internet mógłby różnić się od tego, czym jest obecnie. Jednak jest nie do pomyślenia, że kapitalizm pozostałby poza siecią, gdzie komunikacja stanowi jeden z filarów struktury organizacyjnej. Ekonomia darów bywa często jedno-

<sup>27</sup> J. P. Barlow, *Selling wine without bottle: The economy of mind on the global net*, w: *High noon on the electronic frontier, conceptual issues in cyberspace*, red. P. Ludlow, Cambridge 1999.

<sup>28</sup> R. Barbrook, *The hi-tech gift economy*, „First Monday” 2005, [online] <<http://firstmonday.org/article/viewArticle/1517/1432>>, dostęp: 23.12.2014.

<sup>29</sup> R. Barbrook, P. Schultz, *The digital artisans manifesto*, [online] <[www.imaginaryfutures.net/2007/04/16/the-digital-artisans-manifesto-by-richard-barbrook-and-pit-schultz/](http://www.imaginaryfutures.net/2007/04/16/the-digital-artisans-manifesto-by-richard-barbrook-and-pit-schultz/)>, dostęp: 23.12.2014.

<sup>30</sup> R. Barbrook, *The hi-tech gift...*

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> T. Terranova, dz. cyt.

kierunkowa: dotyczy użytkowników, którzy pozwolą na tworzenie i rozpowszechnianie treści, ale nie firm, które uczestniczą w modelu biznesowym. Modele ekonomiczne opisujące aktualną panoramę cyfrową, produkcję i udostępnianie partycypacyjne mogą być interpretowane jako formy kreacji w oparciu o dar i wzajemność tylko wtedy, gdy wcześniej analizuje się relacje i dynamiki akumulacji kapitalistycznej i zarządzania władzą.

W ostatnim czasie Y. Benkler dowodzi współistnienia produkcji opartej na prawach rynku i tej, którą nazywa produkcją nierynkową. Twierdzi, że wiele działań podejmowanych w sieci opiera się na modelu produkcji, który nie przechodzi przez rozpoznanie gospodarcze, ale istnieje pod postacią innych rodzajów motywacji, opartych na indywidualnych potrzebach i pragnieniach. Tak jak R. Barbrook, uważa, iż produkcja społeczna jest posłuszna logice odmiennej od tej, która ma zastosowanie w fabryce lub na rynku. Ten nowy rodzaj produkcji działa tam, gdzie nie funkcjonuje ani logika opłacanej pracy, ani rynek pracy i konkurencja. To nowa gospodarka obywatelska, która rozwija się bez pośrednictwa cen, nowa jakość w stosunku do wolnego rynku. Rosnąca rola „produkcji nierynkowej” w sektorze informacji i produkcji kulturowej pozwala radykalnie decentralizować model organizacyjny w porównaniu do mającego miejsce w ubiegłym wieku<sup>33</sup>.

Informacja i produkcja kulturowa w kontekście cyfrowym przyjmują trzy podstawowe cechy. Pierwszą jest to, że informacja jest dobrym nie-rywalem, którego prawdziwy koszt krańcowy zbliża się do zera. Chris Anderson bada, jak treści cyfrowe przestrzegają zasady Bertranda z XIX wieku: „na rynku konkurencyjnym cena ma tendencję do obniżania się aż do kosztów krańcowych”<sup>34</sup>. Specyfiką współczesnych technologii jest maksymalizacja konkurencji oraz liczebności treści. Cyfryzacja pozwoliła na sprowadzenie kosztów krańcowych do zera dzięki swojej charakterystycznej, nieskończonej powtarzalności. Drugą cechą jest to, że koszt sprzętu i oprogramowania drastycznie spadł. W epoce przemysłowej systemy masowej dystrybucji charakteryzowały się wysokim początkowo zainwestowanym kapitałem gospodarczym oraz niskimi kosztami krańcowymi dystrybucji produktu kulturowego. Aktualnie początkowy koszt ekonomiczny jest częściowo pobierany od użytkowników, którzy kupują sprzęt i oprogramowanie. Wreszcie trzeci czynnik to umiejętność komunikowania się i ludzka kreatywność. Dzięki nim istnieje możliwość przekształcenia informacji wziętych z zasobów sieci w nowe spostrzeżenia, symbole lub ekspresyjne reprezentacje dla innych, z którymi się konwersuje<sup>35</sup>. Wziąwszy pod uwagę koszt krańcowy istniejących informacji, zmniejszone koszty komunikacji i przekształceń, zdolność ludzka staje się podstawowym zasobem gospodarki informacji w sieci. Przetwarzanie i rozpowszechnianie zasobów kulturowych to czynności, na których zawsze wspierała się cywilizacja. Aż do końca ery przemysłowej umiejętności te zostały zepchnięte do środowiska

<sup>33</sup> Y. Benkler, dz. cyt.

<sup>34</sup> C. Anderson, *Free: the future of a radical price*, Nowy Jork 2009, s. 127.

<sup>35</sup> Y. Benkler, dz. cyt.

zewnątrznego produkcji i rynku. Aktualne technologie cyfrowe nie czynią nic innego, jak wykorzystywanie życia społecznego w kontekście gospodarczym i produkcyjnym. Technologia zatem nie określa zdolności dzielenia się<sup>36</sup>, ale czyni tę umiejętność dominującym sposobem produkcji gospodarczej. Obniżając kapitał ekonomiczny, niezbędny do tworzenia i udostępniania indywidualnego działania, technologie pozwoliły rozwiązać problem dostaw zasobów. Jego rozwikłanie pozwoliło firmom na decentralizację struktury produkcji i oparcie jej na relacjach społecznych, obchodząc rynki i hierarchie korporacyjne. Innymi słowy, wartość postępuje zgodnie z zasadą zachowania energii: wartości nie tworzy się i nie niszczy, ale przemieszcza<sup>37</sup>.

## Granie razem. Nowa produkcja dla firm 2.0

W dotychczasowych rozważaniach zaznaczono w sposób wyraźny wagę produkcji społecznej wewnątrz gospodarki cyfrowej. Nieuchronnie wiąże się ona z nowym polem eksperymentów w zakresie strategii produkcji i mechanizmów zysku ekonomicznego. Formy produkcji w sieci nie dotyczą tylko specyficznego zadania technicznego, ale także aktywności artystycznej, kulturalnej, graficznej, komunikatywnej, a nawet seksualnej. Fabryka przestała być najbardziej odpowiednim miejscem do pracy, ponieważ jej organizacja znacznie się zmieniła. Produkcja została przeniesiona z fabryki do społeczeństwa, wprawiając w ruch bardzo złożoną maszynę<sup>38</sup>.

Don Tapscott opisuje gospodarkę cyfrową jako „nową gospodarkę opartą na tworzeniu sieci ludzkiej inteligencji”<sup>39</sup>, jako że inteligencja jest tą zdolnością, która wytwarza innowacje – niezbędne narzędzie do rozwoju takiej gospodarki. Problem polega jednak na tym, że pracownik poznawczy musi być zarządzany zupełnie inaczej, niż to miało miejsce w przeszłości. „Nie opiera się na relacjach władzy – i nawet jeśli mogłoby, przywództwo utworzone pod przymusem nie przyniosłoby oczekiwanych rezultatów, które widzieliśmy”<sup>40</sup>. Chodzi o to, aby przyciągnąć i utrzymać pracę wykonaną przez pracownika, a nie jego samego, „zapewniając twórcze, komunikatywne i otwarte środowisko, gdzie ci pracownicy mogą mieć konkretne zastosowanie i zwiększyć swoją wiedzę”<sup>41</sup>. W analizie Tapscotta znajduje się odpowiedź na krytykę marksistowską. Jeśli podczas pracy w fabryce pracownik jest wyobcowany, ponieważ

---

<sup>36</sup> Aktywność podziału jest jedną z podstawowych cech człowieka. Być może nie istnieje nic bardziej ludzkiego jak współdzielenie historii wokół ogniska lub w „chmurze”. H. Jenkins, S. Ford, J. Green, dz. cyt., s. 3.

<sup>37</sup> C. Anderson, dz. cyt.

<sup>38</sup> T. Terranova, dz. cyt.

<sup>39</sup> D. Tapscott, *The digital economy: Promise and peril in the age of networked intelligence*, Nowy Jork 1996, s. XIII.

<sup>40</sup> E. S. Raymond, *The cathedral and the bazaar: Musings on Linux and Open Source by an accidental revolutionary*, Sebastopol 1999.

<sup>41</sup> D. Tapscott, dz. cyt., s. 35.

nie jest właścicielem środków produkcji, w pracy poznawczej środkami tymi są mózg, sprzęt i oprogramowanie. Środek produkcji musi zachęcać pracownika do udziału w kulturze wymiany. Te przepływy są utrzymywane głównie przez firmy, ale winny też angażować społeczeństwo do szybkiej rewolucji<sup>42</sup>. Zaproponowana przez Etienne Wenger<sup>43</sup> społeczność praktyczna w kontekstach środowiska cyfrowego, gdzie produkcja jest cyfrowym rzemieślnikiem, posiada niewielką wzajemność ze strony innych użytkowników, ale szeroką dystrybucję geograficzną.

W ciągu ostatnich lat badano związek pomiędzy produkcją a pracą poznawczą. Andrew Ross przeanalizował amerykańską gospodarkę i udowodnił, że nowe metody pracy są mniej opłacalne w porównaniu do zatrudnienia w pełnym wymiarze godzin lub w starych sektorach mediów. Ponadto obserwujemy stały wzrost niepewności zatrudnienia, zaś kategoria pracowników technicznie najbardziej wykwalifikowanych pojmuje swoją pracę bardziej jako grę i przykład modelu biznesowego<sup>44</sup>. Rosalind Gill twierdzi natomiast, że w Europie zatrudnionych w nowych mediach cechuje wysoki poziom inwestycji osobistej w pracy, wysoki poziom stresu i czasu pracy oraz niższe płace w porównaniu do etatowych pracowników, którzy wykonują tę samą pracę<sup>45</sup>.

Jaron Lanier, jeden z najważniejszych teoretyków cyfrowych innowacji, w swoim ostatnim eseju *Who owns the future?* przedstawia ciekawe porównanie. W szczytowym momencie firma fotograficzna Kodak zatrudniała ponad 140 tysięcy ludzi i była warta 28 miliardów dolarów. Dziś Kodak upadł, a nowym bohaterem fotografii cyfrowej stał się Instagram. Kiedy w 2012 roku został sprzedany Facebookowi za miliard dolarów, zatrudniał tylko trzynaście osób, a jego wartość to efekt pracy miliardów użytkowników sieci obywatelskich się bez wynagrodzenia<sup>46</sup>. Ostatni przykład pokazuje, jak ukształtować ten rodzaj pracy, wprowadzając kogoś, kto nie jest nagradzany finansowo za wykonanie zadania w sieci. Jak pisze Mark Andrejevic: „zamiast promować dzielenie się władzą, współczesna dystrybucja interaktywności wykorzystuje uczestnictwo jako formę pracy”<sup>47</sup>. Popularność strony internetowej zależy nie tylko od pracowników etatowych, ale przede wszystkim od fanów i wolontariuszy. „To, co jest dostarczane od przedsiębiorstw, nie jest już gotowym produktem, ale pierwszym surowcem, do którego jest dodana wartość poprzez pracę – odpłatnie lub za darmo – współpracowników i fanów”<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> T. Terranova, dz. cyt.

<sup>43</sup> E. Wenger, *Communities of practice: Learning, meaning and identity*, Nowy Jork 1998.

<sup>44</sup> A. Ross, *Mental labor in the new economy*, w: *Tulipanomania DotCom reader – a critique of the new economy*, red. G. Lovink, E. Kluitenberg, Amsterdam 2000.

<sup>45</sup> R. Gill, *Technobohemians or the New Cybertariat? New media work in Amsterdam a decade after the Web*, Amsterdam 2007.

<sup>46</sup> J. Lanier, *Who owns the future*, Nowy Jork 2013, s. 2.

<sup>47</sup> M. Andrejevic, *Little Brother is watching: The webcam subculture and the digital enclosure*, w: *MediaSpace: Place, scale, and culture in a media age*, red. N. Couldry, A. McCarthy, Nowy Jork 2004, s. 197.

<sup>48</sup> M. Andrejevic, *Watching television without pity – the productivity of online fans*, „Television & New Media” 2008, t. 9, nr 1, s. 32.

Z tej perspektywy Internet może być postrzegany jako medium nowej formy biznesu i nowej organizacji firmy, która utrwała równowagę ekonomiczną z przeszłości<sup>49</sup>. Siedziba centralna Google w Palo Alto wydaje się być ucieleśnieniem kapitalizmu obfitości: wszystkie informacje świata i wiele usług oferowanych dla wszystkich za darmo. Trudno wręcz zidentyfikować pracowników aktywnych w sektorze nowych mediów, a jeszcze trudniej pracowników poznawczych w najszerszym tego słowa znaczeniu. Biorąc pod uwagę fakt, że komputeryzacja jest rozpowszechniona we wszystkich sektorach gospodarki, jaki jest sens ciągłego mówienia o pracowniku poznawczym? Jaki rodzaj pracy jest tym wykonywanym przez użytkowników w momencie, gdy produkują za darmo liczne treści i pomagają moderować strony internetowe? I jaki jest związek pomiędzy tym ostatnim rodzajem pracy bez wynagrodzenia i tym „pracownika poznawczego”, który planuje i zarządza witrynami?

Dla Mauricio Lazzarato wspomniane czynności mogą być definiowane jako praca, nawet jeśli nie są za nią uznawane. W związku z zawartością informacyjną towaru niezbędne jest zwrócenie uwagi na zmiany zachodzące w procesach pracy, gdzie stosowane techniki obejmują coraz więcej komputerów (komunikacja pozioma i pionowa). Jeśli chodzi o działalność, która skutkuje produkcją treści kulturowej, praca niematerialna nie pociąga za sobą szeregu działań rozpoznanych jako praca, ponieważ obejmuje definicję oraz utrwalenie standardów kulturalnych i artystycznych, mód, smaków, zasad konsumenta bardziej strategicznie od opinii publicznej<sup>50</sup>. „Jeśli wiedza jest z natury zbiorowa”<sup>51</sup>, to można powiedzieć, że „użytkownik oprogramowania społecznego jest grupą, a nie indywiduum”<sup>52</sup>. Wiedza jest zbiorową jakością siły roboczej, a nie wyłączną własnością osoby fizycznej lub określonej grupy pracowników poznawczych. Internet to medium, które prezentuje się jako środowisko pozwalające wszystkim na udział w procesie produkcji kulturowej, jak też wprowadzanie w obieg treści kulturowych przez sieci społecznościowe, ponieważ jeśli się ich nie rozprzestrzenia, są martwe<sup>53</sup>. Tiziana Terranova tłumaczy to jako *free labor*, opisane jako „moment, w którym ta świadoma konsumpcja kultury przekłada się na działalność produkcyjną, która jest mile przyjęta i często, w tym samym czasie, bezwstydnie wyzyskiwana”<sup>54</sup>. Jeremy Rifkin, cytując Gandhiego, twierdzi, iż to „nie masowa produkcja, ale produkcja mas”<sup>55</sup>.

<sup>49</sup> C. Shirky, *Power laws, weblogs, and inequality*, [online] <[www.shirky.com/writings/herecomeseverybody/powerlaw\\_weblog.html](http://www.shirky.com/writings/herecomeseverybody/powerlaw_weblog.html)>, dostęp: 7.12.2014.

<sup>50</sup> M. Lazzarato, *Immaterial labor*, w: *Radical thought in Italy: a potential politics*, red. P. Virno, M. Hardt, Minneapolis 1996.

<sup>51</sup> T. Terranova, dz. cyt., s. 42.

<sup>52</sup> C. Shirky, *A group is its own worst enemy*, [online] <[http://shirky.com/writings/group\\_enemy.html](http://shirky.com/writings/group_enemy.html)>, dostęp: 20.12.2014.

<sup>53</sup> H. Jenkins, S. Ford, J. Green, dz. cyt., s. 1.

<sup>54</sup> T. Terranova, dz. cyt., s. 37.

<sup>55</sup> M. Capuano, *Jeremy Rifkin, l'Italia deve cambiare modello energetico*, [online] <[www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/2014/09/03/jeremy-rifkin-litalia-deve-cambiare-modello-energetico\\_3113190e-b422-4e56-9ad1-2ece2dd53589.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/2014/09/03/jeremy-rifkin-litalia-deve-cambiare-modello-energetico_3113190e-b422-4e56-9ad1-2ece2dd53589.html)>, dostęp: 20.12.2014.



## Zakończenie

Kwestią zasadniczą jest próba zrozumienia, czy Internet stanowi kontynuację modelu kapitalistycznego, czy go przełamuje. W tym sensie to, co wydaje się być nowym modelem gospodarczym, to nic innego jak nowy etap długiej historii eksperymentów. Rozpowszechnianie nowych technologii uczyniło te zmiany bardziej oczywistymi. Jednocześnie pojawiło się o wiele bardziej skomplikowane zjawisko ze względu na dużą różnorodność fenomenów kulturalnych i gospodarczych.

W rzeczywistości technologia cyfrowa uczyniła treści „płynnymi”. Henry Jenkins proponuje potrzebę dalszego rozwijania treści transmedialnych<sup>56</sup>, które każdy użytkownik może dostosować i nimi zarządzać, jak tylko zechce. Często treści te są zaprojektowane w celu zareklamowania niektórych produktów lub ich nakład zarabia poprzez firmy w sieci. Stosowanie takich terminów jak „free” lub „dar” sugerują, że opisywane są transakcje nierynkowe, podobnie jak przenikanie przez nie konkretnej logiki rynku. Ma ona funkcję maskowania mechanizmów społecznych, na których opierają się „dary” i „rynek”, w celu uniknięcia konfliktów z obydwu stron i zapewnienia atrakcyjnego środowiska cyfrowego. Co więcej, nie wystarczy powiedzieć, że system rynku opiera się tylko na transakcjach pieniężnych, a ten darów na systemie o wartości społecznej, ponieważ obydwa rodzaje wymiany są regulowane zarówno gospodarczo, jak i społecznie. Mówienie o gospodarkach hybrydowych lub moralnych nie jest właściwe, koncentruje się bowiem wyłącznie na treści wymiany, bez rozważania systemu, który reguluje produkcję wartości, uwzględnienia kontekstu oraz warunków wymiany, a zatem prowadzi do zniekształconej wizji dynamik sieci i użytkownika, który z niej korzysta.

Technologie cyfrowe umożliwiły strumieniom treści być łatwo zastępowanymi poprzez dwa systemy wymiany<sup>57</sup>. Obniżając niezbędne koszty, technologie te pozwoliły, by dostawy zasobów zostały oparte na strukturach określonych w produkcji zdecentralizowanej<sup>58</sup>. Konkretnie warunki działania w ramach nowych mediów zmieniają znaczenie udostępniania i produkcji społecznej jako produkcji gospodarczej. Ważne wydaje się tu zrozumienie, że udostępnianie jest sposobem produkcji. Trzeba bowiem wiedzieć, jak działa i jakie są dynamiki w sieci. Stały udział użytkowników w procesach produkcji jest strategią zdolną do zaspokojenia indywidualnych potrzeb klientów, przy równoczesnym zachowaniu efektywności produkcji masowej. Rozwój ten pozwala na zdefiniowanie produkcji powiązanej z „masową personalizacją”<sup>59</sup> poprzez ciągły wzrost

---

<sup>56</sup> Poruszanie się po różnych rodzajach mediów przyczynia się do poszerzenia doświadczeń użytkowników. Różne formaty multimedialne pomagają stworzyć „punkty wejścia”, poprzez które użytkownik może zanurzyć się całkowicie w narracji. Celem tego zanurzenia się jest decentralizacja relacji pomiędzy autorem i użytkownikiem.

<sup>57</sup> H. Jenkins, S. Ford, J. Green, dz. cyt.

<sup>58</sup> Y. Benkler dz. cyt., s. 121.

<sup>59</sup> M. Andrejevic, *Watching television without pity: The productivity of free fan labor*, Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Nowy Jork 25.05.2009 [online] <[www.allacademic.com/meta/p138\\_40\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p138_40_index.html)>, dostęp: 21.12.2014.

widżetyzacji Internetu<sup>60</sup>. Niektóre firmy, zwłaszcza w świecie cyfrowym, zrozumiały, jak wykorzystać ogromną moc socjalizacji, kontrolować dynamikę i pobudzać motywację, które sprzyjają wymianie i produkcji społecznej. Zrozumiały, jak stworzyć ograniczone przestrzenie cyfrowe, w których użytkownik może wyrazić swoją wolność, wykorzystując tego rodzaju motywację jako formę bezpłatnej produkcji.

Konieczność przemyślenia gospodarki cyfrowej staje się zasadniczym problemem firm wielu państw europejskich i Komisji Europejskiej. Zderzenie starego i nowego kontynentu jest widoczne w amerykańskich mediach, obawiających się firm z Silicon Valley<sup>61</sup>. Rozbieżności między USA i Europą są zróżnicowane: począwszy od oskarżeń o unikanie opodatkowania przez inicjatywy na rzecz ochrony prywatności, a kończąc na procedurach antymonopolowych. W tym momencie na wielu frontach odbywa się próba sił między Europą a „mistrzami sieci”<sup>62</sup>. Jeśli Internet przejmuje centralną rolę w rozwoju gospodarczym i demokratycznym jednego obszaru, niezbędne wydaje się odejście od prostej logiki rynku i zasadnicza zmiana form zarządzania siecią w celu umożliwienia nawet małym, startującym firmom lub wszystkim zwykłym obywatelom korzystania z sieci. Już Benkler podkreślał, że najważniejsze jest pytanie, kto posiada infrastrukturę i w jaki sposób nią zarządza<sup>63</sup>. W Internecie pozostaje się zawieszonym w sprzeczności między swobodną współpracą a eksploatacją, między kontrolą i wolnością, między władzą a równością. Sieć – lub bardziej ogólnie – produkcja i wymiana informacji jest teatrem zacieklej starć politycznych, społecznych i biznesowych. Aktualnie jedyną ceną za korzystanie z Internetu jest login.

### Bibliografia

- Aime M., Cossetta A., *Il dono al tempo di Internet*, Turyn 2010.  
Anderson C., *Free: The future of a radical price*, Nowy Jork 2009.  
Andrejevic M., *Little Brother is watching: The webcam subculture and the digital enclosure*, w: *MediaSpace: Place, scale, and culture in a media age*, red. N. Couldry, A. McCarthy, Nowy Jork 2004.  
Andrejevic M., *Watching television without pity – The productivity of online fans*, „Television & New Media” 2008, t. 9, nr 1, s. 24–46.

<sup>60</sup> Widżetyzacja oznacza dekonstrukcję sieci w małych aplikacjach zwanych widżetami. Mogą być one uruchamiane bezpośrednio na pulpicie lub podłączane do stron internetowych. Cieszą się coraz większą popularnością, ponieważ pozwalają każdemu łatwo dostosować stronę internetową z możliwością szybkiego dostępu do prognozy pogody własnego miasta, ulubionych utworów muzycznych, portalu społecznościowego, w którym jest się zarejestrowanym lub wiadomości krajowych. Zob. N. Kennedy, 2009, *The widgetization of the Web*, [online] <[www.niallkennedy.com/blog/2006/07/widgets-web.html](http://www.niallkennedy.com/blog/2006/07/widgets-web.html)>, dostęp: 21.12.2014.

<sup>61</sup> W. Marshall, *European regulators take aim at U.S. tech companies*, „Wall Street Journal” 12.05.2014, [online] <[www.wsj.com/articles/SB10001424052702304831304579542203474599422](http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304831304579542203474599422)>, dostęp: 21.12.2014.

<sup>62</sup> F. Rampini, *Rete padrona – Amazon, Apple, Google & co. Il volto oscuro della rivoluzione digitale*, Mediolan 2014.

<sup>63</sup> Y. Benkler, dz. cyt.

- Barbrook R., Schultz P., *The digital artisans manifesto*, [online] <<http://www.imaginaryfutures.net/2007/04/16/the-digital-artisans-manifesto-by-richard-barbrook-and-pit-schultz/>>, dostęp: 23.12.2014.
- Barbrook R., *The hi-tech gift economy*, "First Monday" 2005, nr 3, [online] <<http://firstmonday.org/article/viewArticle/1517/1432>>, dostęp: 23.12.2014.
- Barlow J.P., *Selling wine without bottle: The economy of mind on the global net*, w: *High noon on the electronic frontier. Conceptual issues in cyberspace*, red. P. Ludlow, Cambridge 1999.
- Benkler Y., *The wealth of networks. How social production transforms markets and freedom*, New Haven – Londyn 2006.
- Dean J., *Communicative capitalism: Circulation and the foreclosure of politics*, "Cultural Politics" 2005, t. 1, nr 1.
- Giesler M., Pohlmann M., *The anthropology of file sharing: Consuming napster as a gift*, "Advances in Consumer Research" 2003, nr 3.
- Jenkins H., *Convergence culture: where the old and new media collide*, Nowy Jork 2006.
- Jenkins H., Ford S., Green J., *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, Nowy Jork 2013.
- Jenkins H., *If it doesn't spread, it's dead (part four): Thinking through the gift economy*, [online] <[www.henryjenkins.org/2009/02/if\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p\\_3.html](http://www.henryjenkins.org/2009/02/if_doesnt_spread_its_dead_p_3.html)>, dostęp: 7.12.2014.
- Jenkins H., Li X., Krauskopf A.D., Green J., *If it doesn't spread is dead. Creating value in a spreadable marketplace*, [online] <[http://convergenceculture.org/research/Spreadability\\_doublesidedprint\\_final\\_063009.pdf](http://convergenceculture.org/research/Spreadability_doublesidedprint_final_063009.pdf)>, dostęp: 8.12.2014.
- Lazzarato M., *Immaterial labor*, w: *Radical thought in Italy: a potential politics*, red. P. Virno, M. Hardt, Minneapolis 1996.
- Li X., *Fanfic, Inc., another look at FanLib.Com*, [online] <[http://www.convergenceculture.org/htmlnewsletter/weeklyupdate\\_20071207.html](http://www.convergenceculture.org/htmlnewsletter/weeklyupdate_20071207.html)>, dostęp: 7.12.2014.
- Mauss M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, "L'Année Sociologique" 1923–1924.
- Raymond E.S., *The cathedral and the bazaar: Musings on Linux and Open Source by an accidental revolutionary*, Sebastopol 1999.
- Shirky C., *A group is its own worst enemy*, 2003, [online] <[http://shirky.com/writings/group\\_enemy.html](http://shirky.com/writings/group_enemy.html)>, dostęp: 20.12.2014.
- Shirky C., *Power laws, weblogs, and inequality*, [online] <[http://www.shirky.com/writings/hercomeseverybody/powerlaw\\_weblog.html](http://www.shirky.com/writings/hercomeseverybody/powerlaw_weblog.html)>, dostęp: 7.12.2014.
- Terranova T., *Free labor: Producing culture for the digital economy*, "Social Text 63" 2000, nr. 2, s. 33–58.
- Wenger E., *Communities of practice: Learning, meaning and identity*, Nowy Jork 1998.

## Streszczenie

Internet to rodzaj cyfrowego fetyszu dla różnego rodzaju fantazji i działań politycznych. To medium demokratyczne, poza jakąkolwiek logiką rynkową, oparte na konkretyzacji daru antyutilitarystycznego Maussa. Wraz z ewolucją i sukcesem Internetu logiki rynku stały się częścią świata cyfrowego. Zdaniem wielu autorów koncepcja ekonomii darów mogłaby współistnieć z gospodarką rynkową. Gospodarka moralna opisuje zbiór norm społecznych, wpływa na wzajemne zrozumienie, poszanowanie praw i interesów uczestników. W rzeczywistości to, co wydaje się być nową gospodarką, to ewolucja kapitalizmu postindustrialnego, nowy model biznesowy, który utrwała stare równowagi ekonomiczne. Internet okazuje się być miejscem, w którym firmy dają bezpłatnie surowe produkty oraz platformy, a użytkownicy korzystają z nich za darmo, przynosząc wartość treściom i samym firmom. Ten nowy model zakłada analizę strategii produkcji i mechanizmów zysku ekonomicznego. Produkcja przeniosła się z fabryki do przedsiębiorstw, zaś produkcja społeczna jest teraz nowym modelem organizacyjnym.

## S u m m a r y

**The new digital economy? If we want things to stay as they are,  
things will have to change**

Internet has assumed, and still assumes, the role of a digital fetish. A network which projects all sorts of fantasies and hopes about political actions. A truly democratic opportunity, beyond any commercial logic, founded on the concretization of Mauss's anti-utilitarian gift. With internet's evolution and success, the principles and logic of the market have joined the web. Such evolution induced many authors to conceive an economy model where the gift economy and the gain economy could coexist together. A moral economy that describes a set of social norms and mutual understanding respectful of the rights and interests of the participants. What would appear as a new economy model is rather an evolution of post-industrial capitalism. A new business model has perpetuated the old economic equilibrium. The internet is an environment where the companies give away raw products and platforms and the users use them for free, add value and worth to the contents and to the companies themselves. This new business model entails an analysis of the relationship between production strategies and mechanisms about economic profit. Production has moved from the factory to society and social production is the new organizational model.

Thumaczenie: *Joanna Sawulska*

# Kodowanie zawartości mediów „sztuk walki” (na podstawie teorii Stuarta Halla). Krótka analiza wprowadzająca\*

**Słowa kluczowe:** analiza zawartości, kodowanie zawartości, sztuki, sporty i systemy walki, media profilowane, Stuart Hall

**Key words:** content analysis, encoding and decoding, profiled media, mass media, Stuart Hall

## Wstęp

Sztuki, sporty i systemy walki stały się jednym z wielu elementów kultury masowej. Ich popularność wynika m.in. z przekonania o cechującej je oryginalności, a także efektywności i tajemniczości (sztuki), rozrywce i rywalizacji (sporty) oraz o nowym podejściu do tradycji walki (systemy combat). Odpowiadając na zapotrzebowania słuchaczy, czytelników i widzów zainteresowanych tą tematyką, media starały się wypełniać lukę informacyjną, dlatego też na amerykańskim rynku medialnym pojawiły się nowe czasopisma<sup>1</sup>.

Wpływ środków masowego komunikowania na odbiór prezentowanych treści potwierdzają badania ich efektywności<sup>2</sup>. Wskazują na to m.in. Stanley J. Baran i Dennis K. Davis (cytując np. Jaya G. Blumlera), dla których odbiorca mediów to konsument produktów rynkowych (tutaj: rynku Martial Arts)<sup>3</sup>. Nie należy zapominać, iż treści te mogą być celowo zniekształcane przez media (np. w celach marketingowych)<sup>4</sup>, aby osoby powołujące się tylko na własny autorytet (np. niewiarygodni „mistrzowie” sztuk, sportów i systemów walki) mogły osiągać określone korzyści.

---

\* Por. P. Pawelec, *Encoding and decoding martial arts media content in Poland and USA*, “Abstract Book of Third World Scientific Congress of Combat Sports and Martial Arts. October 15–17, 2014, Rzeszów”, Rzeszów 2014, s. 71–72.

<sup>1</sup> Por. W.J. Cynarski, *Teoria i praktyka dalekowschodnich sztuk walki w perspektywie europejskiej*, Rzeszów 2000, s. 66–67.

<sup>2</sup> Por. J.B. Thompson, *The media and modernity: A social theory of the media*, Stanford 1995.

<sup>3</sup> Por. S.J. Baran, D.K. Davis, *Mass communication theory. Foundations, ferment, and future*, Belmont 2006, s. 308.

<sup>4</sup> Por. L. Gorman, D. McLean, *Media and society into the 21st century*, Oxford 2009, s. 231–232.

W publikacji tej zarysowano temat zawartości mediów należących do gatunku Martial Arts (profilowanych ze względu na tematykę i skierowanych do osób zainteresowanych nią czynnie lub biernie<sup>5</sup>), których treści również są kodowane i dekodowane. Jest to zgodne z teorią stworzoną przez Stuarta Halla, zakładającą m.in., iż odbiorca nie musi przyjmować określonych treści zgodnie z oczekiwaniami nadawców, ale może je kontestować i adaptować według własnej wiedzy i przekonań<sup>6</sup>.

Do określenia kodowanych treści badanych mediów została zastosowana metoda jakościowej analizy zawartości (z elementami dyskursu i ilustracji). Badane były komunikaty we wszystkich wylosowanych publikacjach stosowane w celu dotarcia do odbiorców traktowanych jako konsumenci produktów medialnych. Jako próbę badawczą (dobraną w sposób logiczny) wykorzystano po jednym z trzech rodzajów mediów tradycyjnych (telewizji, czasopism) oraz po piętnaście stron internetowych z Polski i Stanów Zjednoczonych. Uzyskane dane kategoryzowano po względem badanej tematyki.

## Literatura przedmiotu

Literaturę podzielono na cztery segmenty tematyczne obejmujące: wybrane procesy tworzenia komunikatów i ich jakościową analizę, teorię S. Halla oraz sztuki, sporty i systemy walki w kulturze popularnej i masowej.

Przyjmując założenie o słuszności wyróżnienia przez W. Lance'a Bennetta czterech rodzajów zniekształceń treści informacyjnych, powstających już na etapie ich tworzenia, wyróżniono: 1) personalizację newsów, ich 2) udramatyzowanie, 3) fragmentację oraz 4) normalizację. Zniekształcenia te związane są z tzw. rytuałami obiektywizmu, a zatem wiedza prezentowana odbiorcom nigdy nie jest pozbawiona uprzedzeń nadawców<sup>7</sup>.

Przedmiotem rozważań są nie tylko informacje stworzone przez media, ale też autorskie wypowiedzi bohaterów publikacji – cytowane dosłownie. Ponadto uwzględniono specyfikę i rodzaj badanych mediów, w których komunikaty te były tworzone i publikowane<sup>8</sup>.

Literatura naukowa, polsko- i angielskojęzyczna, obejmuje nie tylko pozycje zawierające procedury badawcze, ale i przykłady ich zastosowania. Wzięto pod uwagę publikacje Agnieszki Lisowskiej-Magdziarz<sup>9</sup>, Tomasza Gackowskie-

<sup>5</sup> P. Pawelec, "Black Belt" as an example of a magazine about Martial Arts. Outline of the subject, "Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology" 2011, nr 3, s. 25.

<sup>6</sup> Por. S. Hall, *Encoding/decoding*, w: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, Londyn 1980, s. 128-138.

<sup>7</sup> Por. S.J. Baran, D.K. Davis, dz. cyt., s. 390-391.

<sup>8</sup> Por. L. Taylor, A. Willis, *Medioznastwo. Teksty, instytucje, odbiorcy*, tłum. M. Król, Kraków 2006, s. 3.

<sup>9</sup> Por. A. Lisowska-Magdziarz, *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów*, Kraków 2004; *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006; *Dyskurs – semiotyka – wspólnota interpretacyjna. W stronę modelu zintegrowanego instrumentarium badań nad zawartością mediów (zaproszenie do dyskusji)*, „Global Media Journal-Polish Edition” 2006, nr 1, [online]

go i in.<sup>10</sup>, Krzysztofa Koneckiego<sup>11</sup> oraz Marcusa Banksa<sup>12</sup>, Earla Babbiego<sup>13</sup> i Davida Silvermana<sup>14</sup>.

Teoria S. Halla stała się przedmiotem zainteresowania innych analityków, skupiających się na jej ogólnych i szczegółowych ujęciach. Jako przykłady można wskazać artykuł Pertiego Alasuutari<sup>15</sup> i książkę Jamesa Proctera<sup>16</sup>, prezentujące ujęcie postmodernistyczne, z którego wywodzi się przedstawiana koncepcja. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku materiałów biograficznych<sup>17</sup>. Wspomniana teoria jest również obecna w literaturze krytycznej, zarówno wobec S. Halla, jak i całego postmodernizmu, a jako przykłady można podać opracowania Douglasa Kellnera<sup>18</sup>, Edwarda Docxa<sup>19</sup> i Poonam Pillai<sup>20</sup>.

Obecność sztuk, sportów i systemów (combat) walki w przestrzeni kultury popularnej i masowej również została rozpoznana w literaturze polsko-angielskojęzycznej. Przykładem może być opracowanie Wojciecha J. Cynarskiego na temat obrazu wojownika w kulturze obrazkowej a wyłaniającego się z „adaptacji dziedzictwa kultury wojowników do kultury zachodniej”<sup>21</sup>. Podobna tematyka obecna jest także w pracach Paula Bowmana, zwracającego uwagę na popularyzację starszych i nowszych stylów walki (mających swój rodowód na Dalekim Wschodzie)<sup>22</sup> i Maxa J. Skidmore’a, przedstawiającego treści dotyczące tradycyjnych sztuk walk i ich transmisji z kultury wschodniej do zachodniej<sup>23</sup>.

---

<<http://globalmediajournal.collegium.edu.pl/artykuly/wiosna%202006/Lisowska-Magdziarz-Zawartosc-dyskurs-semiotyka.pdf>>, dostęp: 28.09.2014.

<sup>10</sup> Por. T. Gackowski, M. Łączyński, Ł. Majchrzyk, A. Matyja, M. Wieczorkowski, *Skrypt do analizy zawartości prasy*, Warszawa 2007.

<sup>11</sup> Por. T. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2005, nr 2, s. 42–63.

<sup>12</sup> Por. M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2009.

<sup>13</sup> Por. E. Babbie, *Podstawy badań społecznych*, tłum. W. Betkiewicz i in., Warszawa 2008.

<sup>14</sup> Por. D. Silverman, *Interpretacja Danych Jakościowych*, tłum. M. Głowacka-Grajper, J. Ostrowska, Warszawa 2009.

<sup>15</sup> Por. P. Alasuutari, *Cultural images of the media*, w: *Rethinking the Media Audience: The New Agenda*, red. P. Alasuutari, Londyn 1999, s. 86–104.

<sup>16</sup> Por. J. Procter, *Stuart Hall*, Londyn 2004.

<sup>17</sup> Por. H. Davis, *Understanding Stuart Hall*, Londyn 2004.

<sup>18</sup> Por. D. Kellner, *Cultural studies and social theory: A critical intervention*, [online] <<http://gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>>, dostęp: 28.09.2014.

<sup>19</sup> Por. D. Docx, *Postmodernism is dead*, „Prospect Magazine” 2011, nr 8, [online] <<http://prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>>, dostęp: 28.09.2014.

<sup>20</sup> Por. P. Pillai, *Rereading Stuart Hall's encoding/decoding model*, „Communication Theory” 1992, nr 2, s. 221–233.

<sup>21</sup> Por. W.J. Cynarski, *Film gatunku sztuk walki 1969–1999*, „Ido – Ruch dla Kultury/Movement for Culture” 2000, nr 1, s. 241.

<sup>22</sup> Por. P. Bowman, *The globalization of Martial Arts*, w: *Martial Arts of the world: An encyclopedia of history and innovation*, red. T.A. Green, J.R. Svinth, Santa Barbara 2010, s. 435–520.

<sup>23</sup> Por. M.J. Skidmore, *Oriental contributions to western popular culture: The Martial Arts*, „The Journal of Popular Culture” 1991, nr 1, s. 129–148.

## Zawartość mediów (słowo, obraz) i jej interpretacja

Przyjęto, iż treści ukazywane w mediach Martial Arts mogą być analizowane m.in. pod kątem określających je definicji i potencjalnej atrakcyjności przekładającej się bezpośrednio na zainteresowanie nimi konsumentów mediów (ze względu na ograniczenia objętościowe artykułu zdecydowano o charakterystyce tylko tych dwóch elementów). Związane to jest m.in. z użyciem przez nadawców odpowiednich komunikatów, które następnie są adaptowane przez odbiorców<sup>24</sup> funkcjonujących np. jako członkowie grup treningowych i/lub komunikacyjnych, wyróżniających się aktywnością (na forach internetowych czy portalach społecznościowych), stosowanym językiem czy zróżnicowaniem narodowościowym<sup>25</sup>.

Dyskurs mediów zsegmentowanych toczy się w określonym języku, niekiedy rozumiałym tylko dla osób zapoznanych z ich tematyką. Zawartość takich tytułów prasowych, rozgłośni radiowych, stacji telewizyjnych i stron internetowych badana jest zwykle z uwzględnieniem stosowanej narracji oraz semiotyki<sup>26</sup>. Dyskurs traktowany jest wtedy jako zbiór spójnych tekstów i obrazów, zbieżnych ze sobą oraz posiadających określoną „gramatykę” umożliwiającą ich bezpośrednią lub pośrednią „identyfikację” z danym zagadnieniem<sup>27</sup>.

Pełna analiza obejmuje m.in. badanie publikacji ze względu na stosowane przez ich autorów ukryte znaczenia oraz styl, retorykę, opis osób i/lub zdarzeń (z wykorzystaniem specyficzności pojęć bazowych). Istotne jest przy tym określenie, czy taki dyskurs może wywoływać reakcję odbiorców<sup>28</sup>, zwłaszcza gdyby stracili oni orientację pomiędzy informacjami prawdziwymi i wartościowymi a treściami zgodnymi tylko z intencjami wydawców i redakcji (np. z powodów ekonomicznych)<sup>29</sup>.

Nadawcy i odbiorcy są również elementami kultury wizualnej. Stąd też wykorzystywanie przez nich innowacji technicznych i logiki ekonomicznej wpływa na kształt społeczeństw:

- 1) „ikon” – autor informacji wykorzystuje ekspresję w procesie informowania (np. o nowych technikach walki);

<sup>24</sup> Por. S.D. Reese, P.J. Shoemaker, *Mediating the message. Theories of influences on mass media content*, Nowy Jork 2006, s. 26.

<sup>25</sup> Por. M. Grech, „Wszystko jest komunikacją”. *Projekt opisu struktury społecznej i metodologii badań*, w: *Teorie komunikacji i mediów*, t. 2, red. M. Graszewicz, J. Jastrzębski, Wrocław 2010, s. 201–202.

<sup>26</sup> Por. J. Macnamara, *Media content analysis: Its uses, benefits and Best Practice Methodology*, „Asia Pacific Public Relations Journal” 2005, nr. 1, s. 17.

<sup>27</sup> Por. A. Shevchenko, *Discursive analysis of mass media texts*, „Theory of Communication and Applied Communication” 2002, nr 1, s. 153–160.

<sup>28</sup> Por. T. van Dijk, *Introduction: discourse analysis in (mass) communication research*, w: *Discourse and communication. New approaches to the analysis of mass media discourse and communication*, red. T. van Dijk, Berlin – Nowy Jork 1985, s. 7–8.

<sup>29</sup> Por. S.D. Reese, P.J. Shoemaker, dz. cyt., s. 10.



- 2) „spektaklu” – widzowie jako część uatrakcyjnionego przedstawienia, którego celem jest wywołanie pożądanych przez media reakcji (np. motywowanie kobiet do nauki technik samoobrony);
- 3) „autoprezentacji” – nadawcy wykorzystują atrakcyjne formy komunikacji (np. reklama szkół walki na stronach internetowych);
- 4) „designu” – motywem przewodnim jest moda (np. na reklamowane przez media nowe systemy combat walki);
- 5) „podglądactwa” – zaspokajanie ciekawości konsumentów (np. poprzez relacje zza kulis turniejów sportów walki)<sup>30</sup>.

W analizie materiałów wizualnych niebagatelne znaczenie odgrywa kontekst, w jakim zostały one zaprezentowane. Zwraca się więc uwagę na ich treść, nawiązywanie swoistego „dialogu” z odbiorcą oraz wszelkie dane pozwalające na identyfikację nadawcy i określenie potencjalnego celu działania<sup>31</sup>.

## Media Martial Arts w Polsce i USA (w zarysie)

Charakterystyki omawianych mediów dokonano na podstawie ich (1) rodzaju, (2) zasięgu, (3) ciągłości ukazywania się, (4) wykorzystywanych rodzajów publikacji, (5) liczby publikacji, (6) dominującej tematyki, (7) udziału specjalistów technik walki w ich tworzeniu, (8) kraju pochodzenia (jeśli w przypadku stron internetowych jest to możliwe do ustalenia), (9) obecności na wszelkich nośnikach informacji i (10) dostępności cenowej dla odbiorców.

Przeanalizowano następujące media polskie i polskojęzyczne: „Sztuki Walki: Magazyn Miłośników Sztuk i Sportów Walki” (wydawnictwo „Espadon” z Bydgoszczy – badany tylko do połowy roku ze względu na upadek tytułu); telewizję FightKlub (właściciel: IKO Media Group z Węgier); wybrane strony internetowe, których treść wskazywała na ich polskość.

W przypadku mediów ze Stanów Zjednoczonych były to: „Black Belt” (wydawnictwo Cheryl Angelheart Group Publisher z Kalifornii); zweryfikowany kanał telewizyjny UFC-Ultimate Fighting Championship (poprzez portal Youtube.com) oraz wybrane strony internetowe, których treść wskazywała na ich amerykańskie pochodzenie.

Biorąc pod uwagę wszystkie wcześniej wymienione elementy, czasopismo „Sztuki Walki: Magazyn Miłośników Sztuk i Sportów Walki” (1) było kwartalnikiem (a od 2011 roku – półrocznikiem), (2) obejmowało swoim zasięgiem całą Polskę (podstawowe informacje były publikowane w Internecie, ale w minimalnym zakresie), (3) przez prawie pięć lat pojawiało się regularnie co trzy miesiące, a w późniejszym czasie – co sześć, (4) zawierało takie rodzaje publikacji jak wywiad, reportaż, felieton, informacja itp., (5) posiadało zawartość zdominowaną przez publikacje słowno-obrazowe (mieszane),

<sup>30</sup> Por. P. Sztompka, *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 14–20.

<sup>31</sup> Por. T. Konecki, dz. cyt., s. 43.

(6) tematycznie było zdominowane przez charakteryzację poszczególnych sztuk, sportów i systemów walki oraz informacje o wydarzeniach, (7) udostępniało swoje łamy autorom uważanym za mistrzów, (8) było w całości polskie, (9) dostępne w druku i (w ograniczonym zakresie) w Internecie, (10) nie odbiegało poziomem ceny od innych kwartalników i półroczników.

Następnie zbadano FightKlub jako telewizję polskojęzyczną poświęconą w całości różnym sposobom walki (1) nadającą całodobowo, (2) dostępną w Polsce za pośrednictwem platform telewizyjnych i w sieciach kablowych, (3) nadającą nieprzerwanie od momentu powstania, (4) wykorzystującą takie gatunki, jak informacja, relacja czy reportaż, (5) której czas antenowy zdominowały audycje mieszane, (6) dominującą tematyką były relacje z zawodów, sylwetki mistrzów, informacje o wydarzeniach oraz charakterystyka wybranych sztuk, sportów i systemów walki, (7) a najwięcej czasu poświęcono bokserom oraz mistrzom sztuk, sportów i systemów walki, (8) stację europejską, (9) obecną na nośnikach elektronicznych z odpowiednimi aplikacjami komputerowymi, (10) do której dostęp był uzależniony np. od wykupionego abonamentu w cenie porównywalnej do innych kanałów telewizyjnych na polskim rynku.

„Black Belt” (1) ukazuje się co miesiąc, (2) obejmuje swym zasięgiem zwłaszcza Stany Zjednoczone i Kanadę (3) nieprzerwanie od 1961 roku, (4) wykorzystuje wywiad, reportaż, felieton itp., (5) a publikacje mieszane dominują w każdym z kolejnych wydań, (6) wiodącą tematyką to poszczególne sztuki, sporty i systemy walki, historia oraz informacje o wydarzeniach sportowych, (7) zaś autorzy publikacji to głównie osoby posiadające tytuły mistrzowskie, (8) czasopismo w całości należy do amerykańskiego właściciela, (9) jest dostępne w wersji papierowej i elektronicznej w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie oraz innych państwach, (10) a ceny poszczególnych wydań nie odbiegają od innych miesięczników<sup>32</sup>.

Amerykańskim kanałem telewizyjnym skierowanym do odbiorców zainteresowanych różnymi sposobami walki jest profil stacji UFC-Ultimate Fighting Championship (dostępny za pośrednictwem portalu internetowego Youtube.com): (1) nadaje całodobowo, (2) dostępny w Stanach Zjednoczonych i innych krajach za pośrednictwem platform telewizyjnych i w sieciach kablowych (3) nieprzerwanie od momentu powstania, (4) wykorzystuje takie gatunki, jak informacja, relacja czy reportaż (5) i są to zasadniczo materiały mieszane, przy czym (6) dominują relacje z zawodów, sylwetki mistrzów, informacje o wydarzeniach oraz charakterystyka wybranych sztuk, sportów i systemów walki, reprezentowanych przez zawodników występujących podczas walk w klatkach czy na ringach, (7) zaś bohaterowie publikacji są związani z boksem lub innymi sposobami prowadzenia walki, (8) stacja należy do amerykańskiego właściciela, (9) a dostęp do jej oferty uzależniony był np. od wykupionego abonamentu (10) o cenie porównywalnej do innych kanałów telewizyjnych na amerykańskim rynku.

<sup>32</sup> Por. P. Pawelec, dz. cyt., s. 20–22.

Strony internetowe dobierane zostały na podstawie wyników uzyskanych za pośrednictwem wyszukiwarki Google.com, w którą wpisywano frazy: „sztuka walki”, „sport walki”, „system walki”, „martial art.”, „fighting sport” i „combat system”. Analizowane strony internetowe przedstawiono w tabeli 1. Ze wspomnianych względów zrezygnowano z ich szczegółowego opisywania.

Tabela 1

Analizowane polskie i amerykańskie strony internetowe

Strony polskie		Strony amerykańskie	
Kravmaga.sekcje.pl	Fight24.pl	Bojuka.com	Martialartsadvantage.com
Chowgar.pl	Ringpolska.pl	Mixedmartialarts.com	Dogbrothers.com
Taekwondo-itf.pl/	Dogbrothers.pl	Hypermartialarts.com	Shootfighting.com
Pasw.waw.pl	Pretorium.com.pl	Martialartsplanet.com	Usamartialartsfitness.com
Aikido.edu.pl	Psww.com.pl	Ikaef.com	Usamartialarts.com
Fightsport.pl	Systemapoland.pl	Martialinfo.com	Usa-maf.org
Sporty-walki.org	Combat56.pl	Abadacapoeira.com	Smausaonline.com
Signum-polonicum.com.pl		Whitedragonmartialarts.com	

Źródło: Zestawienie własne

Przedstawione powyżej dane wskazują m.in. na różnorodność badanych stron internetowych, zarówno pod względem poszczególnych sztuk (Chowgar.pl), sportów (Fightsport.pl) i systemów walki (Combat56.pl), jak i ich instytucjonalizacji w formie szkół (Usamartialartsfitness.com) lub federacji (Usa-maf.org). Zanotowano też strony poświęcone temu samemu sposobowi walki (Dogbrothers.pl, Dogbrothers.com) oraz fora stanowiące obszar wymiany informacji pomiędzy zarejestrowanymi użytkownikami sieci.

## Kodowanie treści według Stuarta Halla (w zarysie)

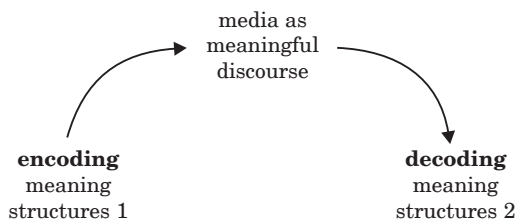
Zgodnie z koncepcją S. Halla, analizując środki masowego przekazu, należy skupić się m.in. na kontekstach treściowych oraz sposobach odbioru. Przedmiotem badań są zatem procesy kodowania i dekodowania. Założenia te dotyczą również interpersonalnej (bezpośredniej) wymiany informacji między nadawcą a odbiorcą. Wspólnym czynnikiem dla obu kontaktów jest indywidualizm poznawczy konsumentów pobierających informacje (zgodnie z koncepcją postmodernistycznego redefiniowania)<sup>33</sup>.

Hall proponował też rezygnację z analiz systemu linearnego (nadawca – przekaz – odbiorca), w którym każdy element oddziałuje identycznie na pozostałe, ponieważ w rzeczywistości dominują odbiorcy i ich przekonania.

<sup>33</sup> Por. S.J. Baran, D.K. Davis, dz. cyt., s. 318.

Potwierdzenie słuszności tej tezy byłoby dowodem na mniejszy wpływ mediów na publiczność, niż pierwotnie zakładano<sup>34</sup>. Nadawcy zakładają bowiem, że odbiorcy odczytują informacje zgodnie z ich oczekiwaniami. Jedną z konsekwencji promocji pożądaných przez media reakcji może być ich radykalne odrzucenie przez konsumentów, poprzedzone reinterpretacją dotychczasowego dyskursu<sup>35</sup>.

Na uwagę zasługuje postulowanie negowania zastanych znaczeń. Zdaniem Halla, użyte sformułowania nie określają rzeczywistości, lecz ją konstruują, czyli nigdy nie oddają stanu faktycznego. Jednak odbiorcy traktują większość oferowanym im komunikatów jako prawdziwe i potwierdzające ich dotychczasową wiedzę o świecie. Osoby te rozkodowują przekazy, adaptują je i „wprowadzają” w swoją świadomość rozumowanie o danym przedmiocie czy problemie<sup>36</sup>. Schemat obiegu tej wiedzy ilustruje rysunek 1.



Rysunek 1. Uproszczony schemat kodowania i dekodowania treści według S. Halla

Źródło: A. Roberts, *Notes on and quotations from Stuart Hall*, [online] <<http://studymore.org.uk/xyhall.htm>>, dostęp: 12.10.2014.

Przyjęto, iż wiedza kodowana, zachowująca własną strukturę, jest dostarczana do mediów. Tam też jest modyfikowana (zgodnie z realnymi oczekiwaniami wydawców i redakcji oraz potencjalnymi potrzebami konsumentów) i udostępniana odbiorcom, którzy z kolei dekodują ją na według własnego uznania oraz tworzą nową strukturę pojęciową<sup>37</sup>. Struktura tego procesu nigdy nie jest symetryczna<sup>38</sup> i przyczynia się do zaistnienia dekodowania opozycyjnego (sprzecznego z odczytaniem dominującym)<sup>39</sup>.

Hall wyróżnił cztery ważne czynniki tego procesu:

- 1) wytwarzanie kodowanych treści;
- 2) analizowanie treści pod kątem postrzegania wizualnego i tekstowego;

<sup>34</sup> Por. J. Drozda, *O powrót kulturoznawstwa zaangażowanego. Wspomnienie o Stuarcie Hallu*, „Res Publica” 2014, nr 1, [online] <<http://publica.pl/teksty/wspomnienie-stuart-hall-42013.html>>, dostęp: 11.10.2014.

<sup>35</sup> Por. S.J. Baran, D.K. Davis, dz. cyt., s. 318.

<sup>36</sup> Por. J. Hajduk-Nijakowska, *Kulturowy kontekst komunikowania*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, t. 3, red. E. Kulezycki, M. Wendland, Poznań 2012, s. 149–159.

<sup>37</sup> Por. R.L. Mack, B.L. Ott, *Critical media studies: An introduction*, Oxford 2009, s. 2; H. Davis, dz. cyt. s. 65–67.

<sup>38</sup> Por. S. Hall, *Cultural studies and its theoretical legacies*, w: *The Cultural Studies Reader*, red. S. During, Nowy Jork, 2007, s. 105–106.

<sup>39</sup> Por. S.J. Baran, D.K. Davis, dz. cyt., s. 320.

- 3) dystrybucja treści oraz ich konsumpcja przez aktywnych odbiorców;
- 4) kopiowanie treści – etap możliwych obserwacji potencjalnych reakcji po całkowitym zaznajomieniu się z odbiorców z oferowaną treścią oraz wyłonienie się na tej podstawie wniosków końcowych<sup>40</sup>.

Hall kwestionował też wszystkie składowe prostych modeli obiegu informacji, uważając iż znaczenie słów czy wyrażen w mediach zależy tylko od nadawców, komunikowane treści nigdy nie są jednoznaczne, zaś odbiorca nigdy nie jest całkowicie pasywny („sprzedany” obraz czy tekst nie musi wpływać na decyzje odbiorców, za to świadczy o tzw. niedopasowaniu treściowym mediów)<sup>41</sup>.

## Przebieg i wyniki kodowania

Przeprowadzony proces badawczy oparto na elementach jakościowej analizy dyskursu tekstów i materiałów ilustracyjnych. Analizy dokonano ze względu na „celowe, nieprzypadkowe użycie języka w sytuacjach społecznych [...]”. Dyskurs może być zatem rozumiany jako sposób wyrażania opinii, przekazywania i negocjowania znaczeń, działania społecznego za pomocą języka i/lub innych środków<sup>42</sup>. Analizowano wyrażenia oceniające, powinnościowe oraz naukowe i specjalistyczne<sup>43</sup>.

Przeprowadzono również analizę jakościową materiału ilustracyjnego, ponieważ zakłada się, że fotografia jest faktycznym odbiciem rzeczywistości, zatem jej badanie daje lepsze efekty niż analizowanie tekstu. Ponadto w przypadku tekstu odbiorca musi uruchamiać wyobraźnię, a w przypadku fotografii – jej treść jest niejako narzucona<sup>44</sup>. Przedmiotem badania są nie tylko fotografie i ryciny, też wszelkie znaki na nich obecne. Znaki te powinny być czytelne dla odbiorcy posiadającego umiejętność ich rozkodowania. Właściwe odczytywanie tych znaków nie jest jednak wolne od czynników subiektywnych, mających wpływ np. na ich opisywanie<sup>45</sup>.

Proces badawczy podzielono na poszczególne etapy:

- 1) sformułowanie pytań i hipotez,
- 2) operacjonalizacja pojęć i wskaźników,
- 3) wybór metod, technik i narzędzi,
- 4) wybór materiału badawczego,
- 5) przygotowanie kryteriów doboru próby oraz jej dobór,
- 6) ustalenie konstrukcji narzędzia badawczego,
- 7) realizacja badań właściwych,

<sup>40</sup> Por. S. Hall, *Encoding and decoding in the television discourse*, Birmingham 1973, s. 133.

<sup>41</sup> Por. S. Hall, *Cultural studies...*, s. 70.

<sup>42</sup> M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu...*, s. 14–15.

<sup>43</sup> Por. M. Dudkiewicz, *Zastosowanie analizy pola semantycznego i analizy „gloss” dla zaprezentowania sposobu postrzegania świata społecznego*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2006, nr 2, s. 40.

<sup>44</sup> Por. A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987, s. 15.

<sup>45</sup> Por. K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 15.

- 8) weryfikacja uzyskanego materiału,
- 9) kodowanie uzyskanych wyników, skonstruowanie bazy danych, ustalenie sposobu wpisywania danych do baz,
- 10) wstępne grupowanie materiału surowego,
- 11) testowanie hipotez i uogólnianie wyników<sup>46</sup>.

Postawiono pięć pytań badawczych:

1. Czy wszelkie treści słowne, obrazowe i mieszane w badanych mediach dotyczą jasnego określenia cech i umiejętności mistrza sztuk, sportów i systemów walki?

2. Czy wszelkie treści słowne, obrazowe i mieszane w badanych mediach dotyczą jasnego określenia wymogów technicznych, które należy spełnić, aby daną osobę określano jako mistrza sztuk, sportów i systemów walki?

3. Czy w większości badanych mediów występowały treści negatywnie oceniające nieuczciwe zdobycie tytułu mistrza sztuk, sportów i systemów walki?

4. Czy w każdym z badanych mediów występowały treści podkreślające ważność wartości pozytywnych, takich jak: ciężka praca na treningach, dbałość o zdrowie, szacunek do nauczycieli, trenerów, współwiczających i przeciwnika?

5. Czy w każdym z badanych mediów występowały treści podkreślające przewagę uprawianej sztuki, sportu lub systemu walki (lub kilku wybranych) nad innymi?

Testowano następujące hipotezy:

1. Wszelkie treści słowne, obrazowe i mieszane w badanych mediach dotyczą jasnego określenia cech i umiejętności mistrza sztuk, sportów i systemów walki.

2. Wszelkie treści słowne, obrazowe i mieszane w badanych mediach dotyczą jasnego określenia wymogów technicznych, które należy spełnić, aby daną osobę określano jako mistrza sztuk, sportów i systemów walki.

3. W większości badanych mediów występowały treści negatywnie oceniające nieuczciwe zdobycie tytułu mistrza sztuk, sportów i systemów walki.

4. W każdym z badanych mediów występowały treści podkreślające ważność wartości pozytywnych, takich jak: ciężka praca na treningach, dbałość o zdrowie, szacunek do nauczycieli, trenerów, współwiczających i przeciwnika.

5. W każdym z badanych mediów występowały treści podkreślające przewagę uprawianej sztuki, sportu lub systemu walki (lub kilku wybranych) nad innymi.

W przypadku hipotezy pierwszej we wszystkich badanych mediach występowały jednoznaczne określenia cech i umiejętności mistrza sztuk, sportów i systemów walki. W publikacjach słownych były to przymiotniki i rzeczowniki (np. mistrzowski, specjalista, autorytet itp.), a w ilustracyjnych – techniki wskazujące na ich wysokie umiejętności.

Hipoteza druga również została zweryfikowana pozytywnie, ponieważ we wszystkich badanych mediach występowały określenia wymogów technicznych,

---

<sup>46</sup> Por. E. Babbie, dz. cyt., s. 74.

które należy spełnić, aby dana osoba była nazywana mistrzem sztuk, sportów i systemów walki. W większości materiały te były dodatkowo ilustrowane.

Hipoteza trzecia także się potwierdziła, gdyż w większości (ponad 50%) badanych mediów występowały treści negatywnie oceniające nieuczciwe zdobycie tytułu mistrza sztuk, sportów i systemów walki. Osoby takie były ukazywane jako przykłady patologii, jak też ośmieszane. Obliczono, że takich mediów było 62%.

Pozytywnie zweryfikowano hipotezę czwartą, jako że w każdym z badanych mediów występowały treści, w których podkreślano ważność wartości takich jak: ciężka praca na treningach, dbałość o zdrowie, szacunek dla nauczycieli, trenerów, współwiczających i przeciwnika (w rywalizacji sportowej). I w tym przypadku materiały te były dodatkowo ilustrowane odpowiednimi przykładami.

Ostatnia z hipotez też okazała się trafna – każde z badanych mediów posiadało treści, w których podkreślano przewagę uprawianej sztuki, sportu lub systemu walki (lub kilku wybranych) nad innymi. Przeważały informacje o przewadze konkretnego sposobu walki w sytuacji zagrożenia. Także w tym przypadku materiały te były dodatkowo ilustrowane.

## Interpretacja wyników i wysunięte wnioski

Otrzymane wyniki wskazują na przybliżanie treści kulturowych poprzez tekst, ilustrację, dźwięk lub formy mieszane. Można zatem mówić o „obrazowości” wyrażanej poprzez stosowanie odpowiednich figur stylistycznych, porównań oraz opisów mających ułatwić osobom korzystającym z mediów masowych przyswajanie takich treści<sup>47</sup>. Obrazy te są przez odbiorców kodowane i dekodowane, konsekwencją czego może być postrzeganie sztuk, sportów i systemów walki jako zjawisk pozytywnych, negatywnych bądź obojętnych (w zależności od opinii tych konsumentów mediów). Osobnym tematem rozważań pozostaje propagowanie przez media konkretnych treści (np. brutalnych walk w klatkach lub ich krytyki).

Publikacje w mediach segmentowanych pod kątem odbiorców zainteresowanych tematyką sztuk, sportów i systemów walki wskazują na utrzymujący się autorytet mistrza, jednak jedynie na poziomie posiadanego stopnia mistrzowskiego. Zdecydowanie mniej miejsca poświęca się chociażby na pobieżne weryfikowanie umiejętności osób dążących do bycia w pełni uznanymi autorytetami.

Niezmiennie jest również podejście do tematu wysiłku fizycznego, poświęcenia, waleczności oraz dążenia do perfekcji. Zmianie uległo traktowanie walk w klatkach, które – jak się wydaje – wypierają tradycyjne formy sztuk i sportów walki z mediów masowych (systemy walki jako równie atrakcyjne – ze względu

<sup>47</sup> Por. M. Danesi, *Dictionary of media and communications*, Nowy Jork 2009, s. 154.

na potencjalną skuteczność oraz brutalność – również mogą liczyć na obecność w środkach masowego komunikowania).

Analizując postulaty zaproponowane przez S. Halla, uprawniony wydaje się być wniosek, że kontestowanie jasno określonych definicji przyczynia się do pojawienia się kilku problemów. Po pierwsze, wątpliwości co do desygnatów podmiotów definiowanych (jak w ideologii *gender studies*), co skutkuje bałaganem w operacjonalizacji, wybiórczymi i błędnymi obserwacjami (poprzez zły wybór obiektów), błędnie postawionymi i weryfikowanymi hipotezami oraz nieuprawnionymi uogólnieniami. Stąd pojawiać się może pytanie o sens replikacji badań opartych na błędnych definicjach<sup>48</sup>. Problem drugi może dotyczyć rozbieżności pomiędzy informacjami płynącymi z mediów a rzeczywistością obserwowaną bezpośrednio przez ich konsumentów. Z jednej strony odbierają oni informację o posiadaniu przez konkretną osobę tytułu mistrza sztuk, sportów i systemów walki, a z drugiej – obserwacje przez nich prowadzone mogą dostarczać wiedzy negującej zasadność przyznania takiego wyróżnienia. W konsekwencji odbiorcy ci mogą zniechęcić się do jakichkolwiek medialnych autorytetów oraz do danego medium jako niewiarygodnego. Na trzecią konsekwencję zwraca uwagę W.J. Cynarski, który wśród błędów w badaniach treści kulturowych w teoriach sztuk, sportów i systemów walki wymienia m.in. emocjonalne zaangażowanie badaczy, połączone z brakiem dystansu i ideologizacją zagadnień. Podanym przez niego przykładem jest książka Guntrama C. Goldnera, nawiązująca m.in. do łączenia koncepcji marksistowskiej (Róża Luksemburg) i sztuk walki<sup>49</sup>.

## Podsumowanie

Przeprowadzone badanie można zakwalifikować jako potwierdzające tezę, iż media skierowane do osób zainteresowanych sztukami, sportami i systemami walki posiadają własny – szeroko rozumiany – dyskurs. Składają się na niego określony język oraz ilustracje tematyczne mające wzmacniać efekt przekazu<sup>50</sup>. Związane z tym treści poddawane są (biorąc pod uwagę koncepcję S. Halla) dekodowaniu, które podejmowane jest zwykle przez osoby amatorsko lub zawodowo zainteresowane omawianą tematyką.

Media Martial Arts chcą być postrzegane jako źródła wiarygodnych informacji, dlatego też powinny unikać przedstawiania treści wywołujących wątpliwości. Powstaje przy tym pytanie o rzeczywiste działania mające w celu ułatwienie odbiorcom „dostępu do wiedzy i wpływu na społeczny odbiór przekazywanych treści”<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Por. Por. E. Babbie, dz. cyt., s. 56.

<sup>49</sup> Por. W.J. Cynarski, *Teoria i praktyka...*, s. 33.

<sup>50</sup> Por. D.A. Scheufele, *Framing as a theory of media effects*, „Journal of Communication” 1999, nr 1, s. 103–122.

<sup>51</sup> W.J. Cynarski, *Sztuki walki budō w kulturze Zachodu*, Rzeszów 2000, s. 65.



Zastosowanie praktyczne przyszłych badań mogłoby obejmować m.in. szersze rozpoznawanie cech publikacji gatunku Martial Arts w mediach masowych, które są przykładem środków transmisji kultury Wschodu do kultury Zachodu. Ponadto wiedza o audytorium danego medium (zwłaszcza o jednostkach czynnie uprawiających sporty walki oraz osobach zainteresowanych naukowo tym zagadnieniem) jest – z punktu widzenia właścicieli – niezbędna z powodów ekonomicznych. Oba te elementy sprzyjają przyszłej wielokierunkowej analizie mediów Martial Arts<sup>52</sup>.

Sztuki, sporty i systemy walki stały się globalnym produktem medialnym, będącym przedmiotem m.in. analiz socjologicznych, medioznawczych czy z zakresu komunikacji masowej. Kodowane treści z nimi związane otrzymują (za Hallem) „preferowane odczytanie”, mające wywierać pożądaną przez ich autorów wpływ na media i odbiorców, będących ostatnim ogniwem w zaplanowanym przez nadawców procesie „orientacji na recepcję”<sup>53</sup>.

### Bibliografia

- Alasuutari P., *Cultural images of the media*, w: *Rethinking the Media Audience: The New Agenda*, red. P. Alasuutari, Londyn 1999.
- Babbie E., *Podstawy badań społecznych*, tłum. W. Betkiewicz i in., Warszawa 2008.
- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2009.
- Baran S.J., Davis D.K., *Mass communication theory. Foundations, ferment, and future*, Belmont 2006.
- Bowman P., *The globalization of martial arts*, w: *Martial Arts of the world: An encyclopedia of history and innovation*, red. T.A. Green, J.R. Svinth, Santa Barbara 2010.
- Cynarski W.J., *Film gatunku sztuk walki 1969–1999*, „Ido – Ruch dla Kultury/Movement for Culture” 2000, nr 1.
- Cynarski W.J., *Sztuki walki budō w kulturze Zachodu*, Rzeszów 2000.
- Cynarski W.J., *Teoria i praktyka dalekowschodnich sztuk walki w perspektywie europejskiej*, Rzeszów 2000.
- Danesi M., *Dictionary of media and communications*, Nowy Jork 2009.
- Davis H., *Understanding Stuart Hall*, Londyn 2004.
- Dijk van T., *Introduction: Discourse analysis in (mass) communication research*, w: *Discourse and communication. New approaches to the analysis of mass media discourse and communication*, red. T. van Dijk, Berlin – Nowy Jork 1985.
- Docx D., *Postmodernism is dead*, „Prospect Magazine” 2011, nr 8, [online] <<http://prospectmagazine.co.uk/features/postmodernism-is-dead-va-exhibition-age-of-authenticism>>, dostęp: 28.09.2014.
- Drozda J., *O powrót kulturoznawstwa zaangażowanego. Wspomnienie o Stuarcie Hallu*, „Res Publica” 2014, nr 1, [online] <<http://publica.pl/teksty/wspomnienie-stuart-hall-42013.html>>, dostęp: 11.10.2014.
- Dudkiewicz M., *Zastosowanie analizy pola semantycznego i analizy „gloss” dla zaprezentowania sposobu postrzegania świata społecznego*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2006, nr 2.
- Gackowski T., Łączyński M., Majchrzyk Ł., Matyja A., Wieczorkowski M., *Skrypt do analizy zawartości prasy*, Warszawa 2007.
- Gorman L., McLean D., *Media and society into the 21st century*, Oxford 2009.

<sup>52</sup> Por. P. Pawelec, dz. cyt., s. 22, 26.

<sup>53</sup> Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 89.

- Grech M., „*Wszystko jest komunikacją*”. *Projekt opisu struktury społecznej i metodologii badań*, w: *Teorie komunikacji i mediów*, red. M. Graszewicz, J. Jastrzębski, t. 2, Wrocław 2010.
- Hajduk-Nijakowska J., *Kulturowy kontekst komunikowania*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczycki, M. Wendland, t. 3, Poznań 2012.
- Hall S., *Cultural studies and its theoretical legacies*, w: *The Cultural Studies Reader*, red. S. Doring, Nowy Jork 2007.
- Hall S., *Encoding/decoding*, w: *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, red. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, London 1980.
- Hall S., *Encoding and decoding in the television discourse*, Birmingham 1973.
- Kellner D., *Cultural studies and social theory: A critical intervention*, [online] <<http://gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>>, dostęp: 28.09.2014.
- Konecki T., *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2005, nr 2.
- Ligocki A., *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987.
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków 2006.
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów*, Kraków 2004.
- Lisowska-Magdziarz M., *Dyskurs – semiotyka – wspólnota interpretacyjna. W stronę modelu zintegrowanego instrumentarium badań nad zawartością mediów (zaproszenie do dyskusji)*, „Global Media Journal – Polish Edition” 2006, nr 1, [online] <<http://globalmediajournal.collegium.edu.pl/artykuly/wiosna%202006/Lisowska-Magdziarz-Zawartosc-dyskurs-semiotyka.pdf>>, dostęp: 28.09.2014.
- Mack R.L., Ott B.L., *Critical media studies: An introduction*, Oxford 2009.
- Macnamara J., *Media content analysis: Its uses, benefits and Best Practice Methodology*, „Asia Pacific Public Relations Journal” 2005, nr 1.
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, tłum. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008.
- Pawelec P., *“Black Belt” as an example of a magazine about martial arts. Outline of the subject*, „*Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology*” 2011, nr 3.
- Pawelec P., *Encoding and decoding martial arts media content in Poland and USA*, „Abstract Book of Third World Scientific Congress of Combat Sports and Martial Arts. October 15–17, 2014, Rzeszów”, Rzeszów 2014.
- Pillai P., *Rereading Stuart Hall’s encoding/decoding model*, „*Communication Theory*” 1992, nr 2.
- Procter J., *Stuart Hall*, Londyn 2004.
- Reese S.D., Shoemaker P.J., *Mediating the message. Theories of influences on mass media content*, Nowy Jork 1996.
- Roberts A., *Notes on and quotations from Stuart Hall*, [online] <<http://studymore.org.uk/xyhall.htm>>, dostęp: 12.10.2014.
- Scheufele D.A., *Framing as a theory of media effects*, „*Journal of Communication*” 1999, nr 1.
- Shevchenko A., *Discursive analysis of mass media texts*, „*Theory of Communication and Applied Communication*” 2002, nr 1.
- Silverman D., *Interpretacja danych jakościowych*, tłum. M. Głowacka-Grajper, J. Ostrowska, Warszawa 2009.
- Skidmore M.J., *Oriental contributions to western popular culture: The Martial Arts*, „*The Journal of Popular Culture*” 1991, nr 1.
- Sztompka P., *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
- Taylor L., Willis A., *Medioznastwo. Teksty, instytucje, odbiorcy*, tłum. M. Król, Kraków 2006.
- Thompson J.B., *The media and modernity: A social theory of the media*, Stanford 1995.
- Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007.

## Streszczenie

W artykule podjęto temat kodowania treści obecnych w wybranych mediach masowych z gatunku Martial Arts, koncentrując się zwłaszcza na pierwszym etapie procesu komunikacji, kiedy to wszelkie pojawiające się informacje są określane za po-

mocą odpowiednich pojęć. Podstawą teoretyczną tej krótkiej analizy była koncepcja Stuarta Halla, zgodnie z którą treści przedstawiane w mediach odczytywane są przez odbiorców na różne sposoby. Autor analizuje treści wybranych mediów Martial Arts (polskich, polskojęzycznych i amerykańskich), wykorzystując dane jakościowe uzyskane z badania materiałów tekstowych i ilustracyjnych. Wskazuje na występowanie w nich jasno określonych terminów, takich jak „mistrz”, „umiejętności” czy „tradycja”. Artykuł stanowi pierwszą z trzech części analizy kodowania, transmisji i dekodowania treści medialnych związanych bezpośrednio ze sztukami, sportami i systemami walki.

## Summary

### **Encoding Martial Arts media content (based on Stuart Hall's theory). A short introduction to the analysis**

This article is based on the coding of content present in the selected mass media belonging to the Martial Arts genre. The theoretical basis for this brief analysis is Stuart Hall's theory, according to which the specific content presented in the media is read by recipients in various ways. The author of this publication focuses especially on the first stage of the communication process, when all emerging information is determined by the relevant concepts. The main aim of this writing is to treat it as the first of three parts of a future analysis of the coding, transmission and decoding of media content directly related to the martial arts, fighting sports and combat systems. It includes a short analysis of the selected Martial Arts media content (Polish, Polish-language and American), using qualitative data obtained from the study of text and illustrative materials. The results indicated the occurrence of clearly defined terms related to martial arts, fighting sports and combat systems, such as “master”, “skills” and “tradition”.



## **Szkice filmoznawcze**



Grzegorz Wójcik  
Uniwersytet Jagielloński

## Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w *Pokuszeniu* i *W imieniu diabła* Barbary Sass

**Słowa kluczowe:** kino kobiet, Barbara Sass, polskie kino, Kościół katolicki, tabu  
**Key words:** women's cinema, Barbara Sass, Polish cinema, Catholic Church, taboo

Ostatni film zmarłej w kwietniu 2015 roku Barbary Sass, *W imieniu diabła* (2011), nakręcony po ponaddziesięcioletniej przerwie od ostatniej produkcji (*Jak narkotyk*, 1999) zdaje się być wyrazem jej szczególnego zainteresowania instytucją Kościoła i rolą, jaką pełnią w nim kobiety. Po raz pierwszy reżyserka podjęła tę kwestię w *Pokuszeniu* (1995), którego akcja rozgrywa się w okresie stalinowskim, a główna bohaterka jest zakonnicą uwięzioną przez służbę bezpieczeństwa gdzieś na pustkowiu wraz ze stojącym wysoko w hierarchii kościelnej Księdzem (Olgierd Łukaszewicz). Celem bezpieki jest zmuszenie siostry Anny (Magdalena Cielecka) do zdobycia, a następnie ujawnienia dowodu antypaństwowej działalności duchownego, koniecznego, by raz na zawsze ukrócić jego wywrotową działalność, skierowaną przeciwko ateistycznemu państwu. Bezpieka nie dokonuje wyboru pochopnie, zdaje sobie doskonale sprawę z uczucia żywnego przez młodą zakonnicę do Księdza, liczy więc na to, że wobec zażyłości obojga duchowny nie będzie się wahał wyjawić trawiących go bolączek zadurzonej w nim zakonnicy, którą bezsprzecznie darzy sympatią. W recenzji Maciej Maniewski podkreśla wagę zdjęć Wiesława Zdorta, które mają na celu wykreowanie specyficznej atmosfery ponurego czasu stalinizmu. „Pokazują świat wypełniony zimnymi, przygaszonymi, jakby zwarzonymi leką warstwą szronu barwami: czernią habitów, brudną czerwienią ceglanych murów, szarością nieba. Jeśli czasem rozjaśni go przypadkowy promień słońca, nie pokona mroku”<sup>1</sup> – głosi krytyk.

Historia opowiedziana w *Pokuszeniu* nasuwa skojarzenia z internowaniem kardynała Stefana Wyszyńskiego w 1953 roku. Jak wspomina Monika Talarczyk-Gubała: „autorka oparła *Pokuszenie* na motywach autentycznej historii uwięzienia prymasa Stefana Wyszyńskiego i współpracy zakonnicy o pseudonimie Ptaszyńska ze służbami bezpieczeństwa w celu kompromitacji duchownego”<sup>2</sup>. Krytycy dostrzegli podobieństwo filmowych protagonistów do realnych osób, na co artystka zareagowała głosem sprzeciwu, deklarując w jednym

<sup>1</sup> M. Maniewski, *W cieniu światła*, „Kino” 1996, nr 4, s. 16.

<sup>2</sup> M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013, s. 277–278.

z wywiadów: „Nigdy nie miałam zamiaru opowiadać o Prymasie Wyszyńskim i Ptaszyńskiej. Prawdę mówiąc, nie widziałam w tamtej historii i bohaterach materiału na film. Zbudowałam postacie zupełnie inne, które w moim przekonaniu lepiej pełnią rolę bohaterów filmowych”<sup>3</sup>.

W 2000 roku, a więc pięć lat po premierze *Pokuszenia*, na ekrany polskich kin trafił wyreżyserowany przez Teresę Kotlarczyk film opowiadający historię internowania prymasa Wyszyńskiego zatytułowany *Prymas. Trzy lata z tysiąca*. Mimo podobieństwa obu utworów – występuje w nich troje głównych bohaterów (dwóch duchownych, spośród których jeden pełni wysoką funkcję w hierarchii kościelnej, i siostra zakonna) – *Prymas* jest filmem stojącym w opozycji do *Pokuszenia*, co zdaje się potwierdzać wcześniejszą o kilka lat deklarację autorki *Bez miłości*. Kotlarczyk, w przeciwieństwie do Barbary Sass, skoncentrowała swoją uwagę na męskim protagoniście i jego dylematach, wątpliwościach i obawach podczas internowania w Stoczku Warmińskim, marginalizując doświadczenia siostry Leonii (Maja Ostaszewska), ukazanej w filmie jako nieco infantylna, bierna umysłowo i tym samym całkowicie zależna mentalnie od obu księży. W utworze Teresy Kotlarczyk brak także wątku ukazującego relację miłosną łączącą księdza i zakonnice, stanowiącą oś dramaturgii *Pokuszenia*.

W ostatnim filmie reżyserka, podobnie jak szesnaście lat wcześniej, także podjęła kwestię specyfiki życia zakonnego oraz relacji między płciami w obrębie instytucji Kościoła. Fabuła została oparta na głośnej przed kilku laty historii sióstr betanek, które w latach 2005–2007 popadły w konflikt z kurią i zabarykadowały się w klasztorze, odmawiając wszelkich rozmów z władzami kościelnymi, zaniepokojonymi przede wszystkim zachowaniem przełożonej klasztoru, twierdzącej, że doświadcza natchnień Ducha Świętego<sup>4</sup>. Mimo różnic dzielących obie produkcje, spośród których najważniejszą wydają się odmienne warunki społeczno-polityczne, w których rozgrywa się akcja obu filmów (stalinowskie zniewolenie *versus* demokratyczna Polska początku XXI wieku), oba filmy mają ze sobą zaskakująco wiele wspólnego.

W niniejszym artykule postaram się dokonać porównania obu utworów, kładąc szczególny nacisk na ukazane w nich postaci zakonnice, jak również powtarzające się wątki i motywy, spośród których kluczową wydaje się być kwestia seksualności kobiet żyjących w stanie konsekrowanym. W ten sposób twórczyni po raz kolejny ujawnia swoje zainteresowania tematami kontrowersyjnymi, właściwie nieobecnymi w polskim dyskursie, przez co jej filmy nadal wzbudzają emocje nie mniejsze niż wyprodukowana przed ponad trzydziestoma laty słynna trylogia z udziałem Doroty Stalińskiej: *Bez miłości* (1980), *Debiutantka* (1981) i *Krzyk* (1982). Podążając za wspomnianymi deklaracjami Barbary Sass, stroniącej od bezpośredniego utożsamienia swoich protagonistów z realnymi osobami, nie podejmę się porównania wydarzeń i postaci

<sup>3</sup> *Między miłością a dojrzałością. Z Barbarą Sass rozmawia Maciej Maniewski*, „Kino” 1996, nr 6, s. 5.

<sup>4</sup> P. Śmiałowski, *W imieniu diabła*, „Kino” 2011, nr 9, s. 82.



ekranowych z tymi mającymi miejsce w rzeczywistości. Choć inspiracja prawdziwymi wydarzeniami w przypadku obu utworów jest niekwestionowana, artystka położyła nacisk nie na wierność wobec wydarzeń historycznych, ale raczej na refleksję dotyczącą egzystencji zakonnic, o których niezbyt często pamięta się, że także one posiadają tożsamość płciową.

## Klasztor jako instytucja totalna

Reżyserka postanowiła pokazać w obu filmach członków Kościoła w sytuacji ekstremalnej, gdy zostają „zamknięci w odosobnieniu, odcięci od bezpośredniego wpływu świata, skazani na siebie”<sup>5</sup>. W utworze z 1995 roku uwięzienie dwóch duchownych i zakonnic spowodowane jest sytuacją polityczną, natomiast w tym pochodzącym z 2011 całkowite odgrodenie wywołane zostało wolą odcięcia się od grzesznego świata, w którym ludzie, zdaniem matki przełożonej (Anna Radwan), *stają się coraz gorsi, nienawistni, mściwi, pełni nienawiści do siebie*. Separacja od otoczenia powiązana z przejęciem całkowitej kontroli nad życiem podopiecznych, nasuwa bezpośrednie skojarzenia z Goffmanowską instytucją totalną, którą kanadyjski socjolog scharakteryzował w następujący sposób: „Po pierwsze, wszystkie codzienne czynności wykonuje się w tym samym miejscu i mając tych samych zwierzchników. Po drugie, w każdym momencie wykonywania tych czynności człowiek nie jest sam, wszystko się dzieje w nieodłącznym towarzystwie innych osób przebywających w danej instytucji, przy czym każdą traktuje się jednakowo i wymaga się od niej tego samego. Po trzecie, codzienne czynności są w każdym momencie ściśle wyznaczone w ten sposób, że każda z nich nieuchronnie prowadzi do z góry już założonej czynności następującej bezpośrednio po niej [...]. Te wszystkie obowiązkowe działania w efekcie tworzą jeden racjonalny plan, służący urzeczywistnianiu oficjalnych celów instytucji”<sup>6</sup>.

Przekształcenie klasztoru betanek w instytucję totalną następuje w momencie wydalenia dobrodusznego księdza Stefana (Marian Dziędziel) przez matkę przełożoną i przyjęcie na jego miejsce charyzmatycznego i opętanego żądzą sprawowania władzy ojca Franciszka (Mariusz Bonaszewski). Zakonnicom zabrania się odtąd opuszczania klasztornych murów, co godzi przede wszystkim w protagonistkę – siostrę Annę (Katarzyna Zawadzka) – sprawującą opiekę nad niepełnosprawnym chłopcem mieszkającym w miasteczku, a także siostrę Łucję (Agnieszka Żulewska) pracującą w miejscowym żłobku. Odgrodenie od świata zewnętrznego jest tłumaczone odcięciem się od zła panującego na zewnątrz, którym, jak twierdzi matka przełożona, Anna zaraziła się podczas wizyt w miasteczku.

<sup>5</sup> *Między miłością a dojrzałością...*, s. 5.

<sup>6</sup> E. Goffman, *Instytucje totalne. O mieszkańcach szpitali psychiatrycznych i innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Sopot 2011, s. 16.

Zdaniem Ervinga Goffmana, oddzielenie od świata zewnętrznego powoduje odsuwanie od dotychczasowych ról i „pogodzenie się z takim »wywłaszczeniem«”<sup>7</sup>. Przyjmując tę perspektywę, można stwierdzić, że celem uwięzienia siostry Anny i Księdza z *Pokuszenia* było zmuszenie ich do odrzucenia dotychczas sprawowanych funkcji: niezłomnego duchownego i pobożnej, cichej zakonnicy i – jak można mniemać – przyjęcie przez nich „nowych”, całkowicie świeckich ról: bliskich sobie mężczyzny i kobiety, zmuszonych stawić czoło wrogiemu systemowi. Rozluźnienie nakazów związanych z życiem konsekrowanym powinno przyczynić się – jak zdają się sądzić ubecy – do uczynienia zakonnicy przyjaciółką i zarazem powiernicą duchownego, który w zaistniałej sytuacji może wyjawić swoje sekrety tylko jej.

Konstytutywną cechą instytucji totalnej jest kontrola, której pensjonariusz całkowicie podlega. „Życie mieszkańca [instytucji totalnej – dop. G.W.] podlega nieustannej kontroli z doraźnie wymierzonymi karami”<sup>8</sup> – twierdzi Goffman. W *Pokuszeniu* Ksiądz i zakonnica są niemal cały czas podglądani przez ubeców, którzy obserwują ich codzienne poczynania nawet podczas odprawiania Mszy Świętej. W utworze z 2011 roku kontrola ma postać nieco bardziej wyrafinowaną, gdyż ojciec Franciszek i matka przełożona nie szpiegują podopiecznych w sposób jawny, ale ich celem jest przekonanie sióstr, że nie powinny niczego przed nimi ukrywać. W tym kontekście znacząca jest scena, w której Łucja na klasztornym korytarzu dzieli się swoimi obawami z Anną, twierdząc, że działania przełożonej i Franciszka nie prowadzą do Boga. Na słowa Łucji: *Tu nie ma Boga, tu jest grzech, tu jest jeden wielki grzech*, protagonistka reaguje krzykiem, który słyszy matka przełożona. Kobieta następnie wzywa Annę do swojego gabinetu i z udawaną życzliwością skłania ją do wyjawienia tematu rozmowy. Na wymijającą odpowiedź siostry przełożona nie reaguje niechęcią, zdając sobie zapewne sprawę, że takie zachowanie wywołałoby podejrzenia. Uśmiechając się, dopytuje się o słowa Łucji, a gdy znów słyszy wymówkę, pozwala podopiecznej odejść. Działanie perswazyjne kobiety jest subtelne i polega na powolnej, ale skutecznej indoktrynacji sióstr, której ostatecznym celem ma być ich całkowite podporządkowanie. O jego sile mogą świadczyć późniejsze sekwencje: gdy siostry nawołują przybyłych pod klasztorne bramy ludzi, w tym członków własnych rodzin, by odeszli, odmawiając przy tym wszelkich kontaktów, jak też scena finałowa, w której mimo nakazu policji, zakonnice nie godzą się na dobrowolne opuszczenie budynku i w konsekwencji zostają wyprowadzone siłą przez służby porządkowe.

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże, s. 46.

## O roli kobiety w Kościele

Ukazując skomplikowane relacje między przedstawicielami obu płci, reżyserka podjęła w analizowanych filmach refleksję nad istotą życia mężczyźni i kobiet w stanie konsekrowanym. Zarówno w *Pokuszeniu*, jak i *W imieniu diabła* mamy do czynienia z dwiema wizjami Kościoła, określanymi potocznie mianem Kościoła „zamkniętego” i „otwartego”. Istota Kościoła „otwartego” polega, według teologa Theo Mechtenberga, na redefiniowaniu roli Chrystusa, który „pojawia się także poza łodzią, daje się dojrzeć również tam, gdzie uczniowie się Go nie spodziewali”<sup>9</sup>. Ta metaforyczna fraza ma oznaczać „wyjście” Boga do człowieka i towarzyszenie mu w chwilach zwątpienia i niewiary<sup>10</sup>. Uosobieniem tej wizji jest w *Pokuszeniu* Ksiądz grany przez Olgierda Łukaszevicza, którego Proboszcz (Edward Żentara) nazwał wolnomyślicielem. Mimo iż akcja rozgrywa się przed II Soborem Watykańskim, Ksiądz i głoszone przezeń postulaty są odzwierciedleniem nauki Kościoła posoborowego, który wzbrania się przed jednoznacznym potępieniem nawet największych grzeszników. W jednej z rozmów z Anną Ksiądz mówi: *Nie zawsze i nie wszystkim podobalo się, że ze zbrodniarzami trzeba rozmawiać, że zbrodniarzy trzeba nawet kochać*. Potrzeba podjęcia dialogu znajduje wyraz także w sposobie traktowania protagonistki, którą w przeciwieństwie do Proboszcza Ksiądz nie traktuje w sposób protekcyjny. Świadczy o tym wyrażenie zgody, by siostra służyła mu do mszy, jak również zachęcanie jej do nauki i czytania książek. Można na tej podstawie sądzić, iż filmowy Ksiądz jest niejako prekursorem myśli Jana Pawła II, który podkreślał w swoim nauczaniu równość kobiety i mężczyzny w obliczu Boga oraz przygotowanym planie zbawienia<sup>11</sup>.

W podobny sposób pojmuje misję Kościoła ksiądz Stefan z najnowszego filmu. Wyrazem jego poglądów staje się wymowna scena, w trakcie której młoda zakonnica postanawia się wypowiedzieć, gdyż obarcza się winą za zbyt częste przebywanie poza klasztorem i „zarażenie się” złem. Powodowany empatią duchowny prosi zakonnice, by zamiast rozmawiać przez kratkę, usiedli w ławie i *spojrzeli sobie w oczy*. Za złamanie tradycyjnego obyczaju zostaje następnie skarcony przez matkę przełożoną, zarzucającą mu niestosowanie się do powszechnie przyjętych zasad. Warto także podkreślić różnicę w definiowaniu diabła przez przeoryszkę i Księdza. W interpretacji przełożonej znajduje się on poza klasztornymi murami, zagrażając świętości zakonnicy; z kolei w ujęciu Księdza diabeł *to po prostu złoto, które czyni się drugim człowiekiem*.

Przeciwieństwem Księdza z *Pokuszenia* zdaje się być podejrzliwy i nieufny Proboszcz, zasadniczo niezgadający się z jego myślą oraz podkreślający, że Chrystus nakazywał karać za grzechy, co jest jednym z fundamentów wiary. Odbiciem jego koncepcji jest także odmienny stosunek do kobiet, które – jak

<sup>9</sup> T. Mechtenberg, *Niech żyje Kościół otwarty*, „Tygodnik Powszechny” 2012, [online] <<http://tygodnik.onet.pl/wiara/piotr-idacy-po-wodzie/mq5h4>>, dostęp: 27.04.2014.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> E. Adamiak, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999, s. 37–41.

można mniemać – poczytuje za mniej rozumne niż mężczyźni. W jednej ze scen przepytuje młodą zakonnice ze znajomości Ewangelii, w innej natomiast oskarża ją o „przyjaźń” z oprawcami. Myślenie Proboszcza ukształtowały pisma św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu, na których ufundowana była tradycyjna katolicka nauka społeczna. Pierwszy argumentował niższość kobiet tezą, że aktywną rolę w przekazywaniu życia pełni jedynie mężczyzna, bowiem cały człowiek zawarty jest w spermie, zaś kobieta jest tylko „podłożem, ziemią, na której ono wyrasta”<sup>12</sup>. Natomiast św. Tomasz głosił ograniczoną rolę kulturową kobiet, twierdząc, że „kobieta osiąga zbawienie, wyrzekając się swojej płci, stając się mężczyzną. Ale i mężczyzna może stać się kobietą, tylko że to oznacza zmierzanie ku upadkowi...”<sup>13</sup>. W *imieniu diabła* wizję Kościoła „zamkniętego” głosi matka przełożona i będący na jej usługach Franciszek. Swoje pojmowanie zła wyklada już w początkowych sekwencjach filmu, uznając, że zczi się ono na zewnątrz klasztoru. Koszmar senny Anny zostaje przez nią zinterpretowany jako wyraz owego zła, którym rzekomo „zaraziła się”, zbyt często obcując z grzesznymi ludźmi.

Postać Księdza z *Pokuszenia* może być interpretowana jako zapowiedź przemian, jakie dokonują się w polskim Kościele w latach sześćdziesiątych. Krzysztof Kornacki przypomina, że Polacy w okresie powojennym oczekiwali zmiany stosunku duchownych do wiernych, co znalazło wyraz w ankiecie „Tygodnika Powszechnego” z 1961 roku, w której pismo zwróciło się do czytelników z prośbą o udzielenie odpowiedzi na pytanie, jakich reform życzą sobie w Kościele w związku z planowanym soborem. Filmoznawca w taki oto sposób komentuje jej wyniki: „Najwięcej osób pragnęło zmiany liturgii, w tym wprowadzenia języka narodowego, zmian w stosunkach pomiędzy duchowieństwem a wiernymi, unowocześnieńia metod duszpasterskich, modyfikacji postawy wobec chrześcijan niekatolików, korekty niektórych przepisów kościelnych [...], wypracowania sposobów na pogłębienie światopoglądu religijnego itp.”<sup>14</sup>.

Kornacki wspomina także o stosunku Polaków, zwłaszcza inteligencji, do ówczesnego Kościoła, którego uosobieniem stała się w *Pokuszeniu* postać Proboszcza. Badacz konstatuje: „Ówczesny Kościół katolicki odbijał się w tych postulatach jako hieratycznie oddalony od problemów współczesności, anachroniczny jeśli chodzi o pedagogię, opartą na moralizatorstwie i kazuistyce religijnych nakazów i zakazów – i ta »zewnętrzna forma« katolicyzmu zakrywała ewangeliczną w swym rodowodzie doktrynę”<sup>15</sup>.

Ukazane przez Barbarę Sass dwie wizje Kościoła służą do podjęcia przez nią refleksji nad rolą i miejscem kobiety w obrębie tej instytucji. Reżyserka czyni protagonistkami obu produkcji zakonnice, mając świadomość marginalizowania ich roli w społecznym, a także w filmowym dyskursie. Choć w polskim kinie pojawił się film, taki jak *Faustyna* (1994) Jerzego Łukaszewicza, nobilitujący postać zakonnicy i jej wizje, to jednak samego utworu nie można

<sup>12</sup> Tamże, s. 43.

<sup>13</sup> Tamże, s. 44.

<sup>14</sup> K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 30.

<sup>15</sup> Tamże.

uznać za przykład „kina kobiet”, w ramach którego w centrum zainteresowania pozostają bohaterki, „których doświadczenie, psychika i seksualność stają się głównym tematem i osią akcji”<sup>16</sup>. Jego egzemplifikacją są za to z pewnością *Pokuszenie* i *W imieniu diabła* Barbary Sass, która w obu utworach postawiła sobie za cel spojrzenie na instytucję Kościoła oczami siostry zakonnej.

Jak zatem Sass określa rolę kobiety zakonnicy w Kościele? W obu filmach protagonistki egzystują na granicy dwóch kościelnych paradygmatów. W *Pokuszeniu* postać grana przez Cielecką wyraźnie utożsamia się z poglądami Księdza, w czym z pewnością ma swój udział żywione do niego uczucie. Jednocześnie, nieustannie waha się i ma wątpliwości, czy powinna czytać książki, mówi: *Boję się, że i tak bym tego wszystkiego nie zrozumiała. Z jednej strony siostra Anna ma w sobie butę i chęć stawienia oporu poniżającemu ją Proboszczowi, z drugiej nie jest pewna swych zdolności i posiadanych umiejętności. We *W imieniu diabła* młoda zakonnica także dręczy wątpliwości, o czym świadczy jej sympatia wobec księdza Stefana, któremu ufa, ale jednocześnie nie jest w stanie w pełni się z nim utożsamiać. Jest ona bowiem bardziej skłonna wierzyć matce przełożonej i nie protestuje na wiadomość o wydaleniu spowiednika z klasztoru. Na wątpliwości wyrażone przez Łucję wobec izolacji siostr od otoczenia Anna bez przekonania odpowiada: *Może matka przełożona ma rację? Może potrzeba nam na jakiś czas jakiegoś wyciszenia, skupienia. Kiedyś same przyrzekałyśmy, że będziemy służyć przede wszystkim Bogu, same zrezygnowałyśmy z wrogów i przyjaciół.**

Zakonnica w optyce reżyserki sytuuje się pomiędzy sferą *sacrum* a *profanum*. W obu produkcjach siostry mają sporo kontaktów z lokalną społecznością: w *Pokuszeniu* Anna często rozmawia z niewierzącą kucharką (Maria Ciunelis), której pomaga w gotowaniu i codziennych obowiązkach, a z czasem się z nią zaprzyjaźnia. Bohaterka lawiruje między zalecającym się do niej Komentantem, przedstawicielem służb bezpieczeństwa, a Księdzem, co symbolicznie można ująć jako oscylowanie pomiędzy dwoma skrajnie różnymi porządkami: komunizmem a katolicyzmem. W najnowszym filmie zakonnice także są blisko związane z mieszkańcami pobliskiego miasteczka, których doskonale znają – siostra Anna, przechodząc przez rynek, pozdrawia siedzących w kawiarni mężczyzn, jakby byli jej dobrymi znajomymi, a podczas przechadzki z Łucją bez oporów podchodzi do jakiejś kobiety i wymienia z nią kilka uwag. O ile zatem księża, nawet ci „otwarci”, kontrowani są przez reżyserkę jako zawsze przynależący do określonej sfery nosiciele postaw i idei, o tyle zakonnice nigdy nie przynależą całkowicie do żadnego z porządków, co w konsekwencji czyni je postaciami ciekawszymi.

Życie siostr i ich przełożonych przepełnione jest w najnowszym filmie brakiem zaufania i wzajemną niechęcią, co zdaje się potwierdzać tezę Iwony Kurz, głosząca, iż w filmach Barbary Sass kobiety „manipulują innymi kobietami dokładnie tak jak mężczyźni [...], może nawet gorzej – ponieważ zwykle

<sup>16</sup> M. Radkiewicz, *Kobiet kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 96.

ta manipulacja wiąże się z wykorzystaniem wcześniejszej intymności<sup>17</sup>. Piotr Śmiałowski w recenzji filmu *W imieniu diabła* wskazuje, że klasztor staje się „wykonawcą woli tych, którzy sami nie potrafią jej wyegzekwować, oraz strażnikiem dyscypliny, która wcale nie wiąże się z wiarą”<sup>18</sup>. Warto także zwrócić uwagę na niewłaściwe motywacje odnoszące się do pozostaniu zakonnicy. W filmie z 1995 roku wstąpienie przez bohaterkę do zakonu nie wynika z wiary, ale jest rezultatem uczucia do Księdza; w dziele z 2011 roku Sass sugeruje, że powodem wyboru życia konsekrowanego przez niektóre z siostr był nacisk ze strony rodziny (Michalina – w tej roli Roma Gašiorowska) albo traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa, których pozbycie się – jak można domniemywać – miało nastąpić dzięki oddaniu się na służbę Chrystusowi (Anna).

## Przekraczając tabu

Zarówno w *Pokuszeniu*, jak i we *W imieniu diabła* Barbara Sass pojmuje sfery *sacrum* i *profanum* na sposób Durkheimowski. Jak zauważa Jerzy S. Wasilewski, Emile Durkheim „kontentował się takim ujęciem świętości, zgodnie z którym jej istotą jest separacja [...]. Konsekwencją takiego postawienia sprawy musi być uznanie zakazu religijnego [...] za zasadniczy środek budowania owej dystynkcji wszystkich systemów religijnych. A ponieważ profanum to wszystko to, co znajduje się na obszarze codziennego życia, logiczne będzie wykluczenie ze sfery *sacrum* wszystkich życiowych funkcji”<sup>19</sup>.

Usytuowanie filmowej zakonnicy pomiędzy rzeczywistością świecką a sferą *sacrum* niemal w naturalny sposób prowadzi do konfliktu wewnętrznego, będącego udziałem protagonistek. Ów konflikt polega na ścieraniu się namiętności związanych z ciałem i seksualnością, z nakazami „czystości” i dziewictwa oczekiwanych od kobiet zdecydowanych wieść życie w zakonie a emocjonalnymi, czysto ludzkimi potrzebami. Reżyserkę interesują bowiem właśnie tematy tabu, a więc społeczne, związane z *sacrum* zakazy nałożone na pewne rzeczy i ludzi, sprawiające, że stają się one nietykalne<sup>20</sup>. Można do nich zaliczyć kwestię seksualności i radzenia sobie z pożądaniem przez siostry zakonne.

Dramaturgię *Pokuszenia* buduje spotkanie Anny i Księdza po sześciu latach od pierwszego ich spotkania. To właśnie wtedy dziewczyna obdarzyła duchownego uczuciem, które stało się dla niej motywacją do wstąpienia do zakonu. Początkowo młoda zakonnica za pomocą drobnych gestów, takich jak np. przyrządzenie mężczyźnie ulubionego dania czy chęć służenia mu do mszy, wyraża – być może nieświadomie – głęboko dotąd skrywaną miłość. Wraz z biegiem wydarzeń dochodzi do głosu także pożądanie, które kobieta próbuje okiełznać, wymierzając sobie razy na gołe plecy. Potrzeb ciała nie jest jed-

<sup>17</sup> I. Kurz, *Silne kobiety Barbary Sass*, „Dialog” 2009, nr 3, s. 60.

<sup>18</sup> P. Śmiałowski, dz. cyt., s. 82.

<sup>19</sup> J.S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2010, s. 67.

<sup>20</sup> *Słownik socjologii i nauk społecznych*, 2005, za: J.S. Wasilewski, dz. cyt., s. 11.

nak w stanie zagłuszyć, o czym świadczy sugestywna scena, w której spocona i z rozpuszczonymi włosami udaje się do pokoju Księdza z nadzieją, że on ją przyjmie. Niewzruszony mężczyzna oddala ją, a przez kolejne dni traktuje z obojętnością. Gdy Komendant dostarcza Annie list, będący rzekomą korendencją kochanki duchownego, siostra, nie dowierzając, próbuje wyjaśnić całą sprawę. Następnie prosi duchownego o chwilę rozmowy, a gdy on odmawia, będąc w dodatku odwrócony do niej plecami, zakonnica popada w rozpacz i decyduje się donieść na niego służbom bezpieczeństwa. Zemsta Anny okazuje się jednak nieistotna z uwagi na nową sytuację polityczną...

Sass nie oskarża Anny, ale stara się zrozumieć jej postępowanie. Ważną rolę w ocenie bohaterki odgrywa postawa duchownego, który „cytując Biblię i używając alegorii, gloryfikował miłość jako jedyną wartość ludzkiego życia. Jego słowa oznaczały czystą, aseksualną miłość do Boga, ale mogły w takiej samej mierze odnosić się także do miłości między ludźmi”<sup>21</sup> – konkluduje w swej interpretacji filmu Ewa Mazierska. W tym kontekście Ksiądz rozbudził uczucie zakonnicy, o którym prawdopodobnie wiedział i tolerował, gdy pozostawało tajemnicą. Gdy jednak siostra zdołała znaleźć w sobie wystarczająco dużo odwagi, by wyjawic je duchownemu, on nie zrobił nic, by spróbować znaleźć rozwiązanie, ale, zapewne z wygodnictwa, odmówił z nią wszelkiego kontaktu.

W najnowszym filmie wraz z przybyciem do klasztoru nowego spowiednika w zakonnicach wyraźnie budzi się skrywane dotąd pożądanie, którego wyrazem są słowa Michaliny skierowane do sióstr: *On jest taki słodki, i tak pięknie mówił o cierpieniu i o miłości, śmierci, i położył moją głowę na kolanach, i głaskał mnie, i... już więcej wam nie powiem*. Dziewczyna wybuch następnie znaczącym śmiechem, wzbudzając w pozostałych ciekawość pomieszaną z zazdrością. Wszystkie siostry reagują niemal w taki sam sposób: zauroczeniem przystojnym, dobrze zbudowanym mężczyzną i w dodatku znacznie młodszym od swojego poprzednika. Po raz pierwszy od zapewne bardzo długiego czasu zaczynają odczuwać pożądanie i własną kobiecość. Mężczyzna doskonale zdaje sobie sprawę z własnej atrakcyjności fizycznej i postanawia wykorzystać swój urok do uwiedzenia młodych zakonnicek.

Pierwszą ofiarą duchownego staje się właśnie Michalina, która z niewiadomych przyczyn nagle zaczyna wymiotować i prosi Annę, by zawołała Franciszka, który w cudowny sposób ją uzdrawia. Innym razem spytana przez protagonistkę o powód płaczu, nie chce go wyjawic, sugerując tym samym, że zaszło coś pomiędzy nią a mężczyzną.

Franciszek wprowadza w klasztorze nowe praktyki, a jedną z najważniejszych stanowi osiąganie przez zakonnice transcendencji za pomocą tańca. Owe sekwencje nasuwają bezpośrednie skojarzenia z wirującymi mniszkami ukazanymi w *Matce Joannie od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza. Jak podkreśla Patrycja Cembrzyńska, motyw wirowania powtarza się kilka-

<sup>21</sup> E. Mazierska, *Barbara Sass. The author of women's films*, w: *Women in Polish cinema*, red. E. Mazierska, E. Ostrowska, New York – Oxford 2006, s. 181.

krotnie w filmie Kawalerowicza, stając się znakiem szaleństwa i erotycznego uniesienia. Wiruje zatem grupa mniszek na klasztorным dziedzińcu, następnie podczas procesji kręci się w kółko jedna z nich, wreszcie „wirowanie schodzi do karczmy, gdzie siostra Małgorzata a Cruce, zrzuciwszy wcześniej zakonny strój i ubrawszy się w strojną, wydekoltowaną suknię, tańczy z Chrzyszczewskim”<sup>22</sup>. Poza tańcem Franciszek praktykuje także przekazywanie darów duchowych siostram za pomocą dotyku, twierdząc, że jego dłonie mają moc uświęcającą. W jednej ze scen pod pozorem udzielenia łaski Annie próbuje ją rozebrać i zachęca do pieszczot.

Bezsprzeczna władza nad zakonnicami i matką przełożoną nie bierze się jednak wyłącznie z charyzmy mężczyzny, ale zostaje umotywowana religijnie. Analizując księgi Starego Testamentu Elżbieta Adamiak konstatuje, że Jahwe przedstawiany był jako Oblubieniec, natomiast Izrael stawał się Oblubienicą, „małżonką”<sup>23</sup>. „We wszystkich wymiarach tej symboliki kobieta stoi po stronie przyjmującej, receptywnej, mężczyzna reprezentuje stronę Boską”<sup>24</sup> – twierdzi teolożka. Działania Franciszka leżącego na klasztornej posadzce na wzór ukrzyżowanego Chrystusa, na którego nagim ciele zakonnice składają następnie pocałunek, pozwalają sądzić, że spowiednik istotnie pragnął wejść w rolę Boga, oczekując, że siostry oddadzą mu się całkowicie, zarówno w wymiarze duchowym, jak i cielesnym.

## Wnioski

Barbara Sass w obu produkcjach konfrontuje kobietę uwikłaną w męski dyskurs tworzący oficjalne wersje wydarzeń. Tym razem spogląda na zdarzenia z okresu stalinizmu oraz te mające miejsce w połowie ubiegłej dekady w klasztorze betanek przez pryzmat będących ich naocznymi świadkami zakonnice. Sytuuje swoje protagonistki w opozycji do Kościoła utożsamianego z androcentrycznym dyskursem, z którego kobiety są właściwie wyłączone, w zamian oferując swoim bohaterkom głębię doznań, której zdają się być pozbawieni dzierżący władzę duchowni. Księżom z *Pokuszenia* i najnowszego filmu, mężczyznom prawym i wykształconym, nie zostaje udzielona łaska doznań, którymi obdarowane są zakonnice.

W obu filmach zakonnice zostały usytuowane pomiędzy rzeczywistością *sacrum* i *profanum*, nigdy nie będąc w stanie, jak choćby ukazani w obu filmach księża, przynależeć całkowicie do sfery „świętej”. Dodatkowo, w utworze z 1995 roku protagonistka umiejscowiona została pomiędzy komunizmem, reprezentowanym przez podkochującego się w niej ubeka, a katolicyzmem, którego symbolicznym reprezentantem staje się Ksiądz, w którym jest

<sup>22</sup> P. Cembrzyńska, *Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. A. Morstin-Popławska, S. Jagielski, Kraków 2009, s. 122.

<sup>23</sup> E. Adamiak, dz. cyt., s. 59.

<sup>24</sup> Tamże, s. 58.



zakochana. W filmie z 2011 roku siostra Anna sytuuje się pomiędzy modelem Kościoła reprezentowanym przez księdza Stefana a wizją matki przełożonej, która początkowo zdaje się być wyrazem pragnień młodej zakonnicy na temat prawdziwej wiary i tego, czym powinien być współczesny Kościół.

Bohaterki, w przeciwieństwie do księży, istotnie coś przeżywają, a ich religijność jest bezpośrednio związana ze zmysłowością i intuicją. W tym kontekście opisywane przed przełożoną jej rozmowy z Matką Boską ukazane we *W imieniu diabła* trudno jednoznacznie uznać za kłamstwo, którym karmi swoje podopieczne. Być może rzeczywiście kobieta nie miała żadnych wizji, współpracując z Franciszkiem, wyzbytym – jak się wydaje – z właściwych intencji. Jednocześnie trudno orzec, czy uniesienia mistyczne doświadczane przez zakonnice były jedynie ich wymysłem, czy też rzeczywiście kobiety poczuły coś, czego nie daje się racjonalnie wytłumaczyć. Jak stwierdza Piotr Śmiałowski „reżyserka ani przez moment nie poddaje [...] krytyce możliwości tego rodzaju przeżycia religijnego, którego doświadczają siostry. Pokazuje tylko, co dzieje się, gdy podobny stan zostanie komuś wmówiony i stoją za tym nieczyste intencje”<sup>25</sup>. Owe doznania, do których zaliczyć można także miłość Anny z *Pokuszenia*, stają się dla protagonistek widocznym znakiem Bożej łaski, czyniąc je istotami „pełnymi”, a więc nie tylko myślącymi, ale także czującymi. Barbara Sass dostrzega potęgę doznań zmysłowych poświadczających człowieczeństwo; ostrzega jednak przed groźbą manipulacji, której łatwo ulec, gdy rezygnuje się z krytycznego osądu i trzeźwego spojrzenia, o które nieraz bardzo trudno, zwłaszcza gdy „zjawisko noszące [...] znamiona boskości jest na wyciągnięcie ręki, łatwo dostępne”<sup>26</sup>.

## Bibliografia

- Adamiak E., *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999.
- Cembrzyńska P., *Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. A. Morstin-Popławska, S. Jagielski, Kraków 2009.
- Goffman E., *Instytucje totalne. O mieszkańcach szpitali psychiatrycznych i innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Sopot 2011.
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004.
- Kurz I., *Silne kobiety Barbary Sass*, „Dialog” 2009, nr 3.
- Maniewski M., *W cieniu światła*, „Kino” 1996, nr 4.
- Mazierska E., *Barbara Sass. The author of women’s films*, w: *Women in Polish cinema*, red. Mazierska E., Ostrowska E., New York – Oxford 2006.
- Mechtenberg T., *Niech żyje Kościół otwarty*, „Tygodnik Powszechny” 2012, [online] <<http://tygodnik.onet.pl/wiara/piotr-idacy-po-wodzie/mq5h4>>, dostęp: 27.04.2014.
- Między miłością a dojrzałością. Z Barbarą Sass rozmawia Maciej Maniewski*, „Kino” 1996, nr 6.
- Radkiewicz M., *Kobiet kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Śmiałowski P., *W imieniu diabła*, „Kino” 2011, nr 9.
- Talarczyk-Gubała M., *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013.
- Wasilewski J.S., *Tabu*, Warszawa 2010.

<sup>25</sup> P. Śmiałowski, dz. cyt., s. 83.

<sup>26</sup> Tamże, s. 82.

## Streszczenie

Na przestrzeni minionych dwudziestu lat Barbara Sass poświęciła aż dwa filmy egzystencji zakonnice w klasztornych murach. Choć *Pokuszenie* i *W imieniu diabła* rozgrywają się w różnych okresach historycznych (pierwszy w okresie stalinowskim, drugi we współczesnej Polsce), to w obu obrazach odnajdziemy podobne wątki i motywy, np. wpływ stanu konsekrowanego na tożsamość kobiecą i jej *gender*. W artykule podejmuję próbę analizy komparatystycznej wspomnianych utworów z naciskiem na postaci protagonistek. Dokonując porównania obu filmów, wskazuję na powtarzające się motywy, takie jak opresyjny charakter życia klasztornego, kwestia posługi kobiet w ramach instytucji Kościoła katolickiego, jak też wątek seksualności zakonnice, który reżyserka, jakby na przekór dominującemu dyskursowi odsyłającemu to zagadnienie w niebyt, stara się w swoich utworach zaakcentować, przekraczając tym samym społeczne i kulturowe tabu.

## Summary

**Silent Presence...? Women and the Catholic Church  
in Barbara Sass's *Temptation* and *In the Name of Devil***

Over the past twenty-five years, Barbara Sass has directed two movies about life of nuns and their existence within monasteries. Although *Temptation* and *In the Name of Devil* take place in different historical periods (the former during the Stalinist period and the latter in contemporary Poland), the director finds similar themes and strands in both, for instance, the influence of consecrated life on female identity and gender. The main purpose of my article is to attempt to carry out a comparative analysis of these movies with particular emphasis on the female protagonists. In comparing both, I would like to identify recurring themes, such as the oppressive nature of life within a monastery, the role of women in the Catholic Church as an institution, as well as the sexuality of nuns. Due to emphasizing these controversial themes by Barbara Sass in opposition to mainstream discourse, she is able to confront social and cultural taboos.

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

# Co przeminęło z wiatrem? Rasa i gender w arcydziele Hollywood

**Słowa kluczowe:** melodramat, kino klasyczne, rasa, gender, mit Południa

**Key words:** melodrama, classic cinema, race, gender, American South

## Dekonstrukcja mitu

Gdy w finale *Django (Django Unchained, 2012, reż. Quentin Tarantino)* w powietrze zostaje wysadzony Candyland, posiadłość okrutnego plantatora Calvina Candy'ego (Leonardo DiCaprio), widzowi znającemu historię kina amerykańskiego trudno mieć wątpliwości, że oto Tarantino unicestwia Tarę, jednocześnie rozprawiając się z filmowymi mitami amerykańskiego antebellum – „pięknego czasu” przed wojną secesyjną<sup>1</sup>. Zarówno Candyland, jak i pokazana we wcześniejszej części filmu plantacja pana Bennetta (Don Johnson) – gdzie beztrioskie, szczęśliwe i piękne niewolnice spędzają czas na huśtawkach, wizualnym cytacie z obrazu Fragonarda<sup>2</sup> – odsyłają nie tyle do historycznych domostw rolniczego Południa<sup>3</sup>, ile do ich filmowych wyobrażeń, z których najbardziej mitotwórczym i spektakularnym było *Przeminęło z wiatrem (Gone with the Wind, 1939, reż. Victor Fleming i inni)*. Już w słynnej adaptacji równie znanej powieści Margaret Mitchell, filmie obwołanym „ikoną Ameryki”<sup>4</sup>, Tara jest obarczona wieloma znaczeniami – zarówno związanymi z mitem Południa, wojną secesyjną i kwestiami rasowymi, jak i odnoszącymi się do modelu kina klasycznego oraz jednego z jego sztandarowych gatunków, czyli melodramatu.

Po 76 latach od premiery jednego z niekwestionowanych arcydzieł kinematografii amerykańskiej (uroczysty pokaz w Atlancie odbył się 15 grudnia 1939 roku) warto przyjrzeć mu się w tych dwóch kontekstach – rasowym oraz gatunkowym (który automatycznie uwzględni kwestie genderowe).

---

<sup>1</sup> „Antebellum” dosłownie oznacza ‘przedwojenny’, jednak określenie to stosowane jest także w odniesieniu do wojny secesyjnej. W tym sensie często konotuje mitologizowanie i idealizowanie „starego” Południa. Por. np. M. Jenkins Schwartz, *Born in bondage: Growing up enslaved in the antebellum South*, Cambridge 2000.

<sup>2</sup> Jean-Honoré Fragonard, *Huśtawka (1767)*.

<sup>3</sup> Plantację Bennetta zagrała zabytkowa posiadłość Evergreen położona w Luizjanie.

<sup>4</sup> Książka Molly Haskell *Frankly My Dear. Gone with the Wind Revisited* (New Haven – London 2009) ukazała się w serii „Icons of America”.

Jak w odniesieniu do większości filmów hollywoodzkich tego okresu – zwłaszcza tych najlepszych – także w wypadku *Przeminęło z wiatrem* zauważalne, a momentami dominujące są napięcia ideologiczne, powielanie wyobrażeń, mitów, stereotypów wynikających z dominującej ideologii przy ich jednoczesnym podważaniu i demystyfikowaniu.

## Mit Południa

Jak zauważa Melvyn Stokes, wojna secesyjna (1861–1865) jest w Stanach Zjednoczonych postrzegana w podwójnym wymiarze. Po pierwsze jako konflikt zbrojny bezapelacyjnie wygrany przez Unię. Po drugie jednak jako spór „kulturowy i intelektualny”, koncentrujący się na „zdefiniowaniu wojny w kategoriach zbiorowej pamięci i znaczenia”<sup>5</sup>, gdzie miano zwycięzcy należy się już nie tyle samej Konfederacji, ile szeroko rozumianemu Południu – opiewanemu, żalowanemu, romantyzowanemu i mitologizowanemu. Na jego legendę składają się zarówno elementy wojny domowej i następującego po niej okresu Rekonstrukcji – ustanawiania nowego porządku w obliczu upadku „cywilizacji, która przeminęła z wiatrem”<sup>6</sup> – jak i mit szlachetnego, rycerskiego i niewinnego antebellum. W filmie Selznicka<sup>7</sup> zostaje on wprowadzony już w ekspozycji jako introdukcja (po uwerturze i napisach, a przed rozpoczęciem akcji), stając zresztą pewne odstępstwo od powieści Margaret Mitchell, która – konsekwentnie odżegnując się od wszelkiej współpracy przy produkcji – ponoć z zaskoczeniem przyjęła obecność takiej optyki<sup>8</sup>. Podejście samej autorki nie zmieniało jednak faktu, że „rycerskość” była immanentnym elementem mitu Starego Południa, które „pozbawione własnej, wyrazistej historii stworzyło legendarną przeszłość wygnanych, szlachetnych rycerzy, więcej zawdzięczającą Walterowi Scottowi niż prawdziwym imigrantom ze starego świata”<sup>9</sup>.

Tak tworzony mit nostalgizował i legitymizował charakter wykluczającego systemu społecznego będącego fundamentem agrarnego Południa. W największym skrócie można go określić mianem paternalistycznego i patriarchalnego – opartego na władzy białych, dobrze urodzonych i bogatych mężczyzn sprawujących kontrolę nad niewolnikami, ale też kobietami i „białą hołotą” (*white trash* – gorzej urodzonymi i biednymi). Co interesujące, w *Przeminęło z wiatrem* zauważalna jest zarówno strategia mitologizująca i kamuflująca ów system, jak i polemiczna, choć może nie aż demaskatorska. Konserwatyzm

<sup>5</sup> M. Stokes, „*Gone with the Wind*” (1939) and the *Lost Cause: A Critical View*, w: *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M. Glancy, S. Harper, London 2007, s. 13.

<sup>6</sup> Cytat z wprowadzenia do filmu autorstwa Bena Hechta.

<sup>7</sup> *Przeminęło z wiatrem* miało kilku reżyserów, w tym George’a Cukora i Victora Fleminga, oraz kilkunastu scenarzystów. Najbliższe prawdzie będzie jednak określenie go mianem dzieła producenta Davida O. Selznicka.

<sup>8</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 22.

<sup>9</sup> Tamże, s. 21.

filmu widoczny jest przede wszystkim w odniesieniu do kwestii rasowych, natomiast jego subwersywność ujawnia się w spojrzeniu na główną bohaterkę, Scarlett O'Harę (nagrodzona Oscarem Vivien Leigh). Jednocześnie jednak w obu tych aspektach odbijają się napięcia ideologiczne, wbrew pozorom żaden z nich nie jest więc przedstawiony jednoznacznie.

Do utrwalania mitu Południa przyczyniła się przede wszystkim poczytna proza pisarzy takich jak John Esten Cook, Sara Pryor bądź Thomas Nelson Page (autor m.in. powieści *The Old South* z 1892), a w XX wieku także kino. Poczynając od *Narodzin narodu* (*The Birth of the Nation*, reż. David Wark Griffith, 1915) i otaczającej film niesławnej legendy wskrzesiciela ducha i organizacji Ku-Klux-Klanu<sup>10</sup>, Hollywood nie tylko udowodniło, jak wielka jest siła jego kreacji, ale też ujawniło jakąś prawdę o ówczesnym społeczeństwie amerykańskim i jego kolektywnej pamięci, a przynajmniej jej części. Popularność nostalgicznego nurtu dzieł opowiadających o południowych plantacjach („the southern plantation film”<sup>11</sup>) wzrosła szczególnie w czasie wielkiego kryzysu. Między 1929 a 1940 rokiem nakręcono ich ponad siedemdziesiąt, a wśród nich znalazły się obrazy znane i nagradzane, takie jak *Jezebel* (reż. William Wyler, 1938) i *Przeminęło z wiatrem*. „Kiedyś plantacje wydawały bawełnę, dziś wydają filmy”<sup>12</sup> trafiające przede wszystkim w pragnienia „ekonomicznie niepewnej publiczności” potrzebującej kojącego, „wygodnego i wykwintnego *millieu* antebellum”<sup>13</sup>. Zgodnie z logiką i afektywnym stylem melodramatu, do którego zaliczała się większość z nich<sup>14</sup>, oferowały one spektakl – historycznego *glamuru* i bogactwa (ale też biedy, idealizując warunki życia niewolników). Dlatego też omawiany nurt, obstając przy reprezentacji sentymentalnej, nie ukazywał Południa takim, jakie opisywał chociażby William Faulkner (również poruszający się w sferze mitów, jednak stosujący diametralnie odmienne strategie), a ukazywali John Ford w nieco późniejszej *Drodze tytoniowej* (*Tobacco Road*, 1941), adaptacji powieści Erskine’a Caldwell’a, bądź – współcześnie – Steve McQueen w *Zniewolonym* (*12 Years a Slave*, 2014). Dlatego też posiadłości w filmach z lat trzydziestych stopniowo, poczynając od *Dixiany* (1930, reż. Luther Reed) aż po *Jezebel*, stawały się coraz większe i okazałsze, co znalazło kulminację w stworzeniu plantacji-symbolu, czyli Tary (i Dwunastu Dębów, rezydencji rodziny Wilkesów) z *Przeminęło z wiatrem*. Podczas preprodukcji dzieła Selzincka okazało się zresztą, że w całej Georgii, gdzie osadzona jest akcja, nie ma obiektu wielkością i rozmachem odpowiadającego opisowi Margaret Mitchell. Stokes przypisuje to jednak nie ewentualnym skutkom wojny secesyjnej, podczas której wiele posiadłości zostało zniszczonych (jak Dwanaście Dębów), ale prawdzie historycznej, dość adekwatnie pokazanej później

<sup>10</sup> Por. M. Oleszczyk, *Dawid Wark Griffith – narodziny autora*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006, s. 22–23.

<sup>11</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 14.

<sup>12</sup> E. Guerrero, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia 1993, s. 8.

<sup>13</sup> Tamże, s. 19.

<sup>14</sup> E. Guerrero używa także określenia *plantation melodrama* (zob. np. s. 19).

w *Zniewolonym*, gdzie znacznie mniej okazałe plantacje skąpane są w brudzie, błocie i rzeczywistości. Takie bowiem przeważały – klasa plantatorów była stosunkowo mała (niewiele ponad dwa tysiące rodzin na całym Południu<sup>15</sup>). Bogaczy na miarę Geralda O’Hary bądź Johna Wilkesa, ojca Ashleya (Leslie Howard), było jeszcze mniej, choć posiadali oni znaczną liczbę niewolników.

Pod tym względem *Przeminęło z wiatrem* zdaje się więc potwierdzać, współtworzyć oraz reprodukować mit starego Południa i Straconej Sprawy („The Lost Cause”), czyli fatalistycznego przekonania o nieuchronności klęski Konfederacji w wojnie secesyjnej – zapowiedzianej jeszcze w początkowych sekwencjach filmu podczas barbecue w Dwunastu Dębach przez Rhetta Butlera (Clark Gable). Zwraca on wówczas uwagę na te kwestie, które w szerokim przekonaniu przesądziły o upadku Południa – złe przeszkolenie i uzbrojenie, rolniczy charakter całego obszaru (w przeciwieństwie do uprzemysłowienia Północy), relatywnie niewielka liczebność wojska (w zestawieniu z szeregi wojsk Unii, powiększanymi przez stale napływających imigrantów, co w trafnym skrócie pokazał Martin Scorsese w *Gangach Nowego Jorku – Gangs of New York*, 2002). Butler konfrontacyjnie przywołuje też arogancję Południowców, co od razu go wyklucza i stawia na pozycji „obcego” – funkcjonującego pomiędzy tymi światami, ale nienależącego w pełni do żadnego z nich.

Legenda Starego Południa pojawia się już na tablicy poprzedzającej tytuł. Głosi ona: „opowieść Margaret Mitchell o Starym Południu”, a części zapowiadające ekspozycję – uwertura i napisy początkowe (wszystkie fragmenty sprzed pierwszej sceny z udziałem Scarlett i braci Tarletonów, granych przez George’a Reevesa, Freda Crane’a) – wypełniają to hasło obrazem i dźwiękiem. Widzowie zostają bowiem wprowadzeni wprost do sielskiego świata Georgii z wiosny 1961 roku znaczonego szeregiem estetyzowanych<sup>16</sup>, arkadyjskich widoków pól bawełnianych, kwitnących kwiatów etc., czemu towarzyszy chóralny śpiew szczęśliwych (w domyśle) niewolników – immanentny element filmów o plantacjach<sup>17</sup>. Gdyby ten wizualny przekaz nadal jednak pozostawał niejasny, pojawia się wspomniana już introdukcja głosząca, że „była sobie kraina kawalerów i pól bawełnianych. Południe – ostatni ukłon elegancji [gdzie] widziano ostatnich rycerzy i damy, panów i niewolników”. Co więcej, inicjalne ujęcie z właściwej akcji, prowadzące do dialogu Scarlett i młodych Tarletonów na ganku w Tarze, ukazuje małego niewolnika goniącego za indykiem i przypomina nieco późniejsze: dwóch chłopców uwieszonych na dzwonie ogłaszającym koniec pracy w polu. Pierwsze obrazy pracy sugerują więc coś w rodzaju beztroskiej zabawy w miejsce rzeczywistego trudu.

<sup>15</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 14.

<sup>16</sup> *Przeminęło z wiatrem* to jeden z wczesnych przykładów wykorzystania Technicoloru – zdjęcia Ernesta Hallera i Raya Rennahana zostały nagrodzone Oscarem.

<sup>17</sup> Wystarczy wspomnieć *Jezebel*, gdzie w jednej z kluczowych scen główna bohaterka, biała panna Julia (Bette Davis), śpiewa razem z niewolnikami. Są to w dodatku niewolnicy z pola, czyli wykonujący ciężką pracę fizyczną (w odróżnieniu od służby domowej).

## Rasa

Warto zwrócić uwagę na jeden z najistotniejszych elementów związanych ze wspomnianymi kwestiami – mitu Południa i Straconej Sprawy – czyli właśnie na niewolnictwo i sposób ukazania rasy w *Przeminęło z wiatrem*, a zwłaszcza na niejednoznaczności wokół tych kwestii, które pojawiają się zarówno w samym tekście, jak i jego interpretacjach.

Donald Bogle, badacz obecności Afroamerykanów w kinie amerykańskim, zauważa, że w okresie klasycznym byli oni obsadzani w kilku skonwencjonalizowanych typach ról. W szerszym rozumieniu były to postacie służebne wobec białych protagonistów, stanowiące dla nich tło i uzupełnienie – niefunkcjonujące jednak na ekranie samodzielnie, a jedynie w odniesieniu do białych. Były pozbawione własnego punktu widzenia i postrzegane wyłącznie z perspektywy dominującej (rasowych uprzedzeń i segregacji). Spojrzenie bardziej szczegółowe pokazuje konkretne wzorce, wśród których Bogle wymienia – zawarte także w tytule jego książki<sup>18</sup> – wuja Toma (dobrego Murzyna), czarnego błazna (Coon), czarnego brutala (Black Buck), czarną nianię (Mammy) i tragiczną Mulatkę, postacie akceptowane przez białą publiczność, nie tylko potwierdzające oraz reprodukujące konserwatywny obraz rasowego *status quo*, ale też racjonalizujące grzechy niewolnictwa i paternalistyczne stosunki między rasami.

Przynajmniej kilka z tych typów odnaleźć można w *Przeminęło z wiatrem* – właściwie każdą występującą tu znaczącą i zindywidualizowaną czarnoskórą postać można przypisać do któregoś z nich, czego koronnym przykładem jest Mammy, grana przez Hattie McDaniel. Czarna niania to postać wprawdzie zdecydowana i obdarzona charakterem, ale te jej wywrotowe cechy zostają oswojone i zneutralizowane przez fakt, że jest przede wszystkim opiekunką i do reszty oddana białym państwu (w filmach o okresie niewolnictwa) bądź pracodawcom (gdy akcja osadzona jest później, najczęściej już w XX wieku, np. *Marzenia o domu – Mr. Blandings Builds His Dream House*, reż. H. C. Potter, 1948). Jest właściwie pozbawiona życia jakiegokolwiek poza ich życiem, a jej punkt widzenia okazuje się istotny tylko wówczas, gdy obejmuje los białej postaci. Relacje łączące Mammy z rodziną O’Harów są rodzinne, cieszy się ona zaufaniem, a nawet autorytetem. W kwestii pokazywania niewolnictwa stereotyp ten – podobnie jak idealnej i szlachetnej białej pani (w *Przeminęło z wiatrem* anielska wręcz postać Ellen O’Hary, matki Scarlett, zagranej przez Barbarę O’Neill) – wyraźnie ma bowiem przenieść akcenty z systemu społecznego sankcjonującego niewolnictwo na poziom indywidualny. Co więcej, autorytet Mammy dotyczy przede wszystkim obyczajowości starego Południa i – jak jest to często pokazywane w odniesieniu do relacji państwo–służba<sup>19</sup> – stoi ona na jej straży z większym oddaniem niż biali. To Mammy gani Scarlett za

<sup>18</sup> D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammys, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York 2001.

<sup>19</sup> Na przykład w *Okruchach dnia* (*The Remains of a Day*, reż. James Ivory, 1993), *Downton Abbey* (2010–2015), a w odniesieniu do rasy w *Jezebel*.

mierzenie kolorowego czepka, gdy ta jest w żałobie po pierwszym mężu, Charlesie Hamiltonie (Rand Brooks), a nie matka, która wykazuje się zrozumieniem dla potrzeb i młodości córki. To Mammy poucza Scarlett o manierach przyzwoitej panny z Południa i – po zakończeniu wojny – zgania z chodnika czarnoskórych mężczyzn, by Scarlett mogła przejść. Jest strażniczką „starego, dobrego Południa” i opoką bohaterki w trudnych chwilach, których nie podzielili jej ani Margaret Mitchell, ani Selznick. Gdy jednak Scarlett wraca ze zdobytej Atlanty do Tary, gdzie zastaje owdowiałego ojca w stanie załamania nerwowego i rozhisteryzowane, niesamodzielne siostry, także Mammy kieruje do niej pytanie: co teraz? (dodajmy, że w kwietniu 1861 roku, gdy zaczyna się akcja, Scarlett ma szesnaście lat, a więc po zdobyciu Atlanty w 1864 ma ich zaledwie dziewiętnaście). Mammy ma więc w *Przeminęło z wiatrem* zarówno silną osobowość, jak i własne zdanie, które nawet czasem potrafi narzucić krnąbrnej Scarlett (jak w ich pierwszej wspólnej scenie – sznurowania gorsetu i namawiania bohaterki do jedzenia), a o jej szacunek zabiega później Rhett Butler. Znaczenie tych cech jest jednak ograniczone wyłącznie do opieki nad kolejnymi pokoleniami rodziny O’Harów. Wskazuje na to zresztą samo imię, będące jednocześnie jego brakiem – Mammy to przecież określenie pozycji piastunki (inni niewolnicy mają imiona własne, jak Prissy, Pork bądź Duży Sam).

Joshua Brand, scenarzysta serialu *I’ll Fly Away* (1991–1993) – osadzonego w latach pięćdziesiątych oraz wczesnych sześćdziesiątych XX wieku i opowiadającego o relacjach między białym prawnikiem a jego czarną gospożą – wspomina, że inspiracją był dla niego film *Zabić drozda* (*To Kill a Mockingbird*, reż. Robert Mulligan, 1960). Konkretnie chodzi scenę, w której Atticus Finch (Gregory Peck) prosi opiekunkę swych dzieci, Kalpurnię (Estelle Evans), by została z nimi na noc. Brand był zainteresowany jej punktem widzenia i jej życiem poza domem białych, co znalazło odbicie we współtworzonym przez niego serialu<sup>20</sup>. Kalpurnia zgadza się bowiem bez wahania, by przedłożyć rodzinę adwokata ponad własną, choć – co zostaje wyraźnie zaznaczone – jest to związane z faktem, że sprawy zawodowe Fincha są niezwykle istotne dla czarnej społeczności, do której należy, broni on przecież Toma Robinsona (Brock Peters) oskarżonego o gwałt na białej kobiecie<sup>21</sup>. To, że Kalpurnia w ogóle ma własną rodzinę i życie, było zresztą dość nietypowe dla większości czarnoskórych służących, niań i gospoż w kinie hollywoodzkim, realizowały się one bowiem jedynie w ramach życia białych, nie mając ani głosu, ani możliwości powiedzenia „nie”.

Z drugiej strony Molly Haskell zauważa jednak, że nawet jeśli serwilistyczna konstrukcja Mammy jest odbierana jako obraźliwa i zbudowana na uwłaczającym stereotypie, ma ona więcej wspólnego z rzeczywistością niż silny

<sup>20</sup> B. Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From “The Sopranos” and “The Wire” to “Mad Men” and “Breaking Bad”*, New York 2013, s. 56.

<sup>21</sup> W omawianej scenie bohater idzie czuwać pod więzieniem, by ustrzec oskarżonego przed linczem.



charakter i autorytet obecne w jej postaci<sup>22</sup>. Potwierdza to Bogle zaznaczając, że „pośród całej romantycznej niezeczywistości tego spektakularnego dzieła relacje na linii biali–czarni zostały przedstawione bardziej realnie niż w jakimkolwiek wcześniejszym filmie hollywoodzkim”<sup>23</sup>. Analogiczną obserwację (choć akurat na niekorzyść *Przeminęło z wiatrem*) przywołuje Melvyn Stokes, cytując opinie, że jawnie rasistowskie *Narodziny narodu* Griffitha są tak „oczywistym kłamstwem, że nawet idiota je dostrzeże”, podczas gdy *Przeminęło z wiatrem* jest „kłamstwem tak subtelnym, że zostanie przełknięte jako prawda zarówno przez białych, jak i czarnych”<sup>24</sup>. Hattie McDaniel była zresztą krytykowana przez Afroamerykanów oskarżających ją po premierze o „zdradę rasy”, co podsumowała dwiema znanymi i niezwykle celnymi kwestiami: „Wolę zarabiać siedem tysięcy dolarów, grając służące niż siedemset będąc jedną z nich” oraz „A kogo miałam waszym zdaniem zagrać? Żonę Rhetta Butlera?”<sup>25</sup>.

Większość z owych nieprzebranych zastępów czarnych nian – co dotyczy także archetypicznej Mammy z *Przeminęło z wiatrem* – funkcjonuje dodatkowo w ramach szerszego stereotypu, jakim jest „magical/mystic Negro” – „afroameerykańska postać, która wywiera niezwykle wpływ na życie białych”<sup>26</sup>. W tym typie mieści się zarówno wuj Tom – ucieleśniający akceptowalne dla białych cechy, takie jak szlachetność i godność, ale obwarowane pokorą, aseksualnością, brakiem agresji i gotowością do poświęceń – jak i czarna niania, w tym aspekcie najlepiej chyba oddana w literaturze w postaci Dilsey z *Wściekłości i wrzasku* (1929) Williama Faulknera, a w kinie w *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, reż. Douglas Sirk, 1959<sup>27</sup>).

Drugą czarną, znaczącą postacią w *Przeminęło z wiatrem* jest Prissy (Butterfly McQueen). Warto zaznaczyć, że w wielkoobsadowym filmie jest to jedna z czterech najważniejszych postaci kobiecych (obok Scarlett, Melanii Hamilton-Wilkes i Mammy). Na kwestię tę zwraca uwagę Molly Haskell: „obecność Mammy i Prissy wzmacnia implicytny temat matriarchatu, wzrastającej siły i ważności czarnoskórych oraz kobiet w okresie Rekonstrukcji”<sup>28</sup>. Z drugiej strony rola Prissy okazała się wielce problematyczna, co było jasne także dla grającej ją aktorki. Gdyby bowiem szukać dla niej kategorii w typologii Bogle’a, nie byłaby to pełna godności niania, ale raczej Coon, czyli błazen, a konkretnie jego żeński odpowiednik. Coon był równoznaczny z „prezentowaniem czarnoskórych jako obiektu drwin i jako bufonów”, „nierzetelnych, postrzelonych,

<sup>22</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 211.

<sup>23</sup> D. Bogle, dz. cyt., s. 88.

<sup>24</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

<sup>25</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 214.

<sup>26</sup> L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, *Introduction: Mad Man in Its History*, w: *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Durham 2013, mobi for Kindle edition.

<sup>27</sup> Film był drugą adaptacją powieści Fanny Hurst. Pierwsza powstała w 1934 roku i została wyreżyserowana przez Johna Stahla. Tam relacja między czarną a białą bohaterką miała jednak nieco inny charakter. Por. A. Pitrus, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirk*, Kraków 2006, s. 127–144.

<sup>28</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 216.

nieodpowiedzialnych, zdolnych tylko jeść arbuzy, kraść kurczaki [...] i kaleczyć angielski”, przez co stał się „najbardziej obraźliwym stereotypem”<sup>29</sup>. Taka w dużej mierze jest Prissy. Najślynniejsza i najbardziej rozbudowana sekwencja z jej udziałem to poród Melanii (Olivia de Havilland), gdy niewolnica najpierw przechwała się świetną znajomością położnictwa, by w kluczowej chwili przyznać, że nie ma o nim pojęcia, budząc tym gniew Scarlett. Stokes zwraca uwagę, że Prissy jest jedyną czarną postacią w *Przeminęło z wiatrem*, która doznaje przemocy cielesnej ze strony białych – w tym wypadku Scarlett, która wymierza jej policzek, a także grozi, że „sprzeda ją dalej na południe” [„down south”], co oznaczało znacznie gorsze i okrutniejsze warunki<sup>30</sup>. Miałoby to więc unaoczniać rasową agresję, zagrożenie i status niewolników, jednak wobec tej argumentacji można wysunąć pewne zastrzeżenia związane z konstrukcją samej sceny. Przede wszystkim została ona – a także cała postać Prissy – napisana tak, by uzasadnić i usprawiedliwić reakcję Scarlett niemogącej polegać na słowie służącej w stresującej sytuacji zagrożenia życia nie tylko zresztą Melanii, równoległe bowiem do płonącej Atlanty wkraczają Jankesi. Prissy nie tylko kłamie, jest tchórzliwa, rozhisteryzowana, przesadna i bezużyteczna (*moja mama mówiła, że gdy włoży się pod łóżko nóż, ten przecina ból na dwoje*), ale też jej zachowanie uderza bez troską i niefrasobliwością. Scarlett natomiast zostaje ukazana na skraju wytrzymałości, ale jednak stawiająca czoła okolicznościom bez żadnej pomocy – jej histeria pojawia się dopiero później, po wszystkim, gdy inicjatywę przejmuje Rhett. Tak doskonale wpisanie się Prissy w typ czarnego głupca było zresztą wynikiem negocjacji, które stanowczo prowadziła na planie filmu Butterfly McQueen. Uderzenie było markowane, ponieważ aktorka odmówiła przyjęcia prawdziwego policzka od Vivien Leigh – w zamian za to zgodziła się zagrać bez dalszych dyskusji bezbrzeżną głupotę swojej postaci, czego oczekiwał odpowiedzialny za ten fragment George Cukor. Faktycznie w całym *Przeminęło z wiatrem* jest to jedyny przykład złego traktowania niewolników. Są oni tu wprawdzie obecni, jednak sama kwestia niewolnictwa nigdy nie zostaje sproblematyzowana, „zachowując w ten sposób mit o niewinności Południa”<sup>31</sup>.

Inne sytuacje oraz dialogi konsekwentnie zaprzeczają istnieniu przemocy i odhumanizowania niewolników, czego niepoślednim przykładem jest postać Mammy, ale też scena, gdy Scarlett spotyka w Atlancie mężczyzn pracujących w Tarze i przydzielonych do służby w wojsku Konfederacji. Choć są to niewolnicy z pola, na co wskazuje sam początek filmu z udziałem Dużego Sama (Everett Brown), Scarlett zna ich wszystkich z imienia. Duży Sam, podobnie jak Pork (Oscar Polk), nosi z kolei cechy typu dobrego Murzyna – wuja Toma (jego pierwowzór to tytułowy bohater słynnej powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma*) – za które Pork zostaje nagrodzony przez Scarlett zegarkiem Geralda O’Hary po jego śmierci.

<sup>29</sup> D. Bogle, dz. cyt., s. 7–8.

<sup>30</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 20–21. Sprzedaż „kłopotliwych” niewolników była częstą praktyką, co bez kamuflażu pokazują zarówno Tarantino w *Django*, jak i McQueen w *Zniewolonym*.

<sup>31</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 18.

W *Przeminęło z wiatrem* przemoc zostaje zastąpiona przez paternalizm. O czarnoskórych jako dzieciach, które potrzebują opieki, kierownictwa, ale też łagodności białych państwa, mówi do Scarlett ojciec, Gerlad O'Hara (Thomas Mitchell). Napomina ją, by się do nich lepiej odnosiła, co zostaje jednak skontrowane faktem, że Scarlett podobnie ostro traktuje nie tylko swoje młodsze siostry, ale też równie wiele wymaga od samej siebie. Co więcej, w niektórych scenach Prissy, Pork (pytający w zniszczonej Tarze, kto wydoi krowę, skoro on jest służącym domowym), a nawet Mammy (choć tylko raz) faktycznie zachowują się infantylnie. Zwraca także uwagę kwestia padająca na ulicy w powojennej Atlantycie i przywołująca słynną obietnicę złożoną byłym niewolnikom, że otrzymają „czterdzieści akrów i muła”<sup>32</sup> w zamian za głosy oddane pod dyktando ich białych „przyjaciół” z Północy. W filmie nie pojawia się jednak kontekst, żadna informacja tłumacząca, czemu świeżo wyzwoleni niewolnicy, którzy nigdy nie mieli prawa dysponować sobą, byli przyuczani i zmuszani do posłuszeństwa oraz surowo karani za jego brak, mogli się okazać niesamodzielnymi i podatni na manipulację oraz, że niekoniecznie różnili się pod tym względem od wielu niewykształconych białych (także tutaj *Przeminęło z wiatrem* nie odstaje od innych amerykańskich produkcji<sup>33</sup>). Mimo że akcja filmu toczy się również kilka lat po kapitulacji Południa, jedynymi pokrzywdzonymi są tu biali z Konfederacji i nie ma mowy o tym, że sytuacja czarnoskórych mieszkańców południowych Stanów Zjednoczonych bynajmniej nie uległa zasadniczej zmianie po zniesieniu niewolnictwa.

Szczególnie znaczący związany z tym dialog pojawia się w drugiej części filmu, gdy Scarlett jest już żoną Franka Kennedy'ego (Carroll Nye) i prowadzi tartak, w którym na głodowych warunkach zostają zatrudnieni biali więźniowie. Niechętny partner Scarlett w interesie, Ashley, mówi, że nie chce żyć z cudzej, przymusowej i katorżniczej pracy. Scarlett trafnie zauważa wówczas, że nie przeszkadzało mu to w posiadaniu niewolników przed wojną. Odpowiedź Ashleya celnie podsumowuje obraz niewolnictwa znany z filmów o plantacjach, wpisuje się też doskonale w mit Straconej Sprawy: *To było coś innego. Traktowaliśmy niewolników dobrze i gdyby nie wojna, po śmierci ojca bym ich wyzwolił. Wojna zrobiła to za mnie*<sup>34</sup>. Faktycznie, zwolennicy Straconej Sprawy nie upatrywali w niewolnictwie jednej z przyczyn konfliktu, ale winili abolicjonistów, którzy nie czekali, aż Południe samo z siebie odejdzie od tego systemu<sup>35</sup> (w scenie barbecue w Dwunastu Dębach Gerald O'Hara mówi: *zatrzymamy niewolników za ich [Unii] zgodą albo i bez*).

Oczywiście, pisząc o kwestiach rasy w filmie zrealizowanym w 1939 roku, należy brać pod uwagę ówczesne uwarunkowania i obostrzenia, z którymi musieli się mierzyć twórcy (wiele o nich świadczy zakaz ukazywania związków

<sup>32</sup> Tak swoją firmę producencką nazwał Spike Lee.

<sup>33</sup> Ten kontekst pojawia się w *Django*, gdy bohater po raz pierwszy może zdecydować, jakie ubranie będzie nosił.

<sup>34</sup> O ile nie zostało zaznaczone inaczej, wszystkie cytaty (pisane kursywą) pochodzą z filmu, a nie z książki.

<sup>35</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

międzyrasowych zapisany w kodeksie Haysa i zniesiony dopiero w latach pięćdziesiątych). Z jednej strony kodeks nie pozwalał na używanie obraźliwego słowa „nigger”, również nazwa Ku-Klux-Klan nie zostaje wspomniana<sup>36</sup>. Na nieantagonistyczny sposób przedstawienia relacji między rasami i możliwie nieobraźliwy (z perspektywy lat trzydziestych i białych twórców) obraz Afroamerykanów miały wpływ także wydarzenia wojenne w Europie i niechęć wobec rasowej polityki nazistowskich Niemiec. Selznickowi bardzo zależało, by *Przeminęło z wiatrem* nie było „niezamierzoną reklamą dla nietolerancyjnych społeczeństw w świecie tak wypełnionym faszyzmem”<sup>37</sup> (co zresztą mu się udało, film nie odbiegał bowiem pod tym względem na niekorzyść od norm ówczesnego Hollywood). Jednocześnie trudno mieć wątpliwości, do której niechlubnej organizacji należą pozytywni przecież bohaterowie, tacy jak Ashley, Frank Kennedy i doktor Meade (Harry Davenport) – ale, co istotne, nie Rhett. Co więcej, w ramach diegezy ich cel jest szlachetny, ponieważ Południowcy są faktycznie zagrożeni – tak jak Scarlett napadnięta w Shandytown. Tu zresztą w jednej scenie pojawia się Afroamerykanin ucieleśniający najbardziej agresywny stereotyp mający usprawiedliwić lincze, czyli czarny brutal czyhający na cześć białych kobiet. Trzeba jednak przyznać Selznickowi, że zastosowane w scenie napadu ujęcie–przeciwujęcie ukazujące twarz nieprzytomnej Scarlett i drugiego, białego napastnika sugeruje, że to on jej zagraża, także gwałtem; bohaterka zostaje też uratowana przez Dużego Sama.

Przykrym, ale trafnym komentarzem do relacji rasowych w ówczesnej Ameryce było niezaproszenie czarnoskórej części obsady na uroczystą premierę w Atlancie (oburzony Clark Gable zagroził absencją podczas premiery, ostatecznie się jednak pojawił). W tym wypadku wynikało ono zarówno z obawy przed bojkotem filmu ze strony białej publiczności, jak i o bezpieczeństwo aktorów, nadal pamiętano bowiem brutalne zamieszki rasowe, które trwały w Atlancie przez ponad tydzień w 1906 roku. Z kolei na niekorzyść Hollywood świadczy fakt, że Hattie McDaniel, pierwsza czarnoskóra laureatka Oscara (za drugoplanową rolę żeńską), nie mogła siedzieć na uroczystości razem z białą obsadą i została umieszczona daleko z tyłu sali<sup>38</sup>.

Jeśli można się zatem dopatrywać w *Przeminęło z wiatrem* polemiki z mi-tem Południa i Straconej Sprawy (jak chce chociażby Melvyn Stokes w cytowanym tekście), to niekoniecznie w dialogach, obrazach bądź środkach filmowych, ale raczej w samej relacji między Rhettem, Scarlett i Ashleyem. Stare Południe jest bowiem w narracji filmu Selznicka ucieleśniane przede wszystkim przez Ashleya, który za nim tęskni, nostalgizuje je i idealizuje (co warte zaznaczenia, nie robi tego Melania, reprezentująca przecież niepokalaną godność i szlachetność wielkiej damy z Południa). To jemu wspomnienie *starych, dobrych czasów* – jak sam to ujmuje, romantycznej *krainy dostatku i uroku* wypełnionej *miękkim śmiechem niewolników* – nie pozwala wprost odciąć się od Scarlett

<sup>36</sup> Quentina Tarantino krytykowany (m.in. Spike Lee) o nadużywania tej inwektywy w *Django*, jednakże czy tego typu pominięcia nie fałszują rzeczywistego obrazu życia na Południu?

<sup>37</sup> M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

<sup>38</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 213.

i odrzucić jej awansów. To właśnie miłość Scarlett do Ashleya – która ucieka w wymaginowane i starannie pielęgnowane uczucie od okropności wojennego świata – problematyzuje ów porządek. „Tym jedynym” dla Scarlett jest Rhett – oni stanowią wszak melodramatyczną parę tego filmu – o czym wiedzą zarówno wszystkie postaci dookoła (zwłaszcza te wyznaczające moralną oś świata przedstawionego, czyli Melania i Mammy), jak i widzowie. To właśnie ten „inny”, „obcy”, którego odstępstwa od wartości Południowców zostają podkreślone już na początku filmu, jest więc wartościowany pozytywnie. Mimo swych – tak naprawdę nielicznych – wad jest kimś, kto nie tylko potrafi odnaleźć się w nowym świecie, właściwie odrzucając patriarchalizm tego starego, ale i reprezentuje jedyny pozytywny wzorzec męskości w całym filmie. Ashley jest zaś cieniem należącym do przeszłości. Choć jedyne, co można mu zarzucić, to słabość charakteru w zestawieniu z pozostałymi protagonistami, to jednak jako reprezentant mitu Południa nie okazuje się jego dobrym adwokatem, a raczej jednym z czynników wpływających na jego ambiwalentny obraz. Zwłaszcza, że i Rhett, i Scarlett, a nawet Melania patrzą na przeszłość bez podobnego sentymentu.

Warto też zauważyć, że nie ma właściwie w *Przeminęło z wiatrem* ostrego przeciwstawienia Północy i Południa, a przynajmniej bardzo negatywnego obrazu Północy. Większość Jankesów pokazanych na ekranie (a nie ma ich zbyt wielu) to nie są postaci złe – a najgorsza (obok marudera zabitego przez Scarlett), czyli Jonas Wilkerson (Victor Jory), była obecna w Georgii już przed wojną jako zarządca Tary. Nawet oficerowie wojska Unii są uprzejmi, a nawet sympatyczni i odnoszą się do dam Południa z szacunkiem. Brak też, obecnego chociażby w *Jezebel*, porównania sugerującego, że Południe jest fascynujące i pociągające (choć przerażające), a Północ banalna i nudna. Wręcz przeciwnie: „ze wszystkim przymiotami piękności z Południa [Southern belle] Scarlett dysponuje dokładnie tymi »jankeskimi« cechami – ambicją, chciwością, przedsiębiorczością i materializmem – które łączone były z Nowym Południem i postępane przez piewców Straconej Sprawy”<sup>39</sup>. Prawdą jest ponadto, że Unia w ogóle nie gra tu roli innej niż sprawcza. Najważniejsze w *Przeminęło z wiatrem* jest Południe – jeśli prezentowane w sposób narcystyczny, to bez krzywego zwierciadła w postaci Północy.

## Płeć

O ile w kwestii rasy *Przeminęło z wiatrem* jest zachowawcze – Donald Bogle zauważa, że jeśli ramy rasowych stereotypów zostają tu naruszone, to tylko dzięki aktorom, którzy potrafili „przemienić swe postacie w złożone istoty ludzkie”<sup>40</sup> – o tyle w problematyzowaniu relacji genderowych film jest niezwykle subwersywny. Przede wszystkim jak na gatunek, jaki reprezentuje, ale nie

<sup>39</sup> Tamże, s. 38.

<sup>40</sup> D. Bogle, dz. cyt., s. 88.

tylko. Jak bowiem zauważa Molly Haskell, dla młodych Amerykanek „Scarlett stała się emblematem rebelii przeciw tradycji i hipokryzji”<sup>41</sup>.

Silne kobiety, równe i nieustępujące mężczyznom – także na polu zawodowym – nie były czymś bardzo nietypowym w kinie Hollywood lat trzydziestych i wczesnych czterdziestych. Ich obecność i związana z nią wyrównana walka płci stanowiły fundament niezwykle popularnych wówczas komedii typu *screwball*, np. *Straszna prawda* (*The Awful Truth*, reż. Leo McCarey, 1937), *Dziewczyna Piętaszek* (*His Girl Friday*, reż. Howard Hawks, 1940) bądź *Lady Eve* (*The Lady Eve*, reż. Preston Sturges, 1941). Jak zwracał uwagę Roger Ebert, „Scarlett nie jest produktem drugiej połowy XIX wieku, lecz lat trzydziestych wieku XX – wolną duchem, nowoczesną kobietą”<sup>42</sup>. Silna kobiecość była pożądanym wzorcem także w czasie II wojny światowej, gdy kobiety musiały zastąpić mężczyzn w pracy, także tej uważanej za typowo męską, co w konsekwencji całkowicie podważyło tradycyjne przekonania o ich naturalnej przynależności do przestrzeni domowej. Odwrót od tego trendu nastąpił jednak tuż po wojnie, gdy weterani zaczęli powracać i odzyskiwać poprzednie miejsce w przestrzeni publicznej. W kinie lęk i niechęć do samodzielnych, niezależnych kobiet zaczęła wówczas reprezentować silna obecność *femme fatale* w *film noir* (np. *Podwójne ubezpieczenie – Double Indemnity*, reż. Billy Wilder, 1944 bądź *Żegnaj laleczko – Murder, My Sweet*, reż. Edward Dmytryk, 1944).

W melodramacie owa nieprzychylność była jednak obecna zawsze, niezależnie od okoliczności zewnętrznych. Gatunek ten jest wdzięcznym materiałem badań ideologicznych i feministycznych, ponieważ w fabułach opowiadających o nieszczęśliwych, niemożliwych miłościach odzwierciedla wartości kultury patriarchalnej oraz rolę przydzieloną kobiecie<sup>43</sup>. Zjawisko to można dostrzec w konstrukcji świata przedstawionego, samej bohaterki i jej relacji z innymi postaciami oraz w podstawowej strukturze kina gatunkowego, nieuchronnie prowadzącej do przywrócenia naruszonego konserwatywnego *status quo* (np. poprzez finałową eliminację związków nieakceptowanych społecznie – łamiących podziały społeczne, rasowe bądź rozbijających rodzinę<sup>44</sup>). Światem melodramatu niepodzielnie rządzą mężczyźni, panuje w nich „patriarchalny punkt widzenia”<sup>45</sup>, na co zwraca uwagę także Laura Mulvey w słynnym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*. Pisze w nim, że „w świecie rządzonej przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i bierną – żeńską”<sup>46</sup>. „Uprowadzenie kobiet w melodramatach”

<sup>41</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 13.

<sup>42</sup> Por. tamże, s. 101.

<sup>43</sup> G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 20.

<sup>44</sup> Warto zauważyć, że rozstanie Rhett i Scarlett nie jest w ten sposób motywowane – nie jest to nieakceptowana społecznie „miłość niemożliwa” przerwana przez Los, Fatum bądź Historię. Finałowa decyzja Rhetta została podbudowana psychologicznie i konsekwentnie budowana przez cały wątek ich małżeństwa.

<sup>45</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

<sup>46</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.

następuje m.in. poprzez sprowadzenie ich do roli biernego przedmiotu oglądu (tu na „niekorzyść” będzie zatem działać ich uroda), odebranie im sprawstwa w ramach fabuły oraz nakładanie symbolicznej kary za aktywność i łamanie reguł. „Służy [ono] pomniejszeniu ich społecznego znaczenia jako osób samodzielnych i odpowiedzialnych”<sup>47</sup>, struktury melodramatów przekonują bowiem o słuszności przestrzegania owych reguł, jednocześnie przedstawiając bohaterki samodzielne i niezależne jako zagrożenie dla porządku, które powinno zostać wyeliminowane bądź ukarane. Doskonałym przykładem – zbliżonym do *Przeminęło z wiatrem*<sup>48</sup> – jest wspomniana już *Jezebel*. Bohaterka nie tylko musi tu odkupić swe winy śmiercią<sup>49</sup>, ale też jest ukazana nie jako samodzielna i niepokorna, lecz rozkapryszona i rozpuszczona, niebudząca sympatii i współczucia. Jest to podkreślone tym bardziej, że postaci stojące po właściwej stronie są z kolei odmalowane w jednoznacznie pozytywnych barwach (jak jej narzeczony Preston).

Co istotne, melodramat należy też do tych gatunków, które analizowane diachronicznie nie wykazują ewolucji. Są ideologicznie niezmiennie w czasie niezależnie od tego, czy sięgniemy po *Złamane lilie* (*Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl*, reż. David W. Griffith, 1919), czy po *Titanica* (reż. James Cameron, 1997) bądź *Pamiętnik* (*The Notebook*, reż. Nick Cassavetes, 2004). Tym bardziej wyjątkowo jawi się na tym tle *Przeminęło z wiatrem*, obwołane jednym z najsłynniejszych melodramatów w historii kina, będące jednocześnie niezwykle subwersywne w stosunku do każdej właściwie reguły rządzącej tego typu widowiskiem w jego ideologicznym aspekcie. Szczególne znaczenie ma tu tło, czyli zachowawcza obyczajowość starego Południa – obserwujemy wszak upadek, unicestwienie jej podstaw, co wywołuje w Południowcach tym silniejszą potrzebę jej konserwacji. Ponadto oparta jest ona na ściśle określonym wyobrażeniu na temat kobiecości (w chwili załamania Scarlett żałuje, że nigdy nie była podobna do swojej matki, prawdziwej damy z Południa) oraz na „rycerskich” relacjach między płciami, zakładających opozycję siły i słabości, potrzeby roztaczania i przyjmowania opieki, sprawowania i podlegania władzy, samodzielności i bezradności, czemu wyzwanie rzuca bohaterka.

Warto jednak od razu zaznaczyć, że i „emocjonalna metoda opowiadania” (choć film z pełnym rozmachem i ostentacją operuje stylem afektywnym), mająca „zagęszczać emocje, usuwać motywacje intelektualną”<sup>50</sup>, niejednokrotnie ustępuje tu motywacji psychologicznej bądź kontekstowi historycznemu. Tym bardziej że bohaterowie mężczy są równie – o ile nie bardziej – emocjonalni jak bohaterki (czego kluczowym dowodem może być przyłączenie się Rhetta do wojsk Konfederacji już po upadku Atlanty, w momencie, w którym sprawa jest już faktycznie stracona).

<sup>47</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

<sup>48</sup> Film miał być „nagrodą pocieszenia” dla Bette Davis, która przegrała rywalizację o rolę Scarlett z Vivien Leigh. Obie aktorki zostały w kolejnych latach (1939, 1940) nagrodzone za swe kreacje Oscarami.

<sup>49</sup> W finale bohaterka poświęca się i jedzie na wyspę trędowatych pielęgnować dawnego ukochanego, ofiarę epidemii żółtej febry. Jej śmierć nie jest pokazana, ale jest obecna w domyśle.

<sup>50</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 46.

Postacią szczególnie subwersywną, rzucającą wyzwanie regułom jest oczywiście Scarlett O'Hara. Jej wyjątkowy status – zwłaszcza na tle innych słynnych heroin melodramatycznych – zostaje zaznaczony przede wszystkim w charakterze i zachowaniu. Działania Scarlett stawiają ją bowiem na równi z męskimi bohaterami pod względem dążenia do niezależności, poczynając od drobiazgow, które można przypisać rozkapryszeniu (jak w wypadku panny Julii z *Jezebel*) – kłótnie z Mammy o jedzenie, złośliwości wyrządzane siostronom – poprzez zachowania niekonwencjonalne (to Scarlett pierwsza wyznaje miłość Ashleyowi, nie czekając na jego inicjatywę) aż po samostanowienie i dźwiganie ciężaru odpowiedzialności za innych. Scarlett jest głową rodziny i postacią przejmującą obowiązki przypisane mężczyznom (gdy Gerald O'Hara popada w szaleństwo po śmierci żony, gdy Frank Kennedy i Ashley nie spełniają jej oczekiwań). Sytuacje, w których ucieka się do „kobiecych sztuczek” i próbuje zdobyć coś flirtem (słynna scena w sukni z zasłon, gdy Scarlett chce dostać od Rhettta pieniądze; odbicie Franka Kennedy'ego siostrze; wymuszenie fałszywymi łzami na Ashleyu pozostania w Atlancie), są zrównoważone tymi, w których bohaterka podejmuje trudne działania i bezpośrednio mierzy się z przeciwnościami. Najdobitniejsze przykłady to poród Melanii, przebycie drogi do Tary oraz zastrzelenie jankeskiego marudera. *Przeminęło z wiatrem* w dużej mierze skupia się bowiem na „froncie domowym”, czyli zmaganiach cywilów z wojną – przede wszystkim zdanych tylko na siebie kobiet. O ile jednak takie wychodzenie poza schemat jest uzasadnione okolicznościami – wojną, zagrożeniem dla Tary, głodem, koniecznością przetrwania – o tyle łamanie konwenansów bądź nakazów moralności już nie. Kluczowy jest w związku z tym fakt, że – inaczej niż w większości melodramatów, zwłaszcza tamtego okresu – bohaterka nie zostaje ukarana, ani faktycznie (np. śmiercią), ani nawet symbolicznie.

Dobrym przykładem nieosądzania jej (przez twórców) jest scena balu, gdy Scarlett – będąc w żałobie po pierwszym mężu – zgadza się (odziana w obojętną czerń) zatańczyć z Rhetttem Butlerem. Wprawdzie pewną asekurację stanowią tu okoliczności (chodzi o zbiórkę pieniędzy dla Konfederacji), jednak biorąc pod uwagę presję społeczną nałożoną na wdowy<sup>51</sup>, zachowanie Scarlett pozostaje wyjątkowym aktem nieposłuszeństwa, który jednak nie będzie w żaden sposób ukarany. Bohaterki nie dotyka nawet najmniejszy ostracyzm, całość ma zaś charakter humorystyczny – jako strażniczka obyczajów wykpiwana jest zwłaszcza ciotka Pittypat (Laura Hope Crews). Wyrazistość i tonacja tej sceny stają się szczególnie widoczne w zestawieniu z *Jezebel*, gdzie na bal debiutantek („white ball”) Julia zakłada czerwoną suknię niegodną szanującej się panny<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Zostało to obszernie opisane przez Margaret Mitchell w powieści, w filmie wątek ten zlagodzone i okrojono.

<sup>52</sup> Postrzeganie owej sukni przez poszczególne postacie wydaje się przyczynkiem do obrazu Afroamerykanów w kinie Hollywood. Jedyną bohaterką, która wyraża dla kreacji (w przedstawianej rzeczywistości adekwatnej dla kobiety lekkich obyczajów) szczerzy zachwyty, jest czarna pokojówka. Strój ten zostaje jej zresztą podarowany. Można się tu dopatrywać kolejnego typu obrazowania afroamerykańskich kobiet, czyli rozwiązłej czarnej Jezebel – stereotypu usprawiedliwiającego gwałty na niewolnicach, a nieobecnego w kinie Hollywood ze względu na obyczajowe obostrzenia wynikające z kodeksu Haysa.



W obarczonej symbolicznym znaczeniem scenie – ponurej i lekko sadystycznej – narzeczony zmusza bohaterkę do tańca, w wyniku czego zostają na sali balowej sami, a wszystkie inne pary się odsuwają<sup>53</sup>. Julię dotyka więc zwizualizowane wręcz wykluczenie, potwierdzone później w dialogu. Tradycyjna symbolika związana z czerwoną suknią zostaje przywołana także w *Przeminęło z wiatrem*, gdy Scarlett zjawia się na przyjęciu urodzinowym Ashleya i musi zmierzyć się z rozsiewanymi przez jego siostrę Indię (Alicia Rhett) plotkami na temat ich (nieistniejącego) romansu. Bohaterka zostaje więc oskarżona o niemoralne prowadzenie się w podwójnym wymiarze – zdradzanie męża oraz uwiedzenie żonatego mężczyzny<sup>54</sup>. Scarlett, choć boi się tej konfrontacji, nosi jednak czerwień z dumą i wysoko podniesioną głową, czego nie da się powiedzieć o Julii, która pod koniec sceny wręcz błaga Prestona, by ją zabrał z balu.

Kolejne wykroczenia Scarlett to jej niechęć do posiadania następnych dzieci – po Bonnie Blue, córce Rhetta<sup>55</sup> – oraz (nieznajdujące potwierdzenia w fabule filmu) oskarżenia, że nie jest dobrą matką, tzn. nie realizuje się w najważniejszej roli, którą społeczeństwo przewidziało dla kobiety, a nawet nie chce tego robić. W tym aspekcie zostaje przeciwstawiona nie tylko własnej matce i Melanii, ale nawet prostytutce Belle Watling (Ona Munson). W tym akurat wypadku fabuła przewiduje sankcję – Bonnie Blue umiera, co ma fatalne skutki dla związku Scarlett i Rhetta, Scarlett traci też kolejną ciążę. Słynny finał *Przeminęło z wiatrem* pozwala jednak twierdzić, że nie wpływa to negatywnie na prawdziwość tezy o rzeczywistym braku kary dla bohaterki. Pozornie może wydawać się nią utrata Rhetta, który po kolejnych ciosach zadanych mu przez los i żonę (nieustannie snującą mrzonki o Ashleyu), wreszcie decyduje się ją opuścić ze słynnymi słowami: *Frankly my dear, I don't give a damn* na ustach.

W melodramacie, który jako gatunek „ostrzega [...], jak smutny los gotują sobie bohaterki, które odrzucają tradycyjne powołanie kobiety do uległości, wyrozumiałości i poświęcenia” oraz „poucza, że kobiety nie mogą się realizować poza mężczyznami”<sup>56</sup>, odejście Rhetta (poprzedzone zrozumieniem przez Scarlett, że tak naprawdę nie chce Ashleya), mogłoby być równoznaczne z taką właśnie symboliczną karą. Twórcy filmu, bardzo konsekwentnie, od pierwszych scen wprowadzili jednak wątek, który problematyzuje ten, zdawałoby się oczywisty, wniosek. Chodzi tu o relację Scarlett do Tary, a szerzej – ziemi w ogóle. W jednym z początkowych dialogów ojciec wypowiada myśl, która – w toku akcji werbalizowana przez różnych mężczyzn<sup>57</sup> – stanowi swoisty lejtmotyw *Przeminęło z wiatrem*. Mówi: *chcesz mi powiedzieć, Katie Scarlett*

<sup>53</sup> Kamera pokazuje to z ptasiej perspektywy i analogiczne ujęcie zostaje zastosowane później, gdy tłum odsuwa się od zarazonego żółtą febrą Prestona.

<sup>54</sup> W jednym z początkowych dialogów Ellen O'Hara, matka Scarlett, stwierdza, że śmierć jest najlepszym losem nieślubnego dziecka.

<sup>55</sup> W powieści Scarlett miała po jednym dziecku z każdym ze swych mężów, jednak miłością darzyła tylko Bonnie Blue.

<sup>56</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

<sup>57</sup> Istotność Tary zdaje się umykać niektórym bohaterkom kobiecym – Suellen (Evelyn Keyes), młodsza siostra Scarlett, stwierdza w pewnym momencie, że jej nienawidzi.

*O'Hara, że ziemia jest nieważna? Ziemia to jedyne, dla czego warto pracować, walczyć i ginąć. Tylko ziemia trwa, wariacją czego są późniejsze kwestie Ashleya (Jest jeszcze coś. Coś, co kochasz bardziej ode mnie, choć może o tym nie wiesz. Tara) i Rhetta (Twa siła płynie z tej czerwonej ziemi. Należysz do niej<sup>58</sup>). Tara, będąca dla Scarlett synonimem bezpieczeństwa, jest też jedyną rzeczą, dla której jest gotowa naprawdę się poświęcić. Słynne słowa: *Bóg mi świadkiem, że mnie nie pokonają. Przeżyję wszystko, a gdy się to skończy, nigdy już nie będę głodna. Ani ja, ani nikt z mego rodu. Choćbym miała kłamać, kraść lub zabijać, Bóg mi świadkiem, nigdy więcej nie będę głodna*, można równie dobrze odnieść do plantacji, ponieważ Scarlett, nawet jeśli zabija w obronie własnej, to kłamie, oszukuje i zwodzi z myślą o Tarze. Jej także dotyczą finałowe słowa bohaterki, która w momencie kryzysu – śmierci Melanii, zrozumienia złudności uczucia do Ashleya, a przede wszystkim odejścia Rhetta – wraca myślą właśnie do Tary. Gdy zrozpaczona pyta: *Co teraz robić? Co jest teraz ważne?*, na ścieżce dźwiękowej pojawiają się przytoczone powyżej słowa Geralda, Ashleya i Rhetta, a Scarlett natychmiast znajduje odpowiedź: *Tara. Dom. Pojadę do domu*. W ostatnim ujęciu filmu widać więc bohaterkę ze łzami w oczach, ale nie tyle porzuconą, załamana, sponiewieraną przez życie i ukaraną, ile pełną nadziei i pasji, którą tak podziwiali u niej Ashley i Rhett.*

Warto przyrzeć się funkcji tych dwóch najważniejszych mężczyzn w życiu Scarlett, a obydwaj są fantazmatami. Idealny Ashley – wyobrażenie w głowie Scarlett – jest tak naprawdę pozbawiony charakteru i słaby. Jak sam zauważa, nie jest w stanie jej pomóc w zdobyciu pieniędzy na ocalenie Tary, przez co ona wychodzi bez miłości za dysponującego potrzebną kwotą narzeczonego siostry (wcześniej zgadzając się zostać kochanką Rhetta, który jednak odrzuca tę ofertę). Jest więc nie tylko bezużyteczny, ale i – przez swoje niezdecydowanie, także emocjonalne, oraz ciążenie ku przeszłości – stanowi nieustającą przeszkodę między Scarlett a Rhettem. Ten drugi realizuje się z kolei jako idealny opiekun, fantazmat stworzony w głowie Margaret Mitchell i przeniesiony na ekran. Jest „niemal niemożliwą fantazją [...] pełen życia i wigoru, męski, doceniający inteligentne kobiety będące dlań wyzwaniem”<sup>59</sup>. Właśnie w obecności Rhetta rozgrywają się wszystkie sytuacje, w których Scarlett wpada w histerię przytłoczona trudną sytuacją (np. gdy płacze i rozpaczliwie krzyczy, że „chce do matki” przed opuszczeniem Atlanty). Jest to widoczne także w podróży poślubnej Rhetta i Scarlett, gdy on łagodzi jej lęki związane z wspomnieniami wojennymi i pociesza, gdy budzi ją koszmar. Podobna sytuacja pojawia się w scenie z Bonnie Blue (Cammie King), gdy ta również ma złe sny i zostaje uspokojona przez ojca. Analogia ta zostaje zwerbalizowana w finale, gdy Rhett mówi: *Często myślałem, że Bonnie to ty, odmłodzona. Taka, jaka byłaś przed wojną i biedą. Tak cię przypominała. Rozpieszczałem ją, skoro nie mogłem ciebie*.

<sup>58</sup> Znajduje to odzwierciedlenie w ścieżce dźwiękowej i słynnym „temacie Tary” napisanym przez Maksa Steinera.

<sup>59</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 172.

Wcześniej Rhett także porzuca Scarlett – raz, gdy kierowany zamiarem zaciągnięcia się do wojska Konfederacji zostawia ją na drodze do Tary. Mówi jej wówczas, że robi to, ponieważ wie, że dziewczyna sobie poradzi, i już *współ-czuje Jankesom, którzy by ją pojmali*. W finale, gdy zostaje przez niego porzucona po raz drugi, jest oczywiste, że cokolwiek by się stało, bohaterka także z pewnością sobie poradzi. Jest to też moment jej największej autorefleksji i dojrzałości (choć relatywnej, biorąc pod uwagę zawsze nieco infantylny charakter Scarlett). Nie potrzebuje więc już opieki, jest całkowicie samodzielna i gotowa na każdą przyszłość, także tę uwzględniającą obmyślenie sposobu, jak pogodzić się z Rhettem.

Zaznacza się tu pewne adaptacyjne przesunięcie. W finale książki myśli Scarlett dotyczą przede wszystkim odzyskania Rhetta („Potrafi odzyskać Rhetta. Czują, że potrafi. Nie było takiego mężczyzny, którego nie potrafiła zdobyć, jeżeli raz to sobie postanowiła”<sup>60</sup>). W filmie natomiast – gdzie Selznick obstawał przy bardziej optymistycznym finale<sup>61</sup> – akcent został przeniesiony na przywiązanie bohaterki do Tary (przede wszystkim przez dodanie głosów Ashleya i Rhetta podkreślających istotność plantacji w życiu Scarlett i nieco rozmywających jej małżeńską klęskę, a przynajmniej stawiających ją w innej perspektywie). Tym bardziej finał ten – przy jednoczesnym zachowaniu struktury filmu melodramatycznego – może być postrzegany nie jako kara, ale ostateczny triumf Scarlett: *Jutro jest przecież kolejny dzień*.

\* \* \*

*Przeminęło z wiatrem*, arcydzieło hollywoodzkiego rozmachu, blisko 80 lat po premierze pozostaje aktualne i zaskakująco nowoczesne. Jako obraz relacji rasowych to wprawdzie odbicie konserwatywnych i rasistowskich czasów, choć i w tej kwestii było wówczas bardziej postępowe niż większość amerykańskich produkcji. Prawdą jest jednak, że Hollywood nadal podąża wytyczoną przez Selznicka zachowawczą drogą, czego przykłady nietrudno znaleźć we współczesnym kinie głównego nurtu. Jednocześnie jako obraz relacji genderowych film pozostaje subwersywny, wręcz rewolucyjny, zwłaszcza na tle gatunku, jaki reprezentuje.

Subwersywność staje się więc szczególnie zauważalna w odniesieniu do kreacji głównej bohaterki i związanego z nią wizerunku kobiecości, a także w grze z zachowawczą strukturą melodramatu; natomiast ciążenie ku obiegowym i stereotypowym opiniom ujawnia się w odniesieniu do kwestii rasowych. Niemniej jednak każdy ze wspomnianych elementów pozostaje ambiwalentny, ale także znaczący w kulturze i mitologii amerykańskiej także współcześnie. W ten sposób *Przeminęło z wiatrem* do dziś służy za doskonały przykład wielu przecinających się i ścierających płaszczyzn ideologicznych, dowodząc tym samym ambiwalencji kina hollywoodzkiego złotej ery, jedynie z pozoru jednoznacznie konserwatywnego.

<sup>60</sup> M. Mitchell, *Przeminęło z wiatrem*, przeł. C. Wieniawska, Warszawa 2005, t. III, s. 370.

<sup>61</sup> M. Haskell, dz. cyt., s. 2.

## Bibliografia

- Bogle D., *Toms, Coons, Mulattoes, Mammys, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York 2001.
- Guerrero E., *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia 1993.
- Goodlad L.M.E., Kaganovsky L., Rushing R.A., *Introduction: "Mad Man" in Its History*, w: *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Durham 2013.
- Haskell M., *Frankly My Dear. Gone with the Wind Revisited*, New Haven – London 2009.
- Martin B., *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad"*, New York 2013.
- Mitchell M., *Przeminęło z wiatrem*, tłum. C. Wieniawska, Warszawa 2005, t. III.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Oleszczyk M., *Dawid Wark Griffith – narodziny autora*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasyki*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006.
- Pitrus A., *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, Kraków 2006.
- Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Stokes M., „*Gone with the Wind*” (1939) and the *Lost Cause: A Critical View*, w: *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M.G.S. Harper, London 2007.

## Streszczenie

Siedemdziesiąt pięć lat po premierze jednego z najsłynniejszych arcydzieł kinematografii warto przyjrzeć się kwestiom związanych z mitem Południa, systemem niewolniczym oraz konserwatywną ideologią filmu melodramatycznego, charakterystyczną dla klasycznego okresu kina amerykańskiego. W każdym z tych aspektów odbijają się – z różnie rozłożonymi akcentami – napięcia ideologiczne. Subwersywność staje się szczególnie zauważalna w kreacji głównej bohaterki i związanego z nią wizerunku kobiecości, a także w grze z zachowawczą strukturą melodramatu. Ciężenie ku obiegowym i stereotypowym opiniom ujawnia się natomiast w odniesieniu do kwestii rasowych. Niemniej jednak każdy ze wspomnianych elementów pozostaje ambiwalentny, choć znaczący w kulturze i mitologii amerykańskiej do dziś, co potwierdzają produkcje współczesne z *Django* (2012) Quentin Tarantino na czele.

## Summary

**What is gone with the wind?  
The Hollywood Masterpiece 76 years after premiere**

75 years after the premiere of *Gone with the Wind*, one of the most famous masterpieces of Hollywood cinema, it is interesting to look into some of key concepts introduced in the movie. The American South and its mythology, Civil War mythology, racism and conservative ideology characteristic for the melodrama are some of them. Still, *Gone with the Wind* is a unique movie – because of its exceptional (for melodrama) subversive potential, especially in matters of femininity, gender roles and feminism. On the other hand – racial matters are shown in a very conservative manner typical for Southern mythology that is still significant in American culture, as Quentin Tarantino's *Django Unchained* proves.

Małgorzata Barbara Galińska  
Uniwersytet Łódzki

## Pamięć jako figura przemijania w filmie *Daleko od niej* Sarah Polley

**Słowa klucze:** pamięć, starość, ageizm, *Indiewood*, przemijanie

**Key words:** memory, growing old, ageism, *Indiewood*, passing of time

### Ageizm

Gordon Allport, autor książki *The nature of prejudice*, pisze: „Ludzki umysł myśli, posługując się kategoriami. Kategorie raz stworzone są podstawą oceny. Nie da się uniknąć tego procesu”<sup>1</sup>. Todd D. Nelson, amerykański badacz zajmujący się psychologią uprzedzeń, stereotypizacją i dyskryminacją, w artykule *Ageism: prejudice against our feared future self* tłumaczy: „Przez dekady badacze zastanawiali się, w jaki sposób ludzie kategoryzują innych. Niektóre z tych kategorii – rasa, płeć i wiek – są automatycznie traktowane jako kategorie prymitywne. Kiedy kategoryzujemy, często budujemy stereotypy dotyczące danej kategorii. Badacze wiedzą wiele na temat rasizmu czy seksizmu, ale zdecydowanie za mało o uprzedzeniach i stereotypach tworzonych w oparciu o wiek”<sup>2</sup>.

Podejście do starości i ludzi starych niezmiernie ewoluowało na przestrzeni wieków. „Starsi ludzie w społeczeństwach prehistorycznych i rolnych traktowani byli z wielkim szacunkiem. Odgrywali rolę nauczycieli. Ich wiek i ogromne doświadczenie sprawiały, że postrzegano ich jako ludzi światłych, strażników tradycji i historii”<sup>3</sup>. Nelson wymienia dwa wydarzenia, które wraz z nadejściem cywilizacji wpłynęły na zmianę w postrzeganiu ludzi starszych: pojawienie się druku i rewolucję przemysłową. „Kultura, tradycja i historia społeczeństw i plemion mogła być teraz przekazywana do woli [...]. Status starszyzny został więc obniżony”<sup>4</sup>. Rewolucja przemysłowa zaś – jak pisze Nelson – zmusiła całe rodziny do wędrówek za pracą, a ważniejsza od doświadczenia

---

<sup>1</sup> Na Gordona Allporta, amerykańskiego badacza zajmującego się psychologią społeczną, w tym zjawiskiem uprzedzeń, powołują się A.J.C. Cuddy, S.T. Fiske w artykule pt. *Doddering but dear: process, content, and function in stereotyping of older persons*, w: *Ageism – stereotyping and prejudice against older persons*, red. T.D. Nelson, Cambridge 2004, s. 4. Jeśli nie jest zaznaczone inaczej, wszystkie przekłady tekstów anglojęzycznych są mojego autorstwa.

<sup>2</sup> T. D. Nelson, *Ageism: Prejudice against our feared future self*, „Journal of Social Issues” 2005, t. 61, nr 2, s. 207.

<sup>3</sup> Tamże, s. 208.

<sup>4</sup> Tamże.

cechującego ludzi starszych stała się umiejętność adaptowania się do zmian i rozwijających się technologii<sup>5</sup>. Starzy ludzie zaczęli ciężyc i uznano ich za zbytecznych.

W kolejnym artykule<sup>6</sup> Nelson pisze, że pojęcie ageizmu, definiowanego jako uprzedzenie w stosunku do osób starszych<sup>7</sup>, wprowadził w 1969 roku Robert Butler, zajmujący się trzema jego aspektami: uprzedzeniami w odniesieniu do wieku i starzenia się, dyskryminującymi działaniami w stosunku do osób starszych (w kontekście możliwości zatrudnienia, ale i innych ról społecznych), a także praktykami instytucjonalnymi, które odbierają szanse starszym ludziom na satysfakcjonujące życie oraz utwierdzają społeczeństwo w stereotypach w stosunku do nich<sup>8</sup>. Ageizm okrzyknięto największym z uprzedzeń i najokrutniejszą formą odrzucenia drugiego człowieka<sup>9</sup>. Ludzie starsi zostali bowiem wykluczeni z życia społecznego i stali się niewidoczni.

## Współczesna kultura a starość w mediach

Zabiegi dyskryminacyjne w stosunku do osób starszych są nieodłącznym elementem współczesnej, medialnej kultury, która na piedestale stawia młodość. Starsi ludzie pojawiają się w telewizji i kinie stosunkowo rzadko, prezentowani są w podobny sposób i odgrywają nieznaczące role. Największą dla nich życzliwość zaobserwować można w reklamach telewizyjnych i dzieje się tak nie bez powodu. Wielu badaczy uznaje najstarsze pokolenie za największych użytkowników kultury masowej, ze szczególnych uwzględnieniem telewizji, która odgrywa tu rolę społeczną. Telewizor traktowany jest jako towarzysz osoby starszej, dzięki któremu ma ona szansę na kontakt ze światem<sup>10</sup>. Reklama telewizyjna oczywiście nie ucieka od stereotypizacji. Prezentowane są w niej na ogół albo starsze panie zachwalające produkty do babcinych wypieków, panowie cierpiący na dolegliwości pleców albo też zadbani i atrakcyjnych emeryci, którzy „mimo” wieku chcą żyć aktywnie.

W kinie współczesnym w rolach głównych występują często starsi mężczyźni, grani przez docenionych aktorów, którzy swoją starością i jej problemami mają rozbawić widza. Trudno, szczególnie w kinie głównego nurtu, trafić na film, który zajmuje się tematyką starości w sposób nieukazujący osób starszych stereotypowo, czyli albo jako ciepłych i niezaradnych albo jako podstarzałych nastolatków, którzy nie mogą rozstać się z odległą już młodością. Pojawiają się

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> T. D. Nelson, *Ageism: the strange case of prejudice against the older you*, w: *Disability and aging discrimination. Perspectives in law and psychology*, red. R.L. Wiener, S.L. Willborn, New York 2001, s. 37.

<sup>7</sup> E. B. Palmore, *Ageism – negative and positive*, New York 1999, s. 17.

<sup>8</sup> R. N. Butler, *Ageism: a forward*, „*Journal of Social Issues*” 1980, t. 36, nr 2, s. 8.

<sup>9</sup> E. B. Palmore, *Ageism – negative and positive*, New York 1999, s. 3.

<sup>10</sup> A. Roy, J. Harwood, *Underrepresented, positively portrayed: older adults in television commercial*, „*Journal of Applied Communication Research*” 1997, nr 25, s. 40.

oczywiście tytuły, które podejmują temat starości w sposób poważny, najczęściej jednak są to filmy przynależące do nurtu *indie*<sup>11</sup> lub też kina autorskiego. Wystarczy wymienić *Schmidta* (2002) Alexandra Payne'a czy *Gran Torino* (2008) Clinta Eastwooda. Niezwykle rzadko realizowane są filmy, które w sposób ciekawy i przekonujący zajmują się tematem dojrzałej miłości, namiętności i odpowiedzialności za człowieka, z którym przeżyło się szereg lat.

Celem artykułu będzie analiza kanadyjsko-brytyjsko-amerykańskiej koprodukcji *Daleko od niej* (2006) Sarah Polley (scenariusz i reżyseria), będącego adaptacją opowiadania Alice Munro<sup>12</sup>, w kontekście przemijania jako ewolucji, pamięci jako emocjonalnego łącznika między bohaterami i straty jako figury starości. Film prezentuje postaci osób starszych w sposób daleki od pokutujących w kulturze, upokarzających stereotypów. Sposób ukazania głównych bohaterów sprzeciwia się definicji ageizmu. Odgrywający główne role aktorzy: Julie Christie i Gordon Pinsent nie podejmują prób tuszowania swojego wieku lub ucieczki przed nieuchronną starością.

Autorka filmu w wielu wywiadach podkreśla, że pisała scenariusz z pełną świadomością, kogo chciałaby obsadzić w głównych rolach. Christie, niezapomniana Lara Antipova z *Doktora Żywago* Davida Leana, zapamiętana przez widzów na całym świecie jako niezwykła piękność, w filmie Sarah Polley wcieliła się w postać kobiety cierpiącej na chorobę Alzheimer'a. Reżyserka spotkała się z nią na planie filmu *Życie ukryte w słowach* (2005) I. Coixet i uznała, że jej magnetyzm i enigmatyczna osobowość świetnie oddadzą<sup>13</sup> złożoną sytuację filmowej Fiony. Przypadek Julie Christie świetnie uwydatnia kwestię instytucjonalnych uwarunkowań aktorskich osób starszych. Zważywszy na fakt, jak wielu widzów chce zobaczyć, jak aktorka się starzeje, jej pojawienie się na ekranie ma ogromny potencjał komercyjny.

Gordon Pinsent zaś został przez reżyserkę wybrany do trudnej roli Granta, którego żona choruje na nieodwracalną chorobę. Aktor, jak wspomina Polley<sup>14</sup>, oddający się również reżyserii i pisarstwu, wniósł bardzo wiele do scenariusza filmu, komentując pierwsze jego zarysy, a następnie dodając swoje uwagi do dialogów.

<sup>11</sup> Kino *indie* wyłoniło się na mapie kinematografii amerykańskiej w połowie lat 90. Filmy przynależące do tego nurtu łączą w sobie instytucjonalne uwarunkowania kina mainstreamowego, a także stylistykę i tematykę kina niezależnego. Najczęściej realizowane są przez wyspecjalizowane podwytwórnie, takie jak Fox Searchlight czy Focus Features. Podaję za: G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009, s. 3.

<sup>12</sup> Opowiadanie nosi tytuł *The bear came over the mountain*. Ukazało się w 1999 roku w amerykańskim tygodniku „The New Yorker” i jest nadal dostępne [online] <[www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999\\_12\\_27\\_110\\_TNY\\_LIBRY\\_000019900](http://www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999_12_27_110_TNY_LIBRY_000019900)>, dostęp: 6.06.2012.

<sup>13</sup> Sarah Polley (*Away from Her*) Interview, [online] <[www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/](http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/)>, dostęp: 5.10.2014.

<sup>14</sup> Tamże.

## *Daleko od niej Sarah Polley*

*Zakochani muszą zdecydować, czy zostać czy odejść.  
Najczęściej wracają artyści i lekarze.  
Tylko szaleńcy nigdy, nigdy nie wracają*<sup>15</sup>

Wspominając o wyborze tematu na swój debiut filmowy, Sarah Polley bardzo często podkreśla, że podyktowany on był przede wszystkim lekturą opowiadania Alice Munro *The bear came over the mountain*. Gdy trzymała w rękach tekst po raz pierwszy, była młodą mężatką i niezwykle podziałał on na jej wyobraźnię, a także skłonił do pomyślenia o relacji, która wskutek okoliczności, choroby, a także upływu lat zbliża się ku końcowi<sup>16</sup>. Z jednej strony zachwyił ją sposób, w jaki Munro sportretowała małżeństwo z niemalże pięćdziesięcioletnim stażem<sup>17</sup>, z drugiej zaś miała wrażenie, jakby czytała opowieść o dojrzewaniu mężczyzny dobiegającego siedemdziesiątki, który odkrywa, jak wielka i bezwarunkowa jest jego miłość do żony<sup>18</sup>.

Wybór aktorów wydaje się niezwykle ciekawy, zważywszy na fakt, że oboje, mimo starszego wieku, są bardzo atrakcyjni. We współczesnym kinie trudno spotkać wiekowe postaci, których uroda jest tak wyraźnie zaznaczona i nie ma to na celu prowokowania efektu śmieszności. Szczególnie interesujący jest kontrast, jaki buduje fizjonomia pięknej, dziewczęcej i zadbanej Fiony z wyniszczającą chorobą, z jaką przyszło jej żyć i która ewidentnie konotuje przemijanie. Jak pisze Simone de Beauvoir: „Stary człowiek jest ciągle tą samą osobą wraz z jej wadami i zaletami. [...] Jeśli starzy ludzie mają te same pragnienia, te same uczucia, te same postulaty, co młodzi, to wywołuje oburzenie. U nich miłość czy zazdrość wydają się wstrętne i śmieszne, seksualność odpychająca, a gwałtowność żalosa”<sup>19</sup>.

Podobne aspekty w zapatrywaniu się na osoby starsze podkreśla, odnosząc się do bohaterów filmu, Polley. Reżyserka przyznaje, że rzadko spotyka się we współczesnych tekstach kultury wiekowych bohaterów, którzy nie są prezentowani jako ciepłi i aseksualni zarazem. Dodaje, że w Grancie i Fionie spodobały jej się ich złożone, niepozbawione ciemnych stron osobowości, poczucie humoru, a także pewna doza zmysłowości, która od nich emanuje<sup>20</sup>. Stwierdza również, że zaintrygowało ją nieprzedstawianie życia bohaterów w sposób bezwarunkowo

<sup>15</sup> Fragment książki *Letters from Iceland* W.H. Audena i L. MacNeice, pobrany ze ścieżki dialogowej filmu.

<sup>16</sup> *Sarah Polley (Away from Her) Interview*, [online] <<http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/>>, dostęp: 5.10.2014.

<sup>17</sup> *Decade: Sarah Polley on "Away from Her"*, [online] <[http://www.indiewire.com/article/decade\\_sarah\\_polley\\_on\\_away\\_from\\_her](http://www.indiewire.com/article/decade_sarah_polley_on_away_from_her)>, dostęp: 5.10.2014.

<sup>18</sup> R. Murray, *Sarah Polley Discusses the Movie "Away from Her"*, [online] <<http://movies.about.com/od/polleysarah/a/awayfrom050207.html>>, dostęp: 6.10.2014.

<sup>19</sup> S. de Beauvoir, *Starość*, Warszawa 2011, s. 8.

<sup>20</sup> Tamże.



optymistyczny, pozbawiony znaczących porażek i zranień<sup>21</sup>, co sprawiło, że obraz małżeństwa Granta i Fiony stał się bardziej uczciwy.

W dalszej części artykułu spróbuję udowodnić, że psychologiczna konstrukcja bohaterów *Daleko od niej* przeczy tezie, że ludzie starsi muszą być zawsze prezentowani jako dobroduszni, dziecinni i nieosadzeni w świecie współczesnym lub jako starający się na siłę trzymać odległej już młodości. Fiona, gdy dowiaduje się o swojej chorobie, nie załamuje się, tylko próbuje zaadaptować się do nowej sytuacji i przygotować do zmian swojego męża. Grant zaś, mimo bólu i dojmującej samotności, jest niezłomny w walce o żonę i ich wspólną historię.

## Relacje bohaterów a otoczenie

W odczytaniu emocji płynących z relacji pary bohaterów niezwykle ważną wydaje się analiza otoczenia, w jakim przebywają. Grant i Fiona mieszkają w Ontario, w domu po dziadkach bohaterki, w pobliżu lasu, daleko od cywilizacji. W pierwszych scenach filmu pokazani są na jednym z codziennych spacerów na nartach. Wokół nich rozpościera się oszałamiająca, niczym nieograniczona przestrzeń. Bezkręś ten wydobywa samotność bohaterów, ale też podkreśla, jak są dla siebie ważni. W jednym z ujęć widać, że ich drogi się rozchodzą. Każde rusza w swoją stronę, na wędrowną, podczas której Grant będzie walczył o przywrócenie Fionie pamięci. Warto jednak dodać, że po krótkim ujęciu, w którym bohaterowie się rozstają, znów widzimy ich razem, zmierzających zgodnie w stronę domu.

Wyzwalające zdjęcia natury, śnieżnych pejzaży i zachodów słońca kontrastują z ujęciami w domu opieki Meadowlake, do którego trafia bohaterka. Dom ten wydaje się ogromny, ale ze względu na skomplikowany rozkład pomieszczeń, liczne zakamarki i korytarze, odnosi się wrażenie, że jego przestrzeń przytłacza, nawet gdy w ujęciu pokazywana jest tylko jedna samotna osoba wydająca się czekać na jakieś znaczące wydarzenie. Najczęściej tą osobą jest Grant, przyjmujący rolę niewidzialnego obserwatora, w którym Fiona nie dostrzega już swojego męża, tylko obcego narzucającego się swoją obecnością. Za każdym razem, gdy bohaterka żegna Granta, powtarza: *Ależ jesteś wytrwała. Widzimy się jutro, tak?*<sup>22</sup>. Bohater, mimo że nie mieszka w Meadowlake, jest tam obecny każdego dnia. Trwa w oczekiwaniu na „przebudzenie” żony, która z czasem zadamawia się w domu opieki i buduje w nowej rzeczywistości świat wykluczający Granta. Przyszła rola mężczyzny jest świetnie zaznaczona w ujęciu, gdy bohater przybywa do Meadowlake. Staje on przed wielkim, obcym budynkiem, utwierdzając się w przekonaniu, że nie chce, by jego żona w nim zamieszkała.

<sup>21</sup> Polley sugeruje, że tak właśnie najczęściej prezentuje się związki osób starszych.

<sup>22</sup> Fragmenty ścieżki dialogowej filmu zaznaczono kursywą.

## Przestrzenie czasowe a pamięć

Narracja filmu *Daleko od niej* prowadzona jest nielinearnie. W diegezie wyróżnić można trzy przestrzenie czasowe, które zaakcentowane są już w pięciu pierwszych minutach filmu<sup>23</sup>. Początkowa sekwencja ukazuje Granta, który jedzie samochodem, by odwiedzić Marian, żonę przyjaciela Fiony – Aubreya. Mamy więc do czynienia z teraźniejszością. Fiona mieszka już w Meadowlake, Grant zaś każdego dnia walczy, by zobaczyła w nim na nowo męża, o którym zdaje się nie pamiętać.

Po chwili na ekranie pojawia się twarz młodej dziewczyny – Fiony sprzed lat. Bardzo krótki fragment filmowy, niejednokrotnie powracający w dalszej części filmu, wydaje się być nagrany ośmiomilimetrową kamerą. Młoda bohaterka patrzy prosto w obiektyw, uśmiecha się i po chwili zaczyna mówić, choć widz nie jest w stanie zrozumieć jej wypowiedzi. Z offu zaś słyhać rozmowę głównego bohatera z pielęgniarką z Meadowlake, Kristy, której Grant opowiada, jak ponad czterdzieści lat temu Fiona mu się oświadczyła.

- *Czy nie byłoby miło, gdybyśmy się pobrali?* – Grant przytacza słowa Fiony.
- *I co odpowiedziałeś?* – pyta Kristy Granta.
- *Zgodziłem się. Nigdy nie chciałem być z dala od niej. Miała w sobie iskrę życia*<sup>24</sup>.

Wyznanie to w kontekście choroby Alzheimera, będącej przedmiotem filmu Sarah Polley, wydaje się jeszcze bardziej przejmujące. Sformułowanie zaś „być z dala od niej” nabiera znaczenia na licznych płaszczyznach i jest – jak okaże się później – sfunkcjonalizowane w filmie za pomocą licznych rozwiązań.

Wymieniona przestrzeń czasowa, zawsze zaznaczana podobnie na płaszczyźnie formalnej i jako jedyna silnie odznaczająca się kolorystycznie, związana jest z reminiscencjami z życia Granta i Fiony. Najczęściej widzimy twarz Fiony z młodości, niekiedy samotnego Granta lub też dwójkę bohaterów. Zdarzają się jednak także powroty do gorzkich wspomnień, takich jak zdrady mężczyzny. Bohater, mimo że żona wybaczyła mu popełnione błędy i sama to w filmie nie raz zaznacza, często ze smutkiem wspomina, że żałuje, że choroba nie „zagarnęła” pamięci Fiony o nich.

Ostatnia z przedstawionych w filmie przestrzeni czasowych związana jest ze wspólnym życiem bohaterów we wspomnianym już małym drewnianym

<sup>23</sup> A. Berthin-Scaillet w artykule *A reading of "Away from her", Sarah Polley's adaptation of Alice Munro's short story "The bear came over the mountain"* sugeruje, że wspomniane trzy płaszczyzny czasowe przynależą do przeszłości, są wspomnieniami i funkcjonują w opozycji do głównej narracji, czyli tej prezentującej życie Fiony i Granta od momentu, gdy bohaterka trafia do domu opieki Meadowlake. Zob. [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014. Ta teza wydaje się trafna jedynie w odniesieniu do dwóch przestrzeni czasowych, z których jedna prezentuje młode lata bohaterów, druga zaś okres, w którym choroba Fiony zaczyna być zauważalna. Trzecia z przestrzeni, pojawiająca się w filmie jako pierwsza, prezentuje Granta za czasów Meadowlake i ewidentnie przynależy do narracji głównej.

<sup>24</sup> Dokładnie ta sama rozmowa pojawia się w dalszej jego części, gdy Christy i Grant rozmawiają o przeszłości.

domu na odludziu. Powoli zaczyna wyłaniać się problem choroby Fiony. W początkowej scenie bohaterowie zasiadają do wspólnej kolacji. Kobieta spogląda na męża i pyta go przekornie: *Kiedy ostatnio praliśmy ten sweter?* Grant odpowiada: *Tuż przed wojną. W Boże Narodzenie, w latach 50. czy 60.* Nawiązanie do zagadnienia utraty pamięci ma tu silny walor komiczny, co sprawia, że prezentowana po chwili jego mroczniejsza odsłona mocniej uderza w świadomość widza.

Grant i Fiona sprzątają razem po posiłku. Mężczyzna, odpowiedzialny za zmywanie naczyń, podaje żonie patelnnię. Skonfundowana kobieta rzuca na nią okiem, by po chwili włożyć ją do lodówki. Podchodzi do męża i informuje go, że idzie przygotować kominek. Przygnębiony Grant przygląda się Fionie, po czym patrzy przed siebie, rusza po patelnnię i odkłada ją na miejsce. Wydaje się, że bohaterowie nie wrócą już do ostatniego wydarzenia. Można odczuć, że to nie pierwsza taka sytuacja i że z zasady Grant, niegodzący się z rzeczywistością, ukrywa chorobę przed żoną i przed sobą. Po chwili jednak widzimy bohaterów odpoczywających na kanapie. Grant czyta Fionie wiersz Michaela Ondaatje. Zamyślona bohaterka łapie męża za rękę i mówi: *Nie martw się, kochanie. Myślę, że po prostu tracę rozum.* Grant delikatnie uciska ją i czyta dalej, uciekając od powagi problemu.

Taki sposób konstruowania rzeczywistości, w której wciąż mieszają się porządki czasowe, kładzie akcent na zagadnienia pamięci, i sprawia, że widz niemalże bezwiednie wraca myślami do jej tematu w czasie trwania całego filmu.

### *Czasami w zapomnieniu jest coś cudownego?*

*Myślę, że ludzie są zbyt wymagający.  
Chcieliby być zakochani każdego dnia*<sup>25</sup>

By zarysować temat pamięci prezentowany w filmie, warto powrócić do co najmniej trzech wydarzeń, w których główną rolę odgrywa Fiona. Jej spojrzenie na chorobę i pełen godności sposób, w jaki próbuje sobie z nią poradzić, budzą wielki respekt i nieustające zadziwienie.

Odludzie, na którym mieszkają bohaterowie, zdaje się być w stanie wiecznej zimy, mimo że akcja filmu toczy się również podczas innych pór roku. Sarah Polley często w wywiadach nawiązuje do tej kwestii, mówiąc, że dla niej to właśnie śnieg i biel konotują pamięć. Kiedy więc zastanawiała się nad estetyką filmu, uznała, że dobrze byłoby, gdyby widz oglądając go, miał wrażenie, że każdy kadr „naniesiony” jest na białą płachtę, że wspomniana biel jest punktem odniesienia do rozmyślań o przedmiocie filmu<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Słowa Fiony ze ścieżki dialogowej filmu.

<sup>26</sup> Sarah Polley (*Away from Her*) Interview, [online] <<http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727/>>, dostęp: 5.10.2014./ I rzeczywiście, efekt ten został w wielu momentach filmu uzyskany i wykorzystany do zaznaczenia tematu przewodniego.

Dlatego też scena, w której Fiona i Grant jadą do zielonego, wiosennego i osłonecznionego lasu i przyglądają się kwitnącym liliom, silnie kontrastuje z resztą filmu na płaszczyźnie stylistycznej. Bohaterka pochyla się nad żółtymi kwiatami i wygłasza krótki monolog: *Kiedy odwracam wzrok, zapominam, jaki jest kolor żółty. Mogę jednak spojrzeć znowu. Czasami w zapomnieniu jest coś cudownego*<sup>27</sup>. Chwilę potem dodaje: *Wydaje mi się, że jeśli włoży się palce między płatki, można poczuć ciepło*. Kobieta dotyka kwiatów, a Grant z zaciekawieniem obserwujący żonę z boku, pyta ją, czy rzeczywiście je odczuwa. Widać, że mężczyzna zastanawia się, do którego z porządków przynależy żona: choroby czy rzeczywistości, którą dzieli. Ona zaś odpowiada: *Nie jestem pewna, czy to, co czuję to ciepło czy moja wyobraźnia*, sygnalizując nieufność w stosunku do sposobu, w jaki obecnie spostrzega świat. Odmienny anturaż spaceru bohaterów natychmiast sugeruje, że problem kwiatów z pewnością powróci i będzie miał istotne dla fabuły znaczenie.

Odniesienia do wiosennego dnia spędzonego w lesie pojawiają się niedługo potem, w bardzo trudnym dla małżeństwa momencie, gdy Grant odwozi Fionę do Meadowlake. Kobieta jest bardzo dzielna i wkłada niezwykle dużo wysiłku w uspokajanie męża i utwierdzanie go w przekonaniu, że oboje dadzą sobie radę z nowo zaistniałą sytuacją. Chce także, by Grant wiedział, że podjęta już decyzja jest ostateczna. Gdy mijają rezerwat, w którym kwitły kwiaty, Fiona mówi: *Pamiętasz? Jesteś zdziwiony, Grant?* Mężczyzna odpowiada: *Nie jestem zdziwiony; raczej wdzięczny, że to pamiętasz*. Fiona zaś ze spokojem ripostuje: *Nie zniknęłam całkowicie. Znikam powoli*. Tymi słowami identyfikuje się ze swoją pamięcią.

Chwilę potem kobieta nawiązuje do przeszłości, i zakazanych przez Granta tematów, którymi są jego romanse z młodości. Mężczyzna zawsze źle reaguje na zupełnie nieagresywne i niezłośliwe uwagi żony. Jak już pisałam wcześniej, bardzo chciałaby, aby Fiona akurat o tych trudnych aspektach ich wspólnego życia zapomniała. Ona jednak, prawdopodobnie przewidując, że może zacząć funkcjonować w osobnym, niedostępnym dla niego świecie, chce powrócić do bolesnego dla obojga tematu i go zamknąć. Mówi więc: *Są takie rzeczy, o których naprawdę chciałabym zapomnieć. Ale nie mogę. Wiesz. To te rzeczy, o których nigdy nie mówimy*. Po chwili z pewnością w głosie dodaje: *Nigdy mnie nie zostawiłeś*.

Właśnie to zdanie w sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, wydaje się być wielkim wyznaniem miłości, a jednocześnie wybaczeniem, którego od lat oczekiwał Grant. Fiona wie, że mężczyzna nie boi się jedynie jej utraty, swojej własnej samotności i konieczności przystosowania się do nowego, pustego życia, ale też niemożności odkupienia swoich win. Traktuje „oddanie” Fiony do Meadowlake jako formę zdrady, porzucenia, a przecież – jak oboje pamiętają – przed dwudziestu laty po szeregu popełnionych błędów obiecał jej nowe życie, które rozpoczęło się wraz z przeprowadzką do drewnianego domu na odludziu, a którego sielskość przerwała podstępna choroba.

<sup>27</sup> Tu i dalej fragmenty ścieżki dialogowej filmu.

Grant do ostatniej chwili przekonuje żonę, by nie rejestrowała się w domu opieki, lecz główna bohaterka pozostaje nieubłagana. Zrezygnowany mężczyzna prosi więc o rozmowę pielęgniarkę Christie. Tłumaczy jej, że Fiona zawsze była osobą specyficzną i nie ma pewności, że to choroba Alzheimera. Powołuje się na pamięć żony o kwiatach z pobliskiego rezerwatu. Mówi: *Świat jest przykryty śniegiem, a ona pamiętała*. Traktuje żółte lilie jako niezaprzeczalny dowód, że diagnoza neurologów jest podważalna i że żona może z nim wrócić do domu.

## Samotność a zabiegi formalne

Ciężar upływu czasu i braku zmian w relacji Granta i Fiony po przyjęciu kobiety do domu opieki zaznaczony jest w filmie za pomocą długich ujęć, technik spowolnienia i przyspieszenia ruchu, a także powolnych jazd kamery. Długie ujęcia pokazują wpatrującego się w przestrzeń Granta najczęściej w zbliżeniu. Wokół niego toczy się spokojne życie Meadowlake i tylko zmieniające się w pokoju głównym domu opieki postaci sugerują, że czas upływa. Te zmiany świetnie przedstawia sekwencja świąt Bożego Narodzenia. Początkowo sala jest pełna ludzi i gwarna. Z czasem jednak stoły pustoszeją, goście zaczynają powoli znikać, co zaznaczone jest za pomocą długich jazd kamery i zdjęć nakładanych. Wszystkie te niejako wyciszające obraz zabiegi formalne potęgują poczucie impasu, w jakim znaleźli się Grant i Fiona. Również w scenach w domu małżeństwa powolna akcja wydobywa samotność mężczyzny i tęsknotę za żoną, o której przypomina mu niemal każdy przedmiot.

Grant jest niemym obserwatorem, ale i aktywnym lektorem i narratorem filmu. Gdy kolejny raz traci nadzieję, że Fiona kiedykolwiek rozpozna w nim ukochaną osobę, decyduje się przynieść jej książkę *Letters from Iceland* W.H. Audena i Louise MacNeice, którą czytali razem, i która okazuje się być jedynym skutecznym łącznikiem Fiony z przeszłością.

Jedną z najbardziej poruszających sekwencji przedstawiających wspólną lekturę Audena, jest ta, w której Fiona, zapłakana po „stracie” Aubreya<sup>28</sup>, siedzi w swoim pokoju na kanapie i nie może się zupełnie na nowo odnaleźć w oswojonej uprzednio rzeczywistości Meadowlake. Grant przytacza fragment: *Pozwól mi ujrzeć obrazy historii, które odrzuciłem ze zwątpienia. Dziś i wczoraj są takie same jak ofiary*. Bohaterowie przenoszą się do sali telewizyjnej, w której oglądają dziennik. Tematyka *Letters from Iceland* zastąpiona jest porażającymi obrazami walk z Bliskiego Wschodu. Zatrwożona Fiona mówi: *Jak mogli zapomnieć o Wietnamie?* Grant spogląda na nią, z jednej strony zdurzony ze świadomością, że żona nie straciła całkowicie pamięci długotrwałej, z drugiej zaś z faktem, że kobieta pamięta mroczne karty historii, a zapomniała o nim, mężczyźnie, z którym spędziła ponad 40 lat życia.

<sup>28</sup> Aubrey wraca z żoną do domu.

Momenty, gdy Grant wchodzi w swoje role: czyta żonie, obserwuje ją czy wędruje w pojedynkę po śniegu pokazane są często w postaci impresji filmowych, których poetyckość potęguje dramat separacji emocjonalnej bohaterów. Odrębność i samotność podkreślana jest również na płaszczyźnie formalnej filmu, gdy bohater przemieszcza się korytarzami domu opieki. Kamera podążająca za nim ukazuje jego ruchy w zwolnionym tempie. Zdjęcia bywają przesświetlone, a Grant zdaje się iść w kierunku światła, co zinterpretować można jako przekraczanie granicy światów.

## Islandzki esej filmowy

Inny sposób na wprowadzenie metafor do filmu to zastosowanie stylu eseistycznego, mocno kontrastującego ze sposobem przedstawiania rzeczywistości bohaterów. Sławomir Bobowski w artykule o esej filmowym stawia następującą tezę dotyczącą *Iluminacji* Zanussiego: „film Zanussiego jest esejem posiadającym walory filmowości”<sup>29</sup>. Podążając tym tropem, można by powiedzieć, że *Daleko od niej* Sarah Polley to film fabularny posiadający fragmenty eseistyczne, które w większości przypadków służą do przypomnienia Fionie przeszłości i ocalenia jej nikłej pamięci.

Świetnym przykładem tego typu zabiegu jest opowieść Granta o Islandii. Mężczyzna zapytany, gdzie leży ów kraj, odpowiada: *Islandia leży na środku Atlantyku. To wyspa. Najmłodszy kraj na świecie. Wciąż wybuchający. Wulkany, trzęsienia ziemi*, przy czym zdaje się komentować fragment filmu przedstawiającego urzekającą i tętniącą życiem naturę Islandii. Sekwencja ta jest prawdopodobnie ilustracją wyobrażeń Granta i Fiony o opisywanym kraju. Przedstawia ona dwie niezidentyfikowane osoby wędrujące po zamglonych górach wyspy. Mimo że są blisko siebie, ich drogi się rozchodzą, tak jak w początkowej scenie, w której Fiona i Grant podczas wędrowki na nartach obrali przeciwne kierunki.

Fiona po wysłuchaniu historii mówi: *Miło by było pochodzić z tak młodego kraju*. Grant tłumaczy żonie, że Islandia jest krajem jej pochodzenia, że stamtąd wyemigrowali jej przodkowie pod koniec osiemnastego wieku. On zaś, co ciekawe, wykladał mitologię nordycką na uniwersytecie, więc tematyka ta była mu zawsze bliska. *Czy kiedyś tam byłam?* – pyta ożywiona kobieta. Grant stwierdza, że niestety nie, choć było to jej marzeniem. Dodaje, że zwykła powtarzać: *Musi być takie jedno miejsce, o którego istnieniu się wie i myśli, a może nawet, za którym się tęskni, ale którego nigdy się nie zobaczy* – i zdanie to można swobodnie odnieść do domu i przeszłego życia małżeństwa, o którym Fiona już w dużej mierze nie pamięta. Kobieta smutnieje i wzdycha, po czym mówi: *Czy naprawdę to powiedziałam?* Ta wymiana zdań wywołana tematem Islandii – samotnej, białej wyspy, będącej, jak się okazuje,

<sup>29</sup> S. Bobowski, *O esej filmowym na przykładzie „Iluminacji” Zanussiego*, „Studia Filmoznawcze” 1991, t. 10, s. 175.

miejszem pochodzenia Fiony – wydaje się znamienna, a sam fakt, że otoczenie, w jakim Fiona i Grant żyli przed przybyciem kobiety do Meadowlake, przypomina śnieżną krainę, nadaje jej dodatkowe znaczenie. Nie można zapominać, że małżeństwo przed dwudziestu laty przybyło do drewnianego domu będącego schedą po dziadkach Fiony, by rozpocząć w nim nowy etap wspólnej podróży; jakby wrócili do korzeni.

Wciąż pojawiający się motyw wędrowni, będącej procesem, który ma na celu przemianę, nierozzerwanie łączy się z tematem starości i sposobem jej prezentowania w kulturze i sztuce. Jak pisze Simone de Beauvoir: „Starość nie jest zjawiskiem statycznym – jest zakończeniem i jednocześnie przedłużeniem pewnego procesu. Na czym to polega? Innymi słowy, co oznacza: starzeć się? Ta idea jest powiązana z ideą przemiany [...] Czy należy wnioskować, jak to czynią niektórzy, że nasze życie jest powolnym umieraniem? Zapewne nie. Tego rodzaju paradoks przesłania istotę prawdy o życiu. Jest ono bowiem dynamicznym systemem, którego równowaga jest w każdym momencie zaburzana i odzyskiwana. Bezruch jest synonimem śmierci. Prawem życia jest zmiana”<sup>30</sup>.

Ta zmiana, czy też przemiana, podkreślana jest w filmie nie tylko przez wspomniane już zabiegi formalne, ale również przez liczne powtórzenia<sup>31</sup>, np. peregrynacji Granta po korytarzach Meadowlands<sup>32</sup>, a także fragmenty, w których bohater wraca w swoich wspomnieniach do przeszłości. Tutaj przywołać można omówiony już fragment ukazujący twarz Fiony sprzed lat.

## Zapomnienie, pamięć i miłość – korelacje

Marc Augé w swoim eseju o zapomnieniu<sup>33</sup> pisze: „Jak można wątpić w to, że żyjemy w kilku opowieściach? Wiadomo, że w każdym z tych opowiadań odgrywamy inną rolę i że nie zawsze udaje nam się otrzymać najlepszą z ról”<sup>34</sup>. Cytat ten świetnie oddaje świat lub też światy, w jakich funkcjonują bohaterowie filmu *Daleko od niej*. W czasie, gdy Grant wiernie asystuje swojej żonie w Meadowlake, ona – nie do końca pewna, kim jest dla niej mężczyzna odwiedzający ją każdego dnia – obdarza uczuciem swojego kolegę, pensjonariusza Aubreya. Relacje między mieszkańcami domu opieki, którzy zapomnieli, kim są i z kim wiodli życie, zanim trafili do Meadowlake, zdarzają się często

<sup>30</sup> S. de Beauvoir, dz. cyt., s. 15.

<sup>31</sup> A. Berthin-Scaillet w swoim artykule *A reading of „Away from her”, Sarah Polley’s adaptation of Alice Munro’s short story, „The bear came over the mountain”* pisze, że powtórzenia budują strukturę filmu i że mają na celu uwydatnienie kwestii pogarszania się sytuacji bohaterów i ich ciągłego oddalania się od siebie. Zob. [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014.

<sup>32</sup> Powtórzenia te dają niekiedy wrażenie permanentnego oglądania tego samego fragmentu filmu.

<sup>33</sup> M. Augé, *Formy zapomnienia*, Kraków 2009, s. 45.

<sup>34</sup> Tamże.

i – jak podkreśla jedna z pielęgniarek – szybko się kończą. Grant więc taktownie obserwuje uczucie, które rodzi się między Fioną i Aubreyem. Ze spokojem czeka, aż żona znajdzie dla niego chwilę po szeregu zajęć, w jakich towarzyszy jej nowy ukochany.

By zilustrować zachowanie Granta, warto nawiązać do rozmowy, którą przeprowadza z młodą dziewczyną odwiedzającą jednego z pensjonariuszy w Meadowlake. Grant jak zawsze siedzi na kanapie, obserwuje Fionę i Aubreya zajętych wspólnym jedzeniem ciasta przy stole. Wyraźnie widać, że są sobie bliscy. Zdziwiona dziewczyna pyta, czemu Grant nie towarzyszy żonie przy posiłku, a ten z rozwagą odpowiada: *Nauczyłem się dawać jej trochę przestrzeni. Jest zakochana w mężczyźnie, obok którego siedzi. Nie chcę jej przeszkadzać*. Niedługo potem Aubrey wraca do domu, do swojej żony, a Fiona popada w depresję. Nie wstaje z łóżka. Zmartwiony Grant pyta kierowniczkę Meadowlake, jak może pomóc ukochanej. Ta zaś odpowiada: *Oni mają krótką pamięć i to nie zawsze jest złe*. Wymawiając to całkowicie pozbawione empatii zdanie, silnie oddziela się od świata chorych.

Jedna z kluczowych dla filmu sekwencji to ta, w której Grant w ramach przepustki wiezie żonę do ich wspólnego domu. Fiona nie ma w chwili opuszczania Meadowlake pojęcia, gdzie wyrusza, a potem, gdzie dokładnie się znajduje. Bardzo cierpi po stracie Aubreya<sup>35</sup> i wbrew pozorom nie zapomina go. Rozpoznaje jednak miejsce, do którego przyjeżdża, chociaż nie wie, że to dom po jej dziadkach i że spędziła w nim z Grantem dwadzieścia lat. Ostrożnie przemierza kolejne pomieszczenia, następnie wychodzi na zewnątrz i rusza zasmucona „nieznaną”<sup>36</sup> ścieżką przed siebie. Zatrzymuje się w miejscu, gdzie oparte o drewniany dom znajdują się narty, symbol nie tylko wspólnych wypraw z Grantem, ale również wolności<sup>37</sup>. Patrzy w przestrzeń, na kilometry śniegu nieskażone cywilizacją. Gładzi delikatnie narty i mówi: *Wszystko mi o nim przypomina*. Ma oczywiście na myśli Aubreya, który nigdy nie był tam, gdzie kobieta stoi, który nie jest w stanie poruszać się na nartach, gdyż jeździ na wózku. Po tym wyznaniu Fiona dodaje: *Jeśli nie masz nic przeciwko temu, to chciałabym wrócić do domu* – i mówi o Meadowlake.

Jak pisze Augé: „jeśli chodzi o te opowiadania, to jesteśmy i nie jesteśmy ich autorami, gdyż czasem czujemy się pochwyceni przez tekst innego i podążamy za nim, ulegamy jego tokowi, pozbawieni możliwości ingerencji. Pochwycenie przez opowiadanie innego może obrać za swoją oprawę i obiekt relację afektywną: miłość, zazdrość, złość albo litość. Chociaż częściej może wynikać

<sup>35</sup> Marian zabiera Aubreya do ich wspólnego domu.

<sup>36</sup> Fiona oczywiście przemierzała tę ścieżkę przez wiele lat, lecz w tym momencie nie pamięta niczego.

<sup>37</sup> Dokładnie w tym samym miejscu stoją bohaterowie na początku filmu i podziwiają zachód słońca. Niedługo potem Grant staje tam sam, tuż po odwiezieniu Fiony do domu opieki. W obu przypadkach widzimy ich od tyłu. W tej scenie patrzymy na ich twarze. Sceny prezentujące bohaterów w miejscu, gdzie zwykli zostawiać narty, można potraktować jako przykład omawianych już powtórzeń. Wydaje się, jak pisze A. Berthin-Scaillet, że ujęcie, w którym widzimy twarze bohaterów, buduje zamierzoną dysharmonię mającą na celu podkreślenie wagi oddalania się Fiony od Granta.



z dwóch różnych poziomów opowiadania”<sup>38</sup>. Dwoje ludzi, których łączy czterdziestoczworoletnia historia, stoi obok siebie, w ukochanym przez siebie miejscu, w cierpieniu, choć każde boleje nad stratą innej osoby. Grant dobrowolnie funkcjonuje w dwóch światach – tym, w którym stara się pielęgnować jego i Fiony historię, a także odzyskać żonę, jak też w nowym, nieznanym świecie Fiony, która nie może mu nawet o nim opowiedzieć, bo uważa Granta za obcą osobę. Fiona zaś zostaje mimowolnie odcięta od swojego życia z przeszłości i buduje nowe, które jednak wyklucza jakiekolwiek wspomnienia. Grant godzi się z tą sytuacją, a co więcej – stara się, by Aubrey wrócił do Meadowlake, tak by jego żona znów była szczęśliwa. Niezmiennie jednak usiłuje przywrócić żonie pamięć, czytając jej Audena czy pokazując albumy o Islandii, w których zdjęcia przypominają pejzaże z okolic ich wspólnego domu.

### *Jest takie miasto w północnym Ontario...<sup>39</sup>*

*Przytulne jak sen,  
dostatnie w pamięć<sup>40</sup>*

Punkt kulminacyjny filmu, oczekiwany od chwili, gdy Fiona decyduje się na przeprowadzkę do domu opieki, następuje na samym jego końcu. Grant przyprowadza Aubrey do Fiony, wchodzi do jej pokoju, podczas gdy ona, ubrana w kwiecistą, żółtą sukienkę<sup>41</sup>, czyta listy Audena. Zarówno jej ubranie, jak i otoczenie<sup>42</sup> przywołują na myśl sekwencję, w której małżeństwo spaceruje po wiosennym lesie i znajduje kwitnące lilie, będące na przestrzeni filmu symbolem wspólnej, szczęśliwej przeszłości, ale też nadziei, którą mężczyzna żywi na „powrót” żony do zdrowia.

Kobieta widząc męża przerywa lekturę i powoli mówi: *Znalazłam tę wartościową książkę. Pamiętam, jak mi ją czytałeś. Chciałeś, bym poczuła się lepiej. Tak bardzo się starałeś. [...] Ależ długo Cię nie było. Czy już wyjeżdżamy?* Zadziwiony Grant pyta: *Czy pamiętasz Aubrey?* Fiona zaś gładzi książkę i po chwili zadumy odpowiada: *Nie mam pamięci do imion.*

Film kończy się szeregiem interesujących z punktu widzenia omawianych tematów pamięci i przeszłości ujęć. Najpierw widzimy Fionę i Granta, którzy zdają się tańczyć, choć pozostają w bezruchu. To ruchy kamery dają złudzenie, że tańczą przytuleni. Kamera krąży wokół bohaterów z lewej na prawą stronę, czyli odwrotnie do standardowego ruchu. Interpretując ten fragment, uznać

<sup>38</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 45.

<sup>39</sup> Fragment piosenki Neila Younga *Helpless*, która jako cover w wykonaniu K.D. Lang pojawia się na końcu filmu.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Bohaterka w pierwszych zdaniach sceny zwraca uwagę na fakt, że ktoś prawdopodobnie pomylił ubrania.

<sup>42</sup> Na ścianach pokoju widać obrazy z motywem kwiatowym. W oknach wiszą firanki z podobnym wzorem.

można, że wracają oni do przeszłości, do chwil, gdy Fiona pamiętała jeszcze, kim jest Grant, do ich wspólnego życia sprzed czasów choroby. To znaczące ujęcie przechodzi w kolejne uwydatniające aspekt powrotu. Widzimy ślady nart na śniegu ukazane z perspektywy osoby, która powinna na nich iść do tyłu, choć nie widać jej na ekranie<sup>43</sup>. Kolejne ujęcie, wielokrotnie pojawiające się na przestrzeni filmu, przedstawia twarz Fiony z młodości. Tym razem jednak Fiona odwraca głowę, jakby cofała się do swoich wspomnień. Jej twarz znika, a film kończy się mlecznobiałym kadrem, o którego znaczeniu wspominałam we wcześniejszych częściach artykułu.

Zakończenie pozostawia widza w niepewności co do dalszych losów bohaterów. Fiona gubi jeden ze światów na rzecz przeszłego, który zna lepiej. Grant zaś jest jedynym świadkiem historii od jej początku aż do teraz, choć jak pisze Augé: „Przypominanie czy zapominanie jest jak praca w ogrodzie, plewienie, obcinanie niepotrzebnych gałęzi. Wspomnienia są jak rośliny: są takie, których trzeba pozbyć się natychmiast, aby innym ułatwić rozwój, dojrzewanie, kwitnienie”<sup>44</sup> – trudno więc ocenić, czego dowie się od męża Fiona, co stanie się z czekającym na wizytę Fiony Aubreyem.

## Podsumowanie

„Aktualnie jesteśmy świadkami powolnej dewaluacji wartości starości”<sup>45</sup>, co można dostrzec również w filmach bazujących na stereotypowych przedstawieniach zagadnienia. Zanalizowany film Sarah Polley jest jednak dowodem na to, że można znaleźć przykłady przeczące tezie, że starość ukazywana jest tylko jako słabość, brak godności i zdziecinnienie lub też histeryczna potrzeba powrotu do młodości. Głównych bohaterów trudno nazwać ofiarami ageizmu. Oczywiście Fionę, Granta i Marian dotyka głęboka samotność i strata wynikająca z ich wieku, ale każde z nich radzi sobie z tym, tocząc własną walkę. Grant zabiega niezmiennie o powrót swojej ukochanej do ich wspólnej rzeczywistości i mimo bólu nigdy się nie poddaje. Fiona niezwykle dzielnie przyjmuje swoją chorobę i stara się żyć godnie.

Postaci te nie przywołują na myśl jedynie starości czy śmierci, chociaż walczą z pamięcią i o pamięć, która wydaje się być jeszcze bardziej istotna w wieku starszym. Wagę pamięci podkreśla Fiona w jednym z monologów na początku filmu: *Przez większość czasu, kiedy tak wędruję wokół, szukam czegoś, co wydaje mi się niezwykle istotne. Nie pamiętam, co to jest. Kiedy myśl gubi się, wszystko ginie. Chodzę więc wokół, starając się dowiedzieć, co wcześniej było tak istotne. Wydaje mi się, że zaczynam znikać.* Podobnie do problemu pamięci

<sup>43</sup> W pierwszych ujęciach filmu widzimy twarz Fiony z młodości, a następnie ślady nart na śniegu. W tym wypadku jednak kamera imituje ruch do przodu i zdaje się gonić bohaterów, którzy po chwili wyłaniają się u góry kadru.

<sup>44</sup> M. Augé, dz. cyt., s. 25.

<sup>45</sup> Ł. Mańczak, *Zakazana radość starości*, [online] <<http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=2636>>, dostęp: 15.06.2012.

wydaje się podchodzić Grant. Gdy Fiona zaczyna tracić poczucie rzeczywistości, a także wspomnienia o ich wspólnym życiu, mężczyzna zaczyna dostrzegać, że to, co przeżyli razem, zostało mu na swój sposób odebrane.

Przemijanie więc w ich wypadku jest drogą, która ma na celu konkretną przemianę. Bohaterowie, wbrew tendencji, jaka panuje w kinie współczesnym, odgrywają rolę pierwotną, jaka przypisana jest osobom starszym. Pokazują, że starość daje zadania do wykonania. Grant, obserwując swoją ukochaną żonę, wspomina lata akademickiego życia. Zastanawia się niekiedy, czy strata pamięci Fiony nie jest dla niego karą za krzywdy, które jej wyrządził w młodości. Rozmowa z Marian, nakłanianie jej, by zgodziła się na powrót Aubreya do Meadowlands, a w końcu przyprowadzenie do pokoju Fiony Aubreya jest wielkim gestem pokory z jego strony, dowodem na bezwarunkową miłość. Bohater decyduje, że szczęście Fiony jest dla niego ważniejsze niż to, kto będzie przy jej boku.

### Bibliografia

- Augé M., *Formy zapomnienia*, Kraków 2009.
- Beauvoir S. de, *Starość*, Warszawa 2001.
- Berthin-Scaillet A., *A reading of „Away from her”, Sarah Polley’s adaptation of Alice Munro’s short story, „The bear came over the mountain”*, [online] <<http://jsse.revues.org/1120>>, dostęp: 10.11.2014.
- Bobowski S., *O eseju filmowym na przykładzie „Iluminacji” Zanussiego*, „Studia Filmoznawcze” 1991, t. 10.
- Butler R.N., *Ageism: a forward*, „Journal of Social Issues” 1980, nr 36.
- Cuddy A.J.C., Fiske S.T., *Doddering but dear: process, content, and function in stereotyping of older persons*, w: *Ageism – stereotyping and prejudice against older persons*, red. T.D. Nelson, Cambridge 2004.
- G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets independent cinema*, New York 2009.
- Munro A., *The bear came over the mountain*, [online] <[http://www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999\\_12\\_27\\_110\\_TNY\\_LIBRY\\_000019900](http://www.newyorker.com/archive/1999/12/27/1999_12_27_110_TNY_LIBRY_000019900)>, dostęp: 6.06.2012.
- Mańczak Ł., *Zakazana radość starości*, [online] <<http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=2636>>, dostęp: 15.06.2012.
- Murray R., *Sarah Polley discusses the movie “Away from Her”. Starring Julie Christie*, [online] <<http://movies.about.com/od/polleysarah/a/awayfrom050207.html>>, dostęp: 6.10.2014.
- Nelson T.D., *Ageism: Prejudice against our feared future self*, „Journal of Social Issues” 2005, nr 61.
- Nelson T.D., *Ageism: the strange case of prejudice against the older you*, w: *Disability and aging discrimination. Perspectives in law and psychology*, red. R.L. Wiener, S.L. Willborn, New York 2001.
- Palmore E.B., *Ageism – negative and positive*, New York 1999.
- Polley S., *Sarah Polley (Away from her) Interview*, [online] <[www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727](http://www.tribute.ca/interviews/sarah-polley-away-from-her/director/13727)>, dostęp: 5.10.2014.
- Polley S., *Decade: Sarah Polley on “Away from Her”*, [online] <[www.indiewire.com/article/decade\\_sarah\\_polley\\_on\\_away\\_from\\_her](http://www.indiewire.com/article/decade_sarah_polley_on_away_from_her)>, dostęp: 5.10.2014.
- Roy A., Harwood J., *Underrepresented, positively portrayed: older adults in television commercial*, „Journal of Applied Communication Research” 1997, nr 25.

## Streszczenie

Celem artykułu jest przyjrzenie się zagadnieniom starości, przemijania, a także pamięci będącej emocjonalnym łącznikiem między bohaterami kanadyjsko-brytyjsko-amerykańskiej koprodukcji *Daleko od niej* (2006) w reż. Sarah Polley, będącego adaptacją opowiadania Alice Munro. Autorka prezentuje problem pamięci poprzez analizę tekstualną i formalną dzieła filmowego. Swój wywód rozpoczyna od kwestii ageizmu i sposobu prezentowania ludzi starych w kulturze medialnej. Udowadnia, że sposób przedstawienia bohaterów filmu Polley przeczy głęboko zakorzenionym stereotypom, iż ludzie starsi są niezdolni do samodzielności czy też kurczowo trzymają się swojej młodości.

## Summary

**Memory as a symbol of passage  
in Sarah Polley's film *Away from her***

The subject matter of this analysis is *Away from Her* (2006), a Canadian-British-American co-production by Sarah Polley, based on Alice Munro's short story. The aim of the article is to present issues of growing old, the passing of time and the role of memory as the emotional connector between the protagonists. The problem of memory is presented by means of a textual and formal analysis of the film in question. The author begins her reflections by taking a look on the problem of ageism and on the way media culture presents elderly people and later proves that Polley refutes the deeply-rooted stereotype of aged people clinging to their youth or being unable to take care of themselves.

**Recenzje**



## Czym jest „kultura karaoke”?

## What is the „karaoke culture”?

Dubravka Ugrešić, *Kultura karaoke*, tłum. D.J. Ćirlić, ha!art, Kraków 2013, ss. 103.

**Słowa kluczowe:** kultura karaoke, amator, kultura popularna, fan fiction, internet

**Key words:** karaoke culture, amateur, popular culture, fan fiction, internet

Stwierdzenie, że łatwiej opisywać wybrany „zamknięty” fragment rzeczywistości, spoglądając z czasowego dystansu, niż dynamicznie zmieniającą się na naszych oczach teraźniejszość, nie budzi chyba większych kontrowersji. Rzeczywistość zmusza do ciągłego rewidowania wcześniejszych rozpoznań, wymyka się jednoznacznym ujęciom, co nie oznacza, że nie warto podejmować wysiłku jej opisywania, nadawania własnych etykiet, chwytających (w sposób mniej lub bardziej udany) wybrane aspekty współczesnej kultury i społeczeństwa. Przyjrzenie się karierze różnych pojęć uzmysławia, że nie chodzi przy tym tylko o to, by trafnie diagnozować rzeczywistość, ale by czynić to w sposób oryginalny. „Płynna nowoczesność”, „kultura konwergencji”, „kultura uczestnictwa” czy „kultura prosumpcji” to tylko wybrane spośród pojęć dobrze zdomowionych w naukowej refleksji.

Do tego repertuaru haseł Dubravka Ugrešić dodaje własne – „kultura karaoke”, podkreślając jednak, że nie przywiązuje zbyt dużej wagi do jego promowania: „To moje nie tak znów przesadnie wyraziste hasło – kultura karaoke – jest mniej obowiązujące od tych będących wciąż w obiegu: postmodernizm, antymodernizm, pseudomodernizm, digimodernizm”<sup>1</sup>. Chodzi raczej o doraźną użyteczność tego pojęcia trafnie ilustrującego różne kulturowe mechanizmy. Karaoke, zdaniem autorki, stanowi „najprostszy paradygmat, dający się łatwo zastosować do różnych działań, także niemuzycznych, choćby filmu, literatury, malarstwa” (KK 11). Badaczka nie dąży do narzucenia własnej wizji, sama poszukując odpowiedzi na stawiane pytania. Zamiast dystansu i obiektywizmu znamionujących dyskurs naukowy proponuje impresję

---

<sup>1</sup> D. Ugrešić, *Kultura karaoke*, przeł. D. J. Ćirlić, Kraków 2013, s. 11 (kolejne cytaty z omawianej książki lokalizuję w tekście, podając skrót KK oraz numer strony).

na temat współczesnej kultury, w której nie brak odwołań do osobistych doświadczeń, pozostających jednak w mniejszym lub większym związku z głównym tematem eseju (niekiedy pełniących funkcję wprowadzenia do rozważań danej części<sup>2</sup>). Passusy o charakterze naukowym przeplata fragmentami bliższymi poetyce wypowiedzi artystycznej (odznaczającymi się metaforycznością czy aforystycznością). Opisywane przez Ugrešić analogie między karaoke a różnymi aspektami kultury niekiedy wyrażane są *explicite*, innym zaś razem wymagają „wyabstrahowania”.

Refleksję nad różnymi aspektami kultury karaoke otwiera krótka historia zabawy, której początków szukać należy w Japonii, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Ugrešić wspomina pierwszy obejrzany występ karaoke oraz „inicjację” w tę rozrywkę, dokonaną jednak nie publicznie, lecz w domowym zaciszu, przed ekranem komputera.

Na czym polega fenomen tej prostej rozrywki cieszącej się dużą popularnością na całym świecie? Wydaje się, że nie chodzi tu jedynie o radość, jakiej dostarcza śpiewanie. Karaoke stanowi namiastkę estradowego występu, podczas którego możemy stać się przez chwilę kimś innym. Jest to jedna z wersji kulturowego mitu sobowtóra, eksploatowanego chętnie przez literaturę różnych epok<sup>3</sup>. Karaoke odpowiada także na naturalną ludzką potrzebę – pragnienie pozostawienia po sobie śladu, wpływające już to ze zwykłej próżności, już strachu przed śmiercią i pustką:

Kulturę karaoke we wszystkich jej odmianach łączy narcyzm, ekshibicjonizm, neurotyczna potrzeba pojedynczego człowieka, by zostawić swój ślad na obojętnej powierzchni świata, czy to korzystając z kory drzewa, własnego ciała, Internetu, fotografii, czy to dopuszczając się czynu barbarzyńskiego, zbrodni albo tworząc sztukę. U podstaw kultury tkwi, tak naprawdę, tylko jeden poważny impuls: strach przed śmiercią. Z powłoki kultury karaoke bardzo często błyska maska śmierci (KK 89)<sup>4</sup>.

Epoka Web 2.0<sup>5</sup>, okres wzmożonej interaktywności, daje nam nieporównanie większe niż kiedyś szanse uczestniczenia w kulturze, dzielenia się swoją amatorską twórczością albo chociaż wyrażania opinii na dany temat. Pisanie

<sup>2</sup> Esej składa się z 10 rozdziałów.

<sup>3</sup> Innymi wcieleniami kulturowego mitu sobowtóra jest np. internetowy Second Life, w którym przybieramy postać wybranego przez siebie awatara.

<sup>4</sup> Ciekawym przykładem amatorskiej twórczości rozwijającej się na szeroką skalę są własnoręcznie przygotowywane artefakty, składane jako wyraz uznania dla Tity. Powstawały już za życia przywódcy, ale prawdziwa eksplozja tej amatorskiej twórczości nastąpiła po jego śmierci. Impuls do tworzenia kiczowatych przedmiotów stanowiła nie tylko sympatia do przywódcy, ale także chęć pozostawienia po sobie śladu (tym bardziej że tworzone przedmioty mówiły bardzo dużo o profesji czy zainteresowaniach tworzących je osób). W 2009 roku w belgradzkim muzeum zorganizowano wystawę podarowanych Ticie przedmiotów (por. KK 25–27). Przykładem osobliwej amatorskiej twórczości, o której wspomina autorka, jest także zwyczaj dekorowania amsterdamskich cmentarzy przedmiotami należącymi do zmarłego (por. KK 86, 87).

<sup>5</sup> Termin ten używany jest umownie na oznaczenie okresu w dziejach Internetu odznaczającego się większą niż w pierwszych latach istnienia sieci (Web 1.0) aktywnością użytkowników. Por. np. P. Siuda, *Kultura prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012, s. 24, 25.



blogów, komentarzy, *tweetów*, redagowanie profili w serwisach społecznościowych stanowi codzienną aktywność milionów internautów. Każdy użytkownik Internetu jest więc potencjalnym twórcą. Na marginesie zauważmy, że jedyne poważne ograniczenie (o którym nie wspomina się w eseju) stanowią wciąż nie dające się usunąć bariery ekonomiczne w dostępie do Internetu i innych technologii.

Dokonująca się na niewyobrażalną wprost skalę demokratyzacja kultury<sup>6</sup> nie byłaby możliwa, gdyby nie długi proces zapoczątkowanych w modernizmie przeobrażeń, którego kolejne etapy znaczyły zmiany ideologiczne (z ideologią komunizmu na czele) oraz pojawianie się nowych wynalazków, począwszy od radia i telewizji, telefonów komórkowych, a na Internecie skończywszy. Ugreścić wielokrotnie w toku rozważań powraca do hasła demokratyzacji sztuki, wznoszonego na politycznych sztandarach państw komunistycznych. Gęsta sieć amatorskich teatrów, sal kinowych, domów kultury i innych podobnych instytucji stanowiła dowód ogromnego zaangażowania państwa w rozwijanie działalności nieprofesjonalnych twórców.

Ironiczny komentarz do zasygnalizowanych problemów demokratyzacji kultury w dobie Internetu stanowi cytowany niżej fragment, interesujący również ze względu na styl naśladowujący propagandową wypowiedź komunistyczną:

Internet to ostatnia i największa beczka prochu rzucona w wiecznie tłące się płomienie naszych fantazji. To podstawa nowej rewolucji demokratycznej i ewolucji użytkownika komputerów w wolnego, całkowicie przeobrażonego człowieka (nigdy więcej niewolnikiem!), którego oczy wpatrzone są w ekran („okno na świat”), a ręka pewnie steruje wolnościową (czerwona) myszką; człowieka proletariusza, człowieka amatora, człowieka, co w końcu brzmi dumnie. Internet nie tylko zdemokratyzował, ale także zinternacjonalizował świadomość użytkowników (KK 14).

AA – Anonimowy Autor bądź Autor Amator (KK 94) stanowi ikonę internetowej kultury karaoke. Jest bezimienny, „nieobliczalny, efemeryczny, nieuchwytny, ciągle w ruchu, cwałuje, serfuje” (KK 95). Poddaje się fertycznemu rytmowi sieciowej kultury, żyje w wiecznym teraz „komunikacyjnego delirium” (KK 96); wolny „od wiedzy, od przeszłości, od kontynuacji, od kulturowej pamięci” (KK 11). Istotna analogia między karaoke a współczesną kulturą dotyczy stosunku do oryginału. Podobnie jak karaoke, współczesna kultura opiera się na odtwarzaniu (KK 10), nieustannym reprodukowaniu, bez dążenia do oryginalności. Sztuka tworzona przez konsumentów i konformistów, jak bezlitośnie ocenia autorka, nie ma wiele wspólnego z subwersywnymi dziełami Duchampa czy Warhola, którzy wykorzystywali również „gotowe” kulturowe treści. Nie ma w niej miejsca na prawdziwy bunt i rewolucyjność.

W zaniku autentyczności i oryginalności wyraża się, zdaniem Ugreścić, ułuda powszechnej wolności i demokracji. Pesymizm dotyczący kondycji kultury oraz sytuacji człowieka najpełniej dochodzi do głosu w zakończeniu eseju:

---

<sup>6</sup> Myśl autorki, że w rzeczywistości demokratyzacja i wolność są złudzeniem, rozwinięciem w dalszej części.

Domagaliśmy się wolności, mamy wolną grę, i tę grę uznaliśmy za wolność strojenia grymasów. Domagaliśmy się wolności osobistej, wcieliśmy w życie wolność imitacji. Zatem wyteżmy gardła, z tej gry nie ma możliwości szybkiego wyjścia. Sami dobrowolnie utknęliśmy w becze śmiechu i nie ma sposobu, żebyśmy przywrócili swój prawdziwy wygląd. Nasze ciała ruszają się same przez się, usta otwierają, głos wydobywa się z naszych gardel i nic już nie jest pod naszą kontrolą, choć uparcie przekonują nas, że jest odwrotnie (KK 101, 102).

Występ karaoke cechuje ambiwalentny stosunek do oryginału. Z jednej strony poprzez wybór piosenki określonego wykonawcy wyrażamy dla niego szacunek, z drugiej – poprzez nieudolne na ogół wykonanie dokonujemy pomniejszenia, a nawet ośmieszenia przeboju, „kradzieży gwiazdorskiej aury” (KK 7). Tego aspektu dotyczy kolejne podobieństwo karaoke i współczesności, która zrzuca z piedestału autorytety, uprzywilejowane miejsce przyznając amatorowi i jego kulturze, unieważniającej dawne hierarchie i podziały na sztukę „wysoką” i „niską”. Nie liczą się już autor i dzieło, ale odbiorca i jego potrzeby (KK 75). Ten ostatni zresztą – jak zaznaczyłam już wcześniej – przeszedł drogę od niezbyt aktywnego użytkownika Internetu do „prosumenta”, który nie tylko konsumuje, ale i wpływa na zawartość sieci. Jednym z obszarów wzmożonej amatorskiej działalności jest tzw. literatura *fan fiction* tworzona w kręgach fanów (czyli fandomach). Literackie fanfiki „przetwarzają” oryginalne dzieło, poprzez np. zmianę jego zakończenia, rozwinięcie jakiegoś wątku, dopisanie alternatywnej wersji itd. Różnym odmianom literackich fanfików (istnieją również fanfiki bazujące na grach komputerowych czy filmach) poświęcony został osobny rozdział eseju (por. KK 65–84).

Choć ze słów Ugreścić przebija żal za bezpowrotnie utraconą „kulturą ekspertyzy”, ton jej wypowiedzi daleki jest od stylu słynnego *Kultu amatora*<sup>7</sup> Andrew Keena, stanowiącego gwałtowną rozprawę ze współczesną kulturą. Najostrzejszą broń, a zarazem lekarstwo na opadającą ją rezygnację stanowi ironia. Mimo wszystko pod koniec przyznaje, że zmieniła swój stosunek do opisywanych zjawisk, wyzbywając się wyższości w patrzeniu na „kulturę karaoke”, przez którą sama również jest kształtowana. Dostrzega nieuchronne zmiany wynikające z obcowania z nowymi technologiami zmieniającymi lekturowe nawyki (trudność nabytą w następstwie korzystania z Internetu stanowi dla niej skupienie uwagi podczas czytania dłuższych tekstów). Odkrywa ponadto ciągłość pewnych kulturowych mechanizmów, które choć zintensyfikowane w erze digitalnej, istniały już zdecydowanie wcześniej. „Kultura

<sup>7</sup> W publikacji nie ma praktycznie odniesień do bogatej literatury diagnozującej najnowszą kulturę. Wyjątek stanowi odwołanie do wspomnianego Andrew Keena oraz Alana Kirby. *Kult amatora* – bestseller wydawniczy sprzed kilku lat – stanowi ostrą krytykę współczesnej nauki i kultury zdominowanej przez amatorów. W taki sposób poglądy Keena relacjonuje Ugreścić: „Amatorzy, sądzi Keen, niszczą systemy oparte na ekspertyzie, burzą instytucje autora i autorstwa, informacji (gazety powoli znikają, władzę przejmują blogi), kształcenia (Wikipedia, dzieło anonimowych amatorów, zastąpiła encyklopedie oraz dzieła ekspertów z dziedziny nauki, kultury i sztuki). Amatorzy tworzą własną kulturę, która opiera się na zapożyczeniu, ekspropriacji, interwencji, recyklingu, jednocześnie są kreatorami i konsumentami tej kultury” (KK 16).

śmiechu”, „karnawalizacja narzuconych wartości i autorytetów” (KK 52), parodiowanie wielkich dzieł, obecne były przecież w kulturze popularnej różnych epok. W związku z tym badaczka zastanawia się, czy naprawdę uzasadnione jest wynoszenie np. postmodernistycznych eksperymentów literackich, zabaw stylistycznych nad amatorskie *fan fiction*? Ostatecznie u ich źródeł stoi przecież ten sam kulturowy mechanizm.

Ugreścić trafnie uchwyciła dominujące we współczesnej kulturze tendencje. *Kultura karaoke* stanowi najlepszy dowód na to, że dobry eseista potrafi przedstawić tematy wielokrotnie już poruszane i wydawałoby się wyeksploatowane (do takich należą niewątpliwie problem roli amatora w kulturze, upadku hierarchii i autorytetów itd.), w sposób niezwykle oryginalny. Uczynienie z karaoke paradygmatu współczesnej kultury pozwala w nowy sposób oświetlić różne jej aspekty.



Katarzyna Zalas-Kamińska  
Uniwersytet Wrocławski

# Sięgnąć po społeczne zrozumienie, czyli jak pomagać z sercem i głową

## Reaching for public understanding - or how to help with heart and head

Janina Ochojska, *Świat według Janki*. Rozmawiała Marzena Zdanowska.  
Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.

**Słowa kluczowe:** pomoc rozwojowa, komunikacja w globalizacji, międzynarodowa solidarność społeczna, wizerunek Polski

**Key words:** development aid, communication in globalization, international social solidarity, image of Poland

Kryzys na Ukrainie, trzęsienie ziemi w Nepalu, powódź w Gruzji, a nawet już prognozy o potrzebie pomocy humanitarnej dla znajdującej się na skraju bankructwa Grecji – świat obiegają coraz to nowsze informacje na temat konieczności niesienia pomocy ludziom w różnych zakątkach świata. Pytanie, które stawiają sobie w tym kontekście rządy, organizacje pozarządowe, a także naukowcy, brzmi: jak przekonać społeczeństwo, że nadal warto pomagać? Że nie jest to studnia bez dna? Jak mówić o problemach świata, żeby dotrzeć do masowego odbiorcy, wzbudzić w nim poczucie międzynarodowej solidarności, rozumianej na swój sposób przez każdego „obywatela świata”?

Recenzowana książka nie jest publikacją *stricto* naukową, dlatego też doskonale odpowiada na wyzwanie współczesnej komunikacji społecznej, jakim z pewnością jest dotarcie do odbiorcy w celu wywołania u niego pożądanej zmiany i ukształtowania pewnych zachowań. Dostępne na polskim rynku wydawniczym publikacje z zakresu współpracy rozwojowej<sup>1</sup> dotyczą przede wszystkim jej wymiaru formalnoprawnego. Opisują zasady funkcjonowania systemu polskiej współpracy rozwojowej, za której część uznaje się m.in. pomoc humanitarną. Dotyczą zobowiązań międzynarodowych Polski, unijnych programów pomocowych, rozwiązań strategicznych przyjętych przez inne kraje

---

<sup>1</sup> D. Kopiński, *Pomoc rozwojowa. Teoria i polityka*, Difin, Warszawa 2011; P. Bagiński, K. Czaplicka, J. Szczyciński, *Międzynarodowa współpraca na rzecz rozwoju*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2009.

członkowskie Unii Europejskiej. Nawet jeśli podejmują temat wyzwań stojących przez współpracą rozwojową, to szczególną uwagę zwracają na takie elementy, jak społeczna odpowiedzialność biznesu czy poszukiwanie innowacyjnych źródeł finansowania współpracy rozwojowej<sup>2</sup>.

Książka Janiny Ochojskiej, prezes fundacji Polska Akcja Humanitarna (PAH), astronoma z zamiłowania i wykształcenia oraz dziennikarki Marzeny Zdanowskiej dotyczy spraw z pogranicza globalizacji, polityki zagranicznej i międzynarodowej współpracy na rzecz rozwoju, choć sama Ochojska podkreśla, że nie jest ani specjalistą od stosunków międzynarodowych, ani politykiem, ani żadnym wojskowym strategiem, a raczej rzecznikiem „cierpiącej ludności cywilnej”. Publikacja wprowadza czytelnika w świat międzynarodowych organizacji (nie zawsze pozytywny, krytycznie odnosi się m.in. do niektórych pracowników ONZ i pewnych akcji Międzynarodowego Czerwonego Krzyża), w świat machiny działań podejmowanych w krajach rozwijających się i dotkniętych kryzysem. Wytyka społeczności międzynarodowej jej słabości, np. kierowanie się interesem naftowym w Syrii zamiast pomocą dla ludności walczącej o prawa obywatelskie; zbyt późną pomoc dla ogarniętego katastrofą humanitarną Pakistanu w roku 2010; sugeruje, że chęć zdobycia światowej dominacji jest tak samo domeną chrześcijańskich krajów rozwiniętych, jak i tych kojarzonych z radykalizmem islamskim. I choć Ochojska nie rozumie dążenia do tej dominacji nad światem, to stara się ten świat tłumaczyć poprzez „takie działania, które mają na celu pokazanie wartości drugiego człowieka”. W sposobie opisywania świata można ją w tym porównać do prof. Jeffreya Sachsa, który jako światowej klasy ekonomista o sprawach twardych i ważnych wypowiada się w podobnym tonie. Robi to już na etapie tytułu swojej publikacji (*Koniec z nędzą. Zadanie dla naszego pokolenia*), a korzystając ze wsparcia muzyka Bono (będącego autorem wstępu), dodatkowo stara się przybliżyć temat masowemu odbiorcy, mówiąc o wspólnej (i koniecznej) odpowiedzialności za losy świata.

Ochojska jest jednak polskiemu czytelnikowi bliższa niż Sachs. Przez lata działalności dla innych i na rzecz innych, a także prowadząc dobrą politykę informacyjną swojej organizacji, stała się jedną z najbardziej znanych w Polsce działaczek społecznych. Kierowana przez nią fundacja Polska Akcja Humanitarna cieszy się społecznym zaufaniem, do budowania którego bohaterka nawiązuje zresztą w książce kilkakrotnie. „Ja sama nie mogłabym zrobić wiele [...], gdyby nie pomoc osób, które nam ufają i wspierają nas”.

Na książkę składa się dziesięć rozdziałów napisanych w formie wywiadu. Każdy z nich poprzedzony jest tekstem Janiny Ochojskiej, wybranym spośród artykułów, które ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” i miesięczniku „Znak” w ciągu ostatnich dziesięciu lat, jak też z artykułów niepublikowanych. Teksty są niewątpliwie ogromnym walorem całej publikacji, gdyż dzięki nim poznajemy historię zwykłych ludzi z najodleglejszych zakątków świata,

---

<sup>2</sup> Zob. K. Czaplicka (red. nauk.), *Wyzwania międzynarodowe współpracy na rzecz rozwoju*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2007/2008.

a wplecione (także tematycznie) w wywiad Zdanowskiej z Ochojską nadają prowadzonej rozmowie jeszcze większej wiarygodności. W książce znajdziemy także kolorowe fotografie z Autonomii Palestyńskiej, Afganistanu, Somalii, Syrii, Korei Północnej, Filipin i Sudanu. Na jednej z nich widzimy kilkuletniego palestyńskiego chłopca, który trzyma kartkę z napisem: „Moje prawa: życie, bezpieczeństwo, pokój, jedzenie, zdrowie, zabawa”<sup>3</sup>.

Ochojska opowiada o pierwszych doświadczeniach zdobytych podczas współpracy z francuską fundacją EquiLibre, o cieniach i blaskach pracy humanitarnej, w tym o niebezpieczeństwach z nią związanych – poraża np. historia pracownika humanitarne, któremu odcięto głowę albo ta o ludziach stojących w kolejce po chleb przed piekarnią, na którą spadła bomba. Z pomocą idealną mielibyśmy do czynienia, gdyby połączyć znajomość realiów życia w konkretnych miejscach, a tą niewątpliwie mają misjonarze, z potencjałem organizacji humanitarnych, które z kolei „znają się” na pomocy. Ochojska twierdzi, że trzeba budować mosty i pomagać wszystkim stronom konfliktu czy kryzysu i w tym poglądzie PAH bywa odosobniony, ale nie rezygnuje z podejścia opartego na neutralności i bezstronności, mimo że ich zachowanie jest niekiedy niezmiernie trudne. „Jakakolwiek poprawa sytuacji Palestyńczyków wpłynie również pozytywnie na Izraelczyków” – stwierdza i dodaje: „Obowiązkiem organizacji humanitarnej jest pomoc również drugiej stronie”, jako że cierpienie zwykłych ludzi wszędzie jest takie samo. Między innymi z tego powodu PAH z myślą o matkach rosyjskich żołnierzy, którzy zginęli w konflikcie rosyjsko-czeczeńskim, chciała zorganizować zbiórkę pieniędzy na zakup sprzętu niezbędnego do badań DNA. Zdecydowano się na to na wieś o wagonach pełnych ciał, z których identyfikacją są problemy. Jednak strona rosyjska nie zgodziła się na taką pomoc. Temu, kto tego nie rozumie, szefowa PAH stawia takie oto pytanie: czy organizacje pomocowe, które przyjeżdżały do Polski w czasach PRL-u, wspierały reżim, gdy przywoziły wózki inwalidzkie, mleko w proszku i leki?

Ochojska tłumaczy też, czym jest, a czym nie jest pomoc humanitarna. Jako przykład podaje konflikt ukraińsko-rosyjski. Kiedy wiele polskich organizacji ruszyło z pomocą dla Majdanu, PAH nie podjęło działań, ponieważ tego, co działo się na Ukrainie, nie uznano za katastrofę humanitarną, a za spór o charakterze politycznym. Jednak, gdy doszło do walk na wschodzie Ukrainy, PAH ruszyło z pomocą humanitarną dla ludności znajdującej się w obwodach ługańskim i donieckim. Podobnie tłumaczy kwestię oddzielania pomocy humanitarnej od działań na rzecz praw człowieka, podkreślając, że „nie dadzą się ze sobą pogodzić w jednym działaniu”, choć nierzadko jest to dla pracownika humanitarne bardzo trudne. Podaje kolejny przykład – Czeczenię. „Nie byliśmy świadkami tortur, ale krewni naszych lokalnych pracowników byli porywani przez specnaz i torturowani. Później zwłoki oddawano rodzinom. Czasami bez niektórych organów. To się działo. Proszono nas o przewożenie filmów, zdjęć,

<sup>3</sup> W wersji oryginalnej: „My rights: life, security, peace, food, health, play”.

ale nigdy się tego nie podejmowaliśmy. Złapani, moglibyśmy już nie dostać zezwolenia na działanie w Czeczenii. A taka prośba mogła być też prowokacją”.

Bohaterka książki już na samym początku podkreśla rolę i misję mediów. Sugeruje, że ich zainteresowanie danym kryzysem przekłada się na ilość środków zebranych przez organizacje humanitarne. Jako przykład podaje akcję pomocy w 2004 roku, kiedy w tsunami ucierpiała ludność Indonezji, Sri Lanki, Indii i Tajlandii. Nazywa ją „światowym medialnym show”, dzięki któremu zebrano w sumie 11 milionów dolarów. Następnie opowiada o Somalii, która choć borykała się z wewnętrzną tragedią od początku lat dziewięćdziesiątych, to pomoc uzyskała dopiero, gdy ONZ ogłosiła klęskę głodu (pierwszy raz od trzydziestu lat). Za pośrednictwem mediów oczy całego świata skierowały się wówczas na róg Afryki. Ten gorący temat zmobilizował także ludzi w Polsce, co nie jest łatwe, jako że polskie media przekazują bardzo mało informacji o tym, co dzieje się na świecie, a dzięki nagłaśnianiu problemu PAH zebrała pieniądze i mogła otworzyć stałą misję w Somalii. Podobnie było po uderzeniu tajfuna na Filipinach w 2013 roku. Dzięki mobilizacji polskich mediów, które nagłośniły prowadzoną przez PAH zbiórkę, fundacja zebrała prawie dwa miliony złotych. Na wyspie Bantayan postawiono wtedy prawie tysiąc domów, zyskując wdzięczność miejscowej ludności. Na jednej z fotografii zamieszczonych w książce można zobaczyć transparent z podziękowaniami od Filipińczyków dla Polaków. „Takie momenty są ogromną nagrodą za wiarę w to, że warto zachęcać ludzi do wspólnego wysiłku na rzecz potrzebujących pomocy”.

Ochojska jednocześnie zaznacza, że kiedy obrazy tragedii znikają z mediów, nie oznacza to wcale ani końca tragedii, ani końca pracy organizacji humanitarnej. Należy o tym pamiętać, ponieważ „nasza świadomość tego, że tragedia ludzi nadal trwa, wpływa na los tych, którzy żyją na terenach dotkniętych klęską”. Tym bardziej że zainteresowanie mediów najczęściej zależy od skali tragedii i od tego, czy dotyka ona turystów z krajów wysoko rozwiniętych. Istotne jest, by jasno informować społeczeństwo, na co przeznaczone zostaną zebrane środki. A te potrzebne są w wielu miejscach na świecie.

Janina Ochojska skupia się jednak nie tyle na liczbach (choć je przytacza), ile na konkretnych historiach. Wspomina m.in. Abdullaha krążącego po obozach dla uchodźców z całą rodziną albo dwuletniego chłopca o imieniu Ali, który choć prawie nie mówi, zna jedno słowo: *saruh* (rakietą) i wykrzykuje je, gdy słyszy hałas, a zaraz potem chowa się i płacze. Opowiada o konflikcie izraelsko-palestyńskim przez pryzmat wylewania z okien gorącego tłuszczu z patelni albo igieł wprost na czyjeś głowy. Opisuje marzenia czternastoletniej Afganki Zefiry o tym, by zostać lekarzem, jak również codzienne zmagania ludności cywilnej w konflikcie syryjsko-libańskim: „Dzień po porannym bombardowaniu miasteczko wygląda jak opustoszałe [...]. Rozpalone od upału puste ulice i świadomość, że w zamkniętych domach za spuszczoneymi żaluzjami siedzą przerażeni ludzie. Strach czuć przez ściany”.

Stara się także przybliżyć Polakom innych obywateli świata, nawiązując np. do bliskiego Filipińczykom i Polakom kultu Miłosierdzia Bożego, którego wielkim promotorem była polska święta – Faustyna Kowalska, do wizyty Jana



Pawła II w obozie palestyńskim Dehaise koło Betlejem w 2000 roku czy wspominając o zamiłowaniu poezji Wisławy Szymborskiej mieszkańców Izraela. Przypomina o projekcie „Szkola za złotówkę”, którego jednym z elementów było pokazywanie polskim dzieciom przygotowanych przez PAH materiałów o Afganistanie. Opowiada o historii budowy „polskiego szpitala” w Hamhung w Korei Północnej oraz szkoleniach tamtejszych lekarzy przez polskich specjalistów, czy czym nawiązuje do kultu Kim Ir Sena, o którym koreańskie dzieci śpiewają z entuzjazmem chwalebne pieśni, zupełnie tak jak polskie dzieci odśpiewują *Ojciec nasz*.

Ochojska podaje, że PAH przeznacza zebrane pieniądze na budowanie studni w Sudanie, budowę szkół i rozwój edukacji w Afganistanie (np. kursy komputerowe, kursy języka angielskiego), żywienie terapeutyczne dzieci w Somalii, pomoc dla ludności poszkodowanej po trzęsieniu ziemi w Pakistanie czy po tsunami na Sri Lance. Jednocześnie na każdym kroku podkreśla, jak ważny w realizacji tych wszystkich przedsięwzięć jest udział lokalnej społeczności objętej projektem. Chodzi przecież o to, by pomagać w rozwoju i dążyć do tego, by społeczeństwa uzyskiwały samodzielność.

Jak widać, recenzowana publikacja wpisuje się w zagadnienia z zakresu *public relations*, a nawet w dyplomację publiczną, czyli działania mające na celu przyczynianie się do realizacji interesów Polski poprzez budowanie pozytywnego wizerunku naszego kraju, kształtowanie międzynarodowej opinii publicznej i postaw społecznych. W kontekście udziału Polski w pomocy rozwojowej Ochojska tak naprawdę mówi o tym samym, co polski rząd, choć robi to w sposób dużo prostszy, można nawet powiedzieć, że naturalny. Po pierwsze, podkreśla, że ogrom pomocy, który trafił do Polski poczynawszy od lat osiemdziesiątych, jest nie do oszacowania, dlatego też należy mieć poczucie obowiązku spłaty pomocy sprzed lat: „Nie wyobrażam sobie, żeby było inaczej – my skorzystaliśmy, a sami co? Nic? Między innymi dlatego ważne jest dla mnie budowanie wizerunku Polski jako kraju pomagającego i solidarnego. Z wdzięczności, i nie tylko”. Dodaje: „Ja do dziś spotykam w różnych miejscach na świecie działaczy humanitarnych, którzy swoją pracę w pomocy zaczęli od Polski. I oni bardzo się cieszą, że teraz spotykają Polaków pomagających innym ludziom w potrzebie”. Ochojska podkreśla, że dla społeczeństw dotkniętych kataklizmem niezwykle ważna jest zwykła ludzka solidarność, poczucie, że świat nie jest obojętny na ich los. Choć na świecie zawsze będą bogaci i biedni, to nie można nikomu zabierać prawa do rozwoju.

Na kartach książki pojawiają się też słowa krytyczne wobec polskiego MSZ i prowadzonej polityki rozwojowej: „czym kieruje się oficjalna polska pomoc finansowana z budżetu państwa w wyznaczaniu swoich priorytetów, tego nie wie nikt”. Nierzadko padają przykłady paradoksów, np. Afganistan przez kilka lat był na liście krajów priorytetowych polskiej pomocy, a tymczasem pieniądze rozdzielane były pomiędzy polskie wojsko a polskie organizacje pozarządowe, a gdy nasze siły zbrojne zostały stamtąd wycofane, nastąpiła zmiana kierunków pomocy, co przyczyniło się do wycofania się fundacji z tego kraju po siedmiu latach. Ochojska odnosi się także do odmowy finansowania przez MSZ

działań organizacji pozarządowych w miejscach, które resort uznaje za zbyt niebezpieczne: „Nie zgadzam się z tym. Pomoc humanitarna powinna docierać do najbardziej potrzebujących, nawet jeżeli jest to niebezpieczne [...]. Niestety, nasz MSZ nie jest zainteresowany zabezpieczaniem i ochranianiem pracowników humanitarnych. Uważa, że dba o nas, kiedy odmawia finansowania pomocy na terenach, gdzie toczą się wojny”.

PAH co prawda współpracuje z rządem, ale nie stroni od jego krytyki i zachowuje daleko idącą niezależność. Stara się wpływać na świadomość Polaków, uczy myśleć o pomaganiu, skłania do refleksji nad stanem świata, obalając mit o wysokich kosztach pomocy: „Za dwadzieścia dziewięć złotych można zapewnić rodzinie wodę na cały tydzień. Koszt jednej paczki żywnościowej ważącej osiemdziesiąt kilogramów i wystarczającej na cały miesiąc dla jednej rodziny to około dwustu dwudziestu dolarów. Czy życie ludzkie jest tyle warte?”. Co więcej, pokazuje, że problemy, które wydają się nam obce, niebawem mogą stać się naszymi: „W Polsce ciągle zapominamy, że zasoby wody pitnej się zmniejszają [...]. Kiedy mówimy o oszczędzaniu wody, mówimy oczywiście o oszczędzaniu własnych zasobów, ale w Polsce wciąż nie uświadamiamy sobie, że trwała susza może dotknąć również nasz kraj”. Zdaniem Ochojskiej, zainteresowanie pomocą rozwojową związane jest z ogólnym zainteresowaniem światem. Z czasem także Polacy zaczną rozumieć, że „jeśli nie dbamy jedni o drugich, wtedy czegoś bardzo ważnego nam w życiu brakuje”.

W publikacji mamy także do czynienia z primingiem, rozumianym jako poprzedzanie, torowanie, wpływanie na sposób przetwarzania jakiegoś bodźca za sprawą wcześniejszego z nim kontaktu. Choć pracownik humanitarny to zawód niełatwy, padają przykłady młodych ludzi, którzy odnaleźli w pomocy rozwojowej sens życia. Jako przykład służy historia młodych Amerykanów, którzy pomogli Filipińczykom spontanicznie i z wielkim sercem, po czym założyli organizację Young Pioneer Disaster Response, by działać tam, gdzie inni ludzie ich potrzebują. Jeszcze bliższa zdaje się być historia dwóch polskich dizajnerów, którzy po tym, co stało się na Filipinach, nie zrezygnowali z wcześniej zaplanowanego wyjazdu, a co więcej – postanowili włączyć się w pomoc. Zaprojektowali lokalne produkty, których sprzedaż w formie pamiątek miała stać się wsparciem dla lokalnej ludności.

Janina Ochojska „przede wszystkim ciągle działa i namawia innych do włączenia się w działanie” – pisze Marzena Zdanowska. I stawia na dobro, bo – jak wielokrotnie podkreśla – mimo wielu okrucieństw, które widziała, nadal wierzy, że jest go na świecie więcej niż zła. Na koniec deklaruje, że dochód ze sprzedaży książki przekaże na pomoc ofiarom kryzysów humanitarnych. Im też dedykuje niniejszą publikację. „U nas nikt nie musi walczyć o przeżycie – nie musi spędzać każdego dnia na poszukiwaniu wody i jedzenia”. A co jeśli kogoś nie stać na to, aby pomagać innym? Powinien chociaż mieć świadomość tego, co dzieje się na świecie. Daje ją ta książka.

Dominika Agata Myślak  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

## Dziennikarstwo 3.0, czyli zegnamy czasy p.f.e (przed fejsbukową erą)

### Journalism 3.0, the end of pre-Facebook era

Wiesław Godzic, Zbigniew Bauer, *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, Wydawnictwo POLTEXT, Warszawa 2015.

**Słowa kluczowe:** dziennikarstwo, nowe media, media społecznościowe, konwergencja, Facebook, Twitter

**Key words:** journalism, new media, social media, convergence, Facebook, Twitter

Konwergencja jest wszechobecna w świecie medialnym, ale można ją także dostrzec poza mediami – w społeczeństwie. Wiąże się z nią nieustanny przepływ treści pomiędzy platformami medialnymi, migracyjne zachowania odbiorców oraz współpraca przemysłów medialnych. Jak słusznie podkreślił Henry Jenkins, konwergencja nie oznacza ustalonego porządku, ponieważ jej istotą jest ciągły proces<sup>1</sup>. Nowe formy komunikowania, będące „następstwem przenikania się dotychczas dostępnych technologii na pewnej wspólnej platformie”<sup>2</sup>, dają możliwość wzajemnego przenikania się mediów, co wpisane jest przecież w kulturę konwergencji, postrzeganą jako „zjawisko lub pewien proces, w którym obserwować możemy zmieniające się i wzajemnie przenikające zależności pomiędzy treściami medialnymi, kulturowymi i komercyjnymi oraz ich twórcami i odbiorcami”<sup>3</sup>. O obecności czy raczej wszechobecności konwergencji w globalnej przestrzeni odbiorczej decydują nowe media, a także ich „młodszy brat” — nowe nowe media, odróżniające się jaskrawym społecznociowym charakterem. Social media znacznie się przyczyniły do reorganizacji istniejącego ładu internetowego i dziennikarskiego. Akcentuję aspekt dziennikarski, ponieważ to właśnie jemu jest poświęcona omawiana książka Wiesława Godzica i Zbigniewa Bauera.

---

<sup>1</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 256.

<sup>2</sup> T. Kowalski, *Mediamorfoza – rzecz o przyszłości mediów i mediach przyszłości w aspekcie konwergencji*, „Studia Medioznawcze” 2001, nr 1, s. 26.

<sup>3</sup> B. Jaskowska, *O kulturze konwergencji słów kilka*, [online] <[www.ebib.info/2008/92/a.php?jaskowska](http://www.ebib.info/2008/92/a.php?jaskowska)>, dostęp: 1.03.2009.

*E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania* jest monografią naukową, której tematyka oscyluje wokół gatunków elektronicznych oraz zmian, jakie w nich zaszły pod wpływem nowych technologii i mediów. Gatunki dziennikarskie, jak wiadomo, stanowią skonwencjonalizowane i speyfikowane modele sytuacji komunikacyjnej<sup>4</sup>. Jak trudno jest dziś znaleźć dziennikarza pracującego na rzecz tylko jednego medium, tak samo niełatwo rozgraniczyć gatunki dziennikarskie ze wskazaniem na czysto tradycyjne i e-gatunki. Media bowiem, a wraz z nimi wspomniane gatunki dziennikarskie podlegają stałym procesom konwergencji rozumianej „jako wzajemne napędzanie się aktywności mediów profesjonalnych i amatorskich, bazujących na zacieraniu przeróżnych granic”<sup>5</sup>.

Wiesław Godzic i Zbigniew Bauer przeanalizowali różnorodne efekty konwergencji dziennikarskiej, rozpoczynając od najstarszego z mediów – radia. Monografię otwiera artykuł Grażyny Stachyry o współczesnych gatunkach radiowych. Autorka postrzega je jako konglomeraty i kolekcje. Jest to jedyny tekst w *E-gatunkach...* poruszający tematykę tego audialnego środka przekazu. Stachyra, która nie tak dawno gościła w Olsztynie<sup>6</sup>, zwróciła uwagę na zmiany w gatunkach radiowych, które wciąż zachodzą pod wpływem rozwoju technologii i konwergencji, skutkując pojawieniem się kolekcji form audialnych oraz konglomeratów gatunkowych. Te ostatnie wydają się swoistą hybrydą gatunkową, są bowiem stale poszerzane o formy multimedialne (dźwięk, tekst, obraz, wideo). Dużą rolę odgrywają w nich relacje między stacją a słuchaczami<sup>7</sup>. Zmiany gatunkowe wymuszają według autorki zmianę odbioru przekazu radiowego, odbywającą się do tej pory jedynie przez kanał dźwiękowy i żądają swoistej aktywności online odbiorcy. Stąd bierze się obecność radia w mediach społecznościowych, jak Facebook, Twitter, Instagram czy powstanie mobilnego dziennikarstwa, z czego korzystają odbiorcy konsumujący możliwości, jakie oferuje im ich telefon komórkowy.

<sup>4</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków 2000, s. 144.

<sup>5</sup> K. Kopecka-Piech, *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 3, [online] <[http://sm.id.uw.edu.pl/Numery/2011\\_3\\_46/pelny.pdf](http://sm.id.uw.edu.pl/Numery/2011_3_46/pelny.pdf)>, dostęp: 29.10.2015, s. 23.

<sup>6</sup> Mowa o konferencji „Radio w cyfrowym świecie”, zorganizowanej przez Katedrę Socjologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego 2–3 października 2015 roku. Grażyna Stachyra wystąpiła z referatem na temat „Vox pop” – *mobilne audytorium na przykładzie call-ins w audycji „radio kierowców” w I Programie Polskiego Radia*.

<sup>7</sup> Autorka jako przykład ciekawego konglomeratu podaje wakacyjny konkurs prowadzony przez RMF FM w 2013 roku „Ja Cię kręcę!”, który był reklamowany zarówno w telewizji publicznej, jak i komercyjnej, a także w prasie i Internecie. Konkurs rozgrywał się na antenie, w Sieci i plenerze. Słuchacze mieli wysyłać do serwisu [rmf.fm](http://rmf.fm) krótkie filmy, na których śpiewają piosenki grane w stacji. Dodatkowo w trasę wyruszyły gwiazdy, które zapraszały słuchaczy do samochodów i razem z nimi śpiewali piosenki, z czego filmy też były publikowane na serwisie tego radia. Nagrodą był występ na „Top of the Sopot Festiwal”. Wniosek jest taki, że w wersji tylko antenowej konkurs nie mógłby zaistnieć aż na taką skalę, natomiast sukces zagwarantował konglomerat, który powstał dzięki aktywności słuchaczy. Więcej: G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe jako konglomeraty i kolekcje*, w: *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, pod red. W. Godzica, Z. Bauera, Warszawa 2015, s. 25–49.

Początkowe zmiany, które zaczęły zachodzić w radiu, najlepiej chyba obrazuje Czwórka i jej projekty „Zobacz, co u nas słychać” czy „Radio z wizją”. Od 19 stycznia 2011 roku radiostacja ta zaczęła nadawać sygnał telewizyjny, w związku z czym jej program można nie tylko słuchać w eterze, lecz także oglądać dzięki platformom satelitarnym i sieciom telewizji kablowej. Była to swoista odpowiedź na rezultaty analizy rynku, z których wynikało, że 36% Polaków w ogóle w ciągu tygodnia nie słucha radia<sup>8</sup>.

Stachyra uważa, że na zdefiniowanie audycji radiowej jako kolekcji elementów miało istotny wpływ na formatowanie tego medium, co doprowadziło do określenia charakteru audycji jako zbioru precyzyjnie dobranych elementów i pozwoliło na wyróżnienie takich form gatunkotwórczych obecnych we współczesnym radiu, jak: *call-in*, *phone-out*, *talk-joke*, *games shows*, *dżingle* i *linery*, wejścia antenowe oraz *kickers*. Natomiast do podstawowych gatunków audycji, które stanowią kolekcje form gatunkotwórczych, Stachyra zalicza: wiadomości, *morning show*, audycję towarzyszącą, audycję towarzysząco-uczestniczącą, *phone-out*, interaktywną audycję publicystyczną, listę przebojów oraz muzyczną audycję autorską.

Autorka podkreśla, że zmienia się obecnie przede wszystkim rola słuchacza, który staje się aktywnym twórcą audycji dzięki możliwości zgłaszania wydarzeń bezpośrednio do redakcji za pomocą nowych mediów. „Słuchacze przesyłają pliki wideo, uzupełniane o relację telefoniczną. Rozgłoszenia wykorzystuje takie doniesienia jako wstęp do dalszej interakcji...”<sup>9</sup>. Dlatego można śmiało rzec, że najbardziej widocznym efektem konwergencji w tym medium jest... radio poza radiem.

O telewizji i jej gatunkach pisze z kolei Andrzej Kozieł i Wiesław Godzic. Ten ostatni zastanawia się nad przyszłością telewizyjnego medium i nad tym, czy widzów czeka już tylko nostalgia oraz władza bez przyszłości. Godzic podtrzymuje stanowisko Johna Fiskego, zgodnie z którym telewizja to domena gatunków, widz zaś ogląda telewizję właśnie ze względu na gatunki, będące głównym kryterium wyboru konkretnego programu. Po syntezy ogólnych reguł tworzenia gatunków telewizyjnych (filmoznawstwo, literaturoznawstwo) Godzic analizuje przykład *reality TV*<sup>10</sup> – *Surowi rodzice*<sup>11</sup>, akcentując że w przypadku tej TVN-owskiej produkcji mamy do czynienia raczej z symulowaniem gatunku dziennikarskiego. Autor podaje różnice między oryginalną brytyjską a polską wersją tego programu. „W oryginalnej wersji krnąbrni

<sup>8</sup> Zob. [online] <[www.polskieradio.pl/10/512/Artykul/301475,Radio-z-Wizja-czyli-Czworka-na-ekranie](http://www.polskieradio.pl/10/512/Artykul/301475,Radio-z-Wizja-czyli-Czworka-na-ekranie)>, dostęp: 28.10.2015.

<sup>9</sup> G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe...*, w: *E-gatunki...*, s. 41.

<sup>10</sup> To gatunek z dziedziny *factual/families and relationship*, natomiast w zakresie formatu jest to reality.

<sup>11</sup> *Surowi rodzice* w Polsce nadawani są od czerwca 2012 roku. Powstał na bazie *The World's Strictest Parents*, emitowanego w Wielkiej Brytanii na BBC Three. Jak do tej pory ukazały się trzy polskie sezony. Program polega na tym, że gdy rodzice nie są w stanie poradzić sobie ze swoim, najczęściej dojrzewającym, dzieckiem, sprawiającym problemy nastolatek wyjeżdża na drugi koniec Polski i przez dwa tygodnie mieszka z tytułowymi surowymi rodzicami.

i stwarzający problemy wychowawcze (ale na ogół: bardzo inteligentni) nastolatkom wysyłani są na reedukację do innych rodzin za granicę, gdzie mogą poznać własne ułomności, ograniczenia, ale i nowe możliwości<sup>12</sup>. W rodzimej wersji wymiana ta odbywa się tylko w obrębie Polski, w związku z czym kontekst obcej kultury został wyłączony. Zdaniem Godzica wiele do życzenia pozostawia poziom gry aktorskiej w wersji polskiej. Zauważmy na marginesie, że najczęściej kontrowersji wśród rodzimej publiczności wywołały zaprezentowane w *reality* metody wychowawcze stosowane przez tytułowych surowych rodziców, jak: indoktrynacja, naruszanie godności osobistej i wolności jednostki, promocja agresywnych zachowań, narzucanie reguł, brak szacunku.

Na podstawie analizy wspomnianego *reality TV* Godzic dochodzi do wniosku, że sukces danej produkcji musi się wiązać z wyraźną wizją ideologiczną świata. Coraz częściej dyskusja związana z gatunkami telewizyjnymi przenosi się do Sieci, mamy bowiem do czynienia z kresem ramówki i *time shiftingu*, czyli końcem telewizji w tradycyjnym jej pojmowaniu. „Internet jest niewątpliwie atrakcyjnym światem przedstawionym dla telewizji<sup>13</sup>, który zmienił relacje w grupach społeczno-odbiorczych przez unieważnienie dotychczasowych gatunków charakterystycznych dla telewizji. Ratunkiem w opanowaniu zjawiska osłabienia reguł gatunkowych ma być, zdaniem Godzica, remediacja.

Andrzej Kozieł skupił się przede wszystkim na gatunkach oraz formatach telewizyjnych. Jego zdaniem coraz większą rolę w telewizyjnej ofercie programowej odgrywa Internet, a co za tym idzie – media społecznościowe i nośniki mobilne. Kozieł przedstawił syntezę propozycji typologii gatunków i formatów telewizyjnych, łącząc zarówno te „adaptowane z kanonu klasycznego dziennikarstwa dla potrzeb telewizji, wytworzone lub zmodyfikowane środkami warsztatu telewizyjnego, jak i te zapożyczone z innych dziedzin twórczości, z wyjątkiem filmów kinowych, prezentacji teatralnych pokazywanych w telewizji oraz zwiastunów i przerywników autopromocyjnych<sup>14</sup>, wyodrębnione na podstawie ramówki polskich stacji publicznych i komercyjnych. Kozieł pokazał ewoluowanie gatunków (później także telewizyjnych) wraz z rozwojem określonego medium i ich przeobrażanie się pod wpływem nowych mediów oraz technologii (np. powstawanie formatów hybrydowych, jak chociażby metamorfoza *talk show* i teleturnieju w obecne *game show* czy *reality show* w swoją tabloidową wersję – *scripted reality*). Wprowadził także rozróżnienie między pojęciem „format” a „gatunek telewizyjny”. O metamorfozach gatunków telewizyjnych świadczy najlepiej ich migracja do Sieci, gdzie się kumulują na poszczególnych portalach i stronach. Internet, jak wiadomo, „operuje tym samym tworzywem co telewizja i tu efekty konwergencji tych dwóch kanałów komunikacji są najbardziej widoczne<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> W. Godzic, *Gatunek telewizyjny: nostalgia i władza bez przyszłości?*, w: *E-gatunki...*, s. 58.

<sup>13</sup> Tamże, s. 74.

<sup>14</sup> A. Kozieł, *O gatunkach i formatach telewizyjnych*, w: *E-gatunki...*, s. 237–238.

<sup>15</sup> Tamże, s. 256.

W omawianej publikacji znalazły się także dwa artykuły Zbigniewa Bauera<sup>16</sup>. Jeden z nich dotyczy gatunków dziennikarskich w Internecie, drugi gier informacyjnych. W tekstach tych oprócz opisu takich cech dziennikarstwa internetowego, jak interaktywność, personalizacja treści, multimedialność, hipertekstowość, pojawiają się także uwagi na temat mediów cyfrowych, które charakteryzuje własny język i nowe możliwości zdolne do przeobrażania już istniejącego dyskursu. Media cyfrowe są bowiem polisemiotyczne, przestrzenne, wielowymiarowe, wielowarstwowe, programowalne, a także podlegają procesowi hybrydyzacji i homogenizacji. Autor wielokrotnie podkreśla, że Internet w aspekcie komunikacyjnym opiera się na trzech filarach: hipertekstowości, interaktywności oraz uczestnictwie i współpracy. Jego zdaniem sieć stwarza dzisiaj możliwość połączenia w całość wszystkich cech wyróżniających media tradycyjne, jednocześnie tworząc nowe gatunki (jak chociażby artykuł/materiał aktualizowany) czy profesje, jak np. *snapparazzi*. Bauer zwraca uwagę na odbiorcę, którego sposób odbioru treści wcale nie musi się zmieniać wraz z nowinkami technologicznymi. Podkreśla, że obecnie role odbiorcy i nadawcy są wymienne.

Lektura artykułu *Gry informacyjne – wydmuszka czy nowy sposób na dziennikarstwo XXI wieku* pozostawia pewien niedosyt i zachęca do zgłębiania tematu. Autor poruszył tutaj kwestie nowe, a więc nie do końca jeszcze opisane i nie do końca zbadane. W *Grach informacyjnych...* mówi się o upadku tradycyjnego *gatekeepingu*. Dzisiaj do głosu dochodzą nie tyle ludzie, ile coraz częściej smartfony i tablety. To one oraz reklamy decydują o tym, co mamy czytać, oglądać i czego słuchać. Bauer wskazuje na trudność odróżnienia tego, co dziennikarskie, od tego, co rodzi się poza nim w kategoriach reklamy. Jako przykład dostosowania się reguł dziennikarskich do nowych mediów autor przywołuje gry informacyjne, będące połączeniem remediacji, mediatyzacji i konwergencji mediów. Gry informacyjne nie są jeszcze bardzo popularne w Polsce, ponieważ w odbiorze informacji większość odbiorców pozostaje wciąż bierna. Gra natomiast wymaga pełnego „współuczestnictwa, aktywności, zaangażowania, partnerstwa – a nie pasywnej konsumpcji”<sup>17</sup>. Bauer podkreśla, że ewolucja naszej kultury jest na etapie ludyfikacji (*ludification*), stąd też oferowane przez nią produkty powinny spełniać zarówno wymogi gry, jak i zabawy. Dlatego nie powinny dziwić rozwijające się obecnie studia nad grami (*Games Studies*), które w wielu krajach stały się już samodzielną dziedziną wiedzy.

Można przy tej okazji wspomnieć o gamifikacji (*gamification*), tłumaczonej na polski jako grywalizacja lub gryfikacja, a polegającej na przenoszeniu zasad gry do miejsca, które grą nie jest. Jak słusznie zaznacza Bauer, współczesna

<sup>16</sup> Zbigniew Bauer (1952–2014) – dr hab., wybitny medioznawca, krytyk i eseista, autor wielu publikacji z zakresu dziennikarstwa i mediów, m.in. *Dziennikarstwo i świat mediów* (2000), *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka* (2009), *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego* (2001), *Powstanie i rozwój mediów: od malowideł naskalnych do multimedii* (2001).

<sup>17</sup> Z. Bauer, *Gry informacyjne – wydmuszka czy nowy sposób na dziennikarstwo XXI wieku*, w: *E-gatunki...*, s. 265.

przestrzeń komunikacji medialnej jest przestrzenią wielopoziomowej gry<sup>18</sup>. Poznajemy tutaj także punkt widzenia na gamifikację w koncepcji m.in. Jane McGonigal i Iana Bogosta. Bauer wprowadza pojęcie „gry na poważnie” (*serious games*), prowadzącej do zdobycia określonych zdolności, umiejętności i wiedzy. Podając kategorie *serious games* (gry perswazyjne, gry o tematyce zdrowotnej, gry korporacyjne, gry edukacyjne, gry wojskowe, gry rządowe, gry informacyjne<sup>19</sup>), zaznacza, że podział ten jest dalece niedoskonały, gdyż nie uwzględnia „krzyżówek” kategorii. Jednocześnie medioznawca podkreśla, że traktuje gry informacyjne jako „wspomagacze” tradycyjnych przekazów medialnych, czyli infografik na portalach lub witrynach. Swoje stanowisko uzasadnia następująco: „nie sądzę bowiem, by upowszechnił się ten sposób »rozgrywania« informacji na blogach politycznych, społecznych czy kulturalnych – głównie z powodów ekonomicznych: wyprodukowanie gry informacyjnej wymaga nakładów nieproporcjonalnych do zysku, jaki można osiągnąć dzięki umieszczeniu takiego gadżetu na prowadzonej przez siebie witrynie”<sup>20</sup>.

O blogach pisze Lidia Rudzińska w artykule *Amator w natarciu: wideoblogi i web show jako przykład nowej amatorskiej aktywności w Sieci* oraz Małgorzata Bulaszewska: *Blog to... blog. Analiza pojęcia w kilku wybranych perspektywach badawczych. Próba charakterystyki blogów pisanych przez dziennikarzy głównego nurtu*. Obie autorki zwróciły uwagę na autora-amatora jako twórcy bloga. Rudzińska skupia się jednak na wideo online, autorskich programach na YouTube, *web show* i *vlogach*. Wspomina także o telewizji internetowej i prognozuje przyszłość tych gatunków. Z kolei Małgorzata Bulaszewska omawia początki blogu i podaje jego typologię, po czym ją rozbudowuje, uwzględniając badania Marii Cywińskiej-Milonas i Katarzyny Grabianowskiej, prezentując nowe podziały. Podejmuje przy okazji próbę stworzenia własnej definicji bloga i fotobloga, porządkuje blogi według określonych kategorii, definiuje ich charakterystyczne cechy i podaje liczne przykłady podczas analizowania gatunków. Bulaszewska zwraca ponadto uwagę na blogi w kontekście tworzenia sieci społecznych, w związku z czym przybliża kategorię linków-mostów, będących spoiwem blogów oraz charakteryzuje aspekty związane z publicznym wyrażaniem więzi. Przytacza także za Jill Rettberg kategorie blogów, które

<sup>18</sup> Miłosz Babecki wskazuje, że w sensie językowym i teoretycznym najbliższym do źródłosłowa angielskojęzycznego ma określenie gamifikacja, w związku z czym skłania się do posługiwania tym określeniem. Por. M. Babecki, *Problematyka neutralizowania strategii reklamowych produktów i usług na przykładzie odwróconej gamifikacji*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, [online] <<http://www.uwm.edu.pl/stas/wydawnictwo/marzec/media-8.pdf>>, dostęp: 20.10.2015.

<sup>19</sup> Warto zaznaczyć, że to właśnie gry informacyjne są według badaczy najciekawsze z punktu widzenia dziennikarskiego, ponieważ odnoszą się do aktualnych zdarzeń i angażując w mechanizmy gry, potrafią odślawiać mechanizmy życia politycznego, społecznego czy gospodarczego, stanowią bowiem zespolenie dziennikarstwa z grami, wydają się być swoistą kropłówką dla upadającego dziennikarstwa w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Ponadto wyróżnia się kategorie gier *stricte* dziennikarskich: newsowe, komentarz redakcyjny, infograficzne, dokumentalne, w formie zagadek, społecznościowe i o wymowie edukacyjnej. Więcej: Z. Bauer, *Gry...*, w: *E-gatunki...*, s. 272–274.

<sup>20</sup> Tamże, s. 279.



krzyżują się z dziennikarstwem (dziennikarstwo obywatelskie), m.in. relacja z pierwszej ręki – raport z pola walki czy przygodny świadek, podając przy okazji przykłady blogów prowadzonych przez dziennikarzy.

W omawianej monografii odnajdziemy także teksty, których autorzy poruszają problematykę mediów społecznościowych w kontekście dziennikarskim. Mam na myśli artykuł *Cztery razy „i”. Facebook w praktyce dziennikarskiej* Pawła Wieczorka oraz Lidii Rudzińskiej *Twitter jako skuteczne narzędzie w pracy dziennikarza*. Ten pierwszy traktuje o wszechobecnym Facebooku, od którego bardzo wielu ludzi zaczyna swój dzień i któremu przypisuje się rolę zaufanego oraz skutecznego filtra wiadomości. Cztery tytułowe „i” informują o inspiracji, informacji, infiltracji i interakcji jako najczęstszej formie korzystania z danego portalu społecznościowego. Wieczorek analizuje przydatność Facebooka dla dziennikarza i wykazuje, że 53% polskich dziennikarzy codziennie zagląda na ten portal oraz traktuje social media jako źródło tematów i inspiracji. „Można więc założyć, że dziennikarze wchodzi na strony i profile tego portalu, by znaleźć w nim temat”<sup>21</sup>. Wieczorek przywołuje także dane z raportu *Dziennikarze i social media*, z którego wynika m.in., że 21% dziennikarzy zagląda na Facebooka w poszukiwaniu eksperta czy bohatera do tekstu, a 63% właśnie w ten sposób go znalazło. Autor podkreśla także rolę, jaką odgrywa sam dziennikarz na własnym profilu, będącym okazją do bezpośredniego kontaktu z innymi. Co prawda, media społecznościowe potrafią także „sprzedać” nieprawdziwego newsa. Natomiast redakcje, świadome coraz większej mocy social media, tworzą własne dekalogi-kodeksy etyczne korzystania z nowych mediów dla swoich pracowników. Takie kodeksy stworzył nie tylko wspomniany przez Wieczorka TVN i TVN24, lecz także „Gazeta Wyborcza”, TVP SA i „Rzeczpospolita”<sup>22</sup>. Jak pamiętamy, najgłośniejszym medialnym echem odbił się TVN-owski dekalog.

Również tekst Lidii Rudzińskiej lokuje się w tematyce social media. Autorka stwierdza np., że Twitter jest skutecznym narzędziem w pracy dziennikarza, niczym mikroblog, który cechuje szybkość przekazywania informacji i szybkość reakcji na informacje. Badaczka dzieli komunikaty zamieszczane na mikroblogu na: newsy, spam, autopromocyjne, komunikaty prywatne, konwersacje oraz przekazywane, z czego najczęściej publikowanymi są właśnie komunikaty prywatne (40,55%). Charakteryzuje również język Twittera i jego medialny „dorobek”, tworzy portret mikroblogera oraz typologizuje jego użytkowników, wśród których wyróżnia takie grupy, jak: użytkownicy TAP (Twitterowej Agencji Prasowej) i news-maniacy; znawcy i mentorzy; gwiazdy i celebryci; dziennikarze; polityczni celebryci; ceWEBryci – osoby zyskujące sławę w Internecie; retweetowcy; fani/followersi; pamiętnikarze i dokumentaliści; konta firmowe. Rudzińska podaje także przykłady aktywnej obecności polityków i dziennikarzy w polskiej twittosferze, m.in. Radosława Sikorskiego, Janusza Palikota, Konrada Piaseckiego, Jarosława Kuźniara. Zauważa po-

<sup>21</sup> P. Wieczorek, *Cztery razy „i”. Facebook w praktyce dziennikarskiej*, w: *E-gatunki...*, s. 162.

<sup>22</sup> Zob. D. Ojcewicz, *O konsekwencjach nieprzestrzegania etyki dziennikarskiej w dobie nowych mediów*, „Civitas et Lex” 2014, nr 4, s. 7–19.

nadto, że Twitter stale notuje ogromny wzrost zainteresowania w Polsce, lecz wciąż nie cieszy się tak ogromną popularnością, jak w innych krajach. Nadal jest traktowany w kategoriach nowinek internetowych.

Z kolei Małgorzata Kowalewska zajęła się tematyką memów<sup>23</sup>, jednych „z ciekawszych tekstów kultury produkowanych i transmitowanych za pośrednictwem Sieci”<sup>24</sup>. Autorka przybliżyła genezę i definicję memu, a także jego strukturę, warstwy wizualną i językową (żargon, slang). Jak zauważa Kowalewska, memy są często ze sobą łączone i tworzą memplexy. Badaczka przytacza typologię memów zaproponowaną przez Wiktora Kołowieckiego, Aichaela Knobela i Colina Lanksheara i wskazuje na ich gorącą komentatorską funkcję rzeczowości. Według autorki memy są „dobitną reakcją społeczeństwa na zachowania czy zdarzenia, które według ich twórców nie powinny mieć miejsca. Bowiem w dużej mierze memy są poświęcone tematom, które aktualnie zajmują internautów”<sup>25</sup>. Poza tym nie są tworzone dla zysku i nie ogranicza ich poczucie dobrego smaku czy poprawność polityczna, a ich związek z dziennikarstwem opiera się na konwergencji, ponieważ to dzięki nim treści z tradycyjnych mediów są przenoszone do Sieci. Memy stanowią też barometr zmian społecznych, wskazując sposób spontanicznego reagowania społeczeństwa na to, co dzieje się w kraju i świecie.

Monografia *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikacyjnej* stanowi bogatą i różnorodną ilustrację najnowszej sytuacji komunikacyjnej, w której znalazło się dziennikarstwo. W książce tej nie pominięto żadnego z tradycyjnych mediów. Autorzy przeanalizowali modyfikacje, jakie zaszły i zachodzą w mediach pod wpływem wszechobecnej konwergencji, pokazując jednocześnie, jak formuje się nowy odbiorca i nowy nadawca. Widzimy, że społeczeństwo chętnie korzysta z możliwości komunikacyjnych, jakie stwarza życie w erze Facebooka, swoje opinie wyraża zaś nierzadko za pomocą memów.

*E-gatunki...* potwierdzają prawdziwość wcześniejszego spostrzeżenia Zbigniewa Bauera, sformułowanego w 2009 roku, w myśl którego konwergencja nie jest „czymś samoistnym, dokonuje się w efekcie ludzkich działań, decyzji, określania celów, oceny efektów. Dlatego też konwergencja jest zjawiskiem społecznym – odpowiada na to, co w społeczeństwie i ze społeczeństwem się

<sup>23</sup> Mem internetowy można zdefiniować jako twór, który może przybrać formę obrazka, wiadomości e-mail, pliku wideo, reprezentacji pojęcia czy idei, rozprzestrzeniający się w Sieci jak wirus. Najbardziej popularnym typem memu jest obraz osoby, zwierzęcia opatrzony uszczypliwym lub też zabawnym podpisem. Znaczna większość twórców memów posługuje się humorem, a swoje „dzieła” adresuje głównie do nastolatków i młodych dorosłych, wykazują oni bowiem większe prawdopodobieństwo odkrycia i zrozumienia humoru memów, a także przekazania ich dalej. Więcej: J. Sroka, *Obrazkowe memy internetowe*, Warszawa 2014, s. 33–34.

<sup>24</sup> M. Kowalewska, *O rozumieniu i o braku zrozumienia dla memów*, w: *E-gatunki...*, s. 181. Warto tu od razu zaznaczyć, że memy są także obecne w prawdziwym życiu, jako przykład można podać oświadczenia za pomocą plansz z wydrukowanymi memami, które Timothy Thiah Ewe Tiam pokazywał swojej wybrance Audrey Ooi Feng Ling przez szybę w restauracji dnia 30 listopada 2011 r. Więcej: M. Zaremba, *Memy internetowe (2010–2011)*, [online] <[www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/060\\_zaremba.pdf](http://www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/060_zaremba.pdf)>, dostęp: 29.10.2015.

<sup>25</sup> Tamże, s. 196–197.

dzieje”<sup>26</sup>. Dlatego coraz częściej mamy do czynienia z hybrydyzacją, którą napędza konwergencja zmierzająca w kierunku integracji ze wszystkimi obszarami ludzkiej i medialnej aktywności. Lektura tej interesującej monografii przekonuje, że pod wpływem konwergencji i nowych technologii zmienia się także samo dziennikarstwo. Zdaniem Grażyny Stachyry, „dziennikarstwo 1.0, polegające na zamieszczaniu analogowego przekazu w Internecie, transformowało w 2.0, bazujące na potencjale Internetu i konsumowane przez jego użytkowników, 3.0 zaś to dziennikarstwo uczestniczące, angażujące wielu nadawców poprzez włączanie ich w interakcje”<sup>27</sup>. Coraz więcej mówi się także o tym, że dziennikarstwo poza tym, że staje się cyfrowe, zaczyna być także grywalne. Tę grywalność na swój sposób przepowiedział Zbigniew Bauer, gdy pisał: „Wyobraźmy też sobie, że produkujemy grę »Smoleńsk 2010. My i Oni«. Opieramy jej schemat na wzorcu debaty dwóch stron – zespołu Macieja Łaska i zespołu Antoniego Macierewicza”<sup>28</sup>. Czy życie nie zweryfikowało pozytywnie słów tego medioznawcy?

---

<sup>26</sup> Z. Bauer, *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Kraków 2009, s. 304.

<sup>27</sup> G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe...*, w: *E-gatunki...*, s. 40–41.

<sup>28</sup> Z. Bauer, *Gry...*, w: *E-gatunki...*, s. 276.



# Autorzy

## Authors

**Salvo Ando'** – absolwent dwóch kierunków na Uniwersytecie Katolickim w Mediolanie: edukacji i poradnictwa dla dorosłych oraz rozwoju systemów kształcenia, doktorant w Instytucie Socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zainteresowany rolą nowych mediów w procesach edukacyjnych oraz ich wpływem na środowisko społeczne, bada relacje pomiędzy nowymi mediami a władzą polityczno-ekonomiczną, rozwija koncepcję paniki moralnej w społecznym kontekście multimedialnym.

**Małgorzata Galińska** – filolog francuski, filmoznawczyni, kulturoznawczyni, doktorantka w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą współczesnego kina amerykańskiego – tzw. *Indiewoodu*. Główne obszary zainteresowań: film współczesny i fotografia.

**Magdalena Kołodzińska** – absolwentka Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie na kierunku historia (2010), temat pracy magisterskiej: *Współpraca gospodarza Polski z krajami skandynawskimi w latach 1918–1939*. W roku 2011 ukończyła studia drugiego stopnia na Wydziale Nauk Ekonomicznych UWM, kierunek ekonomia, specjalność: integracja europejska i rozwój regionalny, temat pracy magisterskiej: *Światowy kryzys gospodarczy w latach 1929–1935*. Doktorantka Wydziału Humanistycznego UWM, dyscyplina naukowa: historia, temat pracy doktorskiej: *Region Morza Bałtyckiego po II wojnie światowej jako obszar rywalizacji i współpracy*. Od 2012 roku należy do zespołu badawczego międzynarodowego projektu pt. *Związki kultur pamięci w dawnych Prusach Wschodnich po 1945 r. Analiza porównawcza na przykładzie Olsztyna i Kłajpedy*.

**Dominika Agata Myślak (z d. Ojcewicz)** – magister, doktorantka II roku studiów trzeciego stopnia na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie na specjalności literaturoznawstwo, absolwentka studiów magisterskich uzupełniających na kierunku Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, wiceprezes Studenckiego Koła Afrykanistycznego (2011–); członek Koła Naukowego „Nowe Media”; współpracownik „Gazety Wyborczej” w Olsztynie. Zainteresowania: języki obce, reklama, serial, PR, nowe media, social media.

**Przemysław Pawelec** – sekretarz redakcji czasopisma „Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology” (10 pkt MNiSW), członek Stowarzyszenia Idokan Polska i International Martial Arts and Combat Sports Scientific Society. Doktorant socjologii na Uniwersytecie Rzeszowskim; przygotowuje rozprawę na temat kreowania wizerunków osób w mediach.

**Agnieszka Śliz** – mgr, doktorantka MIHSD Uniwersytetu Łódzkiego, absolwentka polonistyki oraz kulturoznawstwa. Pracę doktorską poświęconą manifestowi literackiemu przygotowuje w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Publikowała w tomach pokonferencyjnych oraz „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”.

**Patrycja Włodek** – doktor nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. Autorka rozprawy doktorskiej *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* oraz licznych tekstów o tematyce filmowej. Interesuje się przede wszystkim historią kina amerykańskiego i serialami nowej generacji.

**Grzegorz Wójcik** – absolwent filmoznawstwa i socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych krakowskiego Uniwersytetu Pedagogicznego, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat zjawiska pokolenia roczników siedemdziesiątych w polskiej prozie i filmie fabularnym oraz doktorant w Katedrze Teorii i Antropologii Filmu Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie prowadzi badania nad współczesną kinematografią francuską.

**Katarzyna Zalas-Kamińska** – mgr, absolwentka dziennikarstwa i stosunków międzynarodowych, doktorantka w Zakładzie Komunikowania Międzynarodowego na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego, zainteresowana współpracą NGO z MSZ w kontekście dyplomacji publicznej. Zawodowo zajmuje się promocją i mediacją. Ostatnie publikacje: *Jak przekonywać Polaków, że warto pomagać krajom rozwijającym się? Rola organizacji pozarządowych w propagowaniu pomocy rozwojowej*, „Trzeci Sektor” 2013, nr 31; *The role of Polish non-governmental organizations in development aid and the Polish model of public diplomacy*, „International Conference Booklet. 10 years of SlovakAid: a Vision of Development Cooperation for a Changing World”, Pontis Foundation, Bratysława 2013.

# Table of content

Urszula Doliwa	
Introduction .....	5

## Media studies

Magdalena Kołodzińska	
Digital memory and other forms of remembrance in the Internet space as a factor shaping urban cultures of memory.....	20
Salvo Ando'	
The new digital economy? If we want things to stay as they are, things will have to change .....	36
Przemysław Pawelec	
Encoding Martial Arts media content (based on Stuart Hall's theory). A short introduction to the analysis .....	51

## Film studies

Grzegorz Wójcik	
Silent Presence...? Women and the Catholic Church in Barbara Sass's <i>Temptation</i> and <i>In the Name of Devil</i> .....	66
Patrycja Włodek	
What is gone with the wind? The Hollywood Masterpiece 76 years after premiere....	84
Małgorzata Barbara Galińska	
Memory as a symbol of passage in Sarah Polley's film <i>Away from her</i> .....	100

## Book reviews

Agnieszka Śliz	
What is the „karaoke culture”?.....	103
Katarzyna Zalas-Kamińska	
Reaching for public understanding – or how to help with heart and head.....	109
Dominika Agata Myślak	
Journalism 3.0, the end of pre-Facebook era.....	115
Authors .....	125