

Kreacja i komunikacja.

Sztuka, media, społeczeństwo

redakcja

KINGA KAMIŃSKA





Kreacja i komunikacja.

Sztuka, media, społeczeństwo



P E R S P E K T Y W Y P O N O W O C Z E S N O Ś C I

T O M X I V

Seria „Perspektywy Ponowoczesności”, wydawana od 2016 roku przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta, powstała z myślą o potrzebie dopełnienia krajobrazu polskiej humanistyki o istotne problemy i tematy badawcze z zakresu filozofii, kultury i sztuki końca XX i początku XXI wieku.

Jako jedne z nielicznych pozycji na polskim rynku publikacji naukowych, książki w serii dystrybuowane są za darmo w wersji elektronicznej – i udostępniane czytelnikom w ramach licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) celem promowania otwartego i bezpłatnego dostępu do wiedzy.



Kreacja i komunikacja.

Sztuka, media, społeczeństwo

redakcja

KINGA KAMIŃSKA

Perspektywy Ponowoczesności

Tom 14: *Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo*

Recenzje naukowe:

dr hab. prof. UWS Barbara Stelingowska

dr hab. prof. AWFIS Dariusz Jacek Olszewski-Strzyżowski

Redakcja naukowa: Kinga Kamińska

Redakcja językowa: Kinga Kamińska, Ksenia Olkusz

Korekta: Kinga Kamińska, Ksenia Olkusz

Redaktor naukowy serii: prof. dr hab. Wiesław Olkusz

Opracowanie graficzne: Krzysztof Biliński

Ilustracja na okładce: *Futuristic technology* by Moxumbic

Katalogowanie: 1. Kultura 2. Literatura 3. Film 4. Media

I. Perspektywy Ponowoczesności (tom 14) II. Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo

III. Kamińska Kinga

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN: 978-83-967365-2-9

Wrocław 2025



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Wydawca:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Opoczyńska 39/9, 54-034 Wrocław

contact@factaficta.org



Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja dostępna jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Książka wydana jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ru-chu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Spis treści

Nota o prawach autorskich	11
Artystyczne inspiracje: twórczość i działania	13
1. Policya wieyska w Chinach, a raczej w Wilnie. W poszukiwaniu źródeł tekstów o Chinach w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” <i>Bogdan Zemanek</i>	15
2. Społeczeństwo ojcobójców, czyli jaźń ponowoczesna w świetle śmierci Boga i innych autorytetów na przykładzie artystów współczesnych <i>Mateusz Stelmaszuk</i>	29
3. Drażliwe wątki intymności i cielesności kobiecej jako tematy sztuki współczesnej <i>Weronika Puczyńska</i>	41
4. Cisza zagrożona hałasem, czyli słów kilka o Tomaszu Ciecierskim w latach 70. jako artyście osobnym <i>Joanna Sowińska</i>	59
5. Ikonograficzne wyobrażenie psa na przykładach wybranych z księgozbioru Leopolda Jana Szersznika <i>Aleksandra Golik-Prus</i>	81
6. Media i muzyka – Adam Walaciński, twórca wielu talentów <i>Grzegorz Kościński</i>	97
7. Zespoły pieśni i tańca jako artystyczna forma zacierania różnic międzypokoleniowych <i>Izabela Andrzejak</i>	109
8. Język inkluzywny jako narzędzie włączające w polskich muzeach <i>Aleksandra Orlowska</i>	123

Media, nowe media i nowe nowe media. Przemiany. Zjawiska. Krytyka	137
9. Wolna wola w erze sztucznej inteligencji: argumenty za i przeciw <i>Łukasz Bartkiewicz</i>	139
10. Szepty na blokowisku – współczesne spojrzenie na legendy miejskie <i>Alicja Bielak</i>	159
11. Za maską komizmu ukryte doświadczenie traumy, czyli portret psychospołeczny bohatera w copypaście <i>Mój stary to fanatyk</i> <i>wędkarstwa</i> Malcolma XD oraz w filmie <i>Fanatyk</i> <i>Aleksandra Konieczna</i>	193
12. Człowiek w Sieci: <i>fake reality</i> w mediach społecznościowych <i>Anna Kozłowska</i>	209
13. Memy internetowe zwierciadłem kondycji społeczeństwa. Kryzys męskiej tożsamości a popularność Sigmy i Alfy w ponowoczesnym społeczeństwie Web 2.0. <i>Marcin Baumann</i>	225
14. Analiza przekazów medialnych członkiní ruchu tradwife <i>Natalia Fabisiak</i>	249
15. Moda na młodość? Czy „trend” starzejącego się ciała ma szansę zaistnieć? <i>Wiktoria Młudzik</i>	273
16. „Celebracja” piękna w fotografii portretowej Sandro Millera <i>Martyna Wenda</i>	287
17. Decentralizacja i demokratyzacja telewizji <i>Maciej Kozieł</i>	297
18. Martyna Werra, Gdzie Bachus mówi dobranoc. Elementy mitologii greckiej w serialu <i>Yellowjackets</i> <i>Katarzyna Furmaniak, Martyna Werra</i>	303
19. Zagubieni mieszczanie. Konflikt miasto/prowincja w australijskim kinie gatunkowym <i>Mateusz Krupa</i>	333
20. Strategie dopisywania historii. „Legacyquel” we współczesnym kinie amerykańskim <i>Kajetan Frąckowiak</i>	349

21. Co tak naprawdę oznacza być matką? – analiza na podstawie filmografii Pedro Almodóvara <i>Julia Śliwak</i>	369
22. Nieoczywista męskość Dostojewskiego: od ułaskawionego spiskowca, przez klasyka literatury (i hazardzistę), do bohatera japońskiego anime <i>Natalia Łagosz</i>	383
23. Przestrzeń wykluczona jako nowe sacrum – literacko-filmowa kreacja Zony <i>Rafał Paliński</i>	397
24. Przedstawienia żeńskich postaci w grach cyfrowych – studium przemian na przykładzie gier z serii Super Mario <i>Paweł Szatkowski, Oskar Lubiński</i>	417
Informacja o wydawcy	440

Nota o prawach autorskich

Zezwala się na korzystanie z książki *Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo* oraz z poszczególnych składających się na nią rozdziałów na warunkach licencji „Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0” (CC-BY 4.0.), dostępnej pod adresem <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> lub innej wersji językowej tej licencji lub którejkolwiek późniejszej wersji tej licencji, opublikowanej przez organizację Creative Commons. Zgodnie z warunkami licencji CC-BY 4.0, przy cytowaniu, parafrazowaniu lub wykorzystywaniu w jakikolwiek inny sposób fragmentów niniejszej książki konieczne jest wyraźne wskazanie autora przywoływanego utworu. W cytatach prosimy korzystać z notacji bibliograficznej uwzględniającej zarówno autora rozdziału, jak i redaktorów całego tomu.



CZĘŚĆ I

Artystyczne inspiracje: twórczość i działania

Policja wiejska w Chinach, a raczej w Wilnie. W poszukiwaniu źródeł tekstów o Chinach w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”

BOGDAN ZEMANEK

Chińszczyzna w *Dziejach Dobroczynności...*

Punktem wyjścia tej pracy było pięć tekstów (w tym jeden podzielony na dwie części) o Chinach, które ukazały się w trzech z pięciu roczników wileńskiego pisma „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”. Pierwsze dwa teksty ukazały się w numerze kwietniowym z 1821 roku, pod wspólnym tytułem *Wzory dobroczynności i cnoty w Chinach, z gazety urzędowej pekińskiej*; autor jest anonimowy. Kolejny, pierwsza część *Historyi missyi religijnych* ks. Michała Olszewskiego ukazała się w numerze drugim tomu pierwszego z 1823 roku; w tym samym numerze ukazały się też *O stanie rolnictwa w Chinach i Policja wiejska w Chinach* Jana Fryderyka Wolfganga. Wreszcie, druga część *Historyi missyi*, została opublikowana w numerze 4. tomu 2. roku 1824. Teksty są bardzo zróżnicowane pod względem treści (obyczaje, historia, rytuały), objętości (historia Olszewskiego ma łącznie 38 stron, notki Wolfganga zaledwie 1-2 strony) i opracowania formalnego. Jeśli je coś łączy, to fakt „odstawania” od dość jasno sprecyzowanej tematyki pisma. Ich pojawienie się na łamach „Dziejów...” nie zostało w żaden sposób objaśnione, ani nie zostały opatrzone żadnym komentarzem redakcyjnym.

Ośrodek wileński z powodu swojego położenia i polityki władz rosyjskich, które nie były zainteresowane zbytnim rozwojem polskiego szkolnictwa, był w skali europejskiej ośrodkiem drugorzędnym. Stąd „tekstualna wycieczka do Chin” w nieoficjalnym organie Wileńskiego Towarzystwa Dobroczynności szczególnie zwracała uwagę. Próba wysledzenia pochodzenia tych tekstów jest interesująca, bo ich analiza i kontekstualizacja pozwoliłaby umiejscowić czasopismo, a co za tym idzie, również środowisko wileńskich intelektualistów na „intelektualnej mapie” Europy pierwszej ćwierci XIX wieku. Próba ta obarczona była kilkoma potencjalnymi zagrożeniami: po pierwsze, odtworzenie pochodzenia mogło się okazać niemożliwe, co oznaczałoby czystą stratę czasu; po drugie, odnalezione źródła mogły się okazać niewarte uwagi (a przez to zaangażowania); wreszcie nawet (samo w sobie) znaczące źródło mogło być rodzajem ślepego zaułka, nie dostarczając informacji na temat połączeń myślicieli z Wilna z ich kolegami z innych krajów.

Charakterystyka pisma

„Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” ukazywały się w latach 1820-1825. Było to pierwsze nie tylko polskie, ale i europejskie czasopismo poświęcone tematyce dobroczynności (drugie w kolejności było francuskie „Les Annales De La Charité” wydane 25 lat później); tym samym było ewenementem na rynku wydawniczym (Piotrowska-Marchewa 2004: 138). Pismo założył powstaniec kościuszkowski i listopadowy, sekretarz Uniwersytetu Wileńskiego Kazimierz Kontrym, który redagował je przez pierwsze dwa lata publikacji. Liczni ważni intelektualiści wileńscy, w tym wykładowcy Uniwersytetu Wileńskiego weszli w skład Komitetu Naukowego pisma. Byli wśród nich profesorowie farmacji – Jan Fryderyk Wolfgang i filozofii – Tomasz Życki, jak i matematycy Michał Poliński i Elias Sieradzki. Wydawał „Dzieje...” Antoni Marcinkowski, publikujący w swej drukarni także inne ważne czasopisma jak na przykład „Kurier Wileński”. „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” (dalej w tekście: DDKiZ) ukazywały się regularnie w nakładzie pięciuset egzemplarzy o objętości od sześciu do ośmiu arkuszy wydawniczych każdy. Łącznie wyszło sześćdziesiąt numerów, nim pismo nie zakończyło działalności z powodu zmniejszającej się liczby prenumeratorów i co za tym idzie – problemów finansowych (Urbanek 1995).

Przeważająca część tekstów dotyczyła Królestwa Polskiego i ziem dawnej Rzeczypospolitej, ale ukazywały się w nim też doniesienia z Europy, obu Ameryk

i Azji. W latach 1820-1822 artykuły podzielone były na cztery działy, opisujące dobroczynność współczesną, dobroczynność dawną, umiejętności dobroczynne (opisy technologii mogących usprawnić dzieła dobroczynne) i wreszcie – doniesienia różne. Po roku 1822 pismo zmieniło charakter na bardziej moralno-religijny, zapewne w celu pozyskania nowych czytelników i mecenasów wśród duchowieństwa oraz zmniejszenia zainteresowania rosyjskich cenzorów, niechętnych liberalnym treściom zamieszczanym na łamach DDKiZ. Pojawiły się nowe działy: „wiadomości rzeczy duchownych” oraz szeroki „sztuki umiejętności, kunszta, rzemiosła” (bardzo zróżnicowany, od analiz Pisma Świętego przez poezję i literaturę do technologii). Ostatecznie zmiana ta nie przyniosła efektu i pismo upadło (Korybut-Marciniak 2006).

Sam tylko „zasięg geograficzny” artykułów publikowanych w DDKiZ (od Stanów Zjednoczonych Ameryki do Chin) wskazuje, że horyzont myślowy wileńskich intelektualistów nie był bynajmniej prowincjonalny, a nawet nie krajowy. Nic w tym dziwnego: Wilno było z początkiem XIX wieku jednym z ważniejszych centrów intelektualnych terenów dawnej Rzeczypospolitej i równocześnie zachodnich rubieży Cesarstwa Rosyjskiego. Czas ukazywania się pisma przypada na jego „epokę świetności, a fundamentem tej świetności był Uniwersytet Wileński, ognisko oświaty i nauki promieniujące na zagarnięte przez Rosję ziemie dawnej Rzeczypospolitej” (Błaszczuk 1995: 181).

Poszukując źródeł

Odnalezienie części źródeł było stosunkowo łatwe. Profesor Jan Fryderyk Wolfgang opatrzył swoje teksty przypisami: *Policja wiejska w Chinach* (Wolfgang 1823b) ma za źródło „Landwirthschaftliche Zeitung”. Periodyków o tym tytule było kilka, ale podany autor/redaktor – Gotthilf Heinrich Schnee¹ – pozwala na jednoznaczną identyfikację: chodzi o „Allgemeine Landwirthschaftliche Zeitung: ein Repertorium alles Neuen und Wissenswürdigen aus der Land – und Hauswirthschaft für praktische Landwirthe, Kaufleute und Fabrikanten”. Było to istotne podówczas pismo o tematyce rolno-przemysłowej; jest ono zdigitalizowane, ale niestety nie umieszczone w bazach o wolnym dostępie. Tematyka

¹ Gotthilf Heinrich Schnee (1830-1761) – niemiecki pastor, pisarz i poeta, autor kilku tomów prozy, w późniejszych latach zwrócił się ku w propagowaniu nowych technik rolnych i redagował kilka pism na ten temat.

artykułu (przepisy dotyczące kradzieży lub niszczenia cudzej własności rolnej oraz kar za zaniedbywanie upraw) pozwoliła jednak zidentyfikować źródło z którego czerpał już nie Wolfgang, a Schnee, czyli niejako sięgnąć poza Wolfgangowski oryginał. Niemiecki autor zaczerpnął informacje z wydanego nieco ponad dekadę wcześniej *Wielkiego Kodeksu Qingów* w tłumaczeniu George’a Thomasa Stauntona². Konkretnie, przytoczone są w DDKiZ fragmenty sekcji CCLXXI *Kradzież ziarna i innych plonów z otwartych pól* (przy uwzględnieniu przepisów sekcji CCLXIX *Kradzież – ogólnie*) oraz sekcji XCVII *Ziemie nieuprawiane i zaniedbane* (Staunton 1810: 103 i 284).

W *O stanie rolnictwa w Chinach* Wolfgang (1823a) cytuje trzy pozycje: *Barrow Voyage en Chine*, *La Chine en miniature* oraz *Freiherr von Witten Über höhere Landescultur*. Pierwsze dwie francuskojęzyczne publikacje (Barrow 1817; Breton de La Martinière 1811) są łatwo dostępne w cyfrowym oddziale francuskiej Biblioteki Narodowej – Gallice. Uzupełnienie i niewielka korekta danych bibliograficznych nie nastręczały kłopotów; trzecią pozycję znaleziono w katalogu Deutsche Digitale Bibliothek, a pełną zdigitalizowaną kopię z Bayerische Staatsbibliothek, München (Witten 1821).

Także ksiądz Olszewski swój artykuł opatrzył obszernym przypisem, jednoznacznie (mimo nieco skróconego tytułu) identyfikującym pochodzenie tekstu:

Choix des lettres édifiantes avec des additions, et des notes. 8 Vol. 8 Paris 1808-809. Jest to skrócenie z większego dzieła, które od roku 1717 do 1776 wydawali kapłani Gobien, du Halde i Patouillet. Zaiął się przełożeniem na język polski tego dzieła Franciszek Bohomolec, kapłan ze zgromadzenia XX. Jezuitów i wydał w roku 1767, w drukarni JK. Mości i Rzeczypospolitey w Warszawie, tom 1 in 4to zawierający stronic 541 (Olszewski 1823: 138 n.1).

Analiza tekstu wskazuje, że *Historia missyi religijnych* to niemal dokładne tłumaczenie wstępu do pierwszego tomu wymienionego przez niego zbioru (Montmignon 1808).

Pozostały dwa anonimowe teksty z pierwszego rocznika DDKiZ, pod wspólnym tytułem *Wzory dobroczynności i cnoty w Chinach* (1821). Można było

² George Thomas Staunton (1781-1859) – angielski polityk, pisarz i orientalista, urzędnik Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej w Kantonie. Języka chińskiego nauczył się jako nastolatek, towarzysząc ojcu w bardzo ważnym poselstwie lorda Mackartneya do Pekinu (1792-1794)

bezpiecznie odrzucić przypuszczenie, by pochodziły one, jak powiada podtytuł, „z gazety urzędowej pekińskiej”. Pekiński biuletyn „Jing Bao”, zwany w anglojęzycznych źródłach „Peking Gazette” (Standaert 2022: 5) był do pewnego stopnia analogiem dziennika urzędowego. Dostępny w ograniczonej liczbie w Pekinie, z całą pewnością niedostępny był w Wilnie, a nawet gdyby jakaś kopia się zabłąkała, nikt nie byłby jej w stanie przeczytać. W grę wchodziło więc tłumaczenie na język europejski: najbardziej prawdopodobne były popularne wśród wileńskich intelektualistów francuski³ i niemiecki, potem angielski, rosyjski i inne (zob. analizę Bednarczuk 2016). W pierwszej kolejności należało sprawdzić francuskojęzyczny wybór *Choix des lettres édifiantes...*, z którego później korzystał Olszewski; nie zawierał on jednak tych tekstów.

Poszukiwanie drogą wstecznego tłumaczenia fragmentów było skazane na niepowodzenie, każdy bowiem fragment można przełożyć na różne sposoby, nie mówiąc już o tym, że należałoby zatrudnić wykwalifikowanych tłumaczy, zdolnych odtworzyć francuszczyznę czy niemczyznę z początku XIX wieku. Najlepszym kluczem do przeszukiwania okazały się chińskie nazwy własne, aczkolwiek ich użycie mogło być problematyczne, albowiem część nazw była spolszczona (na przykład imię cesarza *Jóng-Szinga*⁴) według nieznanego klucza z nieznanego zapisu pierwotnego. Pamiętać należy, że na początku XIX wieku nie było jeszcze obowiązujących standardów zapisu chińskich wyrazów, nawet w obrębie konkretnych języków (na przykład stałej transkrypcji używanej przez wszystkich autorów francuskich). Polscy autorzy z kolei nie znali wymowy chińskiej, więc mogli zostawić zapis oryginalny tekstu tłumaczonego lub adaptowanego. Mógł być to zapis użyty przez autora francuskiego w tekście francuskim. Ale mogła to być też transkrypcja którą niemiecki autor zaczerpnął bez zmiany z tekstu francuskiego (lub przeciwnie: dokonał jakiejś retranskrypcji na niemiecki). Mogli też spolszczać wedle własnego uznania – możliwości niestety jest dużo. Wolfgang poszedł pierwszą drogą, przepisując z francuskiego oryginału imię cesarza *Yen-Ti*⁵; redaktor wcześniejszych tekstów częściowo spolonizował zapis, zrobił to jednak niekonsekwentnie, co umożliwiło odnalezienie oryginałów.

³ Warto zwrócić uwagę, że Wolfgang czytał Barrowa w tłumaczeniu francuskim, nie zaś angielskim oryginalne.

⁴ Cesarz Yongzheng z dynastii Qing (ur. 1678, panował 1722-1735).

⁵ Podana data panowania – 179 p.n.e. świadczy, że chodzi o cesarza Wendi z dynastii Han (ur. 202 p.n.e., pan. 180-157 p.n.e.).

Kluczem do skutecznego poszukiwania okazały się nazwy rzadkie: Möng-tzing i Tzing-Tay (nazbyt popularne, jak nazwa prowincji Chen-Si, czyli Shanxi, dawały zbyt wiele wyników). Użyto zasadniczo podejścia siłowego, podając klucz wyszukiwania do dużych baz zdigitalizowanych tekstów archiwalnych. Oprócz wspomnianej francuskiej Gallici i niemieckiej Deutsche Digitale Bibliothek, wykorzystano (przeważająco) anglojęzyczne serwisy Internet Archive (archive.org), Google Books (books.google.com) i Hathi Trust (babel.hathitrust.org). Potencjalnie interesujące mogłoby być użycie też innych archiwów narodowych (na przykład włoskich), ale wobec braku dostatecznej znajomości języków, zostało to uznane za czasowo nieekonomiczne.

Pierwsze teksty zostały odnalezione po części przez niedokładność wyszukiwarek, które dały wyniki dla Mong-tzing („o” bez umlautu) i Tzing-Tai (z „i” na końcu); przy okazji wskazało to arbitralność i pewną dziwaczność spolszczeń – niezbyt zrozumiałe wstawienie „ö” z umlautem. Zaskakujący był rozrzut tekstów: od francuskich *Anecdotes chinoises, japonaises, siamoises, tonquinoises &c* (Castillon 1774) po amerykańskie *Exercises in Elocution* (Russell 1841). Oczywiście teksty o dwadzieścia lat późniejsze od DDKiZ nie mogły być pierwowzorem tekstów z czasopisma, wskazywały jednak, że pozornie banalnie moralizująca opowieść o uczciwym chłopie *Chi-Jeu*, który znalazł zgubione pieniądze, zwrócił je, po czym odmówił nagrody od ich właściciela, a został jednak z rozkazu władz nagrodzony, była bardzo popularna wśród czytelników i to nie tylko w Europie.

Dalsze poszukiwania wskazały, że teksty o cesarzu *Jóng-Szingu* i uczciwym chłopie *Chi-Jeu* mają swoje pierwowzory w pełnym zbiorze listów jezuickich *Lettres édifiantes et curieuses...* (Olszewski tłumaczył wydanie skrócone). Dwa lata przed artykułem w DDKiZ ukazało się ich kolejne wydanie i w tomie jedenastym są dwa listy zawierające, odpowiednio, fragment zatytułowany *Tendresse paternelle de l'Empereur pour les pauvres* (*Ojcowska czułość cesarza wobec ubogich*; Contancin 1819a) o opiece nad ofiarami powodzi, oraz tłumaczenie memorandum do cesarza od gubernatora prowincji Henan dotyczące nagrodzenia uczciwego chłopca (Contancin 1819b)⁶. Zbieżność czasowa wskazywała

⁶ Listy ojca Contancina były publikowane we wszystkich pełnych wydaniach *Lettres édifiantes...* od pierwszego, które ukazało się w latach 1702-1776, wznowieniach (1780, 1811, 1819 i 1843) oraz tłumaczeniach (niemieckim 1726-1761 i hiszpańskim). Nie zawierał ich natomiast pierwszy tom wyboru polskiego (z 1756 roku), wspomniany przez M. Olszewskiego, ani drugi, który ukazał się w 1767 roku.

na możliwy związek między publikacjami – należy podkreślić, że pozostałe teksty „chińskie” z DDKiZ cytowały literaturę bardzo, jak na ówczesne czasy, aktualną, więc i w tym przypadku można się było spodziewać dochowania podobnych standardów. Francuskie oryginały są jednak albo dużo obszerniejsze (memorandum gubernatorskie), co wymagałoby całościowej przeróbki tekstu; albo nie zawierają błędów obecnych w tekście polskim. Stwierdza on bowiem, że zapanował „nieurodzay w prowincjach pekińskiej i i tonkińskiej”, co jest geograficznym nonsensem: Tonkin to północna część Wietnamu, 2400 km na południe od stolicy Chin. List Constancina mówi „o sąsiadującej z Pekinem prowincji Chang-tong”, czyli o leżącym w delcie Rzeki Żółtej Shandongu (czyt. szantung), często nawiedzanym przez powódzie. Przeróbka „Chang-tongu” na „tonkiński” jest niezrozumiała – „chantongski”, lub zgodnie z wymową – „szantuński”, ale nie tonkiński. Zbieżność dat nie tłumaczyła też, dlaczego wydarzenia z „trzeciego roku panowania *Jóng-Szinga*” (czyli z 1725 roku) zostały opisane w sposób sugerujący, że są to wypadki bieżące.

Dalsze poszukiwania pozwoliły na odkrycie również wersji angielskich. W lutym 1820 roku magazyn „Atheneum” (E.B. 1820) zamieścił artykuł o cesarskiej dobroczynności i o znalezionych pieniądzach, podając jako swoje źródło „New Monthly Magazine” z listopada 1819⁷. Śledzenie cytowania doprowadziło do numeru z pierwszego grudnia (nie listopada!) 1819 roku „The New Monthly Magazine and Universal Register”. Tam obie opowieści są zawarte w liście od czytelnika „E.B.” datowanym na piąty września 1819; E.B. napisał, że przekazuje tłumaczenie z oficjalnej chińskiej gazety, którą przesłał mu znajomy misjonarz (E.B. 1819a). Co ciekawe, między wrześniem (datą listu E.B.) a grudniem (datą publikacji „The New Monthly Magazine...”), identyczny tekst opublikował w październiku w Paryżu tamtejszy anglojęzyczny magazyn „Galignani’s Weekly Repertory Or Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres” („Chinese manners” 1819).

Cofając się do wrześniowego numeru „The New Monthly Magazine” można wyjaśnić zależności między tymi tekstami. W tym numerze ukazał się wcześniejszy artykuł E.B., w którym obszernie cytuje on list, który rzekomo

⁷ Opowieści te wydał także „The Ladies’ Literary Cabinet” (*Emperor of China* 1821), ale redaktorzy kwietniowego wydania DDKiZ nie mogli czerpać z sierpniowego wydania amerykańskiego czasopisma, więc informacja ta to tylko dodatkowy przyczynek do oceny zasięgu i tempa rozpowszechniania się wieści o Chinach w pierwszych dekadach XIX w.

właśnie od misjonarza otrzymał, i w którym przytacza omówienie znaczenia urzędowej gazety stołecznej. W rzeczywistości E.B. dokonał mistyfikacji: z fragmentów listów pochodzących ze świeżego wznowienia *Lettres édifiantes...* (Contancin 1819a, 1819b), ułożył dwa teksty (drogą tłumaczenia, redakcji i kompilacji) i najprawdopodobniej rozesał po różnych redakcjach. Pierwszy opublikował we wrześniu 1819 „The New Monthly Magazine” (E.B. 1819b); drugi „Galignani’s Weekly Repertory...” (w październiku), a w grudniu „New Monthly...”. Najwyraźniej nikt się nie zorientował, że „właśnie otrzymany list od misjonarza” pochodzi realnie z 1725 roku. Głód wieści z dalekich i egzotycznych Chin, w połączeniu z łatwo przyswajalną moralizującą treścią przypowieści o uczciwym chłopie, zagwarantowały jej długie życie literackie – trafiła aż do Polski, a w zachodnich publikacjach pojawiała się jeszcze w 1841 i 1858 roku.

Nie tylko identyczny zestaw treści, ale i błąd w tekstach E.B. wskazuje, że to one były pierwotnym źródłem artykułów z DDKiZ. E.B. napisał o powodziach „in the kingdom of Peking, as well as the neighbouring one of Tong” – gubiąc początkowe „Chan-” z nazwy Shandongu. Wyjaśnia to pochodzenie przymiotnika „tonkiński”, który pojawia się w „Dziejach...”. Inny błąd pozwolił na ostateczne ustalenie pierwowzoru tekstów polskich. Odnaleziono bowiem wersje tekstów E.B. w prasie niemieckiej. Najpierw, w 1819 roku wydał je (w dwóch częściach) „Morgenblatt für die gebildeten Stände” (1819a; 1819b). Dwa lata później przypomniał je „Zeitung für die elegante Welt” (Y** 1821; „Auszüge aus einer officiellen Zeitung China’s” 1821). Choć „Zeitung...” powołuje się na chińską gazetę oficjalną, nie zaś na „New Monthly Magazine” treść jest identyczna, choć tłumaczenie odmienne. Szczątkowa znajomość niemieckiego okazała się wystarczająca by porównać teksty z „Morgenblatt...” i „Zeitung...” i dostrzec różnice. Najważniejsza z nich to pominięcie informacji, że pechowy kupiec Tzing-Tai zgubił sakiewkę (którą potem odnalazł uczciwy chłop) „koło góry Song-Kia”. Tylko w wileńskich „Dziejach Dobroczynności...” ta informacja także została pominięta, co wskazuje, że to właśnie z „Zeitung...” pochodził oryginał polskiego tekstu.

Dyskusja

Dzięki dostępności zdigitalizowanych tekstów z XIX wieku pierwsza część wyprawy w poszukiwaniu źródeł okazała się nie tylko w ogóle możliwa do wykonania, ale i stosunkowo łatwa – odszukanie tekstów po pojedynczych słowach

w papierowych wydaniach licznych roczników czasopism wydawanych w kilku językach⁸ i rozproszonych w bibliotekach kilku krajów byłoby niewykonalne.

Czy odnalezione teksty mówią coś o środowisku wileńskim i jeśli tak, to co? Odpowiedź na pierwsze pytanie jest zdecydowanie twierdząca. Po pierwsze pokazują one korzystanie przez pisarzy wileńskich ze źródeł zachodnioeuropejskich, mimo pozostawania w zaborze rosyjskim⁹; co jednak ważniejsze, unoznaczają, że autorzy ci byli śledzili na bieżąco nowinki wydawnicze mimo trudności komunikacyjnych (szybka łączność koleją żelazną dotarła do Wilna czterdzieści lat później). Najstarsze cytowane źródło miało dwanaście lat, najświeższe poprzedzało publikację w DDKiZ o dwa miesiące, co jest wynikiem znakomitym jak na standardy współczesnej prasy polskiej, z XXI wieku, nie mówiąc o pierwszej ćwierci wieku XIX.

Opublikowane teksty nie mają charakteru praktycznego, są raczej odbiciem zainteresowań ich twórców. Teksty Wolfganga wskazują, że interesował się on Chinami. Barbara Kuźnicka (2001) nie wspomina o tym w swoim omówieniu jego autobiografii, ale świadczy o tym jego wydany drukiem odczyt o herbacie chińskiej (Wolfgang 1823c). Notki Wolfganga cytują prace oparte o opisy pochodzące od bezpośrednich obserwatorów: Breton de Martinniere (1811) korespondował z pekińskimi jezuitami; John Barrow osobiście podróżował po Chinach z poselstwem lorda Macartneya w 1793 roku, wraz z G. Stauntonem, późniejszym tłumaczem *Kodeksu Qingów*, które Wolfgang cytował za pośrednictwem pisma niemieckiego; sam przekład był w swoim czasie sensacją i dawał wgląd w prawną strukturę azjatyckiego mocarstwa¹⁰.

Pozostałe teksty, w sposób bezpośredni lub wielokrotnie zapośredniczony, czerpią ze zbiorów listów jezuickich. *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères* (*Pouczające i ciekawe listy, pisane z misji zagranicznych*), pierwotnie wydane w latach 1702-1776, wielokrotnie wznawiane (między innymi w 1780, 1811, 1819 i 1843) i tłumaczone w całości i w wyborze były w erze Oświecenia jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o obcych kulturach. Ojciec Jean-Baptiste Du Halde, jeden z redaktorów pierwszego wydania, napisał w oparciu o nie

⁸ Nie mówiąc już o tym, że pisma niemieckie były drukowane gotykiem.

⁹ Jest to konstatacja banalna, niemniej ze względu na „mitologizowanie” izolacji wschodniej części dawnej Polski uznałem jej zamieszczenie za istotne.

¹⁰ Gwoli ciekawostki można zaznaczyć, że kodeks qingowski czytywał także C.K. Norwid, zob. Zemanek (2016).

niezmiernie wpływowe dzieło *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (Du Halde i Régis 1735). Zainteresowanie myślicieli oświeceniowych Chinami jest szeroko opisywane, tu wystarczy wspomnieć, że czytała i cytowała *Listy*... większość ważnych pisarzy epoki (Hobbes, Voltaire, Rousseau, Montesquieu). Środowisko wileńskie znajdowało się więc w znakomitym towarzystwie.

Historyia missyi religijnych ks. Michała Olszewskiego nie mówi za wiele ani o historii misji, ani o Chinach. Jest to w rzeczywistości część szerszej oświeceniowej dysputy, krytyka ateistów, deistów (których Olszewski uznaje za krypto-ateistów) i tych europejskich myślicieli, którzy wierzą we wszechwładzę rozumu. Dokładną analizę ominąć jakich – dla wzmocnienia swego polemicznego przekazu – dokonał Olszewski przeprowadzono gdzie indziej¹¹. Tu wystarczy zaznaczyć, że choć sam w sobie niezbyt fascynujący, ten fragment osiemnasto – i dziewiętnastowiecznych polemik jest ważny jako dokument swych czasów. Olszewski usunął wspominki o autorach, krytycznych wobec jezuitów (jak na przykład C. Paw¹² czy W. Jones¹³), niejako odbierając tym krytykom głos. W jego tekście nie jest istotna tematyka dobroczynności (w ogóle nie poruszona), ani opisy Chin i Chińczyków (ogólnikowe i ograniczone). Książ-redaktor wykorzystał chińską tematykę – dokładnie jak to robili pisarze zachodni, z Voltaire'm na czele – jako pretekst do wypowiedzi na temat europejskich sporów religijno-politycznych.

Paradoksalnie, najwięcej o drogach, jakimi wieści o Chinach docierały na kresy dawnej Rzeczypospolitej, mówią niewielkie artykuły z rocznika 1821. Ich pierwotne źródła (listy ojca Contancina z 1725 i 1730 roku) były wielokrotnie wznawiane i szeroko cytowane: od osiemnastowiecznych zbiorów francuskich anegdot (Castilhon 1774) i angielskich pism politycznych (*The Bee Revived* 1733) po dziewiętnastowieczne francuskie opisy działalności misjonarskiej

¹¹ Bogdan Zemanek, „O Chinach w «Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej» – źródła, konteksty, znaczenie”, *Wiek Oświecenia*, w druku.

¹² Cornelius Franciscus de Pauw (1739-1799) – holenderski filozof, uważany w swoim czasie za autorytet w badaniach nad ludami Ameryki (której nigdy nie odwiedził). Prowadził spory z jezuitami m.in. w kwestii wrodzonej podrzędności Indian względem Europejczyków. Autor *Recherse Philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*.

¹³ William Jones (1746-1794) – brytyjski filolog, pionier studiów nad starożytnymi Indiami, założyciel Asiatic Society of Bengal, członek Royal Society. Jako pierwszy zwrócił uwagę na zależność między językami Indii i Europy i zaproponował istnienie grupy języków indo-ariańskich.

w imperium chińskim (Huc 1858). Także kompilacje E.B. doczekały się wielu wersji, z których część wymieniono w tej pracy.

Publikacje wileńskie były więc jednym z elementów szerokiej sieci cytowań i odniesień, rozpościerającej się w przestrzeni od Europy do Ameryki, a w czasie od 1739 do 1858. Sam fakt, że zaczerpnięte zostały z gazety niemieckiej, która dokonała tłumaczenia angielskiej publikacji, będącej nieco zmistyfikowaną redakcją francuskiego wznowienia książki o osiemdziesiąt lat wcześniejszej, jest tylko kolejnym przykładem, jak bardzo okrężną drogą informacje o Chinach trafiały do polskich czytelników.

Czy one same były z kolei cytowane i wywarły jakiś, może krótko – może długotrwały wpływ, pozostaje do sprawdzenia. Jest to mało prawdopodobne wobec niszowego charakteru i ograniczonego nakładu pisma. Poziom wiedzy o Chinach w społeczeństwie polskim aż do czasów współczesnych pozostawał bardzo niski. Co prawda reakcje odbiorców są, jak się zdaje, niezbadane, to pośrednio zaświadcza o tym teksty o Chinach. Tworzone przez elity intelektualne, które można podejrzewać o lepszą orientację w świecie od przeciętnego człowieka, są mocno stereotypowe i na ogół nie wykraczają poza dość podstawowe informacje, nierzadko przestarzałe. Trudno więc spodziewać się większej znajomości tematu u odbiorców ich pism.

Źródła cytowań

- ‘Auszüge aus einer offiziellen Zeitung China’s’ (1821), *Zeitung für die elegante Welt*, 1821-02-09, s. 217–219.
- BEDNARCZUK, MONIKA (2016), ‘Wielojęzyczność w kontekście akademickim: sieci naukowe, samodoskonalenie i polityka w Wilnie (w końcu XVIII i pierwszych dekadach XIX wieku)’, *Wielogłos*, 2 (28), s. 27–62.
- BŁASZCZYK, LEON TADEUSZ (1995), ‘Z dziejów neohumanizmu w Wilnie na początku XIX wieku’ *Collectanea Philologica*: 1, s. 181–198.
- BARROW, JOHN (1817), *Voyage de Barrow*, przekł. Henry Breton, Paris: Mme Vve Lepetit.
- BRETON DE LA MARTINIÈRE, JEAN BAPTISTE JOSEPH (1811), *La Chine en miniature, ou Choix de costumes, arts et métiers de cet Empire*, tom 1, Paris: Libraire Nepveu.
- CASTILHON, JEAN (1774), *Anecdotes chinoises, japonaises, siamoises, tonquinoises &c; dans lesquelles on s’est attaché principalement aux moeurs, usages, coutumes & religions de ces différens peuples de l’Asie*, Paris: Vincent.
- ‘Chinese manners’ (1819), *Galignani’s Repertory Or Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres*: 6 (79), s. 332–335.
- CONTANCIN, CYR S.J. (1819a), ‘Lettre du père Contancin, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au Père Etienne Souciet, de la même Compagnie’, w: *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères.*, t. 11, Lyon: J. Vernarel, E. Cabin, s. 396–448.
- CONTANCIN, CYR S.J. (1819b), ‘Lettre du père Contancin, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au Père Du Halde, de la même Compagnie’, w: *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères.*, t. 11, Lyon: J. Vernarel, E. Cabin, s. 517–569.
- DU HALDE, JEAN-BAPTISTE I RÉGIS, JEAN-BAPTISTE (1735), *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l’Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris: P.G. Lemercier.
- E.B. (1819a), ‘Chinese manners’, *The New Monthly Magazine and Universal Register*: 12 (71), s. 542–544.
- E.B. (1819b), ‘The Chinese gazette’, *The New Monthly Magazine and Universal Register*: 12 (68), s. 144–145.
- E.B. (1820), ‘Extracts from the Chinese Gazette’, *Atheneum, or the Spirit of the English Magazines*: 6, s. 346–349.

- 'Emperor of China' (1821), *The Ladies' Literary Cabinet*: 4 (13), s. 97–98.
- HUC, ÉVARISTE RÉGIS (1858), *Le christianisme en Chine, en Tartarie et au Thibet*, Paris: Gaume Frères.
- KORYBUT-MARCINIAK, MARIA (2006), 'Pierwsze polskie czasopismo poświęcone dobroczynności', *Biuletyn Historii Pogranicza*: 7, s. 5–26.
- KUŹNICKA, BARBARA (2001), '„Autobiografia” J. W. Wolfganga z 1850 r. w świetle źródeł rękopiśmiennych i drukowanych', *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*: 46, s. 55–70.
- Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères* (1717), tom 19, Paris: Le Clerc
- MONTMIGNON, JEAN BAPTISTE, RED. (1808), *Choix des lettres édifiantes écrites des missions étrangères: avec des additions, des notes critiques, et des observations pour la plus grande intelligence de ces lettres ...*, tom 1, Paris: Chez Maradan.
- Morgenblatt* (1819a), 'Des Kaifers von China natürliche Sorgfalt für feine Unterthanen. (Auszug aus der amtlichen Zeitung von China. Aus dem Month. Rew.)', *Morgenblatt für die gebildeten Stände*: 1819-12-25, s. 1230–1232.
- Morgenblatt* (1819b), 'Ein Beyspiel bürgerlicher Zugand (Auszug aus der amtlichen Zeitung von Chin)', *Morgenblatt für die gebildeten Stände*, 1819-12-27, s. 1235.
- OLSZEWSKI, MICHAŁ (1823), 'Historya misyi religijnych (1)', *Dzieje Dobroczynności Kraiowej i Zagranicznej z wiadomościami ku wydoskonaleniu iey służącemi*, 3 (2), s. 138–161.
- PIOTROWSKA-MARCHEWA, MONIKA (2004), *Nędzarze i filantropi: problem ubóstwa w polskiej opinii publicznej w latach 1815-1863*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- RUSSELL, WILLIAM (1841), *Exercises in elocution, exemplifying the rules and principles of the art of reading*. Boston: Jenks and Palmer.
- STANDAERT, NICHOLAS (2022), *The Chinese gazette in European sources: joining the global public in the early and mid-Qing dynasty*, Leiden: brill.
- STAUNTON, GEORGE THOMAS (1810), *Ta Tsing Leu Lee; being the Fundamental Laws and a Selection from the Supplementary Statutes of the Penal Code of China; translated from the Chinese*. London: T. Cadell.
- The Bee Revived* (1733) 'An Instance of the Emperor's Paternal Tendernes to the Poor', *The Bee Revived, Or, the Universal Weekly Pamphlet*: 2 (23), s. 1018-1020.
- URBANEK, BOŻENA (1995), 'Pismo społeczno-medyczne: „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej...”', w latach 1820–1824', *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, 40 (2), s. 39–56.

- WITTEN, WILHELM LEOPOLD VON (1821), *Über höhere Landescultur und den vortheilhaften Anbau neuentdeckter Getreidearten*, Berlin: Duncker.
- WOLFGANG, JAN FRYDERYK (1823a), 'O stanie rolnictwa w Chinach', *Dzieie Dobroczynności Kraiowej i Zagranicznej z wiadomościami ku wydoskonaleniu iey służącemi*: 3 (2), s. 199–201.
- WOLFGANG, JAN FRYDERYK (1823b), 'Policja wiejska w Chinach', *Dzieie Dobroczynności Kraiowej i Zagranicznej z wiadomościami ku wydoskonaleniu iey służącemi*, s. 201–202.
- WOLFGANG, JAN FRYDERYK (1823c), *Rzecz o herbacie: czytana na posiedzeniu Cesarskiego Towarzystwa Lekarskiego w Wilnie dnia 12 grudnia 1822 r.*, Wilno: J. Zawadzki
- 'Wzory dobroczynności i cnoty w Chinach, z gazety urzędowej pekińskiej' (1821), *Dzieie Dobroczynności Kraiowej i Zagranicznej z wiadomościami ku wydoskonaleniu iey służącemi*: 2 (16), s. 378–383.
- Y** (1821), 'Auszüge aus einer officiellen Zeitung China's', *Zeitung für die elegante Welt*, 1821-02-09, s. 227–230.
- ZEMANEK, BOGDAN (2016), 'Norwid a sprawa chińska. O konieczności współpracy. Rec.: Krzysztof Andrzej Jeżewski, Cyprian Kamil Norwid a myśl i poetyka Kraju Środka', *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*: IX (LI) 2016, s. 605-618.

Spółeczeństwo ojcobójców, czyli jaźń ponowoczesna w świetle śmierci Boga i innych autorytetów na przykładzie artystów współczesnych

MATEUSZ STELMASZUK

Kulturowy „ojciec”

Arbitralne dla bytującego w świecie człowieka jest jego intuicyjne i podświadome rozumienie symbolicznych znaczeń i subtelnych treści, jakie kodyfikują jego kulturę. Idee te, zawarte nie tylko w przysłowiach czy frazeologizmach, lecz przede wszystkim w świadomości każdego użytkownika danej kultury, opisywane są szeroko w kręgach psychologicznych, gdzie za sprawą Carla Gustava Junga zyskały nazwę archetypów, tj. symboli, w których „umieszczona jest kolektywna mądrość naszego gatunku, podstawowy program, jaki umożliwia nam sprostanie nagłym wymaganiom życia [*there resided the collective wisdom of our species, the basic programme enabling us to meet all the exigent demands of life*]” (Stevens 1982: 34). Jednym z najbardziej tradycyjnych i najlepiej zdefiniowanych archetypów jest postać ojca, która uosabia ideowe zaplecze światopoglądu patriarchalnego, będąc jednocześnie najpowszechniej rozumianym w ludzkiej świadomości obrazem. Jak podaje Juan-Eduardo Cirlot: „zwierzchnictwo jest mocą specyficzną ojcu [...] oznacza on potęgę tradycji, reprezentuje świat moralnych przykazań i zakazów ograniczających siły instynktów i deprywacji [*dominion is the power peculiar to the father [...] he stands for the force of tradition, he represents the world*”

of moral commandments and prohibitions restraining the forces of the instincts and subversion]” (Cirlot 2001:102). Ojciec jest więc najbardziej fundamentalnym symbolem autorytetu, jaki instynktownie rozumiany jest przez każdego uczestnika życia społecznego. Ta metafora arbitralnej zasady obecna jest w każdej dziedzinie egzystencji, gdzie pojawia się jakikolwiek kanon obowiązujących reguł, w tym również oczywiście na arenie artystycznej.

Kwestia metaforycznego zabójstwa ojca w świecie sztuki od razu budzi skojarzenia przede wszystkim z rewolucją przełomu XIX i XX wieku, kiedy to nurty awangardowe zaczęły kontestować zastany porządek sztuki akademickiego. To bezprecedensowe „ojcobójstwo” otworzyło drogę dwudziestowiecznej dialektyce kulturowej, która, wsparta przez dogłębne zmiany światopoglądowe, zdaje się być kontynuowana do dziś. Przedmiotem niniejszej refleksji nie będzie jednak bezdyskusyjny bunt awangardy, a sztuki popularnej, która pomimo swojej absolutnej tolerancji i dowolności zdaje się również doświadczać wewnętrznych podziałów i przekroczeń. To właśnie ten interesujący aspekt swoistego wymogu pokonywania kolejnych granic, „zabijania kolejnych ojców”, jaki wynika z jaźni ponowoczesnej staje się tematem niniejszego rozdziału. Na przykładzie wybranych nurtów sztuki współczesnej, które wyrosły na sztuce popularnej, zaprezentowana zostanie refleksja o dzisiejszym neurotycznym pędzie artystów, którzy niejako muszą ustanawiać nowe granice, aby momentalnie je również przekroczyć.

Kogo „zabijają”?

Pokonywanie z góry narzucanych granic i ustanawianie nowych autorytetów zdają się być immanentną cechą sztuki. Przyglądając się historii nawet z pozycji laika, nie sposób nie zwrócić uwagi na częste zmiany, jakich doświadczała scena artystyczna każdej dziedziny, i jak często główne nurty zastępowane były przez zyskujące na znaczeniu nowości – najogólniejszymi przykładami mogą być chociażby wzniosy i upadki klasycznego kanonu piękna czy walka o prym dydaktyzmu z ekspresją. Ta właśnie niemal oczywista artystyczna niepokorność została szczególnie podkreślona i ugruntowana we współczesnym postrzeganiu twórców, czego powodu dopatrzyć się można w kulturowych znamionach najbardziej radykalnego buntu – awangardy.

Przełom XIX i XX wieku bezprecedensowo wstrząsnął światem artystycznym. Epoka modernizmu ukonstytuowana została na odważnej i szerokiej

konstatacji „starego świata” i na potrzebie poszukiwania nowych dróg rozwoju. Kluczową rolę, jaką odgrywało wówczas nowatorstwo, podkreślał Artur Hutnikiewicz: „Gdyby szukać owej cechy najistotniejszej, co określa niejako i definiuje oblicze i fizjonomię wieku, to można by ją dostrzec przede wszystkim w nerwowo przyspieszonej, niespokojnej zmienności życia, w dynamicznej płynności i nietrwałości jego politycznej, społecznej i kulturowej struktury” (Hutnikiewicz 1967: 9). Głębokie zmiany światopoglądowe zrodzone w tym okresie dotknęły niemal każdej dziedziny życia społecznego i kulturalnego, podatny grunt znajdując przede wszystkim we wrażliwych psychikach twórców – wyrazem tego stały się narodziny takich dwudziestowiecznych nurtów, jak choćby dadaizm, surrealizm, kubizm czy abstrakcjonizm. Nigdy wcześniej nie zaistniał tak kategoriyczny sprzeciw wobec sztuki przedstawiającej – nowe drogi wyrazu stały się najskrajniejszym artystycznym „ojcobójstwem”, gdyż nie zmieniły jedynie priorytetów kompozycyjnych czy tematycznych, lecz całkowicie zerwały z dotychczasowymi regułami plastycznymi. Istniejący wcześniej kanon piękna, zasady estetyki czy sama funkcja dzieła sztuki były dla przedstawicieli awangardy niczym więcej niż starym, nieadekwatnym już „ojcem”, z którego ograniczającą władzą należało zerwać.

Jest rzeczą oczywistą, że w świecie egzystującym w stanie permanentnej rewolucji sztuka nie mogła być prostą kontynuacją tradycji dziewiętnastowiecznych, bo niepodobieństwem było uwolnić się od zależności i nacisków zmiennej i burzliwej epoki. Tak więc w swych generalnych tendencjach sztuka XX wieku stała się wykładnikiem zmieniających się gwałtownie wydarzeń (Hutnikiewicz 1967: 40).

Rewolucja artystyczna XX wieku jest dla sztuki współczesnej bezsprzecznym fundamentem, który zapoczątkował diametralnie odmienne od tradycyjnego spojrzenie na plastykę, eksponowane również w kluczowym dla niniejszego rozdziału pop-artcie. Rozpoczęte na przełomie wieków dążenie do wzniesienia sztuki ponad znane kategorie dało bowiem początek każdej nowej tendencji w artyzmie współczesnym. Otwarcie salonów (choć oczywiście stopniowe) na twórczość podkreślającą swobodę artysty i intelektualny wydzźwięk prac było arbitralnym zwrotem w kulturze – rezygnacją z ojca-kanonu na rzecz indywidualnych, wielokontekstowych poszukiwań. To dążenie do przekraczania spowodowało jednak, że kierunki związane z „przednią strażą” plastyki wspinały się coraz wyżej po możliwych tematach do prezentowania, coraz bardziej oddalały się od wizji świata, która cechowała większość odbiorców,

przez co awangarda stała się z jednej strony zbyt trudna do zrozumienia, ezoteryczna – jak wskazuje Grzegorz Działowski (2017: 17) – z drugiej zaś jawiła się jako środek elitarystyczny, poprzez pozorną afirmację którego ludzie „chcieli lśnić w jej odbitym blasku” (Bauman 2000: 155). Wyrosła z buntu sztuka nieprzedstawiająca paradoksalnie stała się czymś w rodzaju nieprecyzyjnego kanonu – „ojcem” wymagającym na płótnie głęboko intelektualnych refleksji egzystencjalnych, polifonicznie łączących filozofię, psychologię, socjologię i wiele innych. Świat ponowoczesny niedługo miał jednak zdzierżyć takową „hipokryzję”, gdyż już w latach 50. zachodnia scena twórcza szykowała kolejną rewolucję.

Sztuka popularna czerpiąc z nurtów awangardowych, stała się jednocześnie odpowiedzią na zarzucany im ezoteryzm, gdyż mimo kontynuacji reguł o swobodzie artystycznej odrzuciła patos i deprymującą refleksyjność. Zamiast tego uwagę artystów nowego kierunku przykuła sfera codzienności – „pragnąc wypełnić lukę między sztuką a życiem zwrócili się ku otaczającej ich rzeczywistości wielkomiejskiej, środowisku, które kształtowało sposób bycia i myślenia odbiorców sztuki” (Encyklopedia.pwn.pl 2023). Wzrósłszy w czasach powojennej euforii, pop-art chętnie zafascynował się elementami cywilizacji dobrobytu – mediami masowymi, produkcją i konsumpcją – których przyziemność niejako była już wyrazem buntowniczego „ojcobaństwa” wobec elokwencji np. surrealizmu czy abstrakcjonizmu. Posługiwanie się gotowymi motywami z kultury masowej, wykorzystanie sitodruku bądź estetyki komiksowej stanowiło odważną i nowatorską polemikę z klasycznym podziałem twórczości na wysoką i niską – to, co popularne zrównywać zaczęto z tym, co było do tej pory elitarne. To „wyswobodzenie” sztuki stanowiło prawdziwą rewolucję, która przeobrazić miała nie tylko całość współczesnej sceny twórczej, lecz również naukowy na jej temat komentarz. Przez refleksję badaczy nad dokonaniem czołowego przedstawiciela amerykańskiej domeny pop-artu, Andy’ego Warhola, wzniesiona została teoria o ukonstytuowaniu się całkiem nowej plastyki – sztuki posthistorycznej – cechującej się tym, że „pewien typ narracji, pewien typ opowieści o sztuce, który zobiektywizował się w historii, dobiegł końca. To, co się skończyło, to narracja, a nie przedmiot narracji, skończył się sposób postrzegania i pisanie o sztuce, a nie sztuka sama” (Działowski 1998: 178). Początkiem tego przełomu miał być rok 1964, kiedy to Warhol wystawił w nowojorskiej Stable Gallery *Brillo Boxes* – pudełka mydlanych płatków nieróżniące się niczym od tych z każdego supermarketu.

Dzięki Warholowi stało się jasne, że dzieło sztuki nie musi wyglądać w żaden szczególnie sposób – może wyglądać jak kartony Brillo lub puszka zupy. Warhol nie był oczywiście jedynym artystą, który dokonał tego ważnego odkrycia. Podobne odkrycia, dotyczące różnicy między muzyką a hałasem, tańcem a ruchem, literaturą a zwykłym pisaniem, stały się w tym samym mniej więcej czasie udziałem innych artystów (Danto 1984: 35).

Potraktowanie kultury popularnej jako tematyki, którą z powodzeniem prezentować można w największych światowych galeriach stanowiło początek sztuki współczesnej w jej permissywnym rozumieniu – postawienie sitodruku z puszkami zupy obok największych arcydzieł uskrajało rozpoczęty przez awangardę ruch całej XX-wiecznej sztuki ku absolutnej liberalizacji sztuki i swobody twórczej. To właśnie kolejne kulturowe „ojcobójstwo”, zerwanie z wyznacznikami z początku dwudziestego wieku ustanowiło kolejny zwrot w sztuce, tym wyraźniejszy, bo „zabijający zabójców”, tj. buntujący się wobec poprzedniej rebelii, która stanowić miała zenit rozwoju. Powstanie pop-artu, pomimo że absolutnie rewolucyjne i, jak się zdawało, finalne przez fakt skrajnej wolności (wszystko mogło być sztuką) i braku kanonu, wcale jednak nie oznaczało końca „ojcobójstwa”, gdyż potrzeba ciągłej dialektyki obecna jest w sztuce do dziś. Przekraczanie kolejnych granic jest jednak teraz tym bardziej zajmujące, że w świecie permissywnym nie sposób wyznaczyć reguł do łamania. Ten właśnie aspekt neurotycznej konieczności przekraczania, jaka sprawia, że sprzeciw wobec autorytetu stał się niejako wymogiem, do którego konieczni stali się wznoszeni na szybko „pseudo-ojcowie do zabicia”, uwidaczniają chociażby pomniejsze nurty związane lub bezpośrednio wywiedzione ze sztuki popularnej: street art, neo pop-art i lowbrow.

Każda z wyżej wymienionych gałęzi sztuki współczesnej zasadza się na chęci oderwania się i swoistego rozszerzenia głównego nurtu pop-artu, z którym pozostają w tematycznym, a często również formalnym związku. Street art – sztuka ulicy, kojarzona przede wszystkim z artystycznym podziemiem i operująca technikami graffiti, vlepek czy murali – wyszedłszy z właściwego sobie podejścia kontrkulturowego odznacza się znacznym krytycyzmem wobec społeczeństwa, chętnie komentując aktualne sytuacje i kwestie tabuizowane. Neo pop-art, jak sama nazwa wskazuje, jest oczywiście nową wersją plastyki popularnej, do której dołożył on odważniejsze środki wyrazu, wyraźniejszą komercjalizację i świadomy kicz. Lowbrow z kolei zadaje się stanowić najdalej idące wykorzystanie w sztuce kategorii powszechnej świadomości opartej na motywach kultury masowej, którą twórcy wykorzystują w dziełach odznaczających się pozorną chaotycznością,

infantyлизmem i kampem. Każdy z prezentowanych nurtów współczesnej plastyki charakteryzuje się więc pewnym stopniem buntu, „ojcóbóstwa” wynikłego z pogoni za nowością i adekwatnej dla ponowoczesności niechęci do autorytetu czy jakiegokolwiek kanonu. Temat pracy jest zatem tym bardziej interesujący, gdyż ta neurotyczna pogoda zdawałaby się absurdalna wobec sztuki fundowanej na permissywie, a stała się ona powodem pojawiania się pewnego rodzaju „pseudo-ojców” – kategorii artystycznych, których bunt zasadza się na szczegółach, detalach, byleby tylko choć na moment zaznaczyć swoją odmienność.

Dlaczego „zabijają”?

Do zrozumienia motywów stojących za współczesną popkulturową dialektyką niezbędne będą dwudziestowieczne konteksty światopoglądowe. Buntownicze i refleksyjne myśli modernizmu stanowiły bowiem genezę ruchów kontestujących zastany porządek, których efektów i przykładów doświadczamy do dziś. Czas, który wydał na świat awangardę, był okresem wzmożonego niepokoju duchowego intelektualistów, którzy w odczuli potrzebę zreformowania kulturowej teleologii, do tej pory spływanej przez „bezduszny” racjonalizm. Jak wskazuje Maciej Gloger, „Na przełomie XIX i XX wieku odczucie destrukcyjnych skutków oświecenia jest dane każdej uwrażliwionej i myślącej jednostce. Świadomość ta wywołuje szereg określonych odpowiedzi, tworzących modernizm” (Gloger 2007: 13). To właśnie krytyczna refleksja nad prezentowanymi do tej pory kierunkami rozwoju ludzkości i proponowanym sensem istnienia, jaki najlogiczniej podpisany był raczej pod zbiorowość, nie jednostkę, musiał spotkać się z niezadowoleniem artystów. Uważali oni poza tym, że teorie nowoczesne (tj. właściwe oświeceniu i jego spadkobiercom) nie są adekwatne dla dynamicznie zmieniającego się świata. Dlatego właśnie modernizm stał się „wielokształtną odpowiedzią na kryzys nowoczesności: odpowiedzią nihilistyczną, artystowską, estetyzującą, utopijną, antyutopijną” (Gloger 2007: 17) – ta właśnie różnorodność podkreślająca niestałość kultury miała nakierować ówczesnych twórców i myślicieli na drogę spełnienia ducha czasów.

Konieczność gruntownej reorganizacji kultury i światopoglądu europejskiego uwidoczniła się już w słowach Fryderyka Nietzschego o śmierci Boga, które wskazywały, że „właśnie od końca XIX wieku kultura zachodnia utraciła zdolność do porządkowania życia społecznego w oparciu oraz w odniesieniu do jakiegoś metafizycznego centrum” (Lipowicz 2013: 86), co stanowiło

bezprecedensowo skrajny zwrot w Europie, której myśli w każdej przeciw epoce można było podpisać pod jakieś *principium*. Co więcej, słowa niemieckiego filozofa zwracały uwagę na fakt utraty społecznego przywiązania do chrześcijańskich fundamentów kulturowych, które nawet poza samymi obrzędami fundowały przecież zachodnią kulturę przez niemal dwa tysiące lat. Moralność, hierarchiczność, jak i podmiotowość stały więc wówczas przed koniecznością redefinicji, jakiej wcześniej ludzkość nie doświadczyła. „Śmierć Boga określa w sposób metaforyczny taki stan kultury zachodniej, w którym życie zmysłowe nie jest już regulowane przez metafizyczne pojęcia bądź nadzmysłowe ideały. Kultura zachodnia stała się przeto bytem amorficznym – bytem pozbawionym stałych parametrów w postaci stabilnych wartości” (Lipowicz 2013: 86). To skrajne „ojcobójstwo” otwiera perspektywę teorii Baumanowskiej, koncepcji ponowoczesności, która adekwatnie odzwierciedla sytuację sztuki współczesnej.

Rewolucje modernizmu zwróciły uwagę zachodniej kultury na priorytet swobody twórców, jaka wiązała się z antykartezjańskim poglądem o autokreacji Ja. Poszukiwawcze i jednostkowe tendencje epoki sprawiły, że czasy, które nastąpiły po nich, cechował indywidualizm i relatywizm. Co więcej, ten swoisty przesyt możliwości, brak ogólnych wskazówek i reguł postępowania, a także równość, z jaką trzeba było podejść do każdej z egzystencjalnych perspektyw (przez brak pewności, co do tej pewnej i słusznej), sprawiły, że następujący później zwrot ponowoczesny wzrósł na dekonstrukcji, relatywizmie i fragmentaryzacji. Rewolucyjne porzucenie światopoglądu nowoczesnego stanowić będzie najpełniejszy kontekst dla eksplikacji wewnętrznym rozłamów w sztuce współczesnej, gdyż to chwilowość i rozproszenie stanowią według Baumana najważniejsze fundamenty dzisiejszej kultury.

Rozpad „projektu życiowego” na kalejdoskop samoistnych epizodów, niepowiązanych ani przyczynowo ani logicznie, rezonuje z równie kalejdoskopową ponowoczesną kulturą „nieustającego karnawału”, która zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód. [...] Kultura ponowoczesna jest, rzecz można, nieustanną próbą generalną śmierci, codzienną lekcją pogładową nietrwałości wszechrzeczy i powszechnego przemijania [...]. A nade wszystko – powódź, nadmiar, przerost informacji, komunikatów, dźwięków i obrazów o ładunku semantycznym, którego odcyfrować, a już tym bardziej wchłonąć i przyswoić, nie ma czasu: *hypertelia* Baudrillarda, *ex-croissance* – niepowstrzymany rozrost rzeczy, puchnięcie bytu przez nic już nieregulowane, nieznaące „naturalnych” limitów, samonapędowe i samoprzyspieszające się na podobieństwo komórek rakowych, których rozrost i pomnażanie się niczemu już

nie służy poza własnym trwaniem. [...] W tak skonstruowanym świecie nie ma już miejsca dla pielgrzyma, bo nie ma już celu ostatecznego życiowej wędrówki – „celu nad cele”, celu który wszystkie inne cele przekształca w środki, a wszystkie przystanki życiowe redukuje do roli punktów etapowych. Życie jest w tym świecie, jak i dawniej, wędrówką – ale teraz jest to wędrówka bez wyznaczonego z góry kierunku (Bauman 1993: 15-16).

Polski socjolog zauważył, że awangarda upadła, kiedy fundamentalny dla niej bunt i kontrowersja stały się akceptowane, a nawet wzniesione do rangi bezdyskusyjnych autorytetów. To paradoksalne „zajęcie miejsca zabitego ojca przez jego morderców” wymogło na kulturze następny zwrot, tym razem ustanowiony przez transformację „z epoki narzuconych z góry »grup odniesienia« do epoki »powszechnych porównań i zestawień«” (Bauman 2006: 14). Sztuka współczesna oparła się na decentralizacji i urynkowieniu, za jedyny wspólny wyznacznik przyjmując relatywizm i pogoń za nowościami.

Wielość „języków”, w jakich tworzona jest obecnie sztuka, wielość stanowisk i opinii wymusza tolerancję i niemą aprobatę. W przeroście gatunków z trudem daje się odnaleźć regularność, schematyczność, artysta dąży bowiem do eliminacji „związków koniecznych”, prawidłowości i „wyuczonych zależności”. Powielanie wzorców jest wtórnością, na którą nie można sobie pozwolić w nienasyconym i szybko nudzącym się świecie, gdzie stwierdzenie „to już było” definitywnie skreśla artystę i jego dzieło (Steblik 2009: 124).

Właśnie ta neurotyczność ponowoczesnej kultury staje się powodem nieustannej presji „ojcóbóstwa”, nawet w sytuacji, kiedy przybrałoby ono formę bardzo specyficznego, detalicznego niemal buntu wobec autorytetu, który przejawia przecież przede wszystkim ideę zupełnego braku skrzępowania. Najlepszym przykładem tych kuriozalnych działań, walki z kanonem w świecie bez kanonu, są właśnie odgałęzienia pop-artu.

Po co „zabijają”?

Każdy z pomniejszych współczesnych nurtów sztuki cechuje się typowym wyłącznie dla siebie wyróżnikiem, czy to ideowym, czy formalnym detalem gwarantującym mu odróżnialność od innych. Mimo tej manii oryginalności

często dosyć trudno oddzielić kolejne spośród powstających dzieł, szczególnie jeśli tematycznie są bardzo zbieżne. Taka też sytuacja zdaje się dotyczyć te gałęzie zachodniej sceny artystycznej, które za swój główny motyw przyjmują kulturę popularną. Mimo iż teoria baumanowska ujawnia nam, z czego wynika charakterystyczny dla sztuki współczesnej „wymóg ojcobójstwa” i neuroza epizodyczności, wciąż niejasny może być sens oddzielania się kolejny nurtów z permissywnego przecież pop-artu – jak można buntować się wobec braku zasad? Przytoczone wyżej przykładowe gałęzie dzisiejszej plastyki podkreślają jednak swoją odrębność od „klasycznej sztuki popularnej” poprzez koncentrację na odmiennych perspektywach, mimo pozostawaniu w podobnym, a niekiedy tym samym kręgu zainteresowań – wyznacznikiem komparatystycznym w tejsze pracy pozostawała bowiem kultura masowa.

Właśnie związek z przestrzenią publiczną i wykorzystywanie motywów z popkultury zdecydowały o wskazaniu sztuki ulicznej jako przykładu kontestacji pop-artu, mimo że nie pozostają one *de facto* w ścisłej zależności nurtów. Street art jest wyrazem kontestacji, a jego najczęstszymi wyznacznikami są niezależne/nielegalne powstawanie, estetyczny radykalizm, osadzenie w kulturze alternatywnej i upodobanie do działania w przestrzeni publicznej (Fołta 2014: 225-226). Miejska sceneria, w jakiej wyrastają dzieła tego nurtu i używane w nich symbole kultury popularnej, konstruują pole zbieżności, na którym możliwe jest zestawienie sztuki ulicznej z pop-artem. Wówczas właśnie zauważalne staje się zagadnienie „ojcobójstwa” – street art, który nie jest tworzony z myślą o wystawach w galeriach, podkreśla swój kontrkulturowy charakter, krytykując zjawiska społeczne. W tym wypadku permissywny autorytet sztuki popularnej był zbyt „miękki”, nie wykorzystał swojego zanurzenia w masowej świadomości do unaocznienia jej wad i problemów. Taki właśnie priorytet zdawał się przyjąć w swoim buncie street art, korzystając z niespodziewanych w miejskiej przestrzeni malunków (graffiti, stencils), vlepek czy instalacji.

Mimo iż współcześnie prace tego balansującego na granicy prawa artystycznego podziemia pojawiają się w rozpoznawalnych galeriach i wyceniane są na ogromne kwoty, jego przedstawiciele wciąż opierają się na silnej krytyce wad cywilizacyjnych. Czytelny przykład stanowią prace Xaviera Prou’a (pseudonim Blek le Rat), „ojca graffiti szablonowego”, które wytykają społeczeństwu m.in. problem bezdomności (*Sleeping Man*), kontrowersyjne podłoże militarnych akcji na Wschodzie (*Desert Storm*) czy holistyczną krytykę mass mediów (*Subliminal projects*). Zdecydowanie bardziej rozpoznawalne dzisiaj są jednak prace anonimowego artysty o pseudonimie Banksy, które, mimo iż osiągają komercyjny sukces,

także opierają się na kontestacji porządku cywilizacji zachodniej – np. praca *It is not a race* przedstawiająca tenże slogan wymalowany na murze przez szczura.

Odpowiedź kontrkulturowego podziemia nie była jednak jedynym przykładem zerwania z subtelnym autorytetem sztuki popularnej, gdyż jej warsztat odebrany został przez wielu za niewystarczający. Z chęci rozszerzenia go wyłonił się neo pop-art – gałąź sztuki współczesnej kontynuująca tematykę „ojcowską”, lecz uplastyczniając ją i dostosowując do komentowanych zjawisk kulturowych, a także chętnie wykorzystujących kicz i komercjalizację. Ogólnie mówiąc, nowa wersja sztuki popularnej jawi się jako głębsze wejście w masowość i uaktualnienie wykorzystywanych motywów – telewizja czy Internet stale dostarczają przecież symboli i tematów, które dawno wyprzedziły Marilyn Monroe czy puszkę zupy Campbell. Dlatego właśnie dzisiejsza sztuka masowa prezentuje przed odbiorcami prace np. Jeffa Coonsa, nie tylko wykorzystującego komercyjne symbole rozrywki (*Hulk Yoke*), lecz również jakoby komentującego samo pojęcie dziecinnej nostalgii (*Baloon Dog*), Romero Britto, który wkomponowuje w *quasi*-witraże postaci z kreskówek (*Miskey's world*) czy antropomorficzne zwierzęta (*Mona cat*) lub Daniela Hirsta biorącego na warsztat nie tyle same symbole kultury masowej, ile jej podświadomy, naiwny wydźwięk (*Dream*). Neo pop-art nie tylko więc wykorzystuje większą liczbę motywów kultury masowej, lecz jest również bardziej innowacyjny w ukazywaniu, jak bardzo przeniknęły one do ludzkiej świadomości.

Ostatni z proponowanych nurtów „ojcobójskich” wobec sztuki popularnej będzie również przykładem najdalej złożonym i warsztatowo odmiennym od kanonu. Lowbrow, sztuka niska, poszła bowiem o krok dalej w użyciu kultury masowej, której nie traktuje już jedynie jako skarbnicy gotowych motywów i symboli, lecz skomplikowanej struktury poznawczej właściwej ludziom współczesnym. Chętnie posługując się kiczem, kampem, infantylizmem i groteską, artyści tego nurtu nie odwzorowują już na płótnach naszej codzienności, skomercjonalizowanego *profanum* rządzącego się wizerunkami celebrytów czy produktów, ale tworzą fantastyczne ilustracje tego, co uznać można za oniryzm psychiki głęboko naznaczonej kulturą popularną. Konceptualny realizm, jak również nazywane jest lowbrow, rodzi prace „tworzone w całości”, bez użycia elementów *ready-made* czy kalkowania sitodrukiem – w tym niemal tradycyjnym podejściu do płótna zasadza się przekonanie o potrzebie potraktowania współczesnej kultury masowej jako rzeczywistości, w której codziennie egzystujemy; twórcy tego nurtu nie tylko odzwierciedlają popkulturę symbolicznie, ale także malują jej portrety tak, jak maluje się portrety realnych ludzi Świetny przykład

stanowiąc będą prace Marka Rydena (takie jak choćby *Princess Sputnik*, *Angel of meat* czy *Snow White*), w których kiczowato-bajkowe postaci odpowiadać mają tematowi, wrażliwości i marzeniom, jakie fundują każdego uczestnika kultury masowej.

Podsumowanie

Spoglądając na sztukę współczesną jako na kulturę naznaczoną ponowoczesnym piętnem chronicznej dialektyki, można by się zastanawiać, czy aby sztuczna pogoń za nowością i pozorną innowacją nie doprowadzi do groteskowej metamorfozy świata sztuki w płaszczyznę, gdzie „migotanie pseudo-ojców” powodować będzie tylko iluzoryczną dynamikę. Pesymizm, z jakim Zygmunt Bauman czy podobni mu komentatorzy (np. Theodor Adorno) oceniali kulturę współczesną, podkreśla bezprecedensowe zmiany, jakie dotyczą dzisiejszy świat sztuki i zwraca uwagę na trudność klasycznej analizy sztuki nowej, która wyrywa się tradycyjnemu spojrzeniu. Powyższe przykłady nurtów pozostających w relacji z pop-artem dowodzą, iż pojawiające się nowe gałęzie sztuki często różnią się od kanonu, od „ojca” jedynie w niewielkim stopniu. Czy zjawisko to spowoduje jednak ogólnoświatową neurozę pogoni za swobodą, która nie przyniesie realnych korzyści dla świata sztuki, zamieniając go w absurdalną scenę manii? Być może wniosek taki będzie zbyt odważny, jeśli spojrzeć na podwaliny współczesnej plastyki, sztuki posthistorycznej, która wciąż fascynuje i zdolna jest do zajmujących refleksji nad kulturą. Plastyka współczesna być może skazana jest na ciągłe dostosowywanie się do stale zmieniającego się świata kultury, bezprecedensowo zagłębionego w cywilizacji elektralnej.

Źródła cytowań

- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMAN, ZYGMUNT (1993), 'Ponowoczesne wzory osobowe', *Studia socjologiczne*: 2 (119), s. 7-31.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Sic!
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO (2001), *A dictionary of symbols*, London: Routledge.
- DANTO, ARTHUR (1984), 'The End of Art', w: Berel Lang (red.), *The Death of Art*, New York: Haven Pubns.
- DZIAMSKI, GRZEGORZ (1998), 'Sztuka po końcu sztuki', *Sztuka i Filozofia*: 15, s. 177-187.
- DZIAMSKI, GRZEGORZ (2017), 'Sztuka wysoka i niska', *Dyskurs*: 23, s. 6-27.
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2023), pop-art, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/pop-art;3960403.html> [dostęp: 15.06.2023].
- FOŁTA, MARTYNA (2014), 'Street art a estetyka miejskich przestrzeni publicznych', *Przestrzeń Społeczna (Social Space)*: 4/2 (8), s. 222-234.
- GŁOGER, MACIEJ (2007), 'Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem', *Pamiętnik Literacki*: 98/1, s. 5-19.
- HUTNIKIEWICZ, ARTUR (1969), *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń: TNT.
- STEVENS, ANTHONY (1982), *Archetype: A natural history of the self*, London: Routledge.
- LIPOWICZ, MARKUS (2013), 'Czy „śmierć Boga” jest „śmiercią społeczeństwa”? Próba połączenia wybranych aspektów filozofii Fryderyka Nietzschego z filozofią i socjologią Georga Simmla', *Diametros*: 37, s. 85-106.
- STEBLIK, JAKUB (2009), 'Drogi nowoczesnej i ponowoczesnej sztuki w rozumieniu Zygmunta Baumana', *Maska*: 5, s. 117-132.

Drażliwe wątki intymności i cielesności kobiecej jako tematy sztuki współczesnej

WERONIKA PUCZYŃSKA

Wprowadzenie

Odczucie wstrętu warunkowane jest założeniami sięgającymi metafizycznych podstaw kultury, które jakkolwiek mocno utrwalone w tradycji oraz zakorzenione w archaicznych początkach, to jednak są historyczne i nie stanowią praw natury. Wśród takich pozornie nieuwarunkowanych historycznie założeń jest przyznanie w kulturze wyższej pozycji mężczyźnie, wszelkim jego cechom charakterologicznym czy cielesnym. Analogiczne cechy kobiece traktowane były przez całe tysiąclecia jako gorsze, a w przypadku niektórych aspektów cielesności i płciowości jako budzące wstręt. Zwłaszcza kobiece części układu płciowego, w tym srom i wagina, budziły dwuznaczne odczucia w świecie kultur Wschodu i Zachodu. Można odnotować, że z jednej strony pociąg seksualny dowartościowywał kobietą cielesność, lecz z drugiej wzbudzał strach i odrazę. Niektóre aspekty płciowości były oceniane szczególnie negatywnie, a ocena taka skupiała się na menstruacji. Miesiączkowanie czyniło kobietę nieczystą i potępioną, zaś w krwi menstruacyjnej doszukiwano się substancji szkodliwych dla ludzi i zwierząt (Pomaska 2020). W *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego zapisano, że od krwi miesięcznej kwaśniej młode wino, zboże staje się jałowe, usychają plony, ciemnieją lustra, tępią się ostrza, umierają pszczoły, a psy szaleją (Dźwigła 2020: 64-65). Niemal identyczne poglądy zawarte zostały w komentarzach Proklosa

do *Republiki* Platona (1. 290), a w czasach nowożytnych w komentarzach do *Uczty* Platona autorstwa Marsilia Ficina (7. 4). W prawosławnej Grecji zabrania się kobietom w czasie okresu przystępowania do komunii. Biblijna *Księga Kapłańska* uznawała kobietę w czasie miesiączki za nieczystą a także każdego, kto dotknie jej nawet przypadkiem. Podobnie traktują kobietę księgi religijne hinduizmu. Identyczne praktyki występują ponadto w afrykańskich religiach animalistycznych.

Całkowicie inaczej traktowane są męskie genitalia. Umieśnione ciało męskie wraz z ukazywaniem męskiego członka było eksponowanym tematem sztuki europejskiej od czasów antycznych, przez renesansową rzeźbę Michała Anioła przedstawiającego Dawida aż po współczesne wizerunki kulturystów. Arnold Schwarzenegger, były kulturysta, z dumą prezentował swoje ciało w licznych filmach i był też tematem zdjęć Roberta Mappletorpha (Mappletoorph: 1976).

Przedstawienia nagich kobiet w sztuce miały inny charakter. W paleolicie były przedstawiane z ukazywaniem sromu, a nawet w czasie porodu, lecz już w rzeźbie antycznej ciało kobiece było idealizowane i pozbawione szczegółów. W wielu następnych epokach, zwłaszcza w średniowieczu, naga kobieta reprezentowana była jedynie w scenach z Adamem i Ewą. Niezwykle rzadkie były wizerunki Marii w ciąży. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie przechowuje wykonany w technice tempery obraz z roku 1409 określany w typie *Maria Gravida* (Maria Brzemienna), przeznaczony być może dla prywatnej kontemplacji religijnej. Motyw ikonograficzny tego rodzaju wywodzi się z przedstawień ukazujących spotkanie Marii i św. Elżbiety, o którym pisał ewangelista Łukasz. *Marię przy nadziei* (*Maria in der Hofnung*) przedstawia rzeźba z Bogenbergu w diecezji regensberskiej (Lechner 1981: 404-407). Wykonane w piaskowcu dzieło przedstawia Marię z otworem na brzuchu, w którym uwidocznione zostało stojące Dzieciątko Jezus (ok. 1400 r.). Starsze jest dzieło z dominikańskiego klasztoru Św. Krzyża w Regensburgu (z ok. roku 1300) przechowywane obecnie w muzeum w Norymberdze (*Maria in der Erwartung*). Temat Matki Boskiej Rodzącej (*La Madonna de Parto*) w XIV w. przejawiał się w dziełach Tadeo Gaddiego, Bernarda Gaddiego oraz Nardo di Cione, lecz największą sławę uzyskał fresk Piero della Franceski (ok. 1457; Ferrie 1978: 94-97). Okoliczności porodu pojawiały się incydentalnie nawet w czasach renesansu. Wyjątkiem jest przedstawienie na pilastrze portalu wrocławskiego domu patrycjusza Heinricha Rybischa z roku 1531, na którym przyjmowanie rodzącego się dziecka jego żony, Anny Rindfleisch, umieszczono ze względu na chęć podkreślenia odbycia przez niego studiów medycznych.

Piersi kobiecie ukazywano jedynie w kontekście karmienia Dzieciątka Jezus. Przyznanie kobiecie ograniczonego prawa do erotycznej atrakcyjności wystąpiło skrycie w obrazie Francesco Goyi *Maja naga*, który dla zwykłych widzów ukryty był pod wizerunkiem Mai ubranej (Tomlison 1992: 149). Nasycona erotyzmem nagość kobieca była tematem przedstawień Jeana-Augusta-Dominiqua Ingresa czy Eduarda Maneta w obrazie *Olympia* z roku 1865. Na płótnie *Śniadanie na trawie* z roku 1863 Manet przestawił nagą kobietę w sposób zbliżony do dzieł renesansowych o tematach mitologicznych, lecz skandalem okazało się zaprezentowanie kobiecej nagości bez tradycyjnego pretekstu, a dodatkowo w scenie prezentującej prostytutkę w towarzystwie nie tyle bukolicznych pasterzy, ile współcześnie ubranych mężczyzn w eleganckich ciemnych surdutach. Jeszcze większym oburzeniem otoczono dzieło Gustave'a Courbета *Pochodzenie świata* z roku 1866, w którym malarz skupił się ukazaniu kobiecego krocza. Takie podejście powtórzono zostało w ostatnim dziele Marcela Duchampa, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* (Taylor: 2009).

Stwierdzić zatem można, że mimo bardzo licznych aktów w dziejach nowożytnej, nowoczesnej i współczesnej sztuki, przedstawienia nagiego kobiecego ciała miały ograniczony charakter nacechowany męskim podglądactwem. Nie ukazywano poszczególnych aspektów kobiecej intymności i cielesności z punktu widzenia samych kobiet. Ten stan zmienił się dopiero w sztuce współczesnej, kiedy pojawiły się tematy związane z miesiączkowaniem, porodem czy bezemocjonalnym i oderotyzowanym przedstawianiem kobiecego sromu. Zamiarem autorki rozdziału jest ukazanie kilku przykładów przedstawiania kobiecej intymności i cielesności, które reprezentują inne niż dotychczasowe wartości ideowe i estetyczne.

Srom kobiecy w wersji zdemistyfikowanej i neomitologicznej

W sztuce paleolitycznej zawarta została duża liczba przedstawień sromu, z których najstarsze, sprzed 37 tys. lat, umieszczone zostało w płaskorzeźbie odkrytej w jaskini Abri Blanchard w Francji (obecnie w Musée de la préhistoire w Sergeac; Delporte 1979: 50). Kobiety z rozwartym sromem (tzw. Sheela-na-Gig) były motywem w rzeźbie Francji, Hiszpani w XI w., a od XII w. odnotowano je także w dużej liczbie na Wyspach Brytyjskich (McMahon & Roberts 2001). W późniejszych okresach sztuki były niespotykane aż do początków XXI w., kiedy powstała praca brytyjskiego artysty Jamiego McCartneya *The Great Wall of Vulva*

z przedstawieniem 400 kobiecych sromów (McCartney 2011). Dzieło stanowi ważny dokument zmiany postrzegania ciała kobiecego w sztuce. Autor stworzył rzeźbę ścienną, która zawiera gipsowe odlewy warg sromowych, a w publikacji na ten temat przedstawił proces powstawania poszczególnych fragmentów. Album zawiera ponadto relacje 100 kobiet, które wyjaśniały powody swego uczestnictwa w tym przedsięwzięciu.

W sztuce polskiej podobną rolę odgrywa instalacja Iwony Demko zatytułowana *Wilgotna Pani*, w której autorka dokonuje próby przywrócenia pradawnego szacunku dla kobiecości, używając do tego kodów polskiej religijności ludowej, w tym zwłaszcza kultu Najświętszej Marii Panny. *Wilgotna Pani* jest metrowej wysokości rzeźbą przedstawiającą pozłożoną wulwę umieszczoną na postumencie typowym dla obnoszenia figury Marii podczas religijnych procesji. W sierpniu 2022 r. dzieło powstałe w roku 2014 zostało uroczyście wniesione do galerii działającej w foyer Teatru Dramatycznego w Warszawie, stanowiąc podkreślenie objęcia stanowiska dyrektorki teatru przez feministkę Monikę Strzępkę. Praca była kontynuacją artystycznych rozważań autorki zawartych pierwotnie w jej rozprawie doktorskiej *Waginatyzm* obronionej na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP w roku 2012. Autorka odwoływała się w niej do okresu matriarchatu, który według teorii Johanna Jacoba Banchofena, miał trwać od 7 tys. do 3 tys. lat p.n.e. W opinii autorki matriarchat był fundamentem powszechnej wolności i równości, pokoju i czułości, troski o wszystkich członków społeczności. Miał cenić naturę i uczuciowość: W *Waginatyzmie* Iwony Demko, Kobięca płodność to zdolność wydawania na świat dziecka, zdolność kreacji nowego człowieka miała boski charakter. Co za tym idzie boski charakter miała również brama, przez którą człowiek przybywał na świat, czyli wagina” (Demko 2012: 8).

Elementy miesięczkowania w sztuce współczesnej

Przedstawienia menstruacji w dziejach sztuki i jej współczesne interpretacje zawarte zostały w artykule *Painting Blood: Visualizing Menstrual Blood in Art*, Ruth Green-Cole (Green-Cole 2020). Autorka wyraźnie zaznaczyła, że temat ten był wymazywany ze sfery publicznej. Green-Cole przypominała, że podczas gdy krew Chrystusa zastała wywyższona w Eucharystii, a krew bohaterów zabitych na wojnach czczono w sztukach plastycznych, nigdy nie uwidaczniano w sztukach „kobiet z problemami”. Patriarchalne wartości przyczyniały się do marginalizacji tematu menstruacji aż do jego pojawienia się w sztuce lat 70. XX wieku. Luce

Irigaray przypomniła, że „nieszczelne ciało” bywało w kulturze traktowane jako dowód braku samokontroli i z tego powodu poniżane (Irigaray 1974: 192). Uwidocznienie menstruacji w życiu publicznym było zatem próbą rekompensaty za stulecia wypełnione deprecjacją kobiet. Wczesne ślady nowego podejścia dostrzec można w obrazie Paula Gauguina *Parau na te* tym samym ujawniła, jak dużą ranę ma zmiana obyczajów artystycznych w tym względzie *Varua ino*, jakkolwiek dzieło jest niejasne i zawiera elementy perspektywy patriarchalnej. Krew maciczną dostrzec można też w obrazie Marca Chagalla z roku 1910 zatytułowanego *Narodziny*. Krew maciczna pojawia się także w obrazach Fridy Kahlo z roku 1932 (*Szpital Henry'ego Forda* i *Moje narodziny* z frontálną prezentacją porodu). Litografia *Poronienie* (*El Aborto*), także z roku 1932) jest natomiast tragiczną refleksją odnoszącą się do kolejnej nieudanej ciąży.

Green-Cole stwierdziła, że poważniejszą zmianę dostrzec można pod koniec lat 60. XX w., kiedy aktywizm feministyczny dopełniony został także ruchem artystycznym i dziełami Nancy Spero i Louise Bourgeois (w kręgu sztuki Nowego Jorku) oraz Judy Chicago i Miriam Schapiro (w kręgu sztuki kalifornijskiej). Przełomowe okazały się ponadto dzieła Shigeko Kuboty (*Performance Vagina Painting* 1965), Carolee Schneemann (*Interior Scroll*, 1976) i Any Mendiety (*Body Tracks*, 1974). Dwa przedstawienia Judy Chicago (*Red Flag* z 1971 i *Menstruation Bathroom* z 1971-1972) zyskały w tym czasie dużą popularność i znacząco zmieniły sytuację w sztuce. Wraz z pracami Catherine Elwes wymienione podmioty uzyskały status wybitnych dzieł sztuki współczesnej, które bardziej niż wytwory mężczyzn zaczęły wyznaczać kanon dzieł sztuki XX w. Rozważania Green-Cole w ich dalszej części jeszcze dokładniej analizowały zmiany dokonywane przez dzieła sztuki feministycznej i odnosiły się do obiektów artystek kolejnych pokoleń: Sarah Maple (*Miesiączkuj z dumą*, 2010), Jess von der Ahe czy późnych dzieł Bourgeois (jak *Birth* z roku 2008).

Koncept sztuki Judy Chicago *Red Flag* z roku 1971 stanowi barwna fotolitografia przedstawiającą zbliżenie kobiecego krocza podczas wyjmowania z niego zakrwawionego tamponu (Mørk Røstvik: 2019: 335-353). Fotografia o wymiarach 50 na 61 cm jest rozmyta, a czerwień artykułu do higieny intymnej silnie wyeksponowana. Dzieło uchodzi za najwcześniejsze bezpośrednie przedstawienie menstruacji w sztuce i tworzy wyłom w dziejach sztuki współczesnej. Artystka wcześniej praktykowała w obrębie kalifornijskiego minimalizmu, by na początku lat 70. XX w. porzucić tradycje formalizmu i przejść do sztuki politycznie zaangażowanej, lecz opartej na osobistych doświadczeniach. Chicago i Miriam Shapiro utworzyły program artystyczny pod nazwą *Womanhouse*, który

od roku 1972 skupiony był na tworzeniu instalacji ilustrujących doświadczenia menstruacyjne. *Womanhouse* był domem z pokojami przeznaczonymi na instalacje i performensy. Wówczas też zaprezentowała instalację *Menstruation Bathroom* (1971–1972) przedstawiającą naturalistycznie odtworzone wnętrze łazienki, której centralnym elementem był duży plastikowy kosz wypełniony zużytymi tamponami i podpaskami. Kobięce utensylia kontrastowały z higieniczną bielą wnętrza symbolizującego kulturę wyparcia wszelkich oznak cielesności i płciowości (Schapiro & Chicago 1973: 11–14). Łazienka była przestrzenią wytworzoną w małym pokoju oddzielonym od widzów zasłoną z cienkiej gazy, co – jak napisała Røstvik – tworzyło atmosferę podglądactwa, jednocześnie jednak artystka odczuwała już w tym czasie całkowitą obojętność na męski punkt widzenia w tej sprawie. Klimat wstrętu zastępowany był przez uczucie radości i dumy z cyklu menstruacyjnego. Chicago jako żydowska dziewczyna tworzyła swoją pracę w znamienym kontraście nie tylko do ogólnej tradycji ukrywania miesiączki, lecz także wobec znacznych restrykcji charakterystycznych dla religijności judaistycznej. Brytyjska artystka Judy Clark w roku 1973 podczas londyńskiej wystawy *Issues* przedstawiła swoje podyplomowe dokonania jako niemal laboratoryjne preparaty dokumentujące menstruację. W ramach pracy *Menstruation* przedstawiła krew umieszczoną na medycznych prostokątnych szkiełkach ułożonych w siatkę. Niemal identyczną instalację wykonała rok wcześniej Carolee Scheemann w *Bloodwork Diary*, gdzie krwawienia odcisnięte zostały na chusteczkach higienicznych, a następnie ułożone w ramach jako obrazy. Kontrast między wspomnianą już bielą i jej symboliką a próbą zgłębienia doświadczeń własnej płciowości zawarty został także w dwóch performansach Catherine Elwes: *Menstruation I* i *Menstruation II* (1979). Podczas pierwszego z nich artystka, wówczas studentka Slade School of Art w Londynie, w białym stroju przeżywała swój okres na okrągłym białym prześcieradle, rysując na nim i na swoim ciele znaki własnej kondycji. Podczas drugiej, trzydniowej akcji o interaktywnym charakterze, przebywała w niedużym, prowizorycznym pokoju o cechach białego pudła, którego front był szklany i pozwalał na jej obserwację oraz zadawanie pytań na kartkach papieru. Elwes odpowiadała na zadane kwestie, pisząc na ścianach, podłodze i szybie swego więzienia (Parker & Pollock: 1985:31). Izolacja, jakiej podlegały kobiety podczas krwawienia, wykraczała poza biologiczną konieczność, będąc częścią systemu opresji, który podkreślony został przez *quasi-więzienny strój*.

Dzieła Kuboty, Chicago czy Elwes otworzyły drogę do serii dalszych prac o analizowanej tematyce, m.in. Mako Idemitsu, Kiki Smith, Vanessy Tiegs,

Zanele Muholi, Ingrid Bertholome-Moine, Lani Beloso, Marii Eugenii Matri-cardi, Jean Lewis, Cariny Ubedy, Poppy Jackson, Rapi Kaur, Sarah Levy, Bee Hughes czy Timi Pall. Dokonując takiego przeglądu, dostrzec można trafność prac prekursorów i zauważyć, jak bardzo odcisnęły one piętno na późniejszej sztuce menstruacyjnej. W tym kontekście zwraca ponadto uwagę fakt, iż aspektem nałożonych na kobiety ograniczeń było ich zakorzenienie także w tradycjach religijnych, co uwiaryściła zwłaszcza praca Faith Wilding *Sacrifice* z roku 1971, która przedstawiała naturalnej wielkości lalkę o twarzy artystki z symbolami religijnymi i zakrwawionymi tamponami. Dzieło zapisywało atmosferę opresji, jakiej twórczyni była poddawana w młodości, żyjąc w środowisku komuny religijnej niemieckich uchodźców w Paragwaju (Meyer 2010: 45). Wilding – wraz z Schapiro i Chicago – była uczestniczką programu *Womanhouse*, a jej specyficzne doświadczenia dopełniają treści ideowe opisywanego nurtu sztuki feministycznej o wskazanie na religijne korzenie deprecjacji kobiet.

Rodzicielstwo bez mitycznych uroków

Moment narodzin jest nieodzownym elementem ludzkiej egzystencji, podczas którego następuje niezwykle połączenie między dzieckiem a matką. Pierwsze lata życia niemowlęcia uzależnione są od jego opiekunów. Zgodnie z utartym schematem większą rolę rodzicielską przypisuje się matce. W etapie ciąży kobieta gloryfikowana jest jako nosicielka nowego istnienia. Wraz z nadejściem momentu porodu rola rodzicielska zmienia się. Ciężar obowiązków ukrywany jest w przestrzeni domowego zacisza, czyniąc niedostępnym to, co trudne i nie-idealne w procesie wychowawczym. Sama chwila porodu i ból z nim związany czy konsekwencje w postaci zmiany kobiecego ciała stanowią coś wizualnie niepożądanego. Artystka Mary Kelly i jej *Post – Partum Documentt* (1973-1979) wprowadza widza w dokumentację sześciolatniego procesu wychowania oraz relacji pomiędzy matką a dzieckiem. Wieloelementowe dzieło jest sześcioczęściową serią koncentrującą się na kształtującym momencie w opanowaniu języka przez jej syna i jej własnym poczuciu straty, poruszając się między głosami matki, dziecka i analitycznego obserwatora (Kelly 1973-1979). Zbiór składa się z: odcisniętej rączki w gipsie, ujęciu nauki pisania pierwszych słów przez dziecko autorki, alfabetu, popisanych kredką wykresów i naukowej dokumentacji, zużytych pieluszek czy wełnianej dziecięcej kamizelki. *Post – Partum Document* nakreślił w sztuce społeczną i psychiczną konstrukcję tożsamości w materialnej specyfice

codziennego życia. Swoją efektowność zawdzięcza ukazaniu w przedmiotach codziennego użytku oraz matczynemu nawykowi kolekcjonowania i nazywania przedmiotów, dokumentowania utartych domowych zwyczajów i wizerunku procesu reprodukcji pokoleniowej oraz codzienności życia rodzinnego (Lejer-Burchart 2008:11-12). Kelly po raz pierwszy zawarła w sztuce konceptualnej podmiotowość i feminizm na arenie Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Podobną funkcję spełnia praca *Antepartum* jako film utrwalający gest głaskania ciążowego brzucha Kelly. Kadry sugerują centralizację brzucha, a w nim nienarodzonego dziecka. Ekranizacja z 1973 roku była wstępem do dalszych działań w sztuce.

Obszar cielesności kobiecej z zakresu aborcji, zabiegów chirurgicznych, zapisy z gabinetów ginekologicznych oraz sal porodowych utrwała w swoim malarstwie Maina – Miriam Munskey (1943-1999), niemiecka artystka, która w swoich działaniach uzewnętrznia bunt wobec zaostrego prawa aborcyjnego. W 2 połowie XX wieku na terenie Niemiec nastąpiła eskalacja trendu prolife, stawiając na pierwszym miejscu rozwój płodu, ignorując zdrowie kobiety. Integralność kobiety była coraz częściej lekceważona na rzecz dziecka. W powstały kontrruch polityczny zaangażowała się także Munskey poprzez działalność artystyczną. Artystka dąży do stylu krytycznego realizmu, malując na podstawie zdjęć z berlińskiej kliniki, oddając sterylną i surową atmosferę placówek ginekologicznych. Wymusza ona na widzach zmierzenie się obrazem takich miejsc, z surową zmedykalizowaną rzeczywistością procesów porodowych, ponieważ jej prace przedstawiają kobiety i lekarzy w salach szpitalnych oraz płody w szklanych probówkach czy kobiety podczas operacji ginekologicznych leżące na stołach operacyjnych z rozłożonymi nogami (Collier Sy-Quia & Baackmann 2000: 20: 34). Munskey ujawnia medyczną stronę kobiecej fizjonomii, wykazując surowość procesów szpitalnych za pomocą malarstwa olejnego, na ogół utrzymanego w chłodnych tonacjach kolorystycznych.

Wprowadzając kobiecą fizyczność w szerszy zakres tematyczny, wychodzi z zakresu *stricte* estetycznego klasycznego piękna. Zatem podmiotowości w procesie ciąży i porodu w powyższych procesach rozrodczych i rodzicielskich pozbawione są mitycznych estetyzujących efektów, uwypuklając istotę biologiczną zarówno od strony wewnętrznej, jak i zewnętrznej natury kobiecej. Ekranizacją dopełniającą myślenie jest film Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny – domniemany projekt wirtualnej rzeczywistości*, realistyczna inscenizacja zaaranżowanego porodu lalki Barbie. Kadry zawierają odtworzenie sceny konsumpcji jabłka i aktu seksualnego, nawiązując do Księgi Rodzaju, Ewy oraz wygnania ludzi

z raju. Artystką poruszają sprzeczne emocje – od radości i satysfakcji seksualnej do wstydu z powodu zaistniałej sytuacji, w tej formie przedstawiony zostaje proces potępienia kobiecej seksualności. Kolejno widać kompozycję z dominantą pochwy, z której wydostaje się lalka. Jest to bezpośrednie nawiązanie do masturbacji, spełnienia seksualnego oraz zerwania kobiet z podporządkowaniem mężczyznom, zamiast narodzin dziecka pojawia się lalka (Witkowska 2018: 224-226). Film nie ma na celu wzbudzać podniecenia, a jedynie pozbawić kobiecej seksualności wstydu i wyjście poza sferę stereotypów. Sama artystka pozostawia bardziej otwarte pole interpretacyjne, nie ograniczając się do kontekstu jedynie feministycznego, odwołując się do pola epistemologicznego interpretacji, jakości życia w danej wspólnoty. Element narodzin lalki Barbie to sarkastyczne zwrócenie się ku ziemskiej egzystencji człowieka, patologicznej konsekwencji pierwszego czynu – zjedzenia owocu zakazanego w przekazie metaforycznym (Żebrowska 2018). W wypowiedzi badaczki Barbary Surmacz-Dobrowolskiej widzimy wnioski na temat sztuki Żebrowskiej *Porodu Barbie*, przywołane zostają pytania, czy scena niesie ze sobą jakąś absolutnie metafizyczną prawdę o człowieku? Czy to mówi nam coś o nas samych? Sam przedmiot dzieła sztuki wytwarzany jest przecież przez człowieka. W dłuższej perspektywie czasu możemy zaobserwować przemiany kulturowe, a także na polu sztuki współczesnej, stąd wniosek o zacieraniu się granic ludzkiej działalności. Pozbawienie znaczenia intelektu i emocji autora wpływa na jakość dzieła. Aktualna sztuka uzewnętrznia problematykę etyczną tyżącą się tożsamości biologicznej dzieła jak i zmiany natury estetycznej, gdyż smak został zastąpiony niesmakiem powołując się na słowa Jeana Claira, że „plugastwo i ohyda piszą nieoczekiwany rozdział w historii zmysłów” (Surmacz-Dobrowolska 2018). Nowe wartości estetyczne zaprzeczają ich dotychczasowym zasadom, czyniąc rzeczy uznawane wcześniej jako wstrętne współczesną mową i ekspresją dzieł sztuki.

Operacje upiększające i ich cechy negatywne

We współczesnym świecie, w którym kanon idealnego cielesnego piękna kobiet kształtuje się w oparciu o patologiczne wzorce ze świata mediów, wizualną młodość, jędrność skóry i odpowiednie proporcje twarzy oraz całego ciała. Stawiając kobietom wysoką poprzeczkę co do ich wyglądu, sugerując im „właściwy” rozmiar ubrań zgodnie z panującym trendem modowym. Umyślnie kreując zewnętrzną dotyczącą idealnej cery, modelowego rozmiaru nosa czy dużych

wręcz nienaturalnych ust, promując przy tym kult tzw. młodości. Wymagania niemożliwe są do osiągnięcia naturalnym sposobami ze względu na różnorodność natury ludzkiej i upływ czasu. Określone pragnienia nakreślone są poprzez patriarchalną dominantę szacowania kobiety z uwagi na jej zewnętrzne piękno, uwarunkowane wirtualną rzeczywistością i niekończącymi się możliwościami operacji plastycznych czy upiększeń w postaci makijażu – sztucznych rzęs, włosów, paznokci. Za wstrętne uważa się to, co naturalne, a więc poddane procesom starzenia, asymetryczne, mające różne kształty i wielkość. Twarz bez zakrytych niedoskonałości, tj.: przebarwienia skórne, wypryski czy popękane naczynka, są naznaczone jako brzydkie i skojarzone z niesmakiem. W trendach są operacje plastyczne przybliżające do pewnego kanonu piękna opartego na sztuczności, czego dowodzą przykłady gwiazd show biznesu, tj.: piosenkarka Nicki Minaj z silikonowymi pośladkami i piersiami oraz o strzykniętymi ustami, a także botoksem, podobnie influencerska Kim Kardashian, Donatella Versace, Pamela Anderson czy muzyczna gwiazda Cher (Kwiatkowska 2023).

Wyobrażenie o tym, jak powinno wyglądać ciało kobiety definiowane jest oczekiwaniami mężczyzn i całej struktury patriarchalnej. Mianowicie już w wieku dorastania pozycja młodej dziewczyny w liceum określana jest liczbą adoratorów i męskich hołdów. Samo małżeństwo jest szczytną karierą, w której może spełniać się jako matka i kochanka, w ten sposób dostąpić pełnej godności socjalnej (Beauvoir 2008: 350). Zatem kobieta od młodych lat swoją wartość i kobiecość uzależnia od męskiej aprobaty. To spuścizna XX wieku jaką opisuje Beauvoir, nadal wpływa na współczesność. Współcześnie powolnie następuje odstępowanie od dziedzictwa pokoleń poprzednich. Dzisiaj coraz więcej kobiet decyduje się na samotne życie, skupiając się na własnej karierze lub żyjąc w nieformalnych związkach partnerskich. Pomimo postępującego feminizmu nadal większość kobiet, chcąc spełnić się w społecznej roli, usilnie dostosowują swoje ciało do aktualnych trendów, aby uchodzić za atrakcyjne i móc zrealizować się w dotychczas narzuconej funkcji reprezentatywnej w pożądanym kanonie wizualnym. W kapitalistycznym społeczeństwie ciało przekształciło się w rodzaj produktu, przedmiotu, który działa na zasadzie reklamy, często definiując popularność i wartość człowieka na forum publicznym. Pozycja kobiet np. w telewizji łączona jest z instrumentalnością, seksem. Reklama, na której widnieje młoda dziewczyna w połączeniu z treściami erotycznymi gwarantuje sukces i powodzenie w sprzedaży danego produktu, ponieważ działa na zmysły i emocje, wspomagając sprzedaż i zapamiętanie konkretnej rzeczy (Wiśniewska 2014: 66). Dlaczego media są wyznacznikiem dla współczesnych kobiet? Źródeł możemy

dopatrywać się w obserwacji działań ludzi od najwcześniejszego wieku. Od najmłodszych lat dzieci odtwarzają w zabawach treści widziane w kreskówkach, zaś młodzież wymusza kupno ubrań czy gadżetów związanych z ulubionymi filmami, odnajdując w konsumpcji pozorne źródło szczęścia. W późniejszych latach jest podobnie, dorośli chcą wyglądać jak modelki i modele prezentujące coraz to nowsze produkty, aby dorównać wzorcom wykreowanego wirtualnego świata (Sławek-Czochra 2016: 202). Wraz z rozwojem medycyny estetycznej zwiększyły się możliwości operacji również sfer intymnych. Coraz częstszym zjawiskiem jest występowanie kobiecych piersi wśród mężczyzn określanych jako ginekomastia. Przerost gruczołów piersiowych najczęściej jest wynikiem zaburzeń hormonalnych (zbyt dużej ilości estrogenu w żywności), a także otyłość (Czajka & Zgliczyński 2005: 269-270). Ginekomastia odbierana jest jako coś wstrętnego, odbiegającego od męskiego wzorca wizualnego. Początkowe wizerunki mężczyzn mogą kojarzyć się z ich tożsamością i stosunkiem do czasopisma „Playboy”. Ukształtowany wzorzec przywodzi na myśl mężczyznę narcystycznego, egocentrycznego, silnego, pewnego siebie, chętnego w klasyfikacji tradycyjnej. Poza tym ma być dominującym kochankiem dbającym o swój wygląd, korzystając z kosmetyków, modnych ubrań. Kobieta nadal jest dla niego podmiotem seksualnym. Jednak poza patriarchalnym modelem mężczyzny pojawia się drugi wzorzec, który zaczyna posiadać cechy zarezerwowane na ogół dla strony żeńskiej. Dlatego też operacje i dążenie do osiągnięcia atrakcyjnie wyglądającego ciała są priorytetem współczesnych mężczyzn (Siewicz 2013: 4). Chcą zyskać znaczenie estetyczne tak jak kobiety, wyzbywając się wizualności czyniącej ich ciało wstrętnym.

Inną sferą chirurgii estetycznej są liftingi warg sromowych, zwane labioplastyką; na ogół jest to redukcja przerośniętych warg sromu. Źródła naukowe potwierdzają wpływ obecnej cywilizacji na wzrost zapotrzebowania na owe zabiegi ze względu na podążanie za wygórowanymi wymaganiami estetycznymi mass mediów, w poszukiwaniu: symetrii, szczupłości, odpowiedniej wielkości elementów ciała etc. Same zabiegi labioplastyki wykonuje się za pomocą laserów medycznych, wysokoenergetycznych zogniskowanych ultradźwięków i radiofrekwencji. Istnieje niewiele powodów poza naturą estetyczną, aby takie zabiegi wykonywać, jedynie w wypadku: stanów zapalnych lub dyskomfortu podczas noszenia bielizny z powodu przerostu warg (Sikorski 2019: 15-16). Zatem chirurgia estetyczna ma kierować człowieka ku spełnieniu ustanowionych wzorców piękną, odstępując od tego co naturalne. Owe stwierdzenie jest kompatybilne z aspektami kobiecej urody, która także według otoczenia

powinna być poddana idealizacji. Podobne tendencje widoczne są w estetyce sztuk plastycznych, gdzie tabuizują się wszystko co odbiega od pożądanego piękna, ideału czy przyjemności dla zmysłu wzorku. Wówczas we wszystkich wymienionych przykładach następuje unik względem wszystkiego co uznane za wstrętne przez funkcjonujące trendy.

Współczesna kobiecość alternatywna

Nowoczesna forma kobiecości znacznie różni się od konserwatywnych norm płciowych, którym to przypisuje się określone cechy zewnętrzne. W kontrze do płci biologicznej, która wydaje się być czymś niepodważalnym. Czynniki płciowe mają uwarunkowania kreowane przez kulturę, wyznaczając zestaw cech adekwatnych do tożsamości płciowej. Zatem ciało zidentyfikowane jako kobieca płeć biologiczna nie może wyznaczać płci kulturowej, bowiem rozróżnienie na płeć biologiczną i kulturową doprowadzone do logicznej skrajności wskazuje na radykalną nieciągłość o określonej płci biologicznej a skonstruowanymi kulturowo płciami. Zatem płeć kulturowa staje się artefaktem, dlatego że wraz z rozwojem sekularyzacji płeć kulturowa przestaje odzwierciedlać biologiczną. W konsekwencji cechy płci kulturowych ulegają przemianą, powolnie prze definiując kobiecość jako konstrukt kulturowy (Butler 2024: 53:54). Wówczas współczesna żeńskość to alternatywa, w której pojmowanie wchodzi: kobieta kulturystka – dbająca o swoją muskulaturę, siłę i przyrost masy mięśniowej, kobieta androgyniczna, mająca cechy zewnętrzne i wewnętrzne za równo przypisywane mężczyznom i kobietom, jak i drag queen osoba przebrana (żeńską lub męską) za kobietę, osoby z tatuażami we wcześniejszych czasach kojarzące się z więzieniem stygmatyzacją przestępców. W obiegu publicznym pojawia się queerowa seksualność, która skrajnie odbiega od norm heteroseksualnych czy tradycyjnych. Kobieca wizualność otwiera się na wcześniej nieznane formy płciowości tj.: AFAB (*assigned female at birth*) – żeńska płeć przypisana przy urodzeniu, AMAB (*assigned male at birth*) – płeć męska przypisana przy urodzeniu, osoby cisplciowe – ich tożsamość płciowa jest zgodna z płcią przypisaną przy urodzeniu, osoby niebinarne – ich tożsamość płciowa jest inna niż płeć przypisana przy urodzeniu (Gędzba & Charnas 2021). Wyżej wymienione formy definiowania kobiecości niewątpliwie mogą budzić wstręt. To wynik przekroczenia pewnej normatywności wizualnej oraz przypisanych ról społecznych przez patriariat, początkując owe tendencje od czasów starożytnych

cywilizacji – mam na myśli Grecję i Rzym, poprzez spuściznę kulturową świata chrześcijańskiego. Toteż aktualnie odejście od płci kulturowej jest porzuceniem dominacji dyskursu maskulinistycznej. Nawiązując do słów Irigaray w *Kulturowej płci kolistej ruiny współczesnej debaty*, kobieta nie jest „innym” czy „brakiem” jak sądziła Beauvoir, Irigaray ignoruje kategorie ustalonej relacji między tym co męskie a tym co kobiece. Dostrzegając, że płeć żeńska jest podmiotem, który nie jest jeden – zatem nie ma charakteru zamkniętej definicji (Butler 2024: 60-62). Toteż grupy kobiecości marginalizowanej powszechnie występują w środowiskach internetowych, uczelnianych czy publicznych, unikając jawnego życia w przestrzeni publicznej. „Nowe formy kobiecość” w znacznej mierze istnieją w cyberprzestrzeni ze względu na to, że w wielu osobach jednostki odmienne względem dotychczasowej płci kulturowej nadal budzą odrazę czy niechęć.

Polska scena sztuki tego wypełnia się kobietami drag queen, tego typu osobą jest Lola Eyeonyou Potocki versus Małgorzata Maciaszek, drag performerka, fotografka, kobieta przebrana za drag kobietę, to nietypowy przykład, choć bynajmniej nie dlatego, że powszechnie drag queen kojarzy się z mężczyzną performującym kobietę w ostrym makijażu i specyficznym ubraniu. Potocki posiada płeć biologiczną żeńską, przebierając się za drag queen. Bowiem performatywność i ekscentryczna wizualność drag queen identyfikują się z przebraniem za nadmiernie upiękkszowaną lub osobę z uwypuklonymi walorami ciała typowymi dla kobiet. Jednak jest to pewnego rodzaju inscenizacja teatralna, w której to rolę drag może grać za równo kobieta jak i mężczyzna wcielając się w postać aktu scenicznego. Podobnym przykładem jest Victoria Sin, Lolo Brow, Eppie (Wojtaszczyk: 2019). . Lizzy Strata z Poznania, będąca osobą queerową i drag queen, wraz z Black Divą performerką i artystką burlesek, które uczestniczą w wydarzeniach pozaqueer x poruszenie¹, zraszając także Lole Eyeonyou Potocki, Nastie czy Paulinę Pawłowską, debiutując w 2019 z wydarzeniem Queer Open Showcase, które częściowo udostępnione w mediach społecznościowych. Internetowy event tyczy się łamania tabuizacji cielesności osób queerowych starając się nakreślić bardziej śmiałe wyrazy cielesności drag czy queer. Nastie objaśnia nowe podejście do drag queen – podejmując próbę wpłatania ich do krajobrazu, zwyczajnej obyczajowości Pawłowska opowiada o cielesności jej granicach, jego

¹ Pozaqueer. – organizacja inicjująca wydarzenia performatywno-artystyczne. W roku 2019 debiutując projektem pozaqueer x poruszenie dystrybuując filmy z występami osób drag queen w przestrzeni online. <https://www.facebook.com/watch/?v=870297056706424> [dostęp 23.11.2019].

kontroli i o cenzurowaniu widoku nagiego ciała oraz tabuizacji bdsm – chcą oswoić odbiorcę z jego widokiem, zaś Black Diva daje występ na pograniczu burleski i drag queen, kontynuując założenia eventu. (Wojtaszczyk 2020).

W dalszym ciągu artystycznej scenerii pojawiają się Martyna Tokarska i Liliana Piskorska, to inny przykład współczesnej formy kobiecość. Dlatego, że artystki to zadeklarowane lesbijki, którym przyszło się mierzyć z odrzuceniem na scenie artystycznej. Problem pojawił się kiedy performerki utworzyły projekt *Podróż*, który w rzeczywistości jest dokumentacją podróży poślubnej partnerek, z całą serią fotografii z różnych miejsc oraz filmów. Tokarska i Piskorska będąc ubrane w białe suknie, nawiązując do stereotypowej mody ślubnej, bawiąc się jego przekazem wizualnym.. Chodzi tu również pokazanie, że rola ustawodawcza ślubu, niepotrzebna jest do spełniania wartości emocjonalnych, jak miłość, szacunek, a także aktów o wymiarze fizycznym, a zatem aktywności seksualnej. Artystki zamierzały wykonać w ten sposób odwrót od wartościującego pojmowania stereotypowego małżeństwa, jednocześnie chcąc ośmieszyć idące za nim wartości. Jakoby małżeństwo w kulturze było wyznacznikiem zażyłości relacji romantycznej czy dowodem najwyższej miłości. Pierwotnie dokumentacja pokazano podczas wystawy w Galerii El, Galerii nad Wisłą, w późniejszym czasie ekspozycja została ocenowana przez prezydenta miasta Elbląga, z racji poczucia zgorznienia bądź odrazy tym, że para homoseksualnych kobiet pokazuje swoją orientację na polu sztuki w wyżej wymienionym kontekście. Negatywną odpowiedź dało także społeczeństwo, w Galerii nad Wisłą podczas finisażu projektu grupa osób w kominiarkach zaatakowała galerię, wybijając okna, grożąc podpaleniem ekspozycji (Tokarska & Piskorska 2013). Wolność seksualna budzi, jak widać na tym przykładzie, społeczną awersję oraz agresję. . Wymienione egemplifikacje umożliwiają zobaczenie rozwoju nowoczesnych form kobiecości, narażone są one na odrzucenie i wykluczenie. Pomimo kontrowersyjności względem norm kultury płciowej są one zjawiskami jawnymi na polskiej scenie artystycznej, dzięki temu prowadzą do jej powolnej przemiany. Zatem przededefiniowania czy szerszych możliwości względem pojmowania kobiecość, jako konceptu otwartego. Dotychczas za istotę żeńskości uznawało się walor estetyczny (w kanonie piękna i idealizacji walorów biologiczno-płciowych) nie pozwalając na jakiegokolwiek modyfikację jako takiej żeńskości. Przez co kobiety nie miały zbyt wielu okazji do wyrażania siebie, tkwiąc w zamkniętym dyskursie estetyki nakreślonej przez mężczyzn. Do teraz, przełamywanie norm wiąże się z deprawacją jednostek wychodzących ze schematu, kulturowej płci. Często przypisując owym osobom pejoratywne cechy lub traktując je jako zagrożenie dla zastanego systemu.

Podsumowanie

Przekrój wielu epok ukazuje zaznaczenie spraw związanych z kobiecością, piętnem wstrętu. Często są to czynniki związane z naturą biologiczną, tj.: menstruacja, poród, wygląd waginy czy seksualność kobieca. Przez setki lat zatajano tematykę objętą wstrętem, czyniąc ją czymś niedostępnym, a nawet niewidocznym w obiegu życia publicznego. W nielicznych przypadkach już w czasach najdawniejszych eskalowano obraz żeńskiego układu rozrodczego w różnych sytuacjach, zawsze jednak z podobnym efektem, wzbudzając kontrowersje pośród odbiorców lub ujawniając przekaz w formie enigmatycznej, nie pokazanej wprost dla wybranego grona widzów, które dostrzegło owe kształty i tematy poruszone w zawartym dziele artystycznym. Dopiero sztuka współczesna od 2. połowy XX wieku jawnie przedstawia kobiecość bez tabu, czyniąc z niego podmiot sztuki, główny nurt swoich dzieł, nadając podejmowanym zagadnieniom dużego znaczenia. Wstręt dotyka sfery zabiegów medycyny estetycznej, czyniąc z ludzkich ciał przedmiot sztuki modyfikowany pod standardy lansowane przez media, by uniknąć wstrętu dotyczącego jakiegokolwiek fragmentu ciała. Kobiecość i powiązana z nią cielesność na stałe otoczona jest odium wstrętu, zmienia się jedynie jego obszar, można stwierdzić, że jest on nieunikniony. Za postępowe można uznać przełamywanie tabuizacji fizjonomii i wszelkich form kobiecej definicji, dokonujące się głównie poprzez powolne oswajanie społeczeństwa z podnoszoną tematyką. Być może w przyszłości doprowadzając do akceptacji pewnych stanów rzeczy. Dobrym przykładem jest akceptacja kobiecej menstruacji i związanej z nią krwi, która jeszcze do niedawna nie była czymś ogólnie omawianym na forum publicznym czy w towarzystwie. Być może wraz ze wzrostem świadomości społecznej rzeczy naznaczone wstrętem zmienią ów tryb postrzegania, niewątpliwie jest to bardzo powolny proces i nie wiadomo, czy w pełni możliwy do realizacji.

Źródła cytowań

- BEAUVOIR, SIMONE (2008), *Druga płeć*, przekł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- BUTLER, JUDITH (2024), *Uwikłani w płeć feminizm i polityka tożsamości*, przekł. Karolina Krasuska, Warszawa: Krytyka Polityczna.
- COLLIER SY-QUIA, HILLARY, SUSANNE BAACKMANN (2000), *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*, Berkeley: University of California at Berkley.
- CZAJKA, IZABELLA, WOJCIECH ZGLICZYŃSKI (2005), 'Ginekomastia – patogeneza, rozpoznawanie i leczenie', *Polish Journal of Endocrinology*: 3, s. 269-270.
- DELPORTE, HENRI (1979), *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris: Picard.
- DEMKO, IWONA (2012), *Waginatyzm*, rozprawa doktorska towarzysząca pracy artystycznej „Kaplica Waginy”, promotor: prof. ASP Józef Murzyn, Kraków: Akademia Sztuk Pięknych.
- DŻWIGAŁA, KATARZYNA (2020), 'Menstruacja w starożytności grecko-rzymskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej', *Przegląd Nauk Historycznych*: 2, s. 235.
- IRIGARAY, LUCE (1974), *Speculum of the other women*, Ithaca N.Y: Cornell University Press.
- FRANK, FERRIE (1978), 'Piero della Francesca's Madonna del Parto and the Function of Images of the Pregnant Virgin Mary', *Dandelion*: 1 (2), s. 1-13.
- GREEN-COLE, RUTH (2000), *Painting Blood: Visualizing Menstrual Blood in Art*, online: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-15-0614-7_57 [dostęp: 12.06.2024].
- KELLY, MARY (2024), *Dokument poporodowy 1973-79*, online: <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79> [dostęp: 12.06.2024].
- KWIATKOWSKA, MAGDA (2023), 'Oto 10 gwiazd, które odmieniły swój wygląd przez szereg operacji plastycznych', online: <https://jastrzabpost.pl/gwiazdy-ktore-przesadzily-z-operacjami-plastycznymi,6976188868241025a>, dostęp [03.07.2023].
- LECHNER GREGOR, MARIA (1981), *Maria gravida: Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München.
- LAJER-BURCHART, EWA (2008), *Mary Kelly O wierności: sztuka, polityka, pasja i wydarzenie*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

- MAPPLETORPHE, ROBERT (1976), *Arnold Schwarzenegger*, fotografia na papierze, w zbiorach Tate Modern, Londyn, nr katalogowy AR0213
- MCCARTNEY, JAMIE (2011), *The Great Wall of Vagina*, publikacja autora, bez miejsca wydania.
- MEYER, LAURA, WILDING, FAITH (2010), 'Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy', *N.Paradoxa: International Feminist Art Journal*: 26, s. 45.
- MCMAHON, JOANNE, JACK ROBERTS (2001), *The Sheela-na-Gigs of Ireland and Britain: The Divine Hag of the Christian Celts. An Illustrated Guide*, Cork: Mercier Press.
- MØRK RØSTVIK, CAMILLA (2019), 'Blood Works: Judy Chicago and Menstrual Art Since 1970', *Oxford Art Journal*: 3 (42), s. 335–353.
- PARKER, ROZSIKA, GRISELDA POLLOCK (1985), *Framing Feminism, Art and the Women's Movement, 1970-85*, London.
- SIEWICZ, KATARZYNA (2013), *Wpływ przekazu medialnego na współczesny wzorzec męskości a implikacje dla edukacji*, Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie.
- SŁAWEK – CZOCHRA, MAŁGORZATA (2016), 'Kobiety w kulturze medialnej zarys na podstawie seriali fabularno-dokumentalnych', *Roczniki Kulturoznawcze*: 3, s. 202.
- SURMACZ-DOBROWOLSKA, BARBARA (2008), *W opozycji do kultury medialnej – kilka słów o sztuce „mięsa”, art. papier*, 12/108, online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=62&artykul=1413&kat=3> [dostęp: 12.06.2024].
- TOKARSKA MARTYNA, LILIANA PISKORSKA (2013), 'Podróż', online: <http://lilia-napiskorska.com/pl/praca/podroz/> [dostęp: 12.06.2024].
- TOMLISON, JANIS A. (2002), *Goya in the Twilight of Enlightenment*, New Haven: Yale University Press, New Haven and London.
- WITKOWSKA, SYLWIA (2018), 'Polski feminizm – paradygmaty', *Dyskurs Pismo Naukowo – Artystyczne ASP we Wrocławiu*: 12, s. 224-226.
- WIŚNIEWSKA, PAULINA M. (2014), *Wizerunek kobiety w mediach – analiza porównawcza poświęcona kobietom w prasie polskiej i niemieckiej u schyłku pierwszej dekady XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum.
- WOJTASZCZYK, JAKUB (2020), 'Queer to ja', online: <https://kulturaupodstaw.pl/queer-to-ja/>, [dostęp 2 lipca 2020].
- WOJTASZCZYK, JAKUB, LOLA EYEONYOU POTOCKI (2019), 'Faux queen? Nie, dziękuję!', online: <https://kulturaupodstaw.pl/faux-queen-nie-dziekuje-lola-eyeonyou-potocki-kuba-wojtaszczyk/> [dostęp 18.02.2019].

ŻEBROWSKA, ALICJA (2018), 'Desa Unicum', online: <https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/siostrzenstwo-feminizm-i-sztuka-kobiet/alicja-zebrowska/narodziny-barbie-grzech-pierworodny-domniemany-projekt-rze/> [dostęp: 16.05.2023].

Cisza zagrożona hałasem¹, czyli słów kilka o Tomaszu Ciecierskim w latach 70. jako artyście osobnym

JOANNA SOWIŃSKA

Wprowadzenie

Tomasz Ciecierski jest uważany za jednego z najważniejszych artystów współczesnych w Polsce. Jego prace znajdują się w kolekcjach wielu uznanych galerii i muzeów w kraju, takich jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta w Warszawie czy Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Artysta na stałe związany był z warszawską galerią Le Guern oraz Fundacją Profile². Swoje prace pokazywał na wystawach w Amsterdamie, Glasgow czy Dusseldorfie. Jest laureatem nagrody Cybisa za rok 1999 oraz otrzymał srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w 2005 roku. Brał udział w Biennale w Sao Paulo w 1987 roku oraz Documentach w Kassel w 1992 roku. Jego osiągnięcia są potwierdzone zatem nie tylko w kraju, ale także na arenie międzynarodowej. Mimo to, zainteresowanie twórczością tego artysty jest

¹ Fraza zaczerpnięta z: (Siedlecka 1981).

² Materiały prasowe do niniejszego tekstu zostały zgromadzone dzięki uprzejmości biblioteki w warszawskiej Zachęcie oraz galerii Le Guern.

skoncentrowane przede wszystkim wokół tekstów krytycznych i komentarzy około wystawowych. Nie powstała do tej pory ani monografia, ani inne opracowanie naukowe stawiające sobie za cel zsyntetyzowanie tej twórczości czy jej bardziej szczegółowe opisanie. Podczas przeglądania najważniejszych opisujących procesy w danej epoce tekstów; Ciecierski prawie w ogóle się nie pojawia, a jeżeli już to jego twórczość traktowana jest wybiórczo i hasłowo. Artysta, mimo miana „jednego z najwybitniejszych współczesnych twórców” (Dąbrowski 2017/2018: bns), nie został odpowiednio, przynajmniej na ten moment, usytuowany w historii sztuki. Za jedyną z nielicznych prób uznać można książkę *Tomasz Ciecierski. Obrazy i prace na papierze 1972-2007* pod redakcją Włodzimierza Nowaczyka, która była jednak katalogiem do przygotowanej w 2007 roku wystawy malarza o tym samym tytule.

Co do samej twórczości tego artysty, to omawiana jest ona przede wszystkim jako swoisty „traktat o malarstwie” czy, mówiąc inaczej, malowanie o malowaniu. Co prawda zwraca się uwagę na szereg innych tematów i wątków pojawiających się w działalności tego artysty, przykładowo ruch, nawiązania do czasu, pamięci oraz przeszłości. Zwrócić należy jednak uwagę na to, że w komentarzach krytycznych autoteliczność uważana jest za wiodący punkt zaczepienia tej twórczości. Chociaż obecność autotematyczności jest niezaprzeczalna, to budzi ona w moim przekonaniu szereg wątpliwości, z których najważniejszą jest jej działanie ograniczające. Dominacja tej koncepcji w dyskursie sztuki odcina bowiem tę twórczość od wątków gospodarczych, wystawienniczych, społecznych czy politycznych, które w przypadku sztuki okresu PRL-u są kontekstami istotnymi. Ta kanoniczna interpretacja staje się w ten sposób redukcjonistyczna, a przez to także w wielu miejscach wątpliwa oraz nie w pełni precyzyjna. Jej powszechność, wynikająca prawdopodobnie z popartego autorytetem krytyków ustabilizowania w kręgu naukowym, doprowadziła do jej swoistej dogmatyzacji. To z kolei sprawiło, że nawet chęć zaznaczenia innych wątków niż metatekstualność, zostaje niemal automatycznie uznana za niezasadną. To także uniemożliwia interpretacje wcześniejszych obrazów Ciecierskiego z lat siedemdziesiątych, które typowo traktowane są jako potwierdzenie nieprzemijającego autotelizmu tej twórczości. Utrudnione stają się także próby wpisania Ciecierskiego w procesy historyczne oraz artystyczne. Artysta ten, traktowany jako postać wytwarzająca przez ponad pięćdziesiąt lat „traktat o malarstwie”, stał się w ten sposób malarzem odizolowanym, jednak nie od rzeczywistości w ogóle, ale od rzeczywistości artystycznej.

Głównym celem autorki tego artykułu będzie przede wszystkim zastanowienie się nad miejscem Ciecierskiego w historii sztuki lat 70. Wyzwolenie jego dzieł od petryfikujących ją interpretacji. Wybór tego okresu jako

przedmiotu mojego zainteresowania spowodowany został tym, że to właśnie wtedy wykształciły się motywy, których odpowiednia analiza jest niezbędna do zrozumienia powracających na przestrzeni całej działalności artystycznej Ciecierskiego odniesień. Analizując twórczość autora *Czerwonego imperatora* z tego okresu, a także dominującą wśród krytyków jej interpretację, postaram się naszkicować miejsce artysty w historii sztuki, mówiąc ogólnie: PRL-u. Wczesne prace sugerują, że wartościowe dla ich zrozumienia będą kategorie milczenia i ciszy. Sama postawa Ciecierskiego, jego opieszałość podczas opowiadania o swojej twórczości, także kieruje spojrzenie interpretatora w stronę autocenzury, nie-mówienia i milczenia.

Sam tekst podzielony zostanie na trzy części. Na początek zastanowię się, skąd wynika hegemonia „traktatu o malarstwie” oraz jak można tę kategorię rozumieć. Będzie to część, która pozwoli mi w ogóle mówić o takich kwestiach w tej praktyce artystycznej, jak cisza czy milczenie. Następnie prześledzę biografię oraz twórczość Ciecierskiego i wyodrębnę te miejsca, w których znaczenie zachowane zostało w pustych, niewypełnionych językiem malarskim przestrzeniach. Te rozważania posłużą mi do zastanowienia się, jak w perspektywie historycznej można mówić o artyście, który chociaż był świadomy zachodzących wokół niego przemian, koncentrował się przede wszystkim na swoich osobistych, indywidualnych zainteresowaniach.

Traktat o malarstwie

Według badaczy i krytyków głównym tematem twórczości Tomasza Ciecierskiego jest malarstwo. Ten swoisty metadyskurs miałby zajmować go już od początku kariery, czyli od lat 70. Mimo że ta interpretacja odizolowuje prace artysty od większości kontekstów – wystawienniczych, autobiograficznych, ekonomicznych czy kulturowych – komentatorzy tej twórczości uznają ją za kanoniczną. Jest ona na tyle ustabilizowana, że jedna z krytyczek rozpoczęła swój tekst następująco: „Na początku przyjdzie powtórzyć **oczywistość** [podkreślenie – J. S.], że Tomasz Ciecierski maluje o malowaniu” (Smolińska-Byczuk 2007: 56). W tak autotelicznej sztuce, której znaczenie stało się „oczywiste”, nie było miejsca na tematy wykraczające poza już te uznane. Co zastanawiające, jest to przekonanie stosunkowo niedawne, jak na ponad pięćdziesięcioletnią karierę Ciecierskiego. W XX wieku komentatorzy i krytycy nie eksponowali wątków z poziomu meta, co więcej, takie rozważania stanowiły margines ówczesnych

tekstów. To rozpoznanie wskazuje na, że autotematyczny charakter tej sztuki nie jest tak „oczywistym” wątkiem, jak mogą sugerować artykuły z XXI wieku. Ta obserwacja prowadzi do pytania, co sprawiło, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat „traktat o malarstwie” zdominował interpretację o tej sztuce.

Zainteresowanie sztuką Tomasza Ciecierskiego pojawia się już od jego ważnej, indywidualnej wystawy w Galerii Zapiecek z 1977 roku. Chociaż już do wystawy z 1974 roku w Galerii Sztuki Współczesnej „Krzywe Koło” powstał katalog, to nie wzbudziła ona takiego zainteresowania wśród krytyków, jak ta o trzy lata późniejsza. Przez kolejne lata Ciecierski wystawiał w licznych instytucjach zarówno w kraju, jak i za granicą, a wraz z nimi pojawiały się teksty, w których próbowano zinterpretować sztukę autora *Czerwonego Imperatora*. Artysta według wczesnych rozpoznawców miałby być buntownikiem zafascynowanym ruchem, a jego obrazy z lat 70. miały zachwycać młodzięcym nieokiełznaniem. Były namiętne i intuicyjne. „Ciecierski malując bliski jest poecie tworzącemu wiersz” (Kawalerowicz 1978: 34) pisała Kinga Kawalerowicz, omawiając wystawę w Galerii Krytyków w 1978 roku. Trzy lata później Marianna Krauze, odnosząc się do wystawy w Galerii MDM, stwierdziła, że: „Ciecierski potrafi narysować ulotność chwili, sposób, w jaki zaciera się ona w pamięci, zapach i smak, przyjemność i doznawania wrażeń” (Siedlecka 1981: bns), a w 1994 roku Maria Morzuch do tego zestawu cech dodała:

Jego [Ciecierskiego – J. S.] obrazy z dwóch ostatnich dekad niosły emocje uczestników zapamiętałych w akcjach godnych scen batalistycznych Uccella, nieustająco poddanych ruchowi, ruchowi bez początku i końca, przywodzącemu na myśl dynamikę rytmu obrazów futurystów. Obrazy te, zanurzone w czystych kolorach, bliższe są beztróscy gamy Hockneya niż tradycjom polskiego malarstwa (Morzuch 1994: 5).

Wczesna twórczość Ciecierskiego sprzed dwutysięcznego roku była sztuką niesprecyzowaną i niedookreśloną interpretacyjnie. Zaznaczano zainteresowanie Ciecierskiego ruchem, czasem, pamięcią oraz nawiązania do Paolo Uccello, Rembrandta i Maneta, a także wykorzystanie fotografii. Przeważającą tendencją w tekstach pisanych w XX wieku była zachęta do poszukiwania przez odbiorcę własnych znaczeń i sensów. Była to sztuka swobodna i kierująca swoje spojrzenie poza zastane ramy. Jerzy Domagała w 1977 roku napisał:

Jest w tym malarstwie coś, co nie do końca określone i sformułowane, pozwala odbiorcy na różnorodną, osobistą interpretację. [...] I zupełnie inne malarstwo.

Tętniące życiem ruchem i gwarem rzeczywistości. Nie kontemplacyjne, skierowane do wewnątrz, lecz ekspansywne i żywiołowe. Chyba nie będzie przesady w stwierdzeniu – zaangażowane (Domagała 1977: bns).

Było ono według tej interpretacji zaangażowane w rzeczywistość. Jan Stanisław Wojciechowski także twierdził, że możliwe jest określanie tej sztuki jako „afirmującej rzeczywistość”, mimo że „[t]wórczość Tomasza Ciecierskiego odnieść można do conceptualnych wątków sztuki współczesnej (znaki na granicy artykulacji, dzieło odarte z atrakcyjności wizualnej)” (Wojciechowski 1976: bns). Można zauważyć zatem, że w początkowych komentarzach sztuka Ciecierskiego wychodziła naprzeciw rzeczywistości. Zapożyczane z niej znaki stawały się ich interpretacją, a przez to opowieścią o nich i samym świecie, z którego zostały zaczerpnięte.

W XXI wieku zaczęła dominować myśl, którą Waldemar Baraniewski podsumował następująco: „To [sztuka Tomasza Ciecierskiego – J.S.] obrazy o obrazach, malowanie o malowaniu, malowanie o widzeniu i niewidzeniu, o pamiętaniu i zapominaniu, o świecie obrazów i obrazie świata” (Baraniewski & Ciecierski 2012: 6094). Sztuka Ciecierskiego miałaby być zatem metamalarstwem, które nieustannie podważa i rozważa swoje istnienie. Sztuką o czasie i pamięci, które tylko w kontakcie z płótnem mogą się wyrazić. Interpretacja tej twórczości u progu nowego tysiąclecia gwałtownie się zatem zmieniła.

W 2002 roku powstały kolaże złożone z kilkudziesięciu zdjęć metalowych zlewów, wypełnionych kolorową wodą po obmywaniu pędzli z farby po zakończonej pracy. Wszystkie fotografie zostały zrobione pod tym samym kątem i chociaż zmienia się kolor wody, to pozostałe elementy zdjęcia pozostają takie same. Charakterystyczną cechą fotografii jest to, że odbitki można mnożyć w dowolnej liczbie, więc jedynym ograniczeniem dla tych prac jest po pierwsze sam artysta, a po drugie fizyczna przestrzeń, w której ta praca jest tworzona lub w której może być umieszczona. Potencjał nieskończoności, który interesuje Ciecierskiego także w jego wcześniejszych pracach z posklejanych ze sobą pejzaży, wskazuje na rzemieślniczość pracy malarza. Zajmowanie się tym tradycyjnym medium, zdają się mówić te niezatytułowane prace, to nie tylko efekt końcowy, ale także dziesiątki godzin spędzonych na myciu pędzli, mieszaniu farb i dobieraniu kolorów. Przez uchwycenie na fotografiach tych czynności zyskują one znaczenie symboliczne. Stają się przedstawieniami malarstwa samego w sobie, jako mechanicznego i, co sugeruje medium fotografii, powtarzającego się niemal w nieskończoność procesu, z którego artysta nie może się wyzwolić.

Fotografie zlewów zostały wystawione w Galerii Foksal na wystawie pt. *Malarstwo* w 2002 roku. Poza nimi znalazły się tam tylko najnowsze prace malarza. Wystawa znamienita jest nie tylko z powodu omówionych wyżej prac, ale także tekstu do katalogu. Jego autor, Marek Goździewski, odniósł się w nim do szkiców i rysunków Ciecierskiego z lat 70., które scharakteryzował jako pierwsze ślady zainteresowania tego artysty poziomem meta (Goździewski 2002: bns). To tam po raz pierwszy z taką wyrazistością stykamy się z „traktatem o malarstwie” Ciecierskiego, ale także i z samym terminem. Kolejne wystawy oraz teksty są doprecyzowaniem intuicji tego krytyka lub ich rozwinięciem.

Pod koniec 2002 roku, niedługo po wystawie w Galerii Foksal, w Galerii Zderzak miała miejsce wystawa tego artysty pt. *Obrazy i brudnopisy*, do której dołączona została książka–katalog albo raczej książeczka, bo jest wielkości dłoni, w której zebrano niepokazywane dotąd prace Ciecierskiego z lat 1972–74, do których kilka miesięcy wcześniej odnosił się Goździewski. Zatytułowana była: *Brudnopisy* i stanowiła zbiór wybranych przez artystę prac, które, jak sam przyznaje, odnalazł w trakcie przeprowadzki do nowej pracowni, i ponieważ mu się spodobały, postanowił zebrać je w książkę, która w 2002 roku trafiła do rąk odbiorców (Ciecierski 2002: 4). Trzydzieści jeden rysunków i szesnaście kolaży skupiało się na kompozycjach związanych z warsztatem malarza – pędzle, farby, palety malarskie – oraz opisy kolorów i rozważania nad nimi. Jak wskazuje artysta: „W tamtym czasie interesowały mnie warsztat malarza sztalugowego oraz akademickie schematy malarza sztalugowego oraz akademickie schematy ustawiania martwych natur i modelek na tle draperii” (Ciecierski 2002: 4). Zbiór sugerował, że Ciecierski jest na równi artystą–rzemieślnikiem, co także artystą–teoretykiem.

O kilka miesięcy późniejsza wystawa w Bunkrze Sztuki, pt. *Pakt z malarstwem*, w pełni ugruntowała taki wizerunek Ciecierskiego. W odróżnieniu od wystawy w Galerii Zderzak, na której prezentowano tylko prace z lat 70., i wystawy w Galerii Foksal, na której pokazywano najnowsze dzieła artysty, Maria Anna Potocka, kuratorka wystawy w Bunkrze Sztuki, zestawiała zarówno nowe, jak i wcześniejsze prace Ciecierskiego, czym z jednej strony podsumowała dotychczasowe praktyki artysty, a z drugiej potwierdziła istnienie nowej drogi w sposobie myślenia o jego twórczości. Potocka nie tylko starała się zaznaczyć związek między malarzem–rzemieślnikiem a malarzem–teoretykiem, ale istotne było dla niej pokazanie, że pakt z malarstwem artysta zawiązał już u progu swojej kariery i był mu wierny aż do końca. Chociaż Goździewski w swoim tekście także wskazywał na lata 70. jako początek zainteresowania Ciecierskiego

tym tematem, utrzymywał jednak, że artysta powrócił do niego po przerwie dopiero w 2001 roku. Potocka podkreśla z kolei, że był to temat, który można nieprzerwanie zauważyć w twórczości tego malarza.

Wystawa w Bunkrze Sztuki stanowi podsumowanie poprzednich wystaw, w których wyeksponowano autotematyzm sztuki Ciecierskiego. W tekstach do katalogu tej wystawy Potocka próbowała scharakteryzować teorię Ciecierskiego, która miałaby według niej być zawarta w samym dziele sztuki. Kuratorka jako pierwsza z taką wyrazistością i w takiej formie starała się uchwycić fenomen nazywany później „traktatem o malarstwie”, co nie byłoby możliwe bez wcześniejszych wystaw i komentarzy. W tekście pod tytułem *Pakt w malarstwie* pisze:

Jaki rodzaj kontraktu z malarstwem posiada Tomasz Ciecierski?

Jest to kontrakt rozległy, o szczególnych uzależnieniach [...]. Jest w tym kontrakcie rozsądek i nieuchronność, logika i przypadek, eksplozja swobody i spokój namysłu. Na terenie malarstwa malarz spotyka się z teoretykiem i prowadzą rozmowę przy użyciu środków malarskich. [...] Malarz wydaje się być zatrudniony przez teoretyka i nie do końca świadomy celów, do których jego obrazki będą wykorzystane. Teoretyk każe: namaluj pejzaż, namaluj człowieka, zamaluj płaszczyznę, wypuść pędzel szybciej, wyhamuj gest, użyj tych kolorów. Malarz jest posłuszny (Potocka 2003: 25).

Jak można zauważyć na podstawie powyższego cytatu, Potocka zaledwie szkicuje charakter „traktatu o malarstwie”. Wskazuje, że za rzemieślniczością artysty może kryć się bliżej niesprecyzowana myśl teoretyczna. Sam Ciecierski zresztą nie konkretyzuje swojego stosunku do malarstwa. Twierdzi nawet: „[...] a tym malowaniem dla malowania to zajmuje się jak mi te dobre obrazy przestają wychodzić i mam taką pustkę. Jak mam taką pustkę to wracam i zadaję sobie znowu te fundamentalne pytania” (Rusinek & Ciecierski 2020: 15:35–15:48). Niektóre z nich wymienia w swoich *Brudnopisach*: „[...] czy gryzmoły i brudnopisy mogą być dziełem sztuki? Czy można namalować obraz kredkami do makijażu? Jak narysować (namalować) zapach farb olejnych i terpentyny? Czy czerwony jest naprawdę czerwony?” (Ciecierski 2002: 6).

Sama wystawa w Bunkrze Sztuki nie pozwala doprecyzować punktów traktatu Ciecierskiego. Dopiero w zestawieniu z wcześniejszą wystawą w Galerii Foksal i *Brudnopisami* jego tezy zaczynają się wyraźniej rysować. Już w tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że „traktat o malarstwie Ciecierskiego”, jest, jak zauważył Goździewski, w rzeczywistości „minitraktatem” złożonym z serii pytań i kolejnych fascynacji malarza, do których ten co jakiś czas wraca. Nie jest

rozbudowany i opiera się na dwóch podstawowych figurach: artysty-rzemieślnika i artysty-teoretyka. Figura artysty-rzemieślnika patronuje stwierdzeniu, że znaczenie obrazu wyraża się w procesie jego tworzenia, czyli nakładania farby, mycia pędzli oraz dobieraniu farb, ale także w samym wyborze medium: malarstwa, fotografii czy rysunku, a w późniejszych latach kolażu. Figura artysty-teoretyka jest myślą, która miałaby się kryć za samym procesem, czyli właśnie owo stwierdzenie, że mechaniczny gest oraz znaczenie materiału tworzą „traktat o malarstwie”. Te punkty można wyodrębnić w pokazywanych na wystawach z 2002 roku dziełach. Ich skromna liczba wskazuje jednak na to, że malowanie o malowaniu jest kategorią niedookreśloną i trudno uchwytłą. Większość badaczy nie zadaje sobie nawet trudu, by zrekonstruować jej punkty, uznając je za „oczywiste”. Moje rozważania wskazują na to, że ani badacze, którzy przyczynili się do skonstruowania kategorii „traktatu o malarstwie”, ani sa nie konkretyzują ostatecznie, w jaki sposób sztuka artysty miałaby komunikować jej metatreści. To pozwala stwierdzić, że uznanie tej kategorii za nadrzędną nie jest uzasadnione.

Co więcej, Ciecierski w niektórych wywiadach zaznaczał, że „traktat o malarstwie” to hasło wymyślone przez krytyków, a sam ten motyw nie jest najważniejszy dla jego sztuki, czego przykładem może być wywiad do magazynu „Dobre Wnętrze”:

DW: Na Pana obrazy warto patrzeć wiele razy. Można je rozumieć za każdym razem inaczej. Jeden z wątków to malowanie o malowaniu.

TC: To co zostało nazwane przez krytyków „traktatem o malarstwie” jest jednym z wielu wątków mojego malarstwa, i to nie najważniejszym...

DW: Co jest najważniejsze w takim razie? Na co mamy patrzeć?

TC: Zawsze mnie interesowała przestrzeń jako element obrazu (Dorota Szaroszyk & Ciecierski 2006: 140).

Pojawiają się jednak komentarze, w których zaznacza, że „[j]eśli się na to [jego sztukę – J.S.] spojrzy przez lata, to niemal wszystko, co robiłem było o procesie malowania, a na obrazach pojawiał się warsztat malarza, paleta, pędzle, farby...” (Szytler & Ciecierski 2004: bns). Ta niespójność przekonań pozwoliła ostatecznie przywiązać się interpretacyjnie do malowania o malowaniu.

Nie zmienia to jednak faktu, że możliwość wskazania konkretnej daty początku metadyskursowego traktowania sztuki Ciecierskiego (2002/2003) prowadzi do konkluzji, że mamy do czynienia z wykreowaną konstrukcją. Co

więcej, konstrukcją, której teoretyczne podparcie jest szkicowe i stanowi raczej serie pytań niż prób odpowiedzi na nie. To z kolei podważa dogmatyczność i kanoniczność „traktatu o malarstwie”, co pozwala zastanowić się nad innymi, nieobecnymi do tej pory w rozważaniach badaczy, wątkami tej twórczości, wśród których wyróżnić można ciszę i milczenie. Wydaje się, że zwłaszcza w latach 70. były one ważne dla zrozumienia prac artysty.

Białe znaki

Tomasz Ciecierski urodził się w 1945 roku w Krakowie, jednak na stałe związany pozostał z Warszawą, stając się częścią jej życia artystycznego. Do stolicy przeniósł się z rodzicami jako kilkulatek i jak przyznał w rozmowie z Robertem Mazurkiem: „[...] ja się czuję być warszawiakiem” (Mazurek & Ciecierski 2021: 2:35). Był starszym synem pary: Danuty Urszuli z domu Chmielowskiej oraz Jana, aktora dramatycznego, który grał Józefa Matysiaka w słuchowisku radiowym *Matysiakowie*. Był także starszym bratem Jana Antoniego Ciecierskiego – scenografa i kostiumografa związanego z warszawską Akademią Sztuk Pięknych i Teatrem Dramatycznym w Warszawie. Uczęszczał do szkoły podstawowej przy ulicy Marszałkowskiej, zlokalizowanej niedaleko jego domu w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM), z której miał widok na budujący się w latach pięćdziesiątych Pałac Kultury i Nauki. Następnie odbył edukację w liceum im. Księcia Józefa Poniatowskiego na warszawskim Żoliborzu.

Atmosfera obu dzielnic, zarówno Śródmieścia, jak i Żoliborza, sprzyjały rozwojowi artystycznemu przyszłego malarza. Najważniejszy dla jego smaku oraz zainteresowań malarskich był jednak jego dom rodzinny. We wspomnianej już rozmowie z Robertem Mazurkiem, artysta opowiada, że obrazy były w jego domu zawieszone od podłogi do sufitu (Mazurek & Ciecierski 2021: 3:40-3:45). Ciecierski zatem już od najmłodszych lat wzrastał otoczony kulturą wysokoartystyczną, wymagającą większych niż podstawowe kompetencji interpretacyjnych. Po latach wspominał, że:

[...] jedyną odpowiedzią na to jakie jest to moje malarstwo i jaki ja jestem to jest to, że będąc małym chłopcem codziennie rano przez wiele, wiele lat widziałem na ścianie w pokoju trzy prace. To był El Lissitzky – grafika. Wspaniała. Neokonstruktywistyczna. Potem Maxa Billa [...] abstrakcja. [...] A trzecia praca to była [Lässta – J.S.] Segalla (Fundacja Profile 2024: 23:05–24:40).

Była to prawdopodobnie realistyczno-ekspresjonistyczna litografia. Wszystkie te style można faktycznie zauważyć w jego twórczości, nawet tej wczesnej.

Rzeczywistość, w której dorastał, wraz z tym, że malarz od najmłodszych lat lubił rysować, przyczyniło się do wyboru przez niego kierunku studiów. W latach 1965–1971 studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie z wyróżnieniem obronił dyplom w pracowni Krystyny Łady-Studnickiej. Po ukończeniu studiów wyjechał do Stanów Zjednoczonych, a tam zetknął się między innymi z pracami Claesa Oldenburgera. Była to podróż do pewnego stopnia formacyjna, ponieważ otrzymał na tę okoliczność od cici polaroid, którego, jak opowiada artysta, nie mógł zabrać ze sobą do Polski, ponieważ brakowało w kraju w tym czasie klisz do takiego aparatu (Fundacja Profile 2024: 39:05–40:00). Niemniej jednak wykonane tam zdjęcia zainspirowały artystę w latach 70. do stworzenia serii kolaży. Ciecierski w wielu swoich pracach odwoływał się później do fotografii, traktując to medium jako jedno z wiodących w swojej praktyce twórczej. Mimo licznych wyjazdów zawsze podkreślał, że stałym miejscem jego pobytu jest Warszawa. To tutaj miał rodzinę oraz pracownię, w których przechowywał swoje obrazy. W rozmowie z Mazurkiem opowiada nawet, że do Warszawy ze Stanów wrócił dla dziewczyny, „w której był śmiertelnie zakochany” (Mazurek & Ciecierski 2021: 10:25).

Po powrocie do kraju w 1972 roku został nauczycielem akademickim w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na wydziale malarstwa, gdzie wykładał rysunek. Ze stanowiska zrezygnował jednak w 1985 roku, ponieważ jak sam przyznał wyjazdy i praca nad obrazami pochłaniała większość jego czasu. W kolejnych latach zajmował się przede wszystkim przygotowaniem prac na kolejne wystawy, a swój czas dzielił między Polskę i Włochy, poświęcając się poza pracą artystyczną spędzaniem czasu z przyjaciółmi i rodziną. Ciecierski zmarł 15 sierpnia 2024 roku w wieku 78 lat, trzy miesiące po wernisażu swojej wystawy z Przemysławem Mateckim w BWA w Zielonej Górze.

Ciecierski w latach 70. głównie malował obrazy, które Kinga Kawalerowicz nazwała rebusowymi kompozycjami (Kawalerowicz 1978: 34). Tworzył wtedy także rysunki oraz kolaże, jednak w interesującym mnie czasie to właśnie wielkoformatowe płótna wyznaczały główną oś tej twórczości. W swoich pracach używał farb, kredek, zdjęć oraz czasem drobnych blejtramów, które przymocowywał do powierzchni płótna. Były to zazwyczaj monumentalne, kilkumetrowe prace, na których białą, nieprzygotowaną wcześniej powierzchnię artysta nanosił drobne, zmultiplikowane przedstawienia: ludziki, kółka, krzyżyki itp. Używane chętnie przez Ciecierskiego intensywne kolory tworzyły kontrast między białą płótna

a znaczkami. W jednym z wywiadów Ciecierski, opowiadając o przykładowym obrazie z tego okresu, *Beztrosce* z 1975 (Ciecierski 1975), powiedział: „I wtedy ktoś mnie spytał, tak podchwytliwie: »Co to jest? Co to jest?«. Ja mówię: »No jak to? Serpentyny, konfetti, ptaszki, kółeczka i takie jakieś krzyżyki. I tytuł jest *Beztroska*»” (Fundacja Profile 2024: 18:45–19:25). Ten cytat daje odbiorcy do zrozumienia, że same znaczki nie posiadają symbolicznego potencjału. Są one raczej materialnym wyrazem pierwotnych i trudnych do jednoznacznego nazwania emocji. Cisza znaczków zestawiona z milczącym płótnem tworzy przestrzeń dla odbiorcy, który, dla zrozumienia prac Ciecierskiego, musi kierować się przede wszystkim swoją intuicją. To pozwoli mu nasycić, często bezimienne przedstawienia, osobistym i indywidualnym doświadczeniem.

Taka interpretacja możliwa jest w momencie, gdy na białe, rzemieślnicze płótna Ciecierskiego spojrzy się jak na białe znaki (Korwin-Piotrowska 2015: 66). Co prawda Dorota Korwin-Piotrowska używa tego terminu w badaniach nad literaturą, jednak jej kategorie odnieść można do szeroko pojętych tekstów narracyjnych w ogóle. Argumentują to podawane przez badaczkę przykłady z obszaru sztuk wizualnych oraz możliwość traktowania obrazów, jako zamkniętych struktur narracyjnych przypominających, krótkie niefabularyzowane formy liryczne. Dodatkowo wykorzystanie tego konkretnego tekstu tłumaczyć można tym, że autorka zaczerpnęła tytułową kategorię („białe znaki”) z terminologii informatycznej, czym nadała jej potencjał do bardziej uniwersalnego, ponadliterackiego użycia.

Korwin-Piotrowska tak tłumaczy kluczowy dla tej części rozważań termin:

[...] w tej książce termin użyty jest metaforycznie – i odnosi się do tych aspektów tekstu, które wiążą się z obecnością ciszy oraz milczenia pomiędzy słowami, zdaniami i częstkami kompozycyjnymi utworów. Nie zawsze ta obecność manifestuje się w zauważalnej przewadze bieli kartki w sensie graficznym czy typograficznym – częściej wiąże się z elementami domyślnymi zawartymi w języku, z możliwością pojawienia się słów i wypowiedzi, które zostały z jakichś powodów przez autorów wyeliminowane lub urwane albo jedynie zasugerowane przez pozostały tekst; również ze specyficzną dla danego utworu interpunkcją (Korwin Piotrowska 2015: 66).

W innym miejscu badaczka dodaje, że „[...] »białe znaki« to nie tylko dosłowne miejsca w teksturze, ale także momenty domagające się szczególnej uwagi ze strony odbiorcy” (Korwin-Piotrowska 2015: 207). Miałyby to być zatem te miejsca znaczące, które najłatwiej umykają uwadze czytelnika. Postaci

drugo – czy trzecioplanowe, które, zdawać by się mogło, nie mają większego znaczenia dla fabuły. W przypadku obrazów są to przestrzenie traktowane jako oczywiste – odpowiednio przygotowane podobrazie czy tło. Ponadto przywołany wyżej cytat sugeruje możliwość graficznego oddania białych znaków, co sprawia, że płótna Ciecierskiego stają się ich doskonałą reprezentacją. Nie wynika to tylko z ich koloru, ale także z tego, że obrazy autora *Czerwona imperatora* charakteryzują się często niezamalowanym podobrazem. Ten zabieg sprawia, że elementy te można przyrównać do białej kartki czekającej na wypełnienie jej znaczeniem. W przypadku obrazów Ciecierskiego, w których to właśnie odsłonięte podobrazie przeważa w kompozycji, można twierdzić, że są to właśnie białe znaki – przestrzenie znaczące i programowo milczące, które domagają się szczególnej uwagi ze strony widza.

Niektórzy wcześnie komentatorzy twórczości Ciecierskiego, co wskazywałam już w pierwszej części tego rozdziału, opisywali te prace jako posiadające potencjał poetyckości. Taka interpretacja wynikać by mogła z trudności jednoznacznego określenia tematu poszczególnych płócien oraz skupieniu się ich samych na pewnej wrażeniowości bądź, mówiąc inaczej, emocjonalności. Te prace samą swoją formą przypominają zresztą wiersz wolny, wymykający się z ram i konwencji, grający ironią nie tylko wewnątrz swoich elementów, ale także z polem, w którym powstał. Z jednej strony prace Ciecierskiego wyrywają się poza swoje medium – imitując za pomocą farby olejnej rysunek, a z drugiej mieszają wewnątrz siebie kolejne systemy semiotyczne (rysunek, fotografia, malarstwo). Potraktowanie tych prac jako swego rodzaju obrazowej reprezentacji wiersza wolnego pozwala zastanowić się nad tym jak kolejne zestawienia znakowe tworzą nowe przestrzenie znaczeniowe. W przypadku obrazów Ciecierskiego to właśnie niesprecyzowane połączenia między znaczkami a rzemieślniczo opracowanym podobrazem wytwarzają znaczenie. Swobodne łączenie przez odbiorcę znaczków na milczącym, białym płótnie ujawnia pełny potencjał treściowy tych obrazów. Kiedy Wanda Siedlecka opisywała prace Ciecierskiego zwróciła szczególną uwagę na niepokryte kolorem przestrzenie tych płócien. Twierdziła, że: „biel jest polem zapomnienia i polem ekspansji. Jest naszą świadomością gotową na przyjęcie bodźców, ekranem dla wyobraźni. Ciszą zagrożoną hałasem” (Siedlecka 1981: bns). Można zatem powiedzieć, że biel jest zarówno fizyczną, jak i symboliczną przestrzenią na płótnach Ciecierskiego, która pozwala kolejnym warstwom znaczeń się zmanifestować. W odróżnieniu jednak od „pustych miejsc” Wolfganga Kempa (Kemp 2009: 139–154), białe znaki w twórczości Ciecierskiego aktywnie wpływają na wewnętrzną treść samych

prac. To dobudowywane jest jeszcze nie tylko za pomocą nanoszonych przez artystę znaczków, ale także spojrzenia samych widzów. To te dwa elementy tworzą przestrzeń hałasu, o której zagrożeniu mówiła Siedlecka.

Dobrym obrazem, wdzięcznie poddającym się zaprezentowanej tutaj interpretacji, jest *Czerwony imperator* z 1976 roku (Ciecierski 1976), który po raz pierwszy wystawiony został w 1977 roku na wystawie w Galerii Zapiecek. Jest to obraz złożony z dwóch płócien, którego dyptykową formułę podkreśla sama kompozycja. Lewą część zajmuje biała powierzchnia pokryta niesymetrycznie ułożonymi postaciami wyjmującymi i chowającymi kulki, rozrzuconymi kulkami oraz niedookreślonymi kształtami wskazującymi na sam proces powstawania obrazu. Po bliższym przyjrzeniu się kompozycji zauważyć można szkicowo zarysowane ołówkiem okręgi. Jest to monumentalny, ponad dwumetrowy obraz utrzymany w intensywnych odcieniach czerwieni, zieleni i błękitu. Prawa część została w całości zamalowana czerwoną farbą. Na podstawie wychylających się spod niej linii twierdzić można, że pod spodem znajduje się inne przedstawienie, które jednak jest nieznane. Jest to jeden z charakterystycznych dla Ciecierskiego ze wczesnych lat 70. zabiegów. Artysta bowiem często skreślał i zamazywał namalowane wcześniej elementy. W jednym z wywiadów opowiadał: „Bardzo nie lubię słowa próba. Już w latach 70. umieszczałem w obrazach fragmenty zdjęć sylwetek ludzkich, zwierząt, owoców, które następnie skreślałem jako nieudane, ale one stawały się faktem. Wymyśliłem je i zamazałem. Jeżeli pisze się tekst, to najpierw powstaje brudnopis. Pewne fragmenty się skreśla, przedstawia. I o tym były te obrazy” (Dorota Szaroszyk & Ciecierski: 140). Podążając za tym komentarzem można powiedzieć, że były to prace o mówieniu i milczeniu – zakrywaniu i odkrywaniu. Sam *Czerwony imperator* w tym kontekście staje obrazem naznaczonym milczeniem.

Należy jeszcze wspomnieć, że *Czerwony imperator* jest jedną z nielicznych prac o wyraźnie społeczno-politycznych konotacjach, do których, co ważniejsze, artysta się przyznaje. Z tego powodu warto zapoznać się z tym, jak sam Ciecierski interpretuje ten obraz:

Intencją tego obrazu jest manipulacja. Manipulacja ideami. I zamazywanie wszystkie na czerwono. Wszystko jest po prostu czerwone i tak dalej i tak dalej. A to jest iluzjonista, który nie wyciąga królika z kapelusza, a właśnie manipuluje tymi ideami. A to z kolei był, wtedy jak myślałem, prawidło jako symbol głupoty. A tutaj spod tego czerwonego... Tam coś było. Jakby myśl była taka, że to wszystko, co tam było, zostało zamalowane na czerwono (Fundacja Profile 20211: 14:30-15:30).

Interpretacja Ciecierskiego, mimo że krótka i powierzchowna, wskazuje na to, że w białych przestrzeniach kryje się milczące znaczenie. Najwyraźniej wskazuje to prawa – zamalowana w całości na czerwono część płótna. Chociaż sam kolor jest znaczący, ponieważ odwołuje się, w tym wypadku, krytycznie do sytuacji społeczno-politycznej PRL-u, to istotniejszy jest sam gest zakrycia wcześniej pokrytego już daną treścią płótna. Farba jest nieprzezroczysta, więc tylko po bliższym przyjrzeniu się pracy można zauważyć ukrytą spodnią warstwę. Mamy więc do czynienia z wypowiedzianym, a następnie zanegowanym znaczeniem, które jednak nie zostało przemilczane. Błędy, skreślenia, otwarte zamazania wskazują, że każdy element tych obrazów jest znaczący. Taka dynamizacja tych płócien sprawia, że białe przestrzenie *Czerwonego imperatora* stają się podatnymi na hałas miejscami, miejscami czekającymi na idee/kulki. Cisza, która została ukazana za pomocą nieopracowanego podobrazia, staje się w przypadku tego obrazu także przestrzenią dialogu. Proste analogie między znakami oraz niezagęszczona forma tego płótna pozwala widzom wprowadzić w przestrzeń obrazu własne odwołania i doświadczenia. To właśnie zaznaczona biel, białe znaki tego płótna, jest miejscem zachęcającym odbiorcę do wypełnienia obrazu swoim hałasem. Opieranie się na prostej intuicji tych płócien nie zmusza odbiorcy do skomplikowanych odniesień, co ułatwia mu odnalezienie się w przedstawieniu. Znaczenie, które Ciecierski oddał w tej pracy nie jest jednak nachalne właśnie dzięki białym znakom. Przestrzenie ciszy sprawiają, że odbiorca nawiązuje z obrazem dialog albo dołącza do jego ciszy, współtworząc znaczenie wraz z nim.

Czerwony imperator jest dobrym przykładem na omówienie kwestii ciszy we wczesnej twórczości Ciecierskiego, ponieważ jego interpretacja została przez artystę zwerbalizowana. W twórczości tego malarza istnieje jednak wiele bezimiennych płócien, zwłaszcza z lat 70., w których temat nie zostaje jasno sprecyzowany. Przeważnie są one jednak utrzymane w podobnej do *Czerwonego imperatora* formie. Te dyptykowe lub tryptykowe białe płótna są zazwyczaj pokryte luźno rozmieszczonymi, nic bezpośrednio nieznaczącymi znaczkami. Biel tych obrazów, jak to było w przypadku *Czerwonego imperatora*, może dookreślać widoczną w nich interpretację. Jak jednak wspomniałam, dla tego artysty nie zawsze można jasno stworzyć relacje między dziełem a konkretnym problemem, ideą lub tematem. Takie płótna są jednak tym ciekawsze, że biała przestrzeń, przestrzeń ciszy, jest miejscem, gdzie odbiorca może wyrazić dowolną treść. Napełnić ją swoim, indywidualnym, często emocjonalnym znaczeniem.

Można te przestrzenie traktować także jako miejsca wytchnienia w trudnych, niepewnych latach 70., gdzie konieczność interpretacji nie jest wiążąca, gdzie

można po prostu milczeć. Wydaje się, że sama sztuka, niezwykle istotna jako próba budowania przez artystę swojej tożsamości, jest dla niego takim miejscem wytchnienia, w którym może, otoczony swoimi wyśnionymi pejzażami, po prostu milczeć. I taki rodzaj milczenia oferuje też swoim widzom.

Milczenie Ciecierskiego w latach 70.

Panuje opinia, że zasadniczy ruch artystyczny w latach 70. koncentrował się przede wszystkim w galeriach, które powstawały z inicjatyw artystów, krytyków i historyków sztuki. Takie rozumienie, zarysowane chociażby przez Łukasza Guzka, wskazuje na to, że mecenat państwowy w tamtym czasie ograniczony był do minimum i nie wpływał w znaczący sposób na sztukę (Guzek 2012: 13). Należy jednak zauważyć, że wspomniany badacz uważał, że rytm przemian galerii uzależniony był od sytuacji społeczno-politycznej państwa. Kolejne cezury zmian tzw. „ruchu galeryjnego” Guzek wyznaczał zgodnie z najważniejszymi wydarzeniami w kraju: kolejno 1956 (odwilż), 1970 (zmiana władzy i strajki), 13 grudnia 1980 (stan wojenny) oraz 1989 (Okragły Stół i początek transformacji). To właśnie dzięki stopniowej od 1956 roku liberalizacji władzy i wprowadzaniu kolejnych reform możliwe było wyemancypowanie się galerii autorskich. Rozwijały się one następnie w latach 70. i zakończyły działalność w wyniku stanu wojennego w latach 80., by odrodzić się w czasie transformacji. Pewna odrębność sztuki wynikała poniekąd z tego, że władza w PRL nie uważała tej dziedziny kultury za szczególnie niebezpieczną dla systemu, dlatego przykładowo cenzura nie była tak surowa, jak w przypadku literatury, filmu czy teatru.

Jakub Banasiak w swoich badaniach zauważa jednak, że władza nie była tak obojętna na sztukę, jak mogłoby się wydawać. Władze państwowe organizowały targi, miały pod swoją kuratelą galerie, inwestowały w ten sektor kultury. To pod ich zarządem znajdował się najważniejszy związek artystyczny tamtego czasu, czyli ZPAP, którego częścią stawał się niemal automatycznie każdy absolwent ASP. Z badań Banasiaka wynikało, że młodzi stanowili 99% nowych członów stowarzyszenia (Banasiak 2018, 323). Przepis mówiący o konieczności należenia do ZPAP zniesiono w 1974 roku i przywrócono go ponownie, z pewnymi ograniczeniami, w 1978 roku, a to oznacza, że Ciecierski, który Akademię skończył w 1971 roku, był jego mimowolną częścią. Dwie wystawy galerii ZPAP w 1975 roku są tego faktu dodatkowym potwierdzeniem. Należy pamiętać, że członkowie kolejno prezentowali w galerii swoje prace bez względu na poziom umiejętności.

Lata 70. były okresem dynamicznie zmieniającej się sytuacji nie tylko politycznej, ale także kulturowej, która opowiadała do pewnego stopnia na wydarzenia w kraju. Kolejne dekady podzielić można na kilka okresów, które opisują zgodnie z prezentowaną wcześniej propozycją Guzka. Pierwsza połowa lat 70. charakteryzowała się wyraźną liberalizacją oraz otwarciem się kultury na Zachód. Sam Ciecierski w latach 1975-76 wystawiał w Japonii, Kopenhadze i we Włoszech. To właśnie w latach 70. zaczęły powstawać plany intensywniejszego rozwoju handlu dziełami sztuki. Wtedy działały wspierane przez władze galerie specjalizujące się w sprzedaży sztuki, takie jak Desa czy warszawski Zapiecek, ale także tworzone w tym celu targi. Na tych organizowanych przez DESE pojawiły się takie nazwiska jak: Jerzy Bereś czy Marian Bogusz. Warto przypomnieć, że drugą indywidualną wystawę Ciecierski miał właśnie w galerii Zapiecek. Jest to wystawa przez wielu komentatorów traktowana jako debiut artysty. Wystawił tam swoje obrazy alogiczne oraz opisywanego *Czerwonego imperatora*. Co jednak ważne, w 1975 roku zalegalizowano sprzedaż sztuki współczesnej w galeriach prywatnych. Pierwszą taką galerią była galeria Piotra Nowickiego w Warszawie. W rozmowie z Banasiakiem właściciel galerii opowiadając na pytanie: „To była pierwsza w Polsce prywatna galeria sztuki. Czy tak?” mówił:

Pierwsza! Nie jedna z pierwszych. To jest temat, którym bardzo łatwo można wyprowadzić mnie z równowagi. Mam zasadę, że nie rozmawiam o tym, czy mam najlepszą galerię, czy nie, bo to jest kwestia gustu. Natomiast nie dam sobie odebrać pierwszeństwa. W 1976 roku dostałem z Ministerstwa Kultury i Sztuki zezwolenie na prowadzenie prywatnej galerii sztuki współczesnej. Numer: 1/76. Czekałem na nie prawie dwa lata. W Polsce Ludowej prywatny handel sztuką „uspołeczniono”, czyli zdelegalizowano w 1950 roku. Powstały Desy, państwowe salony wystawiennicze. Sztukę współczesną można było kupić tylko tam. W 1975 roku wszystko się zmieniło. Wydano rozporządzenie, że mogą powstawać prywatne galerie sztuki współczesnej – nie antykwiaryty, lecz galerie (Banasiak & Nowicki 2017).

Można zauważyć, że nie tylko „ruch galeryjny”, ale także gospodarcza sfera kultury wpływała na przestrzeń artystyczną lat 70. Była ona szczególnie ważna dla samego Ciecierskiego, który angażował się zarówno w pierwszy, jak i w drugi sektor. Artysta wystawiał bowiem w Galerii Studio, Galerii Krytyków czy warszawskiej Galerii MDM. Najważniejszym spośród miejsc, w których pojawiały się jego prace, biorąc pod uwagę symboliczną wagę tego miejsca, była Galeria Sztuki Współczesnej „Krzywe Koło” w Warszawie. Choć w opracowaniach

oraz biografiach dotyczących tego artysty nieczęsto wspomina się o tym fakcie, to właśnie tam w latach 1974–75 miał swoją pierwszą indywidualną wystawę. Nazwa galerii jest nieprzypadkowa, ponieważ jest to ta sama przestrzeń, w której w latach 1956–65 mieściła się awangardowa Galeria Krzywego Koła Mariana Bogusza. Po odejściu krytyka galeria przemianowała się najpierw na Galerię Sztuki Współczesnej, a następnie na Galerię Promocyjną i pod tą ostatnią nazwą funkcjonuje do dziś. Mimo odejścia jej najważniejszego ideologa, ta zachowała swoją ciągłość i starała się do pewnego stopnia utrzymać, przynajmniej w początkowych latach, zaproponowany przez Bogusza charakter. Zajmująca się galerią w latach 1974–79 Teresa Panasiuk twierdzi:

To za wiele powiedziane, że wpisałam się w historię Galerii Krzywe Koło. Pod tą nazwą występowała za czasów Bogusza, do 1965 roku, później została przemianowana na Galerię Sztuki Współczesnej i taką oficjalną nazwę nosiła w okresie, gdy ja kierowałam jej działalnością. Jednak pierwotna nazwa zakorzeniona w powszechnym obiegu, rzeczywiście utrzymywała się przez długie lata. Myślę, że to przywiązanie do nazwy, żywe nawet w pokoleniu, które Krzywego Koła nie znało z autopsji, świadczyło należytej ocenie roli i znaczenia formacji związanej z Galerią, formacji, która zainicjowała ciąg manifestacji artystycznych, prowadzących do przełomowych zmian w sztuce (Sowińska & Panasiuk 2017: 34).

Nawet jeżeli nie było to to samo miejsce, świadomość pewnego powinowactwa pozostała, na co wskazuje powyższy cytat oraz podpis: „Krzywe Koło” na katalogu wystawy Ciecierskiego. Jego druga, uznawana jednak za ważniejszą, wystawa indywidualna miała miejsce we wspomnianej już Galerii Zapiecek. Ta z kolei sytuuje Ciecierskiego jako artystę obracającego się w sferze mecenatu państwowego. Należy także przypomnieć, że w latach 1971–76 wystawiał między innymi w Zachęcie oraz omawianych już galeriach ZPAP.

Na podstawie powyższych rozważań zauważyć można, że Ciecierski doskonale orientował się w przestrzeni artystycznej swojego czasu. Wystawiał zarówno w państwowych, awangardowych, jak i komercyjnych galeriach, co nie przesądzało jasno o jego pozycji społeczno-politycznej. Nie było wiadomo, po której stronie metaforycznej barykady należałoby artystę umieścić. Co więcej sam Ciecierski nieczęsto wypowiadał się na temat swoich poglądów. Tylko na przykładzie takich prac jak *Czerwony imperator* oraz niektórych jego wypowiedzi można wnioskować, że sytuował się raczej po stronie opozycyjnej wobec ówczesnie panującej władzy. Także jego wypowiedzi artystyczne, swobodne,

niekonkretne, często ironiczne i przewrotne utrudniały spójną kwalifikację jego sylwetki. Można zauważyć, że Ciecierski jako artysta praktykował postawę milczenia. To jego sztuka miała mówić, podczas gdy on stanowił narzędzie mające jej to umożliwić.

Na podstawie prześledzenia miejsca Ciecierskiego w przestrzeni sztuki PRL oraz jego twórczości zastanowić się można, gdzie należałoby artystę umieścić w przestrzeni artystycznej lat 70. Na początek rozróżnienie, jakie można w tym miejscu zastosować, to kwestia zaangażowania politycznego artysty. Jak już wspomniałam, Ciecierski jako artysta milczący nie afirmował swojego zaangażowania i poglądów w latach 70. Piotr Piotrowski twierdziłby prawdopodobnie, że udział artysty w wystawach ZPAP sytuuje go raczej po niewłaściwej stronie tej barykady (Piotrowski 1991: 17). Z drugiej jednak strony ten sam autor w *Dekadzie* postuluje myślenie o latach 70. jako o czasie pozorów, dla których to właśnie postawa Ciecierskiego była charakterystyczna (Piotrowski 1991: 70). Ta wspomniana już wielokrotnie niechęć do odnoszenia się do własnej, prywatnej tożsamości tłumaczona była przez autora *Znaczeń modernizmu* wymuszana przez czasy autocenzurą. To zjawisko pozwala zrozumieć z czego wynika obsesyjne wręcz, powtarzanie wątków przez kolejne dekady pracy u Ciecierskiego.

Samą autocenzurę rozumieć można poza tym jako przestrzeń milczenia. Korwin-Piotrowska twierdzi bowiem, że „[m]ilczenie jest formą bycia w świecie lub komunikacji ze światem, ma z jednej strony swój wymiar indywidualny, egzystencjalny, związany po prostu z samym istnieniem (bliski ciszy), a drugiej interlokucyjny, społeczny” (Korwin-Piotrowska 2016: 124). Istnieją bowiem kwestie, do których sztuka Ciecierskiego programowo wręcz się nie odwołuje, które stanowią dla niego właśnie przestrzeń milczenia. Taką przestrzenią zdają się być kwestie społeczno-polityczne. Ciecierski tworzy z tak rozumianej cenzury swój program „bycia w świecie”. Milczenie artysty sprawia, że staje się on integralną częścią lat 70., odbiciem tego okresu, co nie pomaga go dookreślić historycznie. Na podstawie poglądów artysty można stwierdzić jednak, że nie należy go określać jako artysty sytuującego się po stronie władzy. Jego udział w latach 80. w wystawach przykościelnych jest tego głównym argumentem. Pojawia się zatem pytanie, czy Ciecierski był artystą awangardowym.

W odniesieniu do sztuki lat 70., której zaangażowanie polityczne, jak zauważył Piotr Piotrowski, było raczej nikłe, używa się na określenie działających formacji artystycznych, niesytuujących się po stronie władzy, zasadniczo dwóch terminów: neowangardy Stefana Morawskiego oraz pseudoawangardy Wiesława Borowskiego. Odzwierciedleniem znaczenia drugiego terminu jest do pewnego

stopnia esej Piotrowskiego zatutowany *Dekada*. Twierdzić można, że tak jak autor *Awangardy w cieniu Jąłty* przekonywał do twierdzeń o pozorności epoki, tak Borowski mówił o pozorności artystów, zarzucając im miałość poglądów i lenistwo intelektualne (Borowski 1975: 11–12). Mimo że Ciecierski postawą wpisywał się w zarysowaną przez Piotrowskiego kulturę pozorów, to sama jego sztuka nie miała takiego charakteru. Ciecierski praktycznie nie teoretyzował, on malował. Chociaż w niektórych miejscach fascynował go warsztat malarza, jego celem nigdy nie było odpowiedzenie na pytanie, czym malarstwo jakie takie miałoby być. Już w pierwszej części rozdziału zaznaczałam, że mikrotraktat o malarstwie Ciecierskiego był serią pytań, a nie poszukiwań odpowiedzi. Postulat sztuki dla sztuki w przypadku tego artysty niewiele mówi o tej twórczości. I dlatego termin pseudoawangarda nie przystaje do tej sylwetki twórczej.

Drugi termin, neoawangarda, także nie opisuje aktywności Ciecierskiego. Stefan Morawski bardzo szczegółowo opisał cechy neoawangardy. Twierdził między innymi, że takie ugrupowanie odznaczać się powinno właśnie pewną formą zbiorowości. Zdaje się, że dla badacza awangarda zawsze musiała być ugrupowaniem, a nie jednostką. Powinna mieć także charakter bardziej konceptualny, posiadać swój program teoretyczny. Twierdzi on, że „[w] odróżnieniu mianowicie od formacji klasycznej formacja aktualna (neoawangardowa) podważa pojęcie sztuki i opowiada się za uprawianiem raczej antysztuki, w której dotychczasowe kategorie estetyczne (forma, wirtuozeria, ekspresja, mimesis, talent i geniusz) nie odgrywają żadnej roli” (Morawski 2007: 212). Ciecierski nigdy nie uprawiał antysztuki, zakładającej programowy sprzeciw przeciwko tradycyjnie przyjętym wzorcom, zaś artysta nie był tego rodzaju buntownikiem, który pragnąłby przekroczyć wszystko, co znane. On używał płótna i farb, żeby za ich pomocą przekroczyć dane mu granice. Świadomy był jednak klasyczności wybranego przez siebie medium.

Chociaż Ciecierski oddaje panującą w latach 70. atmosferę, to nie wpisuje się w tworzone przez historię sztuki ramy. Nie jest malarzem ani (neo-/pseudo-) awangardowym, ani jakkolwiek politycznym. Należałoby go zatem określić artystą osobnym, który budował swoje miejsce w przestrzeni sztuki za pomocą milczenia, rozumianego w tym kontekście jako autocenzura. Milcząca postawa autora *Obrazów alogicznych* była w końcu próbą wytworzenia przez malarstwo własnej tożsamości. Bycie malarzem było dla Ciecierskiego nie tylko zawodem, ale symbolicznym autookreśleniem. Ciecierski w końcu urodził się malarzem (Potocka & Ciecierski 2003: 35).

Podsumowanie

Osobne miejsce Ciecierskiego w sztuce polskiej lat 70. jest fenomenem wartym podkreślenia. Ciecierski świadomie decyduje się na wytworzenie własnego, intymnego niemal miejsca, w którym znaleźć się miał on i jego malarstwo.

Powyższe rozważania udowodniły, że milczenie i cisza były formami wspierającymi Ciecierskiego w szukaniu własnego miejsca w świecie sztuki. Cisza, którą buduje artysta, jest przestrzenią spokoju i wytchnienia od nieustannie zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Białe płótna, naznaczone farbą, są gotowe na hałas. Ich podatność na znaczenia, na budowanie nieoczywistych, transgresyjnych dyskursów jest największą wartością tych przemilczanych jednak obrazów. Widoczna w latach 70. niekonsekwencja w ich interpretowaniu oddawała dynamiczność i zmienność czasów, w których przyszło im powstać.

Z tego powodu nie należy myśleć o Ciecierskim jako o artyście, którego chcemy wpisać w określony nurt artystyczny, opisać go za pomocą wypracowanych przez historię sztuki narzędzi. Liczne interpretacje – najpierw niepotrafiące uchwycić specyfiki tych płócien, następnie kurczowo trzymające się „traktatu o malarstwie” – wskazują na indywidualne miejsce tego artysty w historii sztuki. Jest to miejsce nieustannie zagrożone hałasem, ponieważ ostatecznie niemożliwe do uchwycenia przez osobisty charakter tych dzieł.

Źródła cytowań

- BANASIAK, JAKUB (2018), 'Prześniona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–80', w: Dorota Monkiewicz (red.), *Awangarda i państwo*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 311–326.
- BANASIAK, JAKUB, PIOTR NOWICKI (2017), 'Słowo kupieckie. Z Piotrem Nowickim rozmawia Jakub Banasiak', online: <https://magazynsum.pl/slowo-kupieckie-z-piotrem-nowickim-rozmawia-jakub-banasiak/> [dostęp: 10.05.2024].
- BARANIEWSKI WALDEMAR (2012), 'Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory', w: *Exit. Nowa sztuka w Polsce*: 2, s. 6094–6105.
- BOROWSKI, WIESŁAW (1975), 'Pseudoawangarda', *Kultura*: 12, s. 11–12.
- CIECIEFSKI, TOMASZ (2002), *Brudnopisy*, Warszawa: Galeria Zderzak.
- CIECIEFSKI, TOMASZ (1976), *Czerwony imperator*, Warszawa: Fundacja Profile.
- CIECIEFSKI, TOMASZ (1975), *Beztroska*, Warszawa: Fundacja Profile.
- DĄBROWSKI, WALDEMAR (2017/2018), bez tytułu, w: 'Tomasz Ciecierski', katalog wystawy, 16.11.2017 – 13.01.2018, Warszawa: Galeria Opera.
- DOROTA SZAROSZYK, CIECIEFSKI TOMASZ (2006), 'Tomasz Ciecierski, pejzaż jest tylko pretekstem', *Dobre Wnętrze*, 5, s. 140–144.
- DOMAGAŁA, JERZY (1977), 'Trzy wystawy', *ITD Tygodnik Studencki*: 18, s. 27.
- FUNDACJA PROFILE (2024), 'Tomasz Ciecierski. Labirynty', online: <https://www.youtube.com/watch?v=kIUXpaXKIDo> [dostęp: 10.05.2024].
- GOŹDZIEWSKI, MAREK (2002), 'Minitraktaty Ciecierskiego o malarstwie, kolorach i przedstawieniu', w: *Tomasz Ciecierski. Malarstwo*, katalog wystawy, 11.10.2002–15.11.2002, Warszawa: Galeria Foksal.
- GUZEK, ŁUKASZ (2012), 'Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie conceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych', w: *Sztuka i Dokumentacja*: 7, s. 13–30.
- KAWALEROWICZ, KINGA (1978), 'Tomasz Ciecierski. Przemiana pospolitości', *Sieradzki*: nr 16, 36–37.
- KEMP, WOLFGANG (2009), 'Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna', przekł. Mariusz Bryl, w: Mariusz Bryl, Piotr Juskiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Questiones*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 139–154.

- KORWIN-PIOTROWSKA, DOROTA (2015), *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- KORWIN-PIOTROWSKA, DOROTA (2016), 'Milczenie i nie-milczenie współczesności', *Ethos*: 1 (113), s. 124–143.
- MAZUREK, ROBERT, TOMASZ CIECIERSKI (2021), 'Tomasz Ciecierski: często słucham muzyki podczas pracy', online: <https://www.polskieradio.pl/8/8818/Artykul/2835896,Tomasz-Ciecierski-czesto-slucham-muzyki-podczas-pracy>, [dostęp: 15.03.2024].
- MORAWSKI, STEFAN (2007), 'Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)' w: Piotr Jan Przybysz, Anna Zeidler-Janiszewska (red.) *Wybór pism estetycznych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- MORZUCH, MARIA (1994), *Tomasz Ciecierski. Malarstwo/painting*, katalog wystawy, 05.09–09.10.1994, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta.
- POTOCKA MARIA ANNA (2003), 'Tomasz Ciecierski; malarz' w: 'Pakt z malarstwem', Maria Anna Potocka (red.), katalog wystawy, 7.11.2003–12.12.2003, Kraków: Bunkier Sztuki.
- POTOCKA, MARIA ANNA, TOMASZ CIECIERSKI (2003), 'Tomasz Ciecierski, malarz', w: Maria Anna Potocka (red.) *Pakt z malarstwem*, katalog wystawy, 7.11.2003–12.12.2003, Kraków: Bunkier Sztuki.
- PIOTROWSKI, PIOTR (1991), *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań: Obserwator.
- RUSINEK, IZA, TOMASZ CIECIERSKI (2020), 'Czym jest (meta)malarstwo? Rozmowa z Tomaszem Ciecierskim', online: https://www.youtube.com/watch?v=42ZsUdfm_SQ [dostęp: 6.02.2024].
- SIEDLECKA, WANDA (1981), 'bez tytułu', w: Marianna Krauze (red.), *Tomasz Ciecierski. Obrazy i rysunki*, katalog wystawy, Warszawa: Galeria MDM.
- SMOLIŃSKA-BYCZUK, MARTA (2007), 'Wiedzieć obraz', w: *Artluk*: 5, s. 56–59.
- SOWIŃSKA, TERESA, TERESA PANASIUK (2017), 'Z tego co ocalało w pamięci...', w: Bronisław Słonina, Jacek Werbanowski (red.), *60 lat Galeria na Rynku Starego Miasta 2*, Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, s. 33–55.
- SZTYLER, AGNIESZKA MARIA, TOMASZ CIECIERSKI (2004), 'Malarstwo jest proste', online: https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/2344435/Malarstwo-jest-proste?fbclid=IwY2xjawIHOOkRleHRuA2FlbQIxMA-ABHR6EI8O0H8LI-T300g_t488Trj2i2dNVwY4jz1G5_eup_qPg6p2k-k-XnYA_aem_ffqIRP1ucb9rKnpYMhymjQ [dostęp: 25.01.2025].
- WOJCIECHOWSKI, JAN STANISŁAW (1976), 'Sztuka umarła niech żyje sztuka!', w: *Literatura*: 40, s. 17.

Ikonograficzne wyobrażenie psa na przykładach wybranych z księgozbioru Leopolda Jana Szersznika

ALEKSANDRA GOLIK-PRUS

Wprowadzenie – baza źródłowa

W literaturze oraz sztuce pies pojawiał się w scenach polowań (Lovano 2015) czy życia codziennego przede wszystkim jako wierny towarzysz bogów, herosów oraz zwykłych śmiertelników (Joshua 2019). Motyw psa można oczywiście rozwijać w wieloraki sposób opierając się na licznych dostępnych materiałach (Pierko 2017). W przedstawionej analizie za podstawę doboru materiału i jego podziału przyjęto kryterium miejsca, a mianowicie księgozbiór Leopolda Jana Szersznika Książnicy Cieszyńskiej, ze względu na konieczność ograniczenia dostępnych źródeł i ich opracowań w celu wykazania różnorodności sposobów ujęcia motywu i funkcji, która mu została nadana w przedstawieniach przede wszystkim ikonograficznych.

Książnica Cieszyńska (Hollender 2010) to stosunkowo młoda administracyjnie placówka, zaliczona przez ministra kultury w 2001 roku do bibliotek naukowych. W jej skład wchodzi cenne zabytkowe księgozbiory, wśród których najstarszym i najcenniejszym jest biblioteka księdza Leopolda Jana Szersznika (1747-1814; Hanna Łaskarzewska, Anežka Baďurová: 1998), rodowitego cieszyńszczytanina, który po odbyciu studiów w Czechach, powrócił w 1775 roku Do Cieszyna i tu rozpoczął wszechstronną działalność jako pedagog, uczony, kolekcjoner, działacz komunalny oraz bibliofil. Jego biblioteka otwarta w 1802

roku została obdarzona przez cesarza Leopolda II przywilejem używania tytułu „cesarsko-królewskiej”¹. Stała się też pierwszą publiczną placówką tego typu na terenie ówczesnego Śląska Austriackiego i jedną z pierwszych na obszarze obecnych ziem polskich. Biblioteka, zgodnie z oświeceniowymi wzorcami, miała charakter uniwersalny i zawierała książki ze różnych dziedzin wiedzy. Obecnie biblioteka liczy w sumie około 17 000 woluminów i jednostek dzieł drukowanych (w tym ponad 12 000 starodruków), 46 inkunabułów, 5 000 nowych druków zwartych i ciągłych oraz około 1 000 jednostek ewidencyjnych rękopisów. Większość druków pochodzi z wieku XVIII, ale wiele jest także książek XVII i XVI-wiecznych. Księgozbiór Leopolda Jana Szersznika stanowi dodatkowo klasyczny, a rzadki już obecnie przykład biblioteki osiemnastowiecznej, uporządkowanej według dawnego układu działowego² (Barbara Bieńkowska : 1998) i posiadającej oryginalny wystrój wewnętrzny. Składały się na niego wykonane na zamówienie Szersznika okazałe dębowe regały, z których każdy – jak wskazywały na to wieńczące je ozdobne tablice informacyjne – przeznaczony był do przechowywania książek należących do określonego działu.

Podział materiału

Zgromadzony materiał podzielono na następujące kategorie:

1. Sposób przedstawienia: werbalne, emblematyczne i heraldyczne, jako połączenie słowa i obrazu, ikonograficzne.
2. Proweniencja: antyczna, chrześcijańska.
3. Pełniona funkcja: tematotwórcza, mitotwórcza, symboliczna, utylitarna, ornamentacyjna

¹ Nadanie bibliotece przywileju „cesarsko-królewskiej” w Cesarstwie Austro-Węgierskim oznaczało nadanie jej statusu instytucji o szczególnym znaczeniu i prestiżu, związanym bezpośrednio z władzą cesarską i królewską. Był to tytuł honorowy, który nadawano niektórym bibliotekom publicznym i naukowym, uznając ich rolę w kulturze, nauce i administracji państwowej.

² „Wzorem ówczesnych bibliotek naukowych, księgozbiór L. J. Szersznika obejmował wszystkie znane i uznawane dziedziny wiedzy. Przypomnijmy, że w 1815 r. – tuż po śmierci fundatora – liczył on 7296 dzieł drukowanych w 11 099 wol. (prócz tego rękopisy, mapy i ryciny). Całe to bogactwo ustawione było przez donatora w 27 grupach tematycznych”.

Zaproponowany podział ma oczywiście charakter umowny, kategorie nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają. Dlatego też w trakcie analizy to co wydzielono na potrzeby usystematyzowania materiału, starano się omówić wspólnie. Dzięki temu obraz, jaki powstał mógł nabrać spójnego charakteru w celu ukazania całokształtu badanego zjawiska.

Przedstawienia werbalne, proveniencja antyczna,
funkcja tematotwórcza, utylitarna

Liczne, zachowane wizerunki psów na wazach, reliefach płaskorzeźbach, mozaikach, malowidłach i monetach świetnie ilustrują wszechobecność tych zwierząt w starożytnym świecie, gdzie sprawdzały się jako psy pasterskie, myśliwskie, stróżujące, a także towarzysze zabaw. To duże zainteresowanie zwierzętami znalazło odbicie również w podręcznikach związanych z polowaniem, w których poświęcono wiele uwagi rasom psów, ich potomstwu oraz leczeniu. Ten temat porusza dzieło *Cynegeticon* Grattiusa³ wielokrotnie wydawane w wersji łacińskiej (Grattius: 1537 czy Grattius 1534), uwzględniające między innymi opiekę nad psami na gruncie obecnie określanym mianem weterynarii. Pozycja ta zostanie omówiona w stosunku do następnej części artykułu znacznie szerzej z racji swojej antycznej proveniencji i podręcznikowego charakteru odwołującego się właśnie do psów.

Myślistwo było nieodłącznym elementem życia, początkowo jako konieczność, potem jako rytuał i obyczaj. Było więc początkowo formą pracy, następnie i rozrywki. Dlatego tematyka polowania była popularna w starożytnym Rzymie. W epoce średniowiecza kształtowały się zasady sztuki łowieckiej, przekształcające się we wspomniany rytuał, a jego elementami stawały się: sposób organizacji polowań, używanie psów, funkcje łowczych, podział zwierzyny i tym podobne. W ten sposób powstawała kultura łowiecka, która w mniejszym lub większym stopniu jest obecna po dziś. Nieodłącznym zaś towarzyszem człowieka w trakcie polowania był pies. W dawnych czasach psami opiekowali się specjalnie

³ Grattius (czy też Grattius) Faliscus rzymski poeta z czasów Augusta (63 pne – 14 ne), znany jako autor *Cynegeticon*. Jediną wzmiankę o nim znaleźć można u Owidiusza *Ex Ponto*, IV, 16.34 (Green 2018): „Aptaque venanti Grattius arma daret” (Grattius dał polującemu odpowiednią broń) – Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autorki artykułu.

przygotowani do tego uczestnicy łowów zwani psiarzami. Choć była to ważna i odpowiedzialna funkcja, to jednak w porównaniu do pozycji na przykład sokolników, była o wiele niższa. Sprawą oczywistą był wybór odpowiedniego psa, przeznaczonego do odpowiedniej funkcji. Jednak do realizacji tego zadania potrzebna była odpowiednia wiedza, obejmująca kwestie hodowli i zdrowia zwierząt. Te z kolei musiały zawierać szczegółowe wytyczne, poczynszy od odpowiedniego doboru rodziców, opieki nad miotem, przez leczenie, ale i profilaktykę. Dopiero znajomość i praktyczne zastosowanie powyższych elementów dawało możliwość odpowiedniego doboru psa łowieckiego, czy stróżującego, właściwej tresury oraz opieki nad nim. Samo ułożenie psa było również sprawą kosztowną i dlatego też należało o niego odpowiednio zadbać, a w razie potrzeby leczyć. O owym podziale na psy łowieckie i stróżujące znajduje się wzmianka u Warrona (Varro 2023: 236) „Canes potius cum dignitate et acres paucos habendum quam multos, quos consuefacias potius noctu vigilare et interdum clausos dormire”. (Lepiej posiadać kilka rasowych i bystrych psów, niż wiele i przyzwyczać je raczej pilnować w nocy, a spać w dzień)

Poczynszy od czasów antycznych odwoływano się też do boskiej pomocy w różnych kwestiach związanych z łowami, w tym też w sprawie psów. Patronką łowów i lasu w starożytności była Diana (Andrew Alföldi 1960). Dodatkowo w Rzymie sprawowała opiekę nad Związkiem Łatyńskim, a jej kapłan nazywał się *rex nemorensis*. Święto Diany obchodzono w Rzymie 13 sierpnia. Miała świątynię na Awentynie, a jej sanktuaria znajdowały się w Kapui i w Arycji na brzegu jeziora Nemi, koło Rzymu. Wśród wielu funkcji przypisywanych Dianie pozostawała też opieka nad chorymi psami, o czym wspomniiał Stacjusz⁴ czy na przykład Johannes Rosinus: „A myśliwi (ponieważ Diana opiekuje się łowami) często przynosili do niej zapalone pochodnie z kłosa i swoje psy dotknięte chorobą lub świerzbem, owinięte ofiarnymi wstęgami poświęcali bogini wraz z całym sprzętem myśliwskim [...] [*Et venatores (nam venationibus Diana praeest) saepenumero faces spicatas accensas eo ferebant et canes suos morbo, aut scabie affectos infulis velatos Deae sistebant omneque instrumentum venatorium ante eam collocabant*]” (Rosinus 1743: 150).

Właściciele w razie choroby psa, na którą nie było lekarstwa odwoływali się do Diany, symbolicznie (o czym świadczyć mogą owe wstęgi ofiarne) składali

⁴ Statius, *Silvae*, III 57-58, online: <https://www.thelatinlibrary.com/statius/silvae3.shtml> [dostęp: 26.01.2025]: „ipsa coronat emeritos Diana canes”. (Sama Diana nagradza stare psy)

jej w darze swoje chore zwierzęta, licząc na jej boską interwencję. Jednak i sama bogini mogła symbolicznie nagradzać psy za długą i wierną służbę. Przypisywanie jej takiego zachowania stawało się według Rosinusa (Rosinus: 1743), przez przywołanie autorytetu Makrobiusza odzwierciedleniem zachowań ludzkich w odniesieniu do posiadanych zwierząt: „Ale i Diana, która według mniemania starożytnych miała polować na zwierzęta, ścigać je i razić strzałami, w czasie swojego święta obchodzonego w Idy sierpniowe, jak wierzano, miała stare psy i zwolnione od polowań ochraniać [*Sed et Diana, quae venari, ferasque agitare et sagittis conficere antiquorum opinione censebatur, illis ipsis feriis suis, quae Idibus Augusti celebrabantur, emeritus canes, quietosque a venatione, et immunes habere credebatur, ipsaque etiam feriari*]” (Rosinus 1743: 150).

U Grattiusa po rozbudowanej części pierwszej, wprowadzającej wiele elementów profilaktyki, następuje rozdział *De canibus*. Gdzie po ogólnych uwagach autor podaje rodzaje ras psów wraz z ich krótką charakterystyką, koncentrując się na podkreśleniu zalet takich, jak: szybkość, dobry węch i odwaga. Następny rozdział *Canum fetus* zawiera informacje o przyszłym potomstwie psów. Wylicza cechy rasy, przedstawia opiekę nad ciężarną suką i młodymi szczeniętami. Podkreśla także konieczność zapewnienia spokoju suce i odsunięcia jej od codziennych obowiązków: „Daj odpocząć brzemiennej i zwolnij od codziennych obowiązków, I niech jej nie męczy gromada rozbrykanych szceniąt [*Da requiem gravidae, solitosque remitte labores. Ne matrem indocili natorum turba fatiget*]” (Grattius 1537: 23). Równie ważna jest kontrola nad szczeniakami⁵, szczególnie w pierwszym okresie po urodzeniu:

„Należy całą uwagę skupić na szczeniętach [*Transeat in catulos omnis tutela*]” (Grattius 1537: 23). Kolejnym etapem opieki stawało się zajęcie się szczegółami dla osiągnięcia zamierzonego, nadrzędnego celu: „Oczywiście trzeba, abyś całą uwagę skierował na szczegóły, niech to będzie cel nadrzędny [*Scilicet exiguis magna sub imagine rebus*]” (Grattius 1537: 24) Przede wszystkim należało wybrać jedną osobę odpowiedzialną za opiekę nad szczeniętami i ich tresurę, ponieważ takie postępowanie zapewniało wychowanie psa zrównoważonego psychicznie: „Dlatego przekazuje się wychowanie szceniąt jednemu człowiekowi, który je karmi, nagradza i wymierza kary; jego też będą słuchać młode psy w lesie [*Idcirco imperium catulis unusque magister!*]

⁵ Arrian podkreśla sprawę żywienia szczeniąt mlekiem matki, szczególnie w pierwszym okresie życia (Arrian 1831: 93).

Additur ille dapes poenamque operamque mnistrans/ Temperet: hunc spectet sylvas doimitura iuventus]” (Grattius 1537: 24).

W rozdziale *Canum remedia*, stosownie do zapowiedzi w tytule, autor przechodzi do konkretnego opisu sposobu postępowania w przypadku zranienia, porównując te pochodzące z polowania do ran odnoszonych przez ludzi na polu bitwy: „To twój zakres działania. Czyż bowiem wojenne rany i choroby przydarzające się w różnych miejscach, jak i wszelkie dolegliwości psów nie pozostają w twojej pieczy [*Haec tua militia est. Quin et mavortia bello Vulnera et errantes per tot divortia morbos, Causasque affectusque canum tua cura tueri est*] (Grattius 1537: 25).

Chociaż prezentowane dzieło stanowi poemat dydaktyczny o łowiectwie (Whitlatch 2013: III), to właśnie informacje odnoszące się do konkretnych chorób psów oraz podejścia do nich, przekazywane przez autora w specyficzny, prosty i skrócony sposób, stanowią o jego zaletach praktycznych. Poza wspomnianymi zwracaniem się po pomoc w modlitwach do bóstw (Grattius 1537: 28), bardzo skuteczne w diagnozowaniu i udzieleniu pomocy stawało się ocenienie głębokości rany: „Trzeba bez zwłoki oczyścić brzegi głębokiej rany, by wypłynęły z krwią zabrudzenia [*Nec longe auxilium, licet alti vulneris ora Abstiterint utroque cadant cum sanguine fibrae*]” (Grattius 1537: 25).

Wtedy, aby powstrzymać zakażenie „virosum eluvium” (Grattius 1537: 25) należało przemyć brzegi głębokiej rany odpowiednim środkiem odkażającym, gdyż „acer succus” (środek dezynfekujący) (Grattius 1537: 25) zwięża żyły, zapobiegając mu. Wspomniany fragment wskazuje na to, że istniała świadomość zewnętrznego działania śmiertelnościnnego czynnika: „Drogi śmierci stoją otworem [*Mortis enim patuere viae*]” (Grattius 1537: 25). Dlatego rany należało utrzymywać w czystości i zabezpieczyć płótnem: „Następnie doradzam, aby krawędzie zabezpieczyć cienkim płótnem [*Tum pura monebo Circum labra sequi tenuique includere filo*] (Grattius 1537: 25).

Ważne było zwrócenie uwagi wczesne wykrywanie przyczyn, gdyż często leczenie okazywało się łatwe: „Morborum in vitio facilis medicina recenti” (Grattius 1537: 25). Jeśli rana była powierzchowna, to sam organizm był w stanie doprowadzić do jej oczyszczenia; na przykład u psów najskuteczniejsza okazywała się ślina: „Pomoc leży też w ślinie [*Ipse habet auxilium validae natale salivae*]” (Grattius 1537: 26).

Również w źródłach poświęconych różnej, nie tylko *quasi* weterynaryjnej tematyce można odnaleźć informacje na temat leczniczych właściwości śliny psa. I tak w średniowieczu, w swojej *Physica* (Hildegarda z Bingen 1533), jednym z dwóch dzieł na tematy przyrodnicze i medyczne, Hildegarda z Bingen umieściła

uwagę na temat leczniczych właściwości śliny psa, jako pomocnej również dla człowieka: „O psie. Pies ma w sobie ciepło i coś naturalnie pomocnego w ludzkich chorobach [...] Ciepło jego języka leczy wrzody, jeśli je wyliże językiem [De cane. Cap. XXII. *Canis valde calidus est et quiddam naturale sibi in moribus hominum habet [...] Calor qui in lingua eius est, vulneribus, et ulceribus sanitatem infert, si ea calore linguae suae tetigerit*]” (Hildegarda 1533: 115).

Według renesansowego uczonego, Konrada Gesnera, istnieją analogie między człowiekiem, a psem, szczególnie w odniesieniu do fizjologii: „Cechą właściwą tak dla psów, jak dla koni i ludzi jest: sen, czuwanie, wzrost, starzenie się, życie, śmierć i pozostałe mające swą przyczynę w zmysłach. Autor nieznan [Somnus & vigilia, incrementum & corruptio, & vita & mors, cæteraque accidentia ex sensibus, sunt in canibus, sicut in equis et hominibus, Author obscurus]” (Gesner 1586: 174).

Dziewiętnastowieczny uczoney, Georg Paxton (Paxton 1819: 490), rysując obraz psa na tle zwyczajów i obyczajów od starożytności do czasów współczesnych, wspominał także o leczniczych właściwościach śliny tego zwierzęcia.

Kolejną dziedziną omówioną przez Grattiusa był dział współcześnie określany jako epidemiologia weterynaryjna. Autor stwierdził, że wyjątkowo groźna jest zaraza „gravis labes” (vitium, lues, labes, pestiferis) (Grattius 1537: 26), której przyczyny ukryte są w środku „causae latentes” (Grattius 1537: 26) i często nie widać zewnętrznych objawów dopóki choroba nie osiągnie swojego apogeum „seraque aperitur noxia summam”. W trakcie rozwoju choroba rozprzestrzenia się w całym organizmie „totis corporibus” (Grattius 1537: 26), a przenosi się na inne osobniki przez bezpośredni kontakt „per contagia morbus venere in vulgus” (Grattius 1537: 26). Wtedy też najczęściej nie ma już na nią ratunku i następuje śmierć wszystkich zarażonych: „aequali sub labe ruit” (Grattius 1537: 26). Konkludując, Grattius twierdzi, że na zarazę nie ma lekarstwa i nic nie chroni przed nią: ani mocny organizm czy zalety psychiczne samego zwierzęcia, ani modlitwy „Nic nikomu nie pomoże, nawet błaganie [*nec viribus ullis aut merito venia est, aut spes exire precanti*]” (Grattius 1537: 26). Przyczyny i sposób roznoszenia zarazy odnosi do znanej w świecie medycyny starożytnej teorii kontagionistycznej⁶, którą sam definiuje w słowach: „Albo z wysokości

⁶ Teoria kontagionistyczna w starożytności koncentrowała się na fizycznym kontakcie przy przenoszeniu zarazy, to niektóre przekonania łączyły kontagionistyczne idee z teorią miasmy. „Miasma” to pojęcie oparte na przekonaniu, że choroby mogą być przenoszone przez „zatrute” powietrze lub atmosferę wypełnioną niezdrowymi oparami, które

w powiewach zarażone powietrze rozprzestrzenia się, albo z ziemi przez wyziewy [*Seu vitium ex alto, spiratque vaporibus aether Pestiferis, seu terra suos populatur honores*]” (Grattius 1537: 26).

O znajomości w starożytności, a więc i przez Grattiusa, teorii kontagionistycznej może świadczyć również jej żywotność. Dla przykładu, w wydanym w 1546 roku traktacie *O zarażeniu i chorobach zaraźliwych*, Girolamo Fracastro stwierdził, że choroby zakaźne mogą być przenoszone w wyniku bezpośredniej styczności, przez przedmioty, na których znajduje się czynnik wywołujący zakażenie, czyli nasiona zarazy, oraz na skutek infekcji na odległość, czyli przez powietrze (Fracastro 1550: 22, 32). Autor tłumaczył też, że w czasie gnicia towarzyszące temu procesowi cząsteczki zarażające, czyli wspomniane wcześniej nasiona, rozprzestrzeniają się wskutek wyziewów i parowania Ziemi (to jest miazmatów), a następnie są przenoszone przez pewne substancje (na przykład powietrze, wodę, pokarm) do ludzkiego organizmu i go zarażają (Fracastro 1550: 34).

Jako środek profilaktyczny Grattius zaleca opuszczenie ogniska zarazy, które może okazać się pomocne dla uniknięcia choroby: „Oddal się od ogniska zarazy. Doradzam szybko oddzielić się od niego wysokimi górami i szeroką rzeką. To pierwsza metoda uniknięcia śmierci [*Fontem avertet mali, trans altas ducere valles Admoneo, latumque fuga superabitis amnem Hoc primum effugium lethi*]” (Grattius 1537: 26)

W wypadku samej choroby epidemicznej najczęściej nie pomagają lekarstwa wytworzone przez człowieka i pozostaje wtedy jedynie wiara w pomoc sił wyższych: „Dalejże, w naszych środkach nie pokładaj zbyt dużego zaufania. Z wysokiego Olimpu trzeba wezwać bóstwo przez błaganie i prośbę o opiekę bogów [*mitte age (non opibus tanta est fiducia nostris), mitte, anime: ex alto ducendum numen Olympo, supplicibus vocanda sacris tutela deorum*]” (Grattius 1537: 30).

W tekstach starożytnych poetów, filozofów, historyków a wreszcie lekarzy znajdujemy adnotacje na temat wścieklizny, jej objawów, sposobu zakażenia oraz metod leczenia. Najwcześniejsze wiadomości odnoszą się przede wszystkim

występują w miejscach o nieodpowiedniej higienie, takich jak groby czy rynsztoki. Już Hipokrates (Hippocrates : 1923) poczynił pewne obserwacje dotyczące przenoszenia chorób, choć nie miał świadomości istnienia mikroorganizmów. W dziele *De aere, aquis et locis* wskazywał, że choroby mogą występować w związku z pewnymi warunkami środowiskowymi, a także mogą rozprzestrzeniać się w wyniku bliskiego kontaktu między ludźmi.

do kuracji przeznaczonych dla zarażonych ludzi, jednak z czasem powstały osobne stosowane wyłącznie u zwierząt. Niektóre traktaty czy metody leczenia proponowane przez ich twórców znane są jedynie dzięki wzmiankom obecnym w pracach późniejszych autorów. Nie mogło zatem zabraknąć informacji o wściekliznie i u Grattiusa, chociaż są one bardzo ubogie w porównaniu z o wiele szerszym opisem choroby, już w typie podręcznikowym, z próbą określenia przyczyny, opisu przebiegu oraz możliwych środków leczniczych zawartym przez Nemesianusa w *Cynegetica* (Nemesianus 2009: 194-202). Grattius postrzegał ją i definiował jako chorobę epidemiczną. Ponieważ rozwijała się ona według autora w odmienny sposób i przebiegała ze zmiennym w różnych stadiach, toteż należało nauczyć się ją rozpoznawać i próbować zastosować środki lecznicze dostępne pod ręką. Choroba ta była najbardziej rozpowszechniona wśród szceniąt i nieuleczalna w dalszych stadiach rozwoju, jeśli od razu nie została zauważona i leczona przez opiekuna: „Wścieklizna niezwykle szybko rozprzestrzenia się wśród szceniąt zwykle ze skutkiem śmiertelnym. Tak więc bezpieczniej jest uprzedzić chorobę i zwalczać jej pierwsze objawy [*Plurima per catulos rabies invictaque tardis Praecipiat letale malum. Sic tutius ergo Anteire auxiliis et primas vincere causas*]” (Grattius 1537: 26).

Objawami wścieklizny określanej dalej przez Grattiusa jako „niedająca się ujarzmić choroba [*mala atque incondita pestis*]” (Grattius 1537: 26) było: nienasycone pragnienie „longa siti” (Grattius 1537: 26) drążące trzewia „viscera”, drżenie ciała od gorączki „febribus” oraz niepokój i nieodparta chęć do ucieczki „fugas”. Same zaś psy w tym stadium choroby przypominały swoim zachowaniem „Furias”. Przyczynę choroby i jej źródło upatruje autor w części podjęzykowej określanej nazwą „vermiculus”, którą radzi wyciąć nożem, odkazić ranę przemywając oliwą i czekać aż się zagoi. Grattius dopuszcza możliwość wyleczenia wścieklizny szczególnie, gdy dołączy się modlitwy do bogów.

Autor do chorób epidemicznych zaliczał choroby o różnej etiologii, wśród nich poza wścieklizną również świerzby. Przede wszystkim podkreślił, że jest to choroba śmiertelna i długotrwała: „Prześladuje świerzby, najgorsza droga śmiertelnych męczarni [*Persequitur scabies, longi via pessima lethi*]” (Grattius 1537: 27). Tylko w przypadku natychmiastowego zdiagnozowania choroby istniała szansa na zatrzymanie jej rozwoju i rozprzestrzeniania się. Niestety metoda, jak ją sam określił „przykre lekarstwo [*tristis medicina*]” (Grattius 1537: 27), była dość drastyczna. Należało bowiem wyeliminować zarażone zwierzę dla ochrony pozostałych. Jeśli choroba zaś dotknęła już większą ilość zwierząt, ale ma łagodny przebieg można było spróbować zastosować środek leczniczy,

którego recepturę podał: „Aby otrzymać leczniczą maść należy zmieszać wonne, smoliste żywice, cuchnącą pianę z oliwy i nad ogniem połączyć w całość [*Tunc et odorato medicata bitumina viro, Imponasque pices, immundaeque unguen amurcae. Miscuit et summam complectitur ignis in unam*]” (Grattius 1537: 27).

Ta formuła była cytowana już przez wcześniejszych autorów (Canton & Procius 1887). Maścią, która powstała należało posmarować psy i pilnować, aby nie wyszły na deszcz czy mróz.

Zaprezentowany materiał stanowi jeden z przykładów literatury dydaktycznej, które dotrwały do naszych czasów w oryginalnej formie w postaci fragmentów i cytatów, dostarczając informacji o sposobie postrzegania przez starożytnych psa w aspekcie utylitarnym, ale dzięki temu zapewniającym zwierzęciu odpowiedzią opiekę.

Przedstawienia ikonograficzne, proveniencja antyczna,
funkcja mitotwórcza i symboliczna

W ikonografii recepcja antyku bardzo często przebiegała na linii bezpośredniego przejścia określonego motywu. Doskonałym tego przykładem jest przejęta z mitologii greckiej postać młodego myśliwego, Akteona, który po zobaczeniu nagiej bogini Artemidy został przez nią zamieniony w jelenia i rozszarpany przez własne psy. Ten moment pełen dynamizmu i grozy został utrwalony przez Andrea Alciatusa w emblemacie 44:

Ci, którzy ukrywają podrzynaczy. Po mieście towarzyszy ci zła banda bandytów i złodziei, gang zwolenników uzbrojonych w śmiertelne miecze. I tak, ty rozrzutniku, uważasz się za wspaniałego, bo twój garnek przyciąga tłumy złoczyńców. – Oto świeży Akteon – gdy wyhodował rogi, stał się ofiarą własnych psów myśliwskich (Alciatus 1566: 31)⁷.

⁷ Przekład własny za: „Akteon
In receptatores sicariorum
Latronum furumque manus tibi, scaena, per urbem
It comes et diris cincta cohors gladiis.
Atque ita te mentis generosum prodige censes
Quod tua complureis allicit olla malos.
En novus Actaeon, qui, postquam cornua sumsit,
In praedam canibus se dedit ipse suis”

Los Akteona można odczytywać jako sprawiedliwą karę za naruszenie prywatności i złamanie obowiązujących granic. Natomiast w interpretacji symbolicznej transformacja Akteona może być również rozumiana jako metafora życiowych przemian, nieraz niezwykle bolesnych.

Innym najbardziej chyba znanym, antycznym motywem psa symbolizującym wierność była postać Argosa, psa Odysa przypominającą o wartości oddania i wierności oraz o sile więzi między człowiekiem a psem. Stanowi też kontrast w stosunku do ludzi, którzy nie tylko zdradzają Odysa, ale wręcz pragną jego śmierci. Symbolika zawarta w tej postaci podkreśla wartość wierności jako niezwykle cennej zalety, która trwa niezależnie od czasu czy okoliczności.

Przedstawienia wydarzenia znanego z literatury antycznej zawierały niekiedy zaskakujące uzupełnienie dzięki postaci psa. W zbiorach L. J. Szersznika znajduje się niemiecka wersja przykładu antycznej prozy fabularnej opartego na koncepcji świadomego fałszerstwa literackiego *EDictys cretensis ephemeris dos belli Troiani* Diktysa z Krety (Ferdinand Meister: 1872) powstałego w pierwszych wiekach cesarstwa rzymskiego. Jest to dzieło anonimowego pisarza, który wymyślił postać naocznego świadka wydarzeń pod Troją. Zapiski owego Diktysa rzekomo odnaleziono po wielu wiekach i opublikowano jako prawdziwą wersję przebiegu legendarnej wojny. Na jednej z rycin z *Warhafftige Historie vnd Beschreybung von dem Troianischen Krieg vnd Zerstörung der Stat Troie* (Dictys, Marcus Tattius Alpinus, Dares 1536) Andromacha błaga Achillesa o wydanie ciała Hektora. W centrum ryciny została umieszczona postać psa, który w tym momencie symbolizuje wierność i możliwość powrotu, do przestrzegania obowiązujących praw, w tym momencie prawa do poszanowania ciała poległego i godnego pochówku, nawet między wrogo nastawionymi do siebie ludźmi.

Natomiast dzieło polskiego astronoma Stanisława Lubienieckiego *Theatrum cometicum* (Lubieniecki 1681), zawierające opisy około 415 komet jest wykorzystywane jeszcze współcześnie jako źródło cennych informacji naukowych (Konarska-Zimnicka 2016). Dodatkowo na kilkudziesięciu miedziorytach przedstawiono w nim położenie i wędrówkę wybranych komet na tle gwiazdozbiorów wyobrażonych w formie obiektów i bardzo często postaci zwierzęcych, od których wzięły swoje nazwy. Wśród nich nie mogło zabraknąć Laelapsa, którego historia stanowi część mitologii greckiej. Po tym, jak Zeus uwiódł Europę dał jej między innymi psa. Ponieważ był on niezwykle szybki i zwinny to jego zdolności pozwalały mu na nieomyślność w polowaniach i każdorazowo na złapanie ściganej ofiary. Został on wysłany, aby schwytać olbrzymiego lisa pustoszącego Teby, którego z kolei nie można było złapać. Rozwiązanie zaistniałego

paradoksu: lisa nigdy nie można było złapać, a pies zawsze miał łapać ofiarę, ścigali się nawzajem, dopóki Zeus nie obrócił ich w kamień i nie przekształcił tej pary w dwie konstelacje: Canis Major (Laelaps) i Canis Minor (Lis), w ten sposób przenosząc ten wieczny pościg na nocne niebo. Te dwie postaci zostały pięknie przedstawione jako konstelacje o funkcji bardziej ornamentacyjnej niż dydaktyczna.

Przedstawienia ikonograficzne, proveniencja chrześcijańska,
funkcja symboliczna

Motyw psa w Starym Testamencie nie jest częstym tematem i pojawia się jedynie kilka razy, często z negatywną konotacją (Paxton 1819: 490) na przykład w Księdze Psalmów 22:17: „Otoczyły mnie jak psi, zgraja złośliwców” czy w Księdze Izajasza 56:10-11: „I te psy są chciwe, nigdy nie znają sytości; to są pasterze, którzy nie umieją nic zrozumieć; każdy z nich kręci się za swoim własnym zyskiem, od swojego kraju każdy szuka korzyści”.

Natomiast apokryficzna opowieść z *Księgi Henocha*, nie będącej częścią kanonicznych tekstów biblijnych, o psach liżących rany Łazarza, łagodzących w ten sposób jego cierpienie zmienia obraz psa. W proponowanym materiale ikonograficznym rysuje się wizerunek psa jako symbolu wierności i strażnika Słowa Bożego bądź przewodnika potrzebujących w ich drodze do uzyskania prawdy czy wreszcie stróża uczciwości, gdy symbolicznie ujada pod stołem celnika w trakcie przeprowadzanej transakcji finansowej, ostrzegając przed próbą oszustwa.

Przedstawienia ikonograficzne, proveniencja inna,
funkcja symboliczna i użyteczna

Nie sposób nie przytoczyć przykładu herbu z postacią psa, symbolizującego wierność i wysokie zalety moralne członków danego rodu. W herbie Korczak znajduje się na przykład pies w czarze, co można rozciągnąć w przestrzeń duchowości religijnej nawiązującej do symboliki Baranka Bożego.

W traktacie dotyczącym górnictwa *Bericht vom Bergwerck* (Löhneysen około 1600) pies został przedstawiony zarówno w swojej pierwotnej roli jako stróż i towarzysz człowieka, jak i zwierzę pociągowe, pomagające w transporcie

urobku po terenie niedostępnym dla koni czy osłów. Warte podkreślenia jest podejście rytownika, który starał się zróżnicować wizerunek psa w prezentowanym dziele, każdy z nich bowiem ma inną sierść, wyraz pyska, jak również całej postaci ilustrując wykonywaną właśnie pracę lub odpoczynek.

Wnioski

Bogactwo i różnorodność przedstawień psa w różnych konstelacjach słowa i obrazu potwierdza jego niezwykle ważną rolę, jaką pełnił w dziejach człowieka. Skupienie uwagi na wybranych przykładach z jednego księgozbioru, w tym przypadku z cieszyńskiego księgozbioru Leopolda Jana Szersznika, często pomijanych w rozległych studiach badawczych, pozwoliło wyróżnić ogólne kategorie podziału przedstawień zarówno o proveniencji od antycznej i chrześcijańskiej po współczesną dla tworzącego określony wizerunek, jak i różnych pełnionych funkcjach: symbolicznej, tematotwórczej, mitotwórczej, utylitarnej, czy ornamentacyjnej.

Źródła cytowań

- ADRIANUS, TITUS SICULUS CALPURNIUS, MARCUS AURELIUS, PUBLIUS OVIDIUS NASO (1534), *Hoc volumine continentur Poëtae tres egregij nunc primum in lucem editi, Gratij... de uenatione lib.I ; P. Ouidij Nasonis Halieuticon liber acephalus ; M. Aurelij Olympij nemesiani Cynegeticon lib I, Eiusdem carmen bucolicum ; T. Calphurnij Siculi Bucolica ; Adriani Cardinalis uenatio*, Venetijs, in aedibvs haeredum Aldi Manutij et Andreae Soceri.
- ANDREA ALCIATO'S (1531), *Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, online: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31b093> [dostęp: 26.01.2025]
- ALFÖLDI, ANDREW (1960), 'Diana Nemorensis', *American Journal of Archaeology*. 2, s. 137-144, 311.
- ARRIAN (1831), *The cynegeticus of the younger Xenophon*. London.
- CATON, M. PORCIUS (1887), *De re rustica*, XCVII, online: <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/caton/agriculturela.htm> [dostęp: 25.01.2025].
- DICTYS, MARCUS TATIUS ALPINUS, DARES (1536), *Warhafftige Historie vnd Beschreybung von dem Troianischen Krieg vnd Zerstörung der Stat Troie*, Gedruckt vnd volendet inn der Kayserlichen Statt Augspurg : durch Haynrich Stayner.
- GESNER, CONRAD (1586), *Historia animalium*, Francofurdi.
- GRATTIUS (1537), *Gratti poetae, qui Augusto principe floruit, De venatione Liber I*. Lugduni, apud Seb. Gryphium.
- HIPOKRATES (1923), *On Airs, Waters, and Places*. Translated by W. H. S. Jones, Harvard University Press.
- HOLLENDER, HENRYK (2010), *Miasto książek. Popularny przewodnik po cieszyńskich zbiorach bibliotecznych i archiwalnych*, Cieszyn.
- Hunting an Augustan Poet* (2018), Ed. S. J. Green. New York.
- KAYACHEV, BORIS (2018), *Hunt as War and War as Hunt: Grattius 'Cynegetica' and 'Virgil's Aeneid'*, w: S. J. Green (red.), *Hunting an Augustan Poet*, New York.
- KONARSKA-ZIMNICKA, SYLWIA (2016), 'Theatrum cometicum Stanisława Lubieńskiego młodszego jako przykład zainteresowań astronomiczno-astrologicznych arian', *Res Historica*: 42, s. 101-126.
- Ks. Leopold Jan Szersznik znany i niezany. Materiały z konferencji naukowej: Cieszyn, 6-7 listopada 1997*, Cieszyn 1998.

- LÖHNESEN, GEORG ENGELHARD [ok. 1600], *Bericht vom Bergwerck : wie man dieselben bawen und in guten wolstande bringen sol, sampt allen dazu gehörigen Arbeiten, Ordnung und Rechtlichen processen beschrieben durch G. E. Löhneijß*.
- LUBIENIECKI, STANISŁAW (1681), *Stanislai de Lubienietski... Theatrum cometicum : duabus partibus constans, 1. quarum prior continet epistolas et communicationes variorum per Europam clarissimorum virorum..., 2. posterior exhibet historiam universalem omnium cometarum....*, Lugduni Batavorum, ex officina Petri van der Meersche.
- JOSUHA, MARK J. (2019), 'Dogs in the Ancient World', online: <http://www.ancient.eu.com/article/184/> [dostęp: 14.06.2023].
- NEMESIANUS (2009), *Cynegetica*, Cambridge University Press.
- PAXTON, GEORGE (1819), *Illustrations of the Holy Scriptures in three parts*, Edinburgh.
- HILDEGARDA Z BINGEN (1533), *Physica S. Hildegardis*, Argentorati.
- PIERKO, MAŁGORZATA (2023), *Jak traktowano psy w starożytnej Grecji*, online: <https://antycznahellada.com/2017/06/20/jak-traktowano-psy-w-starozytnej-grecji/> [dostęp: 14.06.2023].
- POTOCKI, WACŁAW (1696), *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej y Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, Kraków: Drukarnia Mikołaja Alexandra Schedla.
- ROSINUS, JOHANNES (1743), *Antiquitatum Romanarum Syntagma*, Amstelædami.
- STATIUS, PUBLIUS PAPINIUS (2025), *Silvae*, III 57-58, online: <https://www.thelatinlibrary.com/statius/silvae3.shtml> [dostęp: 26.01.2025].
- WHITLATCH, LISA A. (2013), *The Hunt for Knowledge: Hunting in Latin didactic poet*, New Jersey: New Brunswick.
- VARRO MARCUS TERENCEIUS (2023), *Rerum rusticarum de agri cultura*, online: <https://latin.packhum.org/loc/684/2/22/377-381#22> [dostęp: 31.07.2023].

Media i muzyka – Adam Walaciński, twórca wielu talentów

GRZEGORZ KOŚCIŃSKI

Wprowadzenie

Życiorysy artystyczne pokolenia lat 20. XX wieku naznaczone są wojną. Tragiczny czas wywarł na psychice tej generacji ogromne piętno. Powstaje wrażenie, iż wszystko, co robili później – podejmowane decyzje, życiowe wybory – w jakiś sposób zawsze odnosiło się do ich przeżyć wojennych. Chyba najpełniej opisał to Kamil Baczyński:

Jeno wyjmij mi z tych oczu szkło bolesne – obraz dni,
które czaszki białe toczy przez płonące łąki krwi.
Jeno odmień czas kaleki, zakryj groby płaszczem rzeki (Baczyński, 1943).

Adam Walaciński, o którym mowa w rozdziale, we wrześniu 1939 roku skończył 11 lat – był za młody na konspirację, a zbyt duży na beztroskie dzieciństwo. W roku 1945 wkraczał w okres żywiołowej młodości, która domaga się oddychania „pełnią życia”. Dla tego pokolenia koniec wojny wiązał się z ogromnymi oczekiwaniami na odrodzenie, a reakcją na lata koszmaru była chęć „nadrobienia utraconych lat” – by wymazać wojenną traumę.

Jak twierdzą niektórzy psycholodzy – każdy rodzaj traumy ma swe skutki i pozostawia ślad w psychice na całe życie, upośledzając, ale i stymulując pracę naszego mózgu. Bruce D. Perry uważa, że „Czasem konsekwencje te mają wymiar wielopokoleniowy, czego przykładem są kolejne pokolenia po holokauście” (Perry & Winfrey 2022).

Być „człowiekiem osobnym”

Może zatem postawa życiowa Adama Walacińskiego także wynikała z tych trudnych przeżyć? Przez całe życie poszukiwał – zmieniał specjalizacje, nie kończył rozpoczętych studiów i pomysłów muzycznych. To jednak zaowocowało jego wszechstronnością: etatowy skrzypek orkiestry, twórca muzyki filmowej, kompozytor muzyki klasycznej, autor piosenek, a także – krytyk i publicysta muzyczny oraz redaktor PWM i wykładowca akademicki. Być może ta jego różnorodność i wszechstronność była wynikiem syndromu traumy wojennej, rodzącej potrzebę „niezależności” czy też „ucieczki” w różne sfery aktywności.

W obszernym wywiadzie z Adamem Walacińskim, opublikowanym przez PWM¹, krakowska dziennikarka Anna Woźniakowska zwróciła uwagę, że cechą jego charakteru była silnie odczuwana niezależność (Woźniakowska 2008). Był niejako „człowiekiem osobnym”, tzn. takim, który nie ma nigdzie „swojego” środowiska, z którym mógłby się w pełni identyfikować: „Nigdy Ci nie było przykro, że w jakimś jednym środowisku nie uważają cię za »swojego«? [...] Wielotorowość dawała mi poczucie życiowego bezpieczeństwa. Nie musiałem się czegoś kurczowo trzymać za wszelką cenę [...]. W rezultacie, czasem odpuszczałem ważne sprawy i ustępowałem bezkonfliktowo z placu boju, ale było mi z tym dobrze” (Woźniakowska 2008).

Choć w jego rodzinnym domu nie było tradycji muzycznych, jako dziecko sięgał po leżące wysoko na szafie skrzypce, próbując wydobyć z nich jakieś dźwięki. Zachęcony przez swoją matkę, najpierw uczestniczył w zbiorowych kursach gry na skrzypcach w szkole powszechnej, a później – już w latach wojny, brał indywidualne lekcje u Stanisława Giebułtowskiego, absolwenta konserwatorium wiedeńskiego. Jednocześnie dużo czasu poświęcał na samodzielne zgłębianie tajników teorii muzyki, korzystając z książek w języku niemieckim (Woźniakowska 2008) dostępnych

¹ PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie.

w składzie muzycznym, w którym był zatrudniony. Podczas lat okupacji spędzonych w Krakowie uczęszczał też regularnie na koncerty Orkiestry Filharmonii Generalnego Gubernatorstwa – jedynej wtedy orkiestry w okupowanej Polsce, stworzonej w Krakowie w lecie 1940 roku na zlecenie Hansa Franka, gubernatora Krakowa w administracyjnej stolicy Generalnej Guberni (Niemiecki Kraków 2024). W zespole tym znaleźli zatrudnienie liczni polscy muzycy z całej Polski, którym w ten sposób udało się przetrwać okupację. Walaciński jako 17-latek uczestniczył też w pierwszym koncercie odbywającym się po wyzwoleniu Krakowa – 7 lutego 1945 roku, na którym grała po raz pierwszy Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, polski zespół przekształcony z niemieckiej orkiestry, a dyrygował Zygmunt hrabia Latoszewski (Kościński, 2015). Jako jedyny żyjący świadek tych lat, wspominał o tym podczas jubileuszu 70-lecia Krakowskiej Filharmonii w roku 2015.

Cezura roku 1945

Po okupacji uczył się u Wacława Niemczyka – skrzypka dawnej orkiestry Generalnego Gubernatorstwa, co pozwoliło mu w 1947 roku zdać pozytywnie egzamin do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Trafił do klasy skrzypiec słynnej Eugenii Umińskiej, ale edukacji nie zakończył dyplomem. W latach 40., podczas studiów w PWSM, poznał wielu ciekawych muzyków, w tym Stefana Kisielewskiego, z którym przyjaźnił się przez całe życie. Jeszcze jako student zatrudnił się na etacie skrzypka w Orkiestrze Polskiego Radia w Krakowie prowadzonej przez Jerzego Gerta, w której spędził osiem lat. Jednak w roku 1956 zwolnił się z tej posady, wybierając niepewną ścieżkę kariery twórczej. Miał już wtedy za sobą pierwsze udane próby kompozytorskie oraz kilka poważnych propozycji, których nie mógł pogodzić z etatową pracą w orkiestrze. W tym czasie pisał głównie utwory kameralne i dramatyczne dla teatru oraz muzykę dla Polskiego Radia. W 1956 roku na podstawie przedstawionego własnego dorobku przyjęto go do ZKP², któremu prezesował wówczas sam Witold Lutosławski. Walaciński w dziedzinie kompozycji pozostawał *de facto* właściwie samoukiem. Odczuwając pewne braki w wykształceniu, w 1951 roku zapisał się do klasy kompozycji Artura Malawskiego w PWSM, ale po krótkim czasie zrezygnował, za powód podając zbyt rygorystyczne i „akademickie” podejście Malawskiego do

² ZKP – Związek Kompozytorów Polskich.

dyscypliny i sposobu studiowania. kompozycji. Wolał prywatne lekcje u Stefana Kisielewskiego, znanego później bardziej jako felietonista i redaktor „Tygodnika Powszechnego” oraz polityk niż kompozytor. Kisielewskiego w 1949 roku usunięto z krakowskiej uczelni muzycznej. Stało się to po słynnym „Zjeździe w Łagowie”, na którym władze PRL-u wprowadziły w muzyce socrealizm, czemu „Kisiel” się sprzeciwił i dlatego poniósł konsekwencje. Dla Walacińskiego ten rodzaj edukacji „u mistrza” okazał się dobrym wyborem, choć odznaczał się dużą swobodą w podejściu do nauki kompozycji, co pozwalało mu jednak rozwinąć indywidualny talent, choć nie miało to wiele wspólnego z podejściem akademickim.

Kisielewski pozwalał mi chodzić własnymi drogami [...]. Jego liberalizm, w połączeniu z moim młodzieńczym rozbieganiem myśli i nadmiarem pomysłów powodował, że zaczynałem utwory, ale ich nie kończyłem, bo już interesowało mnie coś innego – wspominał współpracę z Kisielewskim (Woźniakowska 2008).

Walaciński ukończył PWSM³ w Krakowie dopiero w roku 1974, już jako 46-letni, uznany kompozytor z bogatym dorobkiem. Dyplom w klasie Bogusława Schaeffera uzyskał za namową Krzysztofa Pendereckiego, ówczesnego rektora tej uczelni, który chciał go zatrudnić na etacie, a do tego potrzebny był dyplom! Jako wykładowca, związany był z tą muzyczną uczelnią od 1972 roku, a w roku 1992 otrzymał tytuł profesora Akademii Muzycznej w Krakowie. Ta niezwykła ścieżka kariery może się wydawać czymś wyjątkowym i trudnym do zrozumienia, bowiem na każdym etapie porzucał klasyczne studia, koncentrując się na samodzielnej pracy jako samouk–autodydakta.

Moja droga do kompozycji była może nietypowa z punktu widzenia biografii młodszych twórców, którzy studiują w sposób bardziej systematyczny, zdobywając kolejne szczeble. Moim zdaniem kompozycja to taka dziedzina, gdzie każdy musi być przede wszystkim samoukiem – zauważał Walaciński (Kościński 1999).

Zapominamy, że taki rodzaj autoedukacji był często sposobem na zdobycie wiedzy dla wielu wcześniejszych twórców, jak np.: Vincent van Gogh, Paul Cézanne, a w dziedzinie muzyki – Jan Sebastian Bach, W. A. Mozart i wielu innych, którzy w ten właśnie sposób rozwijali swój talent.

Publicysta i krytyk muzyczny

W latach 50. XX wieku zadebiutował w roli felietonisty „Ruchu Muzycznego”, najstarszego w Polsce periodyku muzycznego, a kilka lat później rozpoczął swą 50-letnią przygodę z „Dziennikiem Polskim” jako krytyk muzyczny. Ogółem napisał kilkaset różnych tekstów, a jego pierwsza recenzja na łamach „DP” ukazała się 18 października 1962 roku. Pisał o koncercie Mściława Rostropowicza, światowej sławy rosyjskiego wiolonczelisty. Zachowało się także jego wspomnienie dotyczące ówczesnych standardów i nocnego rytmu pracy dziennikarza–recenzenta muzycznego, piszącego do codziennej gazety:

Recenzje muzyczne pisywało się wówczas bezpośrednio po koncercie i tryb pracy dziennikarskiej z lekka mnie oszalał. Z Filharmonii biegłem do redakcji „Dziennika Polskiego” na ulicę Wielopole. Bywało, że ledwo zdążyłem wystukać na maszynie tytuł, a zjawiał się dyżurny redaktor z marsową miną i pytaniem „Czy tekst już gotowy?” (Kościński 1999).

A oto fragmenty jednej z recenzji Walacińskiego z cyklu *Smyczkiem i pałką*, opublikowanej na łamach „Dziennika Polskiego” (10.11.2010 r.), pt. *Symfonia fantastyczna*:

Prowadzący koncert, doskonały dyrygent francuski Jean-Luc Tingaud, dobrał program złożony z dzieł romantyków [...]. *Symfonia fantastyczna* Hectora Berlioza w pełni zasługuje na taki wyróżniający tytuł, bo jest to dzieło pełne fantazji i nowatorskich pomysłów. Literacki program utworu, transponujący autobiograficzny wątek miłosny w rejon egzaltowanej, wybujałej wyobraźni, skłonił kompozytora do zerwania z klasyczną, uświęconą tradycją formą symfonii i ujęcia całości w pięć charakterystycznych scen czy też „muzycznych obrazów”, powiązanych przewijającą się w różnych wariantach *idée fixe*, tematem przewodnim, symbolizującym ukochaną. Jean-Luc Tingaud znany jest z wcześniejszych występów na krakowskiej estradzie.

W jego życiorysie, zamieszczonym w programie koncertu, jest wzmianka, że szczególnym zamiłowaniem darzy operę. Uwidoczniło się to w bardzo sugestywnej interpretacji *Fantastycznej*, w umiejętnym wydobywaniu charakterystycznych, prawie teatralnych efektów – bo Berlioz kochał nie tylko aktorki, lecz także teatr i Szekspira! Jean-Luc Tingaud jest dyrygentem doświadczonym i niewątpliwie rozsądnie pracował z akademicką orkiestrą, która ma wprawdzie znaczne kwalifikacje profesjonalne, ale jest

przecież zespołem młodym, dla którego dzieło takie jak *Symfonia fantastyczna* stanowi nie najłatwiejsze wyzwanie i nowe doświadczenie repertuarowe Adam Walaciński („Dziennik Polski” 2024).

Jego teksty sygnowane były zarówno nazwiskiem, jak i pseudonimami, ukazywały się najczęściej w stałej rubryce, zatytułowanej *Z sali koncertowej* lub *Smyczkiem i pałką*. Trzeba zaznaczyć, że „Dziennik Polski” do roku 2010 stanowił ewenement w skali całego kraju: nie tylko posiadał rozbudowany dział zagraniczny, dla którego pisało kilkunastu korespondentów, ale przez cały czas z niezwykłym szacunkiem i powagą traktował sprawy kultury, dlatego i muzyka na łamach „Dziennika Polskiego” zajmowała szczególne miejsce.

Walacińskiego uważam za jednego z najwybitniejszych krytyków współczesnych. Pisywał pod wieloma pseudonimami, a jego recenzje ukazywały się przez wiele lat na łamach „Dziennika Polskiego”. Myślę, że zastosował się do zalecenia Słowackiego „chodź mi o to...”. Język bogaty, ale prosty i bardzo rzeczowy, potrafił pisać komunikatywnie dla każdego czytelnika – wykształconego muzycznie i nie wykształconego – podkreślała Teresa Chylińska, redaktorka PWM (Kościński 1999).

Pisywał też eseje i felietony, między innymi o nowych tendencjach we współczesnej muzyce, czy o zapomnianych twórcach, takich jak objęty cenzurą PRL Roman Palester – kompozytor i redaktor RWE⁴, z którym Walaciński spotkał się po raz pierwszy podczas swego pobytu na stypendium w Niemczech w latach 60. Od końca lat 50. był także stałym współpracownikiem PWM, które było jednocześnie rodzajem instytutu naukowego, skupiającego grono wybitnych polskich muzykologów. Pracował jako redaktor naukowy działu „Kompozytorzy XX wieku” *Encyklopedii Muzycznej*, stworzył ponad sto różnych haseł encyklopedycznych, współpracował też przy wydaniu *Dzieł wszystkich* Karola Szymanowskiego.

Przygoda z filmem

O Walacińskim bardzo pochlebnie wyrażała się Alicja Helman, znana polska filmoznawczyni:

⁴

RWE – Radio Wolna Europa z siedzibą w Monachium.

Jeśli można mówić o polskim kompozytorze–filmowcu, to na miano to zasługuje chyba tylko Adam Walaciński, jeden z niewielu, dla których muzyka filmowa nie jest boczną ścieżką ani przygodą, lecz głównym ośrodkiem zainteresowania (Helman 1968).

Do filmu trafił z rekomendacji swego mentora Stefana Kisielewskiego, a swą pierwszą muzykę napisał do fabuły w reżyserii Stanisława Lenartowicza pt. *Zimowy zmierzch*. „To był mój bardzo udany debiut filmowy” – zwierzał się Annie Woźniakowskiej (Woźniakowska 2008). Po tym sukcesie Ludwik Hager, szef zespołu filmowego „Kadr”, zaproponował mu skomponowanie muzyki do filmu Jerzego Kawalerowicza *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*. Praca z reżyserem zaowocowała muzyką do tak znanych filmów Kawalerowicza, jak: *Matka Joanna od Aniołów*, *Faraon* czy *Śmierć prezydenta*.

Kawalerowicz wiedział, czego chce, starannie dobierał kompozytorów i miał wyraźnie określone wymagania w stosunku do charakteru muzyki. Praca z Kawalerowiczem utrwaliła moją pozycję w filmie, a tej współpracy zawdzięczałam swe największe sukcesy artystyczne na niwie muzyki filmowej – wspominał Walaciński (Kościński 1999).

Dzięki współpracy z tym znanym reżyserem Walaciński na stałe wszedł w środowisko filmowe i otrzymywał dalsze propozycje od wybitnych polskich twórców.

To było u niego niezwykle, że tak wspaniale wyczuwał to, czego potrzebował film. np. *Matka Joanna*, gdzie nie ma muzyki, ale są śpiewy i one odgrywają ważną rolę, oddając klimat, np. klasztoru. No i piosenka z tego filmu, która ma klimat z tej epoki, wprowadza widza w inny świat, to także zasługa Walacińskiego – podkreślał reżyser (Kościński 1999).

Muzyka filmowa zajęła go na tyle, że nie miał już czasu na własne kompozycje. Ponieważ sprawdził się w kilku produkcjach fabularnych, proponowano mu inne zlecenia. Ewentualna odmowa wiązałaby się z ryzykiem „wypadnięcia z rynku”, zejścia na margines i ograniczenia twórczości filmowej. W najbardziej płodnym okresie swej twórczości filmowej, w latach 1957–1967, skomponował muzykę do 31 produkcji fabularnych, a w ciągu całego życia napisał muzykę do ponad stu filmów, z czego większość to produkcje pełnometrażowe.

Tabela zawiera listę wybranych filmów, do których Adam Walaciński napisał muzykę (biogram Adam Walaciński 2024a):

Lata 60.	Lata 70.	Lata 70.–80.
<i>Zimowy zmierzch</i> (1956), <i>Prawdziwy koniec wielkiej wojny</i> (1957), <i>Baza ludzi umarłych</i> (1958), <i>Zamach</i> (1958), <i>Zobaczymy się w niedzielę</i> (1959).	<i>Matka Joanna od Aniołów</i> (1961), <i>Dotknięcie nocy</i> (1961), <i>O dwóch takich, co ukradli księżyc</i> (1962), <i>Pamiętnik pani Hanki</i> (1963), <i>Ostatni kurs</i> (1963), <i>Faraon</i> (1965), <i>Czterej pancerni i pies</i> (1966), <i>Niewiarygodne przygody Marka Piegusa</i> (1966).	<i>Koniec babiego lata</i> (1974), <i>Śmierć prezydenta</i> (1977), <i>Gra o wszystko</i> (1978).

W muzyce filmowej stosowałem różne stylistyki, od takich prostych, tradycyjnych, sięgając niekiedy do środków bardziej wyszukanych, radykalnych, wypracowanych w tzw. muzyce autonomicznej czy koncertowej. Fakt skomponowania tak wiele muzyki filmowej w jakiś sposób musiał wpłynąć – nawet podświadomie – na mój styl i me wyobrażenia dźwiękowe, choć nie jestem w stanie tego kontrolować – konstatował (Kościński 1999).

Prawdziwy rozgłos i sławę przyniósł mu utwór całkiem niepozorny – ballada *Deszcze niespokojne* z serialu *Czterej pancerni i pies*, skomponowana do słów Agnieszki Osieckiej. To jeden z najbardziej znanych seriali, wyreżyserowany w latach 1966–1970 przez Konrada Nałęczkiego według tekstu Janusza Przymanowskiego. Pisał też muzykę do filmów dla młodzieży, np. do serialu *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* oraz do wielu animowanych filmów dla dzieci, współpracując na stałe z łódzkim Se-ma-fo-rem.

Muzyka dla teatru

W latach 1973–1981 na Wydziale Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie prowadził także seminarium *Muzyka w teatrze*. Twórczość kompozytorska związana z teatrem i Polskim Radiem, dla którego komponował muzykę do słuchowisk i teatru radiowego, towarzyszyła mu od samego początku.

Zadebiutował w roku 1955, pisząc muzykę do słuchowiska radiowego opartego na motywach *Legendy* Wyspiańskiego.

Jako członek „grupy krakowskiej” utrzymywał także bliskie związki ze środowiskiem plastycznym i teatralnym, z którym współpracował jako kompozytor. Współpracował z Józefem Szajną, Jerzym Krasowskim, Andrzejem Witkowskim. Pisywał np. muzykę dla Teatru Ludowego – pierwszymi produkcjami były sztuki *Siedmiu przeciw Tebom* (reż. Piotr Poradowski) czy *Antygona* (reż. Olga Lipińska). Na stałe współpracował też z Krystyną Skuszą, pisząc muzykę do reżyserowanych przez nią spektakli, m.in.: *Jak wam się podoba*, *Sen srebrny Salomei* czy *Rzecz Listopadowa* (Woźniakowska 2008).

Jeśli mówi się czasem o muzyce, że stwarza nastrój i jest ilustracyjna – to taka jest właśnie jego muzyka, bez której nie byłoby takich dobrych spektakli. Jeśli to on robił muzykę, a Skusza kostiumy i Zachwatowicz scenografię, to można było przewidzieć – „to będzie strzelony spektakl w dziesiątkę” i tak było w *Jak wam się podoba* i wielu innych. On ogromnie inspirował do pewnych zachowań na scenie, np. w *Życie jest snem* Calderona takim marszem wchodziliśmy zza kulis – to był taki w rytmie hiszpańskim, już nie można było grać inaczej. A były sztuki, w których pomagała – czułam się tak, jakbym wchodziła pod namiot utkany z niesłychanie delikatnej tkaniny muzyki i tak się bezpiecznie człowiek mógł w nią wtulić – mówiła aktorka Anna Lutosławska (Kościński 1999).

Muzyka autonomiczna

Pracę dla filmu zakończył *de facto* w roku 1979, bo później komponował już tylko sporadycznie. Ale pisanie tego typu muzyki na długie lata wyłączyło go z nurtu muzyki klasycznej, ponieważ twórczość filmowa zbyt mocno go angażowała. Dopiero na początku lat 80., w pełni dojrzałym wieku, powrócił do niej na dobre. Po zakończeniu współpracy z X muzą komponował muzykę klasyczną jeszcze przez ponad 20 lat. Tworzył bardzo ciekawe pod względem formy i treści utwory, najczęściej muzykę kameralną, a jego dorobek w zakresie tej muzyki obejmuje ok. 60 kompozycji.

Język muzyczny Adama Walacińskiego charakteryzuje się obecnością pewnych stałych cech czy też elementów. Pierwszoplanowe znaczenie w tym względzie ma zainteresowanie twórcy dwunastodźwiękowością oraz jego wyczuleniem na sferę brzmienia, które

to cechy wyróżniają postawę Walacińskiego niezależnie od preferowanych tendencji stylistycznych (Czachorowska-Zygor 2013, s.139-140).

Jego twórczość początkowo bliska była nurtowi awangardowemu, ale z biegiem lat zwróciła się ku tradycji. Kompozycje Walacińskiego charakteryzuje duża dbałość o brzmienie oraz przejrzysta faktura. Posiada niezwykle łatwość w operowaniu różnymi technikami i komponowania w różnych stylach muzycznych (biogram „Adam Walaciński, 2024b). Jego utwory były wykonywane w wielu krajach, m.in. we Francji, we Włoszech, w Holandii, byłej Jugosławii, Grecji i Kanadzie, a w Polsce – na festiwalach muzycznych: Warszawska Jesień, Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, Musica Polonica Nova (biogram „Adam Walaciński”, 2024a). Najczęściej grano je w Krakowie.

Muzyka współczesna to muzyka tworzona dziś, niezależnie od tego, jaki nurt czy styl reprezentuje, czy to jest styl klasyczny, czy jest to muzyka niesłychanie radykalna, wybiegająca w przyszłość. Muzyka współczesna to kategoria ściśle czasowa, tu i teraz, *Anno domini* 1999! Moje myślenie o muzyce było zawsze bliższe myśli Igora Strawińskiego: „artysta to jest rzemieślnik, który pisze muzykę, tworzy bez wielkich słów, a już do innych należy ocena tego, co pisze” (Kościński 1999).

Człowiek – podsumowanie

„Właściwie nie wiadomo, dlaczego on jest taki skromny, zawsze taki był – nie puszył się nigdy, choć znał swoją wartość, wiedział co i dlaczego komponuje” – podkreślał Jerzy Kawalerowicz (Kościński 1999).

Adam Walaciński dożył sędziwych lat, zmarł w Krakowie w wieku 87 lat podczas jednego z upalnych dni sierpnia 2015 roku, w pełni sił życiowych i twórczych. Był laureatem wielu nagród, jak m.in.: Nagroda Państwowa za udział w realizacji filmu *Faraon* (1966); Nagroda Miasta Krakowa (1976); odznaka Ministra Kultury i Sztuki *Zasłużony Działacz Kultury* (1981); Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1985); nagroda ZKP za całokształt twórczości kompozytorskiej i publicystycznej (2003). Walaciński nigdy nie zabiegał o sławę, pewnie dlatego pamięć o kompozytorze nie przetrwała próby czasu. Tak mówił o sobie w wywiadzie telewizyjnym z roku 1999:

„Pozbawiony jestem, i mówię to szczerze – chęci spojrzenia na siebie. Znam kompozytorów głęboko zakochanych w swej twórczości – są przekonani,

że tworzą muzykę przyszłości. Ja uważam, że jestem od tego wolny i czuję się z tym szczęśliwy” – oceniał kompozytor w wywiadzie filmowym, stanowiącym część portretu kompozytora, zrealizowanego w TVP Kraków w 2000 roku (Kościński 1999).

Źródła cytowań

- BACZYŃSKI, KRZYSZTOF KAMIL (2024), „Niebo złote ci otworzę”, w: Krzysztof Kamil Baczyński, *Jeno wyjmij mi z tych oczu szkło bolesne. Wybrane wiersze K. K. Baczyńskiego*, Warszawa: Stowarzyszenie Pamięci Powstania Warszawskiego, online: http://www.sppw1944.org/index.html?http://www.sppw1944.org/poezja/poezja_baczynski.html [dostęp: 12.04.2024].
- BIOGRAM „ADAM WALACIŃSKI” (2024), w: *Twórcy*, Wydawnictwo Culture.pl, online: <https://culture.pl/pl/tworca/adam-walacinski> [dostęp: 12.03.2024].
- BIOGRAM „ADAM WALACIŃSKI” (2024), Kraków: Wydawnictwo PWM, online: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5264/adam-walacinski/index.html [dostęp: 12.04.2024].
- CZACHOROWSKA-ZYGOR, EWA (2013), *Twórczość symfoniczna i kameralna Adama Walacińskiego. Prezentacja. Interpretacja*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.
- „DZIENNIK POLSKI”, archiwalne zbiory, online: <https://dziennikpolski24.pl/symfonia-fantastyczna/ar/2899878> [dostęp 12.03.2024].
- HELMAN, ALICJA (1968), *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków: Wydawnictwo PWM.
- KOŚCIŃSKI, GRZEGORZ (1999), ‘Adam Walaciński’, w: „*Portrety*”, *dokumentalny cykl filmowy TVP Kraków*, archiwum telewizyjne TVP S.A.
- KOŚCIŃSKI, GRZEGORZ (2015), *70 lat Krakowskiej Filharmonii* – dokument filmowy, Kraków: GregArt.
- Niemiecki Kraków widziany oczami kolonizatorów* (2024), online: <https://niemieckikrakowblog.wordpress.com/2018/02/22/fotoreportaz-z-filharmonii-generalnego-gubernatorstwa/> [dostęp: 23.02.2024].
- PERRY, BRUCE D., OPRAH WINFREY (2022), *Co ci się przydarzyło? Rozmowy o traumie, odporności psychicznej i zdrowieniu*, Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Woźniakowska, Anna (2008), *Rzeki płyną różnymi korytami*, Kraków: PWM.

Zespoły pieśni i tańca jako artystyczna forma zacierania różnic międzypokoleniowych

IZABELA ANDRZEJAK

Wprowadzenie

Współczesna humanistyka stawia różne pytania dotyczące zjawiska międzypokoleniowości. Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule jest artystyczna przestrzeń w zespołach pieśni i tańca, w której od kilku dekad spotykają się kolejne pokolenia twórców sztuki ludowej. Fenomen kulturowy, jakim są zespoły folklorystyczne zostanie omówiony z perspektywy zjawiska międzypokoleniowości.

Jednym z wartościowych narzędzi pedagogicznych jest edukacja przez sztukę. Każdy człowiek ma wrodzoną potrzebę piękna i ta potrzeba znajduje swoje ucieleśnienie w różnych formach sztuki. Artystyczna edukacja w zakresie muzyki, rytmiki, śpiewu i tańca jest eksplorowana w pełni właśnie podczas zajęć i prób zespołów ludowych. To one gromadzą w swoich szeregach ludzi wrażliwych – dzieci, młodzież i dorosłych, którzy na jednej sali i na jednej scenie łączą się we wspólnej pasji. Dlatego warto się podjąć rozważań nad zagadnieniem wartości, jakie niesie ze sobą edukacja w amatorskich zespołach ludowych na różnych etapach życia.

Zespół folklorystyczny to przestrzeń, w której zacierają się różnice międzypokoleniowe na wielu płaszczyznach, jak pisze Bożena Siedlecka:

Taniec ludowy i jego bogate, różnorodne formy zatraciły z czasem swoją pierwotną funkcję. Pojawiają się dziś w środowiskach wiejskim i miejskim, ale jedynie w formie scenicznej. Tańce ludowe, w tym wyodrębnione tańce narodowe i regionalne, są świadectwem naszej bogatej kultury tanecznej. Wydaje się jednak, że jedynym dziś bastionem chroniącym te piękne formy od zapomnienia pozostały zespoły tańca ludowego. Przyczyny tego zjawiska są niezwykle złożone, o jednej z nich wszakże nie można nie wspomnieć. Zerwana została więc międzypokoleniowa w przekazie kulturowym tańca. Młodzi ludzie (tworzący kulturę taneczną danej społeczności) przestali uczyć się tańców od swoich rodziców (Siedlecka 2003: 7).

Przynależność do takiego zespołu ma bezpośredni wpływ na stosunek osób początkujących do innych artystów zarówno młodszych jak i starszych. Zbadanie zagadnienia dyskursu o pokoleniowości w kontekście zespołów folklorystycznych będzie obejmowało próbę odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

Co sprawia, że te wszystkie grupy wiekowe spotykają się w jednym miejscu i wkładają tyle wysiłku w próby? Oraz dlaczego akurat tej dziedzinie poświęcają swój wolny czas?

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie, że jedną z najważniejszych współczesnych funkcji zespołów ludowych jest właśnie redefinicja międzypokoleniowego przekazu tańca jako zjawiska kulturowego.

Historia powstania i powody popularności zespołów pieśni i tańca

Po II wojnie światowej polski taniec obejmował głównie balet klasyczny i taniec ludowy. Obrany kierunek rozwoju sztuki wynikał z silnego wpływu Związku Radzieckiego i reformy kulturowej, jak pisze Ewa Bobrowska „Zasadniczy przełom nastąpił po 1949 r. W tym czasie zaczęto konsekwentnie wdrażać w życie założenia tzw. rewolucji kulturalnej” (Bobrowska 1997: 115). Centralizacja lokalnych inicjatyw, zmiany organizacyjne, personalne i programowe miały na celu umożliwienie aktywnego korzystania z dóbr kultury masom – robotnikom i chłopom (Andrzejak 2021: 39–40). W tej powojennej rzeczywistości idee upowszechnienia kultury i podkreślenia roli proletariatu stworzyły przestrzeń dla rozwoju zespołów folklorystycznych. Powstały więc zarówno zawodowe, jak i amatorskie grupy, których celem było z jednej strony zachowanie tradycji dawnej wsi i przeniesienie ich w artystycznej formie na scenę, z drugiej pełniły funkcję propagandową i wreszcie, miały zapewniać kontrolowaną formę rozrywki dla obywateli komunistycznego

państwa: „Bezpośrednio po II wojnie światowej zaczęły powstawać liczne zespoły na wsi i w miastach, które swój repertuar czerpały ze źródeł autentycznej anonimowej twórczości ludowej” (Dąbrowska 1979: 76).

Amatorskie zespoły folklorystyczne zrzeszały więc w PRL-u miłośników sztuki tanecznej i wokalne, oferując z jednej strony naukę pieśni i tańców ludowych, ale także możliwość zagranicznych wyjazdów. Mimo swojej propagandowej funkcji, edukacyjna misja takich placówek była bardzo szeroka, propagowały bowiem uniwersalne wartości takie jak wzajemny szacunek, czy przywiązanie do rodzimej tradycji i lokalnej twórczości. Ich nadrzędnym celem były, oprócz upowszechniania kultury, także ochrona ludowej tradycji oraz tworzenie jej nowych form (Turska 1983: 50). Taniec ludowy, który zaczął być prezentowany na scenie, zmienił swoją funkcję z użytkowej, w jej tradycyjnym rozumieniu – jako element obrzędów, na widowiskową – zaczął być układany w kompozycje, choreografie, ćwiczony na próbach, aż wreszcie prezentowany publiczności. Grażyna Dąbrowska zauważa, że:

odtworzane przez nie [zespoły folklorystyczne – I.A.] obrzędy, zwyczaje, tańce, bez względu na stopień opracowania, nie pełnią już tych samych potrzeb kulturowych i artystycznych, na gruncie których wyrosły. [...] Nowa funkcja tradycyjnego folkloru tanecznego w postaci jego odtwarzanego i przetwarzanego »obrazu« to przede wszystkim podnoszenie poczucia własnej godności i dumy z tradycyjnej spuścizny artystycznej minionych pokoleń i czasów (Dąbrowska 1979: 77-78).

Skala tego zjawiska była imponująca, jak podaje *Almanach baletu polskiego*: „W 1960 roku było w Polsce [...] 7500 zespołów tego typu” (Turska, 1983: 50). Zespoły folklorystyczne były organizowane zarówno na wsiach, jak i w miastach, znajdowały swoje miejsce w domach kultury, przy uniwersytetach, w fabrykanckich świetlicach, czy rolnych konglomeratach. Do 1989 roku były promowane jako oprawa artystyczna świąt państwowych i wizytówka polskiej kultury za granicą.

Przełom 1989 roku

Tradycja zespołów folklorystycznych głęboko zakorzeniła się w systemie komunistycznym i w mentalności obywateli. W nowej rzeczywistości państwa demokratycznego status zespołów ludowych został zachwiany. „Polska pierwszych

dwudziestu lat transformacji to również kraj wielkich społecznych i materialnych niedoborów” (Szafraniec, 2011: 12-13). Upadające fabryki, zmiana polityki kulturalnej, otwarcie granic – to tylko kilka spośród wielu czynników, które postawiły sens istnienia zespołów folklorystycznych, tak mocno osadzonych w minionym ustroju, pod znakiem zapytania.

W wyniku reformy kulturowej, która zaszła po upadku komunizmu w Polsce, nastąpiła reorganizacja całego życia kulturalnego na poziomie instytucjonalnym, osobowym, finansowym, infrastrukturalnym, aż wreszcie artystycznym. Dariusz Kubinowski pisze, że:

Sfera instytucjonalnej działalności kulturalnej była jedną z pierwszych dziedzin życia publicznego, która została poddana w Polsce gruntownej transformacji po roku 1989. [...] Proces transformacji [...] polega na stopniowym odchodzeniu od dawnego modelu działalności kulturalnej, stanowiącej element systemu państwa realnego socjalizmu, i zmierzaniu w kierunku nowego jej modelu, dostosowanego do realiów ustroju demokratycznego i gospodarki wolnorynkowej (Kubinowski 2002: 40).

Trudna sytuacja infrastrukturalna i finansowa zespołów folklorystycznych po upadku komunizmu nie okazała się, z korzyścią dla polskiej kultury, ostateczną przeszkodą w ich działalności. Reorganizacja życia społeczno-kulturalnego, odbywająca się w chaotycznych warunkach raczkującej demokracji i rosnące nadzieje na szanse pojawiające się wraz z nowym ustrojem wywołały niechęć do wszystkich postkomunistycznych pamiątek. Jednak za sprawą prawdziwych miłośników tego rodzaju sztuki – choreografów, kierowników i pedagogów tańca i śpiewu ludowego, te zespoły przetrwały. I choć w mentalności Polaków jeszcze długo kojarzone były z minionym ustrojem, powoli zaczęły budować swoją pozycję w nowoczesnej rzeczywistości. Kolejne cezury we współczesnej historii Polski stawały się punktami zwrotnymi w życiu zespołów pieśni i tańca. Stwarzały zarówno szanse jak i zagrożenia. „W pierwszych latach procesu transformacji systemowej w Polsce drastycznie zmniejszyła się łączna liczba amatorskich zespołów artystycznych. Jak wynika z danych GUS, w okresie od 1986 do 1991 roku liczba tych zespołów spadła o 48,7%” (Kubinowski, 2002: 66). Mikro historie poszczególnych grup są dowodem na to, że zespoły borykały się z podobnymi problemami, jak: zmiana siedziby, poszukiwanie patrona, sponsora i możliwości zagranicznych wyjazdów.

W kraju demokratycznym, będącym członkiem Unii Europejskiej, a co za tym idzie ogólnym

wzrostem dobrobytu, poprawą infrastruktury, masowym społecznym „uczeniem się instytucji”, migracją powodującą przenoszenie na rodzimy grunt zagranicznych wzorów kulturowych oraz rozmyciem się istotności rodzimej kultury postsocjalistycznej jako punktu odniesienia (Sińczuch 2011: 49-50).

zespoły ludowe są miejscem, w którym można powrócić do swoich korzeni. „W tym kontekście nie może zaskoczyć proces głębokiej emancypacji młodego pokolenia” (Sińczuch, 2011: 55). W perspektywie doświadczeń, które niesie za sobą nowoczesność zaczęła krystalizować się nowa funkcja zespołów folklorystycznych. Ze swoją tradycyjną estetyką, zamiłowaniem do tego, co polskie i rodzime, zrzeszając w swoje szeregi kolejne pokolenia dzieci, młodzieży i dorosłych, ich nowym zadaniem jest właśnie odpowiedź na zjawisko globalizacji, budowanie poczucia tożsamości artystów, a także spełnianie potrzeby przynależności do grupy o podobnych wartościach, zamiłowaniach i pasjach. Kilkudziesięcioletni już okres działalności tych zespołów jest jednym z dowodów na to, że kiełkuje w nich zjawisko międzypokoleniowości.

W szeregach zespołu pieśni i tańca

Aby móc analizować pojęcie pokoleniowości przez pryzmat przedstawionego w artykule fenomenu kulturowego, należy wgłębić się w strukturę i charakter funkcjonowania tej specyficznej jednostki życia kulturalnego i edukacji artystycznej. Zespoły ludowe obecnie funkcjonują w strukturach instytucji takich jak ośrodki kultury lub uczelnie wyższe. Na potrzeby zjawiska pokoleniowości, warto przyjrzeć się bliżej zespołom działającym przy ośrodkach kultury, ponieważ te przy uczelniach wyższych, jak sama nazwa wskazuje, zrzeszają przede wszystkim studentów i dla ich uczestników jest to przygoda na czas trwania edukacji wyższej. Wyjątkowym tworem są także zespoły polonijne, w których dodatkowo uwypukla się swego rodzaju nostalgiczna funkcja – pamięć, tęsknota za krajem, w którym się nie mieszka i chęć zapoznania młodszych pokoleń, często urodzonych już za granicą, z kulturą ich przodków.

Zespoły pieśni i tańca przyciągają zajęciami artystycznymi na wysokim poziomie. W okresie późnego kapitalizmu, kiedy propozycji edukacji przez sztukę jest bardzo wiele, zespoły folklorystyczne muszą dbać o to, by ich oferta była interesująca dla dzieci, młodzieży i dorosłych pod względem poziomu prowadzenia zajęć z tańca i śpiewu. „W obliczu napływu kultury masowej jesteśmy

świadkami słabej orientacji młodego pokolenia w sferze powszechności polskiej kultury tanecznej” (Czechlewska 2021: 41). Podczas zajęć w zespołach uczestnicy mają realizować swoją naturalną potrzebę do zajmowania się czymś pięknym, a jednocześnie ćwiczyć ciało, estetykę ruchu, możliwości głosowe, polepszać swoją kondycję i koordynację. „Zasób technik nauczania jest przebogaty, ich właściwe zastosowanie może uczynić z naszego ciała bardzo sprawny instrument wyrażania sfery emocjonalnej” (Siedlecka 2003: 6). Zazwyczaj obowiązkowy program zajęć artystycznych obejmuje: naukę śpiewu, naukę tańca ludowego, technikę wspomagającą, czyli taniec klasyczny, rytmikę i umuzykalnienie (Brzezińska 2022: par 2-3).

Tok ćwiczeń muzyczno-ruchowych nie ma przypisanego mu dokładnego rozkładu czynności nauczyciela. Obowiązuje tu zasada umiejętnego doboru ruchu, uwzględniającego ogólny rozwój organizmu, z zastosowaniem ćwiczeń zależnych od zaawansowania, sprawności fizycznej, wieku ćwiczących oraz miejsca zajęć (Pietrzyk 2003: 51).

Zadaniem „zpitów”¹ jest także budowanie wśród uczestników poczucia wspólnoty, przynależności do grupy i dążenia do celu, którym w tym przypadku jest koncert, wspólny występ. Repertuar zespołów ludowych to również wdzięczne narzędzie do kształtowania w ludziach postawy patriotycznej. To także swego rodzaju lekcja historii w praktyce oraz bardzo subtelne wprowadzenie do literatury muzycznej – zajęcia w zespołach folklorystycznych prowadzone są bowiem przy akompaniamencie pianisty lub akordeonisty. Te wszystkie drobne cele, składające się na jedną spójną całość, ozdobione są tradycyjnymi, wielobarwnymi kostiumami – zarówno wiejskimi, jak i arystokratycznymi, które służą artystom z pokolenia na pokolenie. Uczenie poszanowania do tradycji, kostiumów, a także specyficznego zachowania, którego wymaga siedziba zespołu ludowego, kostiumernia, garderoba czy sala prób to kolejne funkcje, jakie spełnia zespół ludowy.

Do amatorskich zespołów pieśni i tańca dołączają osoby, dla których z czasem ten sposób spędzania wolnego czasu staje się wielką pasją. Niektórzy wyróżniający się członkowie próbują swoich sił w zawodowych zespołach – Zespole Artystycznym Wojska Polskiego, Państwowym Zespole Ludowym Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego, albo w Zespole Pieśni i Tańca

¹ „zpit” oznacza skrót od zespoły pieśni i tańca

„Śląsk” im. Stanisława Hadyny i jeśli ich umiejętności są wystarczające, a swoją aparycją, wzrostem, wiekiem i pracowitością spełniają wymagania stawiane przez profesjonalne instytucje kultury – ich, dotychczas popołudniowa, aktywność może stać się sposobem na życie (Mazowsze.waw.pl 2023: par 1-6).

W strukturach wielu amatorskich zespołów jest miejsce dla uczestników w różnym wieku. Począwszy od dzieci, które już w wieku czterech, pięciu lub sześciu lat rozpoczynają swoją przygodę z folklorem, przez dzieci w wieku szkolnym i młodzież aż po osoby dorosłe. W zespołach pieśni i tańca istotną rolę pełni tak zwana reprezentacja, czyli najlepsi tancerze, którzy związani są z zespołem od dziecka. Ich umiejętności taneczne oraz wiek – nastoletni i dorosły pozwalają na wykonywanie najtrudniejszych i najbardziej widowiskowych *pas*². Dorośli członkowie zespołów często są nazywani żartobliwie oldboyami. I choć to dojrzały artyści, wielu z nich właśnie w dorosłym wieku spełnia swoje marzenia i debiutuje na scenie (Poltex-lodz.pl 2023: par 2-3).

Podstawową wartością jest edukacja przez sztukę, która oczywiście dostosowana do możliwości percepcyjnych, technicznych i fizycznych uczestników różnych grup wiekowych ma wspólną podstawę – pieśni i tańce różnych regionów Polski. Zajęcia w zespołach folklorystycznych prowadzone są zgodnie z zasadą przystępności, która „polega na odpowiednim przystosowaniu tematyki nauczania do wieku, płci, poziomu usprawnienia ruchowego do ich muzyczno-ruchowych uzdolnień i zainteresowań” (Bednarzowa 1983: 39).

Międzypokoleniowy fenomen

Aby znaleźć odpowiedzi na postawione pytania badawcze należy przyjrzeć się bliżej temu, co dzieje się za kulisami, na salach prób, czy podczas występów wyjazdowych, bo to właśnie w tych miejscach i przy tych okazjach zawiązują się wyjątkowe relacje między artystami.

Pojęciem, które należy podkreślić w tych rozważaniach jest oczywiście sztuka, a ściślej mówiąc – potrzeba zajmowania się czymś pięknym. Zespół pieśni i tańca daje przestrzeń do eksploracji tej potrzeby w tradycyjnej estetyce, bez względu na wiek i predyspozycje, ponieważ w ruchu amatorskim każdy znajdzie dla siebie miejsce.

² *Pas* (fr.) – krok, w tym kontekście chodzi o kroki taneczne

Podstawą każdego zespołu folklorystycznego są regularnie odbywające się próby. Zajęcia prowadzone są zgodnie z kalendarzem szkolnym, a więc zaczynają się we wrześniu i kończą się w czerwcu. Uroczystym podsumowaniem całego sezonu jest wspólny koncert. Próby w zespołach odbywają się kilka razy w tygodniu, a ich rytm sprzyja uczestnikom, ucząc samodyscypliny i produktywnej alokacji czasu. Zgodnie z zasadą systematyczności „proces nauczania powinien odbywać się systematycznie według pewnej ściśle określonej kolejności oraz w ustalonej organizacji [...]. Dobre rezultaty można osiągnąć poprzez stałe systematyczne branie udziału w zajęciach. W czasie systematycznego nauczania [...] pamięć ruchowa wyraźnie się rozwija” (Bednarzowa 1983: 39).

Cykliczne i konsekwentnie prowadzone zajęcia mają pozytywny wpływ na uczestników, niezależnie od ich wieku. Prawidłowy i regularny trening taneczny jest sposobem na utrzymanie poprawnej sylwetki, rozwoju różnych partii mięśni, koordynacji ruchowej, pomaga dbać o zdrowie, kondycję, wypełnia potrzebę aktywności fizycznej i pracy nad sobą.

Taniec zawsze spełniał i spełnia rolę środka usprawniającego motoryczność ludzką, czynnika wpływającego na rozwój i kształtowanie sprawności ruchowej człowieka i określonych cech motorycznych [...]. Walory sprawnościowe kształtowane przez taniec to także takie cechy ruchu ludzkiego jak lekkość, sprężystość, obszerność ruchu, gibkość, płynność, skoczność (Bednarzowa 1983: 11).

Prawdziwym świętem wszystkich artystów są występy na scenie, każdy z nich jest uroczystym podsumowaniem pracy zespołu. Koncerty odbywają się z różnych okazji, a prezentowany program wprawia w dobry nastrój zarówno widzów, jak i wykonawców. Gdy w koncercie biorą udział wszyscy członkowie zespołu ich wspólną misją jest spektakularne widowisko. Artyści czują, że funkcjonują we wspólnocie, w której nie ma miejsca na ocenianie czy złośliwość. Scena i kulisy są miejscem wzajemnego szacunku i wsparcia. Przygotowanie do koncertu w zespołach amatorskich zazwyczaj trwa od kilku tygodni do nawet kilku miesięcy. W tym czasie ustala się repertuar, uczestnicy przygotowują się do wykonania etud, dobiera się im kostiumy, układa program artystyczny, aby ostatecznie zorganizować próbę generalną. W dzień występu na jednej scenie spotykają się artyści zjednoczeni w wspólnym celu – zaprezentowaniu się na jak najwyższym poziomie artystycznym.

Jednymi z łączących i zacieśniających relacje działaniami zespołu są występy wyjazdowe. Gdy zespoły mają okazję do koncertowania poza swoją miejscowością

i uczestniczenia w festiwalach folklorystycznych ich wspólny cel krystalizuje się jeszcze silniej. Już samo wydarzenie jest punktem jednoczącym osoby w różnym wieku, a występ w charakterze konkursowym na festiwalu to szczególna okazja, aby sprawiedliwie współzawodniczyć. Wszyscy członkowie zespołu kibicują sobie wzajemnie, żeby zespół osiągnął najlepsze wyniki za swoją pracę artystyczną.

Scena jest tym miejscem, które wyzwala emocje bez względu na datę urodzenia. W doświadczeniu wspólnej tremy wiek nie ma znaczenia. To jednak nie tylko zdenerwowanie, ale też uwaga, koncentracja, radość, wspólne poczucie satysfakcji, na które wpływają owacje publiczności. Te emocje łączą wszystkich uczestników, bo koncert jest ich wspólnym świętem, które celebrują na deskach sceny.

Jednym z zakulisowych wydarzeń, jakich doświadczają artyści zespołów ludowych są tak zwane „szybkie przebiórki” podczas koncertu. Zmiany kostiumów, na które artyści mają często raptem kilka minut są okazją do wzajemnej pomocy. Buduje się w uczestnikach świadomość, że w trakcie koncertu, kiedy jedna grupa artystów prezentuje występ, inne się w tym czasie przebierają się za kulisami do następnego numeru w programie, co często wymaga wzajemnej pomocy. Wówczas naturalną rzeczą staje się zacieranie różnic międzypokoleniowych. Za kulisami, gdzie nie ma rodziców ani opiekunów, rodzi się samodzielność, chęć pomocy i współpracy między artystami, którzy bez względu na pokoleniowe różnice mają wspólny cel.

Zróznicowane grupy wiekowe w zespołach to nie tylko dowód na wysoką potrzebę tej formy edukacji wśród osób w różnym wieku. W tych grupach bardzo powszechnym zjawiskiem są tańczące rodziny. Również powszechnym zjawiskiem jest to, że rodzice, którzy swoją młodość spędzili w szeregach zespołu przyprowadzają potem swoje dzieci na zajęcia, aby kontynuować tradycję edukacji przez sztukę i udziału w zespole folklorystycznym. Siedziby zespołów ludowych to dla niejednej rodziny pewnego rodzaju drugi dom: „Wewnątrz rodzin mamy do czynienia z postępującym konsensusem, kooperacją i zbliżeniem pokoleń dzieci i rodziców” (Sińczuch 2011: 55).

Mimo „dynamicznych zmian miejsca młodzieży w społeczeństwie, a zwłaszcza nadawanych mu znaczeń i jego interpretacji przez samych młodych ludzi” (Sińczuch 2011: 55), zespół ludowy jest strefą, w której rekonstruowane są struktury i relacje osób młodych ze starszymi jako jednej rodziny – rodziny o wspólnej pasji. „Relacje młodych ludzi z rodzicami są obrazowane przez charakter i formę wzajemnych oddziaływań komunikacyjnych” (Sińczuch 2011: 55). Dzięki wspólnej pasji w szeregach zespołu folklorystycznego forma komunikacji

między rodzicami a dziećmi oraz między starszymi a młodszymi jest budowana na fundamentach wzajemnego szacunku. Sztuka uwrażliwia bowiem nie tylko na kategorię piękna, ale także, a może nawet przede wszystkim na drugiego człowieka. Jak pisze Alina Wróblewska:

Estetyka, twórczy aspekt interpretacji, ekspresja, czynność wyrażania i wywoływania wrażeń, umiejętność odczuwania odprężenia psychicznego – te cechy tańca mają również ogromny wpływ na rozwój duchowo-emocjonalny. Dzięki tym walorom taniec w dużym stopniu przyczynia się do modelowania wykształcone, wrażliwej jednostki (Wróblewska 2016: 24).

Podkreśla ona również, że:

istotna jest jedność tańca jako ekspresji ruchowej z doznaniem estetycznym, z towarzyszącym mu zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, elementem artyzmu i związanymi z nim przeżyciami. Wynikają one głównie z nierozzerwalnego w tańcu związku ruchu z muzyką. Taniec pozwala na twórcze wypowiedanie się człowieka poprzez ruchy ciała, pozwala na improwizację ruchową, gdyż wszelkie kroki, figury i układy taneczne zostawiają zawsze duży margines dowolności ruchowo-wyrazowej (Wróblewska: 2016: 24).

Wspólne pielęgnowanie tych samych zainteresowań jest subtelnym narzędziem do podwyższenia satysfakcji z życia rodzinnego.

Jedną z najważniejszych idei realizowanych w zespołach pieśni i tańca jest idea przynależności. To właśnie poczucie przynależności do grupy, wśród osób o tej samej pasji, sprawia, że siedziba zespołu staje się miejscem, do którego tak chętnie przychodzą i gdzie rozwijają swoje zainteresowania. Swoją wolny czas członkowie zespołów spędzają wśród ludzi, którzy ich rozumieją i z którymi mają podobne doświadczenia. W obliczu swego rodzaju kryzysu tożsamościowego, gdzie zarówno młodzież jak i dorośli coraz częściej poszukują siebie w internetowej sieci, przynależność do zespołu ludowego pomaga w rozwijaniu własnej osobowości i tożsamości. To idea przynależności łączy pokolenia – zarówno dzieci, młodzież, jak i dorośli odnajdują ją właśnie tańcząc i śpiewając. Koncertując, grając, pomagając sobie wzajemnie, wyznając podobne ideały, pielęgnując w sobie wrażliwość na sztukę.

Od ponad trzech dekad kolejne pokolenia członków zespołów pieśni i tańca są generacją: „której dorastanie intelektualne przypadło wyłącznie na

nowy ustrój, co potencjalnie stanowi ich wspólne – znaczące – doświadczenie pokoleniowe i wyróżnia od starszych” (Szafraniec 2011: 13). I choć wychowani w kraju kapitalistycznym, gdzie propozycje edukacji artystycznej są różnorodne, oni trwają przy estetyce tańca i śpiewu ludowego. Zespół ludowy tworzy dla nich przestrzeń, w której mogą odnaleźć swoją tożsamość, mimo tego, że:

Nowa rzeczywistość – wolnego rynku, wolności, demokracji – stała się jedynym znanym im światem. Epatowani ideologią sukcesu i konsumpcjonizmem, przekonani, że żyją w społeczeństwie wielkich możliwości młodzi Polacy szybko zaczęli udowadniać, iż są dziećmi nowego systemu (Szafraniec 2011: 13).

Dlaczego tak wartościowa jest przynależność do zespołu ludowego w okresie dorastania? Rozważania nad procesem wchodzenia w dorosłość doprowadziły badaczy do wyodrębnienia dwóch zasadniczych etapów – pierwszego, w którym tworzy się tożsamość jednostki oraz drugiego – gdy zaczyna wchodzić w partnerskie relacje z innymi (Sińczuch 2011: 50). Zarówno indywidualne kształtowanie tożsamości jednostki, jak i budowanie pierwszych partnerskich relacji z innymi ludźmi to aspekty, które z łatwością można zrealizować w środowisku zespołu folklorystycznego. Podtrzymywanie pasji z pokolenia na pokolenie, a także wartości przekazywane podczas zajęć tanecznych i wokalnych, prób i występów są podstawą do wychowywania ludzi wysoko wrażliwych na kulturę.

Podsumowanie

Zespół folklorystyczny stwarza przestrzeń, w której możliwe jest zatarcie różnic międzypokoleniowych, ponieważ łączy artystów bez względu na wiek we wspólnej pasji – zamiłowaniu do tańca i śpiewu. Uczestników łączą wspólne zainteresowania, cel, poczucie tożsamości i przynależności do grupy. Zespół folklorystyczny nie jest przestrzenią wykluczającą, nie ma tam miejsca na ocenianie innych. Jest to miejsce przekazywania uniwersalnych wartości i wzajemnego szacunku.

Funkcje zespołów ludowych są odpowiedzią na dynamiczne zmiany, jakie następują we współczesnym świecie. Wypełniają one bowiem zadania takie jak: krzewienie patriotyzmu, budowanie tożsamości narodowej, czy postawę pełną szacunku do drugiego człowieka i do kultury. Instytucje, które mają pod swoją

egidą zespoły pieśni i tańca przyczyniają się do krzewienia polskiej kultury i do wychowania kolejnych pokoleń świadomych swoich korzeni.

Nie ulega wątpliwości, że każde pokolenie w zespole ludowym łączy zbieżne dla danej kategorii wiekowej doświadczenia. I te doświadczenia, a właściwie ich wymiana są jednym z kanałów komunikacyjnych pomiędzy kolejnymi generacjami.

Źródła cytowań

- ANDRZEJAK, IZABELA (2021), *Taniec ludowy jako narzędzie socjalistycznej propagandy na przykładzie filmu »Zimna wojna« Pawła Pawlikowskiego w: Taniec, kobiety i śpiew w literaturze oraz sztukach audiowizualnych*, Dziennikarstwo i Media t:15, Michał Rydlewski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław.
- BEDNARZOWA, BOŻENA, MARIA MŁODZIKOWSKA (1983), *Tańce: rytm, ruch, muzyka*, Wydawnictwo Sport i Turystyka: Warszawa.
- BOBROWSKA, EWA (1997), *Przemiany modelowe instytucji domu kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków.
- BRZEZIŃSKA, IWONA (2022), 'Zapraszamy od września' w: *Zespół Pieśni i Tańca „Poltex” w Łodzi – Nabór do zespołu*, online: <https://www.poltex-lodz.pl/2022/06/25/zapraszamy-od-wrzesnia/>, par: 2-3 [dostęp: 30.05.2023].
- CZECHLEWSKA, ZOFIA (2021), *Polskie tańce narodowe*, Sorus: Poznań.
- DĄBROWSKA, GRAŻYNA (1979), *W kręgu polskich tańców ludowych*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza: Warszawa.
- KUBINOWSKI, DARIUSZ (2002), *Etnopedagogia taneczna w okresie transformacji*, Wydawnictwo UMCS: Lublin.
- MAZOWSZE.WAW.PL, *Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” – Oferty pracy*, online: <https://mazowsze.waw.pl/balet>, par. 1-6 [dostęp: 30.05.2023].
- PIETRZYK, JANUSZ (2003), *Tańce ludowe w: Taniec w edukacji dzieci i młodzieży*, Bożena Siedlecka, Wojciech Biliński (red.), Wydawnictwo AWF we Wrocławiu: Wrocław.
- POLTEx-ŁODZ.PL, *Zespół Pieśni i Tańca „Poltex” w Łodzi – O nas*, online: <https://poltex-lodz.pl/o-nas/>, par: 2-3 [dostęp: 30.05.2023].
- SIEDLECKA, BOŻENA (2003), *Wprowadzenie do: Taniec w edukacji dzieci i młodzieży*, Bożena Siedlecka, Wojciech Biliński (red.), Wydawnictwo AWF we Wrocławiu: Wrocław.
- SIŃCZUCH, MARCIN (2011), *Pokolenia transformacji – relacje społeczne, doświadczenia, strategie młodych po 1990 r. w: Rocznik Lubuski t.37, cz. 2*, Krystyna Szafraniec, Maria Zielińska (red.), Lubuskie Towarzystwo Naukowe: Zielona Góra.
- SZAFRANIEC, KRYSZYNA (2011), *Raz jeszcze o społecznej roli młodego pokolenia. Konteksty lokalne i globalne w: Rocznik Lubuski t.37, cz. 2*, Krystyna Szafraniec, Maria Zielińska (red.), Lubuskie Towarzystwo Naukowe: Zielona Góra.

TURSKA, IRENA (1983), *Almanach baletu polskiego 1945-1974*, PWM: Kraków.
WRÓBLEWSKA, ALINA (2016), *Tańce polskie w kulturze i edukacji*, AKKA: Siedlce.

Język inkluzywny jako narzędzie włączające w polskich muzeach

IZABELA ANDRZEJAK

Wprowadzenie do dostępności i inkluzywnego języka

Aby odpowiednio zaplanować i wdrożyć stosowanie języka inkluzywnego w instytucjach kultury, niezwykle ważne jest to, aby wiedzieć, czym dokładnie jest dostępność oraz jaki konkretnie jest jej cel. Niestety jak dotąd nie powstało zbyt wiele publikacji, które mogłyby stanowić źródło inspiracji. Muzea bazują głównie na publikacjach rządowych, które jednak kładą nacisk głównie na nakazy, a nie sugestie i podpowiedzi. Najważniejszym polskim aktem prawnym traktującym o dostępności jest *Ustawa z dnia 19 lipca 2019 roku o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami*. W dokumencie zawarto podział na dostępność architektoniczną, cyfrową oraz informacyjno-komunikacyjną, przez co również podczas planowania działań dzieli się kolejne zadania zgodnie z wymienionymi aspektami, jednak trzeba pamiętać, że łączą się ze sobą i trudno omawiać je oddzielnie. Mimo że ustawa zawiera nakazy oraz określa minimalne wymagania względem instytucji kultury, nie jest szczegółowa, przez co trudno odnieść ją do konkretnych działań. Za pomoc może jednak służyć *Słownik języka polskiego*, który definiuje słowo „dostępny” jako „taki, do którego można dojść bez przeszkód, na który można wejść stosunkowo łatwo; nietrudny do zdobycia; łatwy do przyswojenia; taki, z którym łatwo można nawiązać kontakt, do którego

jest nieutrudniony dostęp” (Sjp.pwn.pl 2023). Sensem jest to, aby każdy mógł korzystać bez ograniczeń, nie trzeba zamykać się na konkretne grupy, czyli na przykład osoby z niepełnosprawnościami. Należy uwzględnić każdą osobę, która odwiedza muzeum. Nadaje to dostępności uniwersalnego charakteru oraz rozumienia działań z nią związanych jako procesu. Oznacza to, że spełnienie nawet wszystkich wymagań określonych w ustawie nie jest ostatecznym zakończeniem pracy nad dostępnością. Jeżeli rozumie się ją jako proces, można patrzeć na nią w dużo szerszej i dłuższej perspektywie. Ciekawym rozwiązaniem jest na przykład po wizycie zwrócenie się do osób z różnymi potrzebami poprzez ankietę ewaluacyjną z pytaniem, które elementy były w opinii odwiedzających odpowiednio dostosowane, a jakie wymagają dodatkowych poprawek. Dzięki temu instytucja kultury zyskuje możliwość wdrażania ulepszonych rozwiązań w przyszłości lub podczas aktualnie wystawianych ekspozycji. Pozwala to również na zaangażowanie społeczności do tworzenia i organizowania przestrzeni muzealnej. Osoby odwiedzające być może chętniej będą odwiedzały placówkę, chcąc sprawdzić, jak odpowiedziano na propozycje. Efektem jest wówczas również poprawa komfortu i bezpieczeństwa podczas zwiedzania.

Na podstawie słownikowej definicji warto zauważyć, że dostępność odnosi się do wszystkich aspektów pobytu w muzeum i uwzględnia nawet nawigowanie po stronie internetowej czy profilach w social mediach – to elementy regulowane poprzez aspekty dostępności cyfrowej. Informowanie o podejmowanych działaniach to część dostępności informacyjno-komunikacyjnej. Właśnie dlatego warto zadać sobie pytanie, jaki wpływ na dostępność lub jej brak ma język. Taki, który nie wyklucza, ale włącza do społeczeństwa, a więc inkluzywny, jest odpowiedzią na obecne wymagania związane z dostępnością, głównie cyfrową oraz informacyjno-komunikacyjną. Ponownie korzystając ze *Słownika języka polskiego*, można dowiedzieć się, że inkluzywny oznacza „powszechny, dostępny dla każdego” (Sjp.pwn.pl 2023). Chodzi więc o to, aby każda osoba, która zetknie się z komunikatem – celowo lub przypadkowo – nie poczuła się w żaden sposób źle. Jak podaje Kuryłowicz:

Język inkluzywny to język, którego powinno się używać, aby nie dyskryminować nikogo. Inaczej mówiąc, to język włączający, równościowy – wolny od wszelkich uprzedzeń, stereotypów i aluzji. Język inkluzywny traktuje wszystkich równo, nikogo nie wyklucza. Jest to język wrażliwy na płeć oraz neutralny płciowo (Kuryłowicz 2021: par. 3).

Zwrócenie uwagi na język, z którego korzysta się w instytucjach kultury, jest o tyle ważne, że nie tylko zaprasza wszystkich do odwiedzenia wystaw, ale niesie ze sobą pewną wartość edukacyjną dla innych. Jeżeli na przykład w muzeach wykorzystana jest forma neutralna płciowo, osoby odwiedzające będą mogły się z nimi „oswoić” i być może samodzielnie zacząć używać ich na co dzień. Jeszcze raz warto podkreślić, że zarówno sama dostępność, jak i język inkluzywny, który jest jednym z narzędzi do zarządzania dostępnością, służą każdemu. Mają na celu poprawienie komfortu wszystkich osób, niezależnie od indywidualnych cech czy potrzeb. Niestety w Polsce wciąż jest to temat niedostatecznie zbadany.

Wprowadzenie aktów prawnych regulujących dostępność otworzyło dyskusję, jednak niewiele z niej wynika. Dlatego tak ważne jest, aby popularyzować ten temat i pogłębiać badania, które sprawdzają ich działanie. Co więcej, w omawianym akcie prawnym również zastosowano formy, które nie są najbardziej inkluzywne. „Specjalne potrzeby” to sformułowanie, które powoli jest wypierane przez różnorodne środowiska, na przykład osób z niepełnosprawnościami, jednak, aby miało to przejść do mowy wzorcowej, potrzebne jest zaangażowanie i świadomość większej liczby osób, w tym również takich, które nie są zagłębione w tematykę związaną z realizowaniem procesu dostępności.

Sposób przeprowadzania badań

Aby odpowiednio zająć się tematem dostępności, najlepiej skontaktować się z grupą osób o różnorodnych potrzebach, żeby sprawdzić, na które aspekty warto zwrócić uwagę podczas właściwego przeprowadzania badań. W prezentowanych badaniach wzięły udział osoby zrzeszone w krakowskich fundacjach działających na rzecz osób z niepełnosprawnościami. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów antropologicznych można było poznać najważniejsze wymagania tej grupy oraz sprawdzić, w jakim stopniu są one zaspokajane w różnych instytucjach. Rozmowy pozwalały interlokutorom (wypowiedzieli się jedynie mężczyźni) na zgłaszanie swoich pomysłów, dzielenie się wspomnieniami z wizyt w muzeach oraz zaznaczenie, jakie emocje: negatywne czy pozytywne, towarzyszyły zwiedzaniu.

Przydatna okazała się również analiza mediów społecznościowych i stron internetowych instytucji kultury. Przestrzeń wirtualna to zazwyczaj pierwsze miejsce spotkania odwiedzających z konkretną instytucją. Jeżeli publikowany przekaz jest włączający i zachęca do odwiedzin, osoby, które cierpią na różne

dolegliwości, mogą znacznie szybciej i łatwiej zaplanować swoją wizytę. Stosowanie języka równościowego na stronie zachęca też do kontaktu z obsługą muzeum, jeżeli wymagane są dodatkowe informacje lub wskazówki w temacie zwiedzania. Analiza aspektów cyfrowych była realizowana w kontekście różnych zwiedzających, nie tylko tych z niepełnosprawnościami. Zostały uwzględnione również opiekunowie i opiekunki z dziećmi oraz seniorki i seniorzy.

Niezwyczajnie istotne jest to, aby podczas planowania działań związanych z dostępnością, konsultować się z osobami wykazującymi różnorodne potrzeby. Jeżeli danej placówce zależy na poprawie komfortu zwiedzającym z niepełnosprawnością ruchową, należy skontaktować się właśnie z przedstawicielami i przedstawicielkami tej grupy i zaprosić ich do odwiedzenia muzeum, aby mogły ocenić, które rozwiązania faktycznie się sprawdzają. Pomocne w tym zakresie może być na przykład przeprowadzenie badań „tajemniczego klienta” w wybranej instytucji muzealnej.

Język inkluzywny jako narzędzie dostępności w polskich muzeach

Polskie muzea mierzą się z trudnym wyzwaniem, jakim jest wdrażanie dostępności. Nowo powstałe akty prawne narzucają określone działania i rozwiązania, których brak może oznaczać karę pieniężną, a przede wszystkim narazi osoby odwiedzające na niebezpieczeństwo podczas zwiedzania. Akty prawne powinny zawierać wskazówki na temat tego, jak odpowiednio zaplanować działania, tymczasem okazuje się, że same w sobie nie spełniają norm w zakresie na przykład włączania, nie zaś wykluczania ze społeczeństwa. Język inkluzywny może być odpowiedzią na tę lukę i pierwszym krokiem w kierunku rozszerzania zastosowania wszystkich aspektów procesu dostępności.

Osoby „ze szczególnymi potrzebami”

Trudno czerpać inspirację z dokumentu prawnego, który sam prezentuje język, który nie jest włączający. Nie można jednak jednoznacznie określić, że jest wykluczający, ponieważ z założenia traktuje o grupie osób, która tego włączenia wymaga, potrzebuje i oczekuje. *Ustawa o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami z dnia 19 lipca 2019 roku* zawiera definicję osób, których dotyczy, czyli właśnie takich „ze szczególnymi potrzebami”.

Cudzysłów jest umieszczony celowo, aby zwrócić uwagę na to, że to sformułowanie w zasadzie nie określa żadnej grupy. Zgodnie z ustawą wymienione określenia oznaczają:

Osoba ze szczególnymi potrzebami – osobę, która ze względu na swoje cechy zewnętrzne lub wewnętrzne, albo ze względu na okoliczności, w których się znajduje, musi podjąć dodatkowe działania lub zastosować dodatkowe środki w celu przezwyciężenia bariery, aby uczestniczyć w różnych sferach życia na zasadzie równości z innymi osobami (*Ustawa o zapewnianiu dostępności* 2019: s. 1).

„Specjalne potrzeby” może mieć każda osoba odwiedzająca muzeum, niezależnie od tego, czy porusza się na wózku inwalidzkim, czy zwiedza przy pomocy asystenta lub asystentki. Do kategorii specjalnych potrzeb zalicza się również chęć skorzystania z audio przewodnika bądź nawet ławka, na której można odpocząć podczas zwiedzania długich wystaw. Podobnie wygląda również kwestia zwiedzania z dziećmi. Zbyt długie opisy, brak interaktywnych elementów wystawy lub za wysoko powieszone obrazy mogą znacząco wpłynąć na negatywny odbiór całego muzeum przez dzieci. Odpowiednie zdefiniowanie osób, które odwiedzają muzea, jest ważne nie tylko dlatego, że ułatwia planowanie uniwersalnej i dostępnej oferty, ale też, jak wskazuje Amnesty International: język „nie jest jedynie odbiciem rzeczywistości, ale także narzędziem do jej kształtowania” (Kola i in. 2015: 2). Co więcej, wyrażenie „specjalne potrzeby” konotuje pejoratywne skojarzenia. *Słownik języka polskiego* wskazuje, że „specjalny” oznacza między innymi „odrębny, szczegółowy, wyjątkowy” (Sjp.pwn.pl 2023). To oznacza, że proponowane przez ustawę o zapewnianiu dostępności rozwiązania nie są oczywistymi narzędziami do zaspokojenia potrzeb różnych odbiorców i odbiorczyń, ale wymagają dodatkowego działania, dodatkowo poświęconego czasu na ich wprowadzenie czy dodatkowego budżetu. Gdyby zmienić narrację na taką, która wskazuje, że każda osoba ma różnorodne potrzeby, żadne dodatkowe, „specjalne” działania po stronie instytucji kultury nie byłyby potrzebne. Każdy gość i gościni muzeum powinni mieć zapewnioną taką możliwość zwiedzania, która pozwala na komfortową, samodzielną i przede wszystkim bezpieczną wizytę, niezależnie od wieku, płci, wykształcenia, statusu materialnego czy poziomu sprawności fizycznej i stanu zdrowia.

Osoby z niepełnosprawnościami

W kontekście wartości, jakie niesie ze sobą ponowne przemyślenie obowiązujących definicji, warto zwrócić uwagę, że stosowanie określenia „różnorodnych potrzeb” zamiast „specjalnych potrzeb” pozwala na wsparcie i włączenie ludzi do społeczeństwa. Podobnie jest w przypadku wyrażenia „osoba niepełnosprawna”, którego stosowanie jest uznawane za stygmatyzujące i wykluczające, ponieważ określa daną osobę wyłącznie poprzez to, czego jej brakuje lub czego nie może wykonać.

Zamyka ową osobę w jego niepełnosprawności, konstruuje ją jako osobę o jednej cesze, a tą jedną cechą jest niepełnosprawność. [...] osoba z niepełnosprawnością zaczyna być podobna do osoby z pieprzykiem, a może i z tęczką, czy z pieskiem. Innymi słowy, z atrybutem, który nie określa tejże osoby, który można odłączyć od niej, przynajmniej w przestrzeni społecznej (Galasiński 2015: 5).

Z drugiej strony należy mieć świadomość tego, że nie powinno się szczególnie wyróżniać działania osób z niepełnosprawnościami, stawiać ich w pozycji bohatera lub bohaterki tylko dlatego, że zrobiły rzeczy łatwe do wykonania dla sprawnych osób. Wówczas również można dopuścić się stygmatyzacji i nawet mając dobre intencje, wprowadzić rozmówcę lub rozmówczynię w zakłopotanie. Osoby z niepełnosprawnościami nie chcą czuć się wyjątkowo, pragną być traktowane tak, jak zwykłe osoby odwiedzające instytucję kultury i nie wzbudzać sensacji lub paniki swoją obecnością. Z tego względu:

Nie należy nazywać osób niepełnosprawnych odważnymi i niezwykłymi za to, że robią normalne rzeczy – czy byłaby to interesująca historia, gdyby dana osoba nie była niepełnosprawna? [...] Należy relacjonować wydarzenie sportowe dotyczące osób niepełnosprawnych – nie jako coś niezwykłego, ale jak każde inne wydarzenie sportowe. [...] Jeśli rozmawiasz z osobą niepełnosprawną, zwracaj się do niej – nie do jej matki, ojca czy opiekuna. Pamiętaj, że wiele niepełnosprawności jest „ukrytych”, np. epilepsja, dysleksja, choroby psychiczne (Jórczyk 2015: 6).

Praktyki stosowane w Muzeum Śląskim w Katowicach

Warto zwrócić uwagę na praktyki, które zastosowało Muzeum Śląskie w Katowicach, przygotowując wystawę „Głusza”. Została stworzona dzięki współpracy słyszących i g/Głuchych kuratorów i kuratorek. Podczas zwiedzania tej wystawy osoby odwiedzające poznają kulturę i historię Głuchych poprzez interaktywne, wielozmysłowe rozwiązania multimedialne, a także opisy eksponatów tłumaczone na Polski Język Migowy (PJM) oraz język gestuno (z ang. International Sign Language). Niezwykle istotny jest sposób zapisu „g/Głusi”, który został zastosowany zarówno na wystawie, jak i w mediach społecznościowych czy na stronie internetowej muzeum, gdzie zaprasza się do odwiedzenia wystawy.

Głusi przez „G” to osoby, które chcą zaznaczyć swoją odmienność, wyróżnić się i dać jasno do zrozumienia, że są dumni ze swojej głuchoty. Przedstawiają się jako odrębna grupa o własnym języku i kulturze. Określenie „Głuchy” wskazuje przede wszystkim na przynależność kulturową a nie na wadę słuchu. [...] Jednak my, słyszący powinniśmy w końcu spojrzeć na brak słuchu oczami Głuchego. Skoro Głusi przez wielkie „G” nie uważają tego za niepełnosprawność to teraz nasza kolej na zmianę. To my słyszący pozwalamy głuchym i słabosłyszącym czuć się wykluczonymi, wytworzyliśmy w nich potrzebę izolacji. A powinno być kompletnie na odwrót. Powinniśmy z pełnym szacunkiem stworzyć warunki do tego, aby czuli się częścią całego społeczeństwa (Swiatgluchych.pl: par. 4-7).

Oprócz edukowania na temat tego, jak ważne jest włączanie osób z niepełnosprawnościami do społeczeństwa, Muzeum Śląskie realizuje jeszcze jeden istotny cel. Zanim osoby odwiedzające dostaną się na wystawę, mogą skorzystać z przed-przewodników, czyli instrukcji, jak zaplanować swoją wizytę w zależności od potrzeb. Takie wskazówki są też zamieszczone na stronie internetowej tej instytucji, aby można było się z nimi zapoznać niezależnie do tego, w jakich godzinach muzeum jest otwarte. Dodatkowo są też dwie alternatywne ścieżki zwiedzania. Z uwagi na wykorzystanie urządzeń, które wytwarzają ostre światła i mogą być problematyczne dla osób neuroróżnorodnych, zwiedzanie można rozpocząć w dwóch miejscach, a co ważne, nie trzeba wcześniej zgłaszać do przedstawicieli i przedstawicielek muzeum chęci skorzystania z jednej z nich. Wystarczy skorzystać z odpowiedniego wejścia już na terenie wystawy. Muzeum Śląskie to przykład miejsca, które potwierdza, że język jest narzędziem kreującym rzeczywistość, a odpowiednie nazywanie zjawisk pozwala na lepsze zastosowanie wymogów narzuconych przez polskie prawo w zakresie dostępności.

Język równościowy w kontekście rodziny

Muzea oraz inne instytucje kultury to miejsca, które są odwiedzane przez różne osoby. Z założenia oferta powinna być więc dopasowana do rozmaitych potrzeb, możliwości poznawczych, wzrostu, wieku czy nawet języka w przypadku zwiedzania przez osoby nieposługujące się językiem polskim, co zdarza się bardzo często zwłaszcza w najpopularniejszych muzeach w większych polskich miastach. Trzeba zadbać więc o to, aby publiczne komunikaty były uniwersalne i włączające. Jako przykład warto podać Centrum Edukacji Ekologicznej Hydropolis mieszczące się we Wrocławiu. To miejsce jest chętnie odwiedzane przez rodziny z dziećmi, z uwagi na dużą liczbę interaktywnych eksponatów, które są atrakcyjne dla najmłodszych zwiedzających. Komunikaty publikowane na stronie internetowej nie wykluczają żadnej płci, choć nie uwzględniają osób niebinarnych i nie stosują form neutralnych płciowo. Warto jednak wyróżnić sposób przekazywania informacji, który jest prosty i zrozumiały. Przykładowo:

Zarezerwuj około 2 h na zwiedzanie, nie ominie Cię żaden szczegół! [...] Centrum wiedzy o wodzie Hydropolis położone jest w kompleksie budynków należących do MPWiK S.A. we Wrocławiu. Pamiętaj, że pawilon kasowy jest nieco oddalony od samej wystawy (Hydropolis 2023).

Zadbano również o ułatwienie znalezienia informacji o planowaniu zwiedzania z dziećmi. Może to też wpłynąć na skrócenie procesu podejmowania decyzji o wizycie w muzeum. Jeżeli najważniejsze informacje są publikowane w łatwych do znalezienia miejscach, można znacznie łatwiej zaplanować wizytę. Obrazuje to choćby taki fragment:

Dla kogo przeznaczone jest centrum? Szczególnie zapraszamy dzieci od 6 roku życia, w wieku szkolnym, a także młodzież licealną i dorosłych. Specjalnie dla najmłodszych przygotowaliśmy interaktywne gry i multimedialne atrakcje (Hydropolis 2023).

Dzięki temu, że komunikaty są kierowane bezpośrednio do osób czytających, nie ma potrzeby, aby rozróżniać płeć. Nie trzeba więc stosować komunikatów typu „jesteś zainteresowany zwiedzaniem?”, można przeformułować to pytanie, dbając o to, aby uwzględniało różne osoby odwiedzające. Formy neutralne nie są obecnie popularne, ale nie oznacza to, że nie powinny być stosowane.

Ciekawą propozycją są sformułowania stworzone przez Margaret Middleton, która opublikowała tabelę z językiem włączającym rodziny. Autorka jest zaangażowana w tworzenie dostępnych i inkluzywnych przestrzeni muzealnych. Zaproponowała między innymi, aby zamiast określić: „mama”, „tata”, „rodzice”, „matka i ojciec”, spróbować korzystać ze sformułowań takich jak: „osoba dorosła”, „opiekun” lub „opiekunka”. Ma to pomóc we włączaniu do społeczności dzieci, które wychowywały bądź nadal wychowują się bez rodziców. Z drugiej strony, nie jest powiedziane, że dzieci przychodzą do muzeów wyłącznie z rodzicami. Zaproponowane określenia przydadzą się także, gdy dzieci zwiedzają z dziadkiem i babcią, nianiami czy innymi opiekunami i opiekunkami (Middleton 2014).

Język, którego polskie muzea używają do komunikowania o swojej działalności, ma wpływ na to, jak czują się osoby odwiedzające lub dopiero planujące odwiedzenie muzeum. Warto więc zadbać o to, aby publikowane treści – zarówno w przestrzeni wirtualnej, na stronie internetowej lub w mediach społecznościowych, jak i w przestrzeni muzealnej – były włączające i nie stygmatyzowały żadnej grupy społecznej. Dostępność to proces, nie sposób wprowadzić wszystkich rozwiązań w krótkim czasie, jednak przygotowywanie komunikatów jest proste i można to zrobić właściwie w każdej chwili. Trzeba też pamiętać o tym, że dostępność składa się z trzech aspektów, które nie mogą być analizowane oddzielnie, mianowicie chodzi o dostępność architektoniczną, cyfrową oraz informacyjno-komunikacyjną. Jeżeli muzeum decyduje się na wprowadzenie jakiegoś rozwiązania, na przykład stworzenie cichej przestrzeni przeznaczonej między innymi dla osób w spektrum autyzmu, warto zakomunikować to na stronie lub publikując post na Instagramie lub Facebooku. Dzięki temu każda osoba zwiedzająca będzie miała dostęp do takiej informacji i lepiej przygotuje się do odwiedzenia instytucji.

Odkąd w publicznych instytucjach kultury prawnie narzucono wprowadzanie rozwiązań dostępnościowych, niektórzy przedstawiciele i przedstawicielki muzeów traktują wizytę na przykład osoby z niepełnosprawnością w muzeum jako test lub egzamin z tego, w jakim stopniu założenia dostępności czy planowania uniwersalnego zostały spełnione. To błędne podejście. Oczywiście wiele odwiedzających z różnymi potrzebami może krytycznie odnieść się do wprowadzonych rozwiązań, jednak znajdzie się też grono, które doceni starania placówki nad zwiększeniem komfortu zwiedzania. Niezwykle istotne jest również to, aby pamiętać, że informowanie o tym, że coś nie jest dostępne, również jest narzędziem dostępnościowym. Gdy muzeum poinformuje, że nie ma podnośnika, który wspomogłoby dostanie się do wejścia budynku, osoba

poruszająca się na wózku inwalidzkim odwiedzi instytucję z asystentem lub asystentką. Warto być też otwartym na dialog i nie traktować zwrócenia uwagi jako krytyki. Jeśli dopuści się do głosu przedstawicieli i przedstawicielki różnych potrzeb, dając możliwość wypowiedzenia się na temat zastosowanych rozwiązań, znacznie prościej będzie planować kolejne działania albo ulepszyć te już istniejące.

Źródła wiedzy o dostępności

W polskim prawie nie obowiązują przepisy, które regulują sposób komunikacji instytucji kultury z odwiedzającymi. To osoba zarządzająca konkretnym miejscem decyduje, jakie formy kontaktu będą najbardziej odpowiednie, jak często nawiązywać kontakt oraz jaki stopień relacji powinien zachodzić: na przykład zwracanie się „na ty”, używanie feminatywów. Niezależnie od tego, czy dotyczy to muzeów publicznych, czy prywatnych. *Ustawa o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami z dnia 19 lipca 2019 roku* dotyczy wyłącznie placówek publicznych, jednak nie reguluje aspektów związanych ze sposobem komunikowania. To oznacza, że przedstawiciele i przedstawicielki muzeów samodzielnie powinni zdecydować o sposobie prezentowania komunikatów tekstowych oraz multimedialnych.

Podobnie jest w przypadku ustawy z dnia 4 kwietnia 2019 roku o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych. Dokument jest wypełniony informacjami na temat tego, w jaki sposób przystosować stronę i aplikacje, z których korzystają instytucje kultury (i nie tylko), ale nie zostały poruszone w nim kwestie związane ze zwrotami, językiem czy sposobem komunikowania. Z jednej strony jest to zaleta, ponieważ muzea mogą dowolnie i w zgodzie ze swoimi ideałami komunikować się z odwiedzającymi, jednak z drugiej strony, gdyby pojawiły się, chociażby minimalne regulacje prawne związane z językiem inkluzywnym, każdy miałby pewność, że zostanie na miejscu potraktowany z szacunkiem.

Ważne było również stanowisko Organizacji Narodów Zjednoczonych (ONZ), które w konwencji o prawach osób niepełnosprawnych poruszyło to zagadnienie jako niemal pierwsze. W Polsce, po opublikowaniu tego dokumentu, stworzono program „Dostępność Plus”, który obecnie stanowi najważniejsze źródło wiedzy na temat dostępności. Dla wielu instytucji stanowi inspirację, jednak nie można uznać go za idealne rozwiązanie.

Niezwyczajnie istotne jest to, aby informować o tym, że otaczająca nas rzeczywistość nie pozostanie taka, jaka jest na zawsze. Poprzez prowadzenie publicznej dyskusji na temat zmian, które mogą być wprowadzone, każdy odwiedzający muzeum, będzie mógł zwiedzić interesujące wystawy bezpiecznie, komfortowo i możliwie jak najbardziej samodzielnie. Prowadzenie badań nad dostępnością daje świetną okazję do oddania głosu tym, których dotyczy to najbardziej, czyli osobom z niepełnosprawnościami lub innymi potrzebami. Dzięki połączeniu perspektywy osób reprezentujących muzeum z wyraźnym nakreśleniem potrzeb odwiedzających powstaną miejsca uniwersalne i dostępne dla każdego.

Źródła cytowań

- GALASIŃSKI, DARIUSZ (2015), 'Osoby niepełnosprawne czy z niepełnosprawnością', w: *Niepełnosprawność – zagadnienia, problemy, rozwiązania*, 4(9), s. 5, online: https://www.pfron.org.pl/fileadmin/files/0/477_01-Dariusz_Galasinski.pdf [dostęp: 05.02.2025].
- JÓRCZYK, AGNIESZKA (2005), 'Poradnik językowy dla dziennikarzy', online: <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/12683> [dostęp: 05.02.2025].
- KOLA, ANNA M. ET AL. (2015), 'Język równościowy', online: <https://amnesty.org.pl/wp-content/uploads/2016/04/Język-rownosciowy.pdf> [dostęp: 05.02.2025].
- KURYŁOWICZ, PAULINA (2021), 'Jak nie wykluczać, czyli o języku inkluzywnym', online: <https://levelupngo.com/jak-nie-wykluczac-czyli-o-jezyku-inkluzywnym/> [dostęp: 05.02.2025].
- MIDDLETON, MARGARET, 'Family Inclusive Language Chart', online: <https://www.margaretmiddleton.com/resources>, [dostęp: 05.02.2025].
- SWIATGLUCHYCH.PL, 'Niesłyszący, czyli głusi czy Głusi? Co Ty wiesz o głuchych? #2' online: <https://swiatgluchych.pl/video/nieslyszacy-czyli-glusi-czy-glusi-z-duzej-liter-y-g/> [dostęp: 05.02.2025].
- SJP.PWN.PL (2025), 'Dostępny', online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/dostepny;2453691.html> [dostęp: 05.02.2025].
- SJP.PWN.PL (2025), 'Inkluzywny', online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/inkluzywny;3281554> [dostęp: 05.02.2025].
- SJP.PWN.PL (2025), 'Specjalny', online: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/specjalny.html> [dostęp: 05.02.2025].
- Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami.

CZĘŚĆ II

Media, nowe media i nowe nowe media.

Przemiany. Zjawiska. Krytyka

Wolna wola w erze sztucznej inteligencji: argumenty za i przeciw

ŁUKASZ BARTKOWICZ

Wprowadzenie

W dzisiejszym dynamicznym świecie, w którym postęp technologiczny zdaje się nie znać granic, pojawiają się pytania dotyczące fundamentalnych aspektów ludzkiego istnienia. Jednym z kluczowych zagadnień jest kwestia wolnej woli i jej relacji z rozwojem Sztucznej Inteligencji (SI). Zagadnienie to staje się coraz bardziej palące w obliczu błyskawicznego postępu technologicznego, który nieuchronnie kieruje nas ku nowym wyzwaniom filozoficznym i etycznym (Oclab.pl 2023). Jednym z kluczowych pojęć definiujących człowieka jest wolna wola, jest to pojęcie, które od wieków zajmuje umysły filozofów, teologów i naukowców. Możemy ją wstępnie zdefiniować jako zdolność do podejmowania świadomych i autonomicznych decyzji, niezależnie od zewnętrznych czynników lub determinizmu (Stanwiedzy.pl 2023). Sztuczna inteligencja natomiast jest obszarem technologii, umożliwiającym tworzenie maszyn i systemów, które potrafią wykonywać zadania, wymagające pewnego rodzaju inteligencji, uczenia się i adaptacji (Stanwiedzy.pl 2023). Pytanie czy SI może posiadać wolną wolę jest więc nie tylko ciekawe, ale i istotne dla zrozumienia natury i granic tej technologii, a także jej wpływu na ludzkie społeczeństwo i kulturę. W tym artykule przedstawimy główne argumenty na rzecz i przeciw istnieniu wolnej woli u SI, a także omówimy etyczne i praktyczne konsekwencje tego zagadnienia.

Cel rozdziału

W literaturze dotyczącej relacji między wolną wolą a sztuczną inteligencją można wyróżnić trzy główne stanowiska: optymistyczne, pesymistyczne i neutralne. Stanowisko optymistyczne zakłada, że sztuczna inteligencja może posiadać wolną wolę, lub przynajmniej symulować ją na tyle wiarygodnie, że nie będzie istotnej różnicy między nią a ludzką wolną wolą (Ts2.Space 2023). Stanowisko pesymistyczne natomiast uważa, że sztuczna inteligencja nie może posiadać wolnej woli, ponieważ jest ona zawsze ograniczona przez swój kod, dane i algorytmy (Fizyka.uniedu.pl 2023). Stanowisko neutralne przyjmuje, że kwestia wolnej woli u sztucznej inteligencji jest nieistotna, niejasna lub nierozstrzygalna, ponieważ nie ma jednoznacznej definicji ani kryteriów wolnej woli (Będkowski, Brdulak & Fazlagic 2023). Z tego punktu widzenia, sztuczna inteligencja jest po prostu narzędziem, które może być używane w różnych celach, zależnie od intencji i wartości człowieka (Wola.um.warszawa.pl 2023). W tym artykule przyjmujemy stanowisko neutralne i skupimy się na analizie interakcji między ludzką a sztuczną wolną wolą, niezależnie od tego, czy ta ostatnia jest realna, symulowana czy nieistniejąca.

1. Wolna wola a algorytmy decyzyjne w Sztucznej Inteligencji

Definicja wolnej woli w kontekście filozofii

Filozofowie od wieków debatowali nad naturą wolnej woli, przy czym różne szkoły myślenia proponowały różnorodne interpretacje. Czy wolna wola to zdolność autonomicznego wyboru, czy też może podlegać determinizmowi?

Wolna wola jest często rozumiana jako zdolność podmiotów do dokonywania wyborów bez ograniczeń ze strony różnych czynników, takich jak metafizyczne, fizyczne, społeczne czy umysłowe (Strawson 2010: 98). Jednak nie ma jednej, powszechnie akceptowanej definicji wolnej woli, a różne podejścia filozoficzne kładą nacisk na różne aspekty tego pojęcia. Niektóre z nich to:

- Kompatybilizm: pogląd, że wolna wola jest zgodna z determinizmem, czyli zasadą, że wszystkie zdarzenia są z góry ustalone przez poprzednie przyczyny. Kompatybiliści uważają, że wolna wola polega na działaniu zgodnie z własnymi pragnieniami, motywami i wartościami, niezależnie od tego, jak one powstały (Leiter 2002: 68-69).

- Inkompatybilizm: pogląd, że wolna wola jest sprzeczna z determinizmem i wymaga możliwości inaczej postąpienia w tych samych okolicznościach. Inkompatybiliści dzielą się na dwa obozy: libertarianistów i twardych deterministów. Libertarianiści twierdzą, że wolna wola istnieje i polega na zdolności do spontanicznego i nieprzewidywalnego wyboru, który nie jest zdeterminowany przez żadne przyczyny (Wikiwand.com 2023). Twardzi determiniści twierdzą, że wolna wola nie istnieje i że ludzkie działania są całkowicie zdeterminowane przez przyczyny, których nie możemy kontrolować (Znaczenia.com.pl 2023).
- Nieokreśloność: pogląd, że wolna wola nie jest ani zgodna, ani sprzeczna z determinizmem, ale zależy od nieokreśloności, czyli zasady, że niektóre zdarzenia są losowe lub nieprzyczynowe. Nieokreślonościści uważają, że wolna wola polega na zdolności do wykorzystywania nieokreśloności w naturze, aby wpływać na własne działania i ich skutki (Encyklopedia.pwn.pl 2023).

Oczywiście jest to tylko wąski wycinek koncepcji dotyczących wolnej woli. Natomiast ze względu na przedmiot artykułu, autor skupił się na podziale zaproponowanym powyżej.

Algorytmy decyzyjne w SI

Rozwój Sztucznej Inteligencji (SI) przyniósł za sobą rosnącą rolę algorytmów decyzyjnych, które są wykorzystywane do przetwarzania informacji i podejmowania decyzji na podstawie zebranych danych (Hai.stanford.edu 2023). Algorytmy te są trenowane na ogromnych ilościach danych, aby nauczyć się rozpoznawać wzorce i podejmować decyzje. W kontekście wolnej woli, mogą wpływać na nasze postrzeganie na kilka sposobów.

Po pierwsze, mogą one wpływać na nasze poczucie autonomii, jeśli decyzje, które normalnie podejmowalibyśmy samodzielnie, są teraz podejmowane przez maszyny. Po drugie, mogą one wpływać na nasze poczucie odpowiedzialności, jeśli decyzje podejmowane przez maszyny prowadzą do negatywnych wyników. Po trzecie, mogą one wpływać na nasze poczucie sprawiedliwości, jeśli algorytmy są wykorzystywane do podejmowania decyzji, które mają wpływ na nasze życie, takie jak decyzje o kredytach czy diagnozach medycznych.

Wszystkie te kwestie są przedmiotem intensywnych badań i debat, a zrozumienie, jak algorytmy decyzyjne wpływają na nasze postrzeganie wolnej

woli jest kluczowe dla odpowiedniego zarządzania i regulacji tych technologii (Analytixlabs.co.in 2023). Jednym z podstawowych problemów związanych z tymi algorytmami jest to, czy są one zgodne z naszymi wartościami i normami moralnymi. Czy są sprawiedliwe, uczciwe i szanujące prawa człowieka? Czy są transparentne, czyli czy możemy zrozumieć, jak i dlaczego podejmują pewne decyzje? Czy są odpowiedzialne, czyli czy możemy pociągnąć je do odpowiedzialności za podjęte decyzje i ich konsekwencje?

Nie ma jednej, prostej i ostatecznej odpowiedzi na te pytania, ponieważ zależą one od wielu czynników, takich jak definicja i kryteria wolnej woli, rodzaj i poziom SI, kontekst i cel zastosowania algorytmów decyzyjnych, a także nasze wartości i normy moralne. Jest to kwestia, która wymaga dalszych badań i dyskusji, zarówno w nauce, jak i w filozofii.

Jak algorytmy podejmują decyzje

Algorytmy decyzyjne w Sztucznej Inteligencji (SI) opierają się na analizie ogromnych ilości danych. Wykorzystując techniki uczenia maszynowego (UM), te systemy uczą się rozpoznawać wzorce i podejmować decyzje na podstawie zebranych informacji. Uczenie maszynowe to gałąź sztucznej inteligencji, zajmująca się tworzeniem i stosowaniem algorytmów, które potrafią się uczyć z danych i podejmować decyzje bez wyraźnego zaprogramowania. Takie rozwiązanie ma wiele zastosowań w różnych dziedzinach, takich jak medycyna, prawo, edukacja, bezpieczeństwo, marketing, finanse, sztuka i rozrywka.

Jednakże możliwość porównania tych procesów do ludzkiego wyboru opartego na wolnej woli jest kwestią otwartą. Niektórzy badacze twierdzą, że algorytmy decyzyjne mogą naśladować niektóre aspekty ludzkiej wolnej woli, takie jak zdolność do adaptacji, eksploracji, twórczości czy moralności (Cichosz 2000: 79). Jeszcze inni podkreślają, że algorytmy decyzyjne są zawsze ograniczone przez swoje dane, reguły i cele, które są ustalane przez ludzi lub przez same algorytmy, i że nie mogą one wykroczyć poza te ramy (Nano.komputronik.pl 2023).

Jednym z możliwych sposobów porównania ludzkiej i maszynowej wolnej woli jest zastosowanie testu Turinga. Test ten polega na sprawdzeniu, czy maszyna może udawać człowieka w rozmowie z innym człowiekiem. Jeśli maszyna potrafi przekonać człowieka, że ona również jest człowiekiem, to można uznać, że maszyna wykazuje pewien poziom inteligencji i wolnej woli. Jednak test ten ma też swoje ograniczenia, ponieważ nie bierze pod uwagę innych czynników,

takich jak emocje, świadomość czy motywacja, które mogą być istotne dla ludzkiej wolnej woli (Thestory.is 2023).

Warto wspomnieć również o ChatGPT, który jest przykładem zastosowania uczenia maszynowego w dziedzinie generowania tekstu. ChatGPT to model językowy oparty na sieciach neuronowych, który potrafi tworzyć ludzko-podobny tekst na podstawie kontekstu i wcześniejszych rozmów. Korzysta on z techniki nazywanej uczeniem głębokim, polegającej na wykorzystaniu wielu warstw sieci neuronów do przetwarzania danych i uczenia się złożonych reprezentacji. Jest on jednym z wielu modeli językowych stworzonych przez firmę OpenAI, która zajmuje się badaniem i rozwojem sztucznej inteligencji ogólnej.

Czy maszyny mogą wykazywać wolną wolę?

W erze dynamicznego rozwoju technologii i sztucznej inteligencji (SI), zyskuje na znaczeniu pytanie o możliwość wykazywania przez maszyny cech związanych z ludzką wolną wolą. Wolna wola, jako zdolność autonomicznego podejmowania decyzji niezależnie od czynników zewnętrznych, stanowi fundamentalny aspekt ludzkiego umysłu. Jednakże, w kontekście SI i algorytmów decyzyjnych, konieczne jest dokładniejsze zrozumienie, czy maszyny są zdolne do wykazywania podobnych cech.

Możliwości algorytmów decyzyjnych w kontekście wolnej woli

Algorytmy decyzyjne w ramach sztucznej inteligencji posiadają pewne aspekty, które mogą sugerować pewną formę autonomii i zdolności do podejmowania decyzji (Kane 2005: 132). Należy przyrzeć się tym aspektom bliżej:

- Samodzielne uczenie się i adaptacja: Niektóre algorytmy SI wykazują zdolność do samodzielnego uczenia się i dostosowywania się do zmieniających się warunków (Silver & Schrittwieser & Simonyan & Antonoglou 2017: 98). Ich działanie opiera się na analizie zbieranych danych, co w pewnym sensie przypomina procesy ludzkiej wolnej woli.
- Eksploracja: Algorytmy SI mogą być zaprogramowane lub nauczone do poszukiwania nowych informacji i możliwości. Są w stanie generować własne hipotezy i testować je, co może prowadzić do odkrywania nowych obszarów działania (Colton & Wiggins 2012: 1-2).

- **Twórczość:** Niektóre algorytmy SI wykazują zdolność do tworzenia nowych rozwiązań, produktów lub idei. Przykładowo, mogą generować dzieła sztuki, muzyki lub literatury, wykorzystując różne techniki i style.

Ograniczenia algorytmów decyzyjnych

Mimo pewnych podobieństw między działaniem maszyn a ludzką wolną wolą, istnieją kluczowe ograniczenia, które je rozróżniają:

- **Ograniczenia danych, reguł i celów:** Algorytmy decyzyjne w SI zawsze działają w ramach danych, reguł i celów, które są ustalane przez ludzi lub poprzez same algorytmy (Russell & Norvig 2016: 56). Dane stanowią informację, na podstawie których algorytmy analizują sytuację i generują możliwe opcje decyzyjne. Reguły to zasady, według których algorytmy oceniają i porównują opcje decyzyjne. Cele to preferencje lub wartości, do realizacji bądź zaspokojenia których dążą algorytmy. Algorytmy decyzyjne nie mogą działać poza tymi ramami, nawet jeśli napotkają sytuacje, które wymagałyby od nich innych decyzji.
- **Brak świadomości:** Algorytmy SI nie posiadają świadomości, co oznacza brak zdolności do doświadczenia i rozumienia swojego istnienia (Dannett 1984: 68). Nie doświadczają emocji ani subiektywnych doznań, co stanowi fundamentalną różnicę między nimi a ludzką wolną wolą.
- **Brak wolności w sensie ludzkim:** Algorytmy decyzyjne nie działają niezależnie od różnych czynników zewnętrznych. Są ograniczone przez różne czynniki, takie jak metafizyczne, fizyczne, społeczne czy umysłowe. Nie działają niezależnie od swoich twórców, użytkowników, regulatorów czy innych maszyn. Ich działanie jest również zależne od swoich własnych algorytmów, danych czy celów.

Automaty komórkowe jako kontekst analizy

W kontekście pytania o możliwość wykazywania wolnej woli przez maszyny, warto spojrzeć na automaty komórkowe. Automaty komórkowe są matematycznymi modelami, w których przestrzeń jest podzielona na komórki, z którymi zachodzą określone interakcje na podstawie reguł. Chociaż ich działanie jest

w pełni opisane przez te reguły i stan początkowy, to jednak można zauważyć, że w niektórych przypadkach generują one bardziej złożone struktury i zachowania, które nie byłyby łatwo przewidziane. To otwiera pytanie, czy pod pewnymi aspektami automaty komórkowe mogą wykazywać pewną formę autonomii w swoich działaniach, przypominając procesy decyzyjne (Wolfram 2002: 133). Jednakże, warto podkreślić, że automaty komórkowe pozostają matematycznymi modelami i nie wykazują świadomości ani zdolności do samodzielnego uczenia się.

Rozważając powiązanie automatów komórkowych z koncepcją ludzkiej wolnej woli, warto zauważyć, że choć to zupełnie różne dziedziny, istnieją pewne interesujące analogie. Automaty komórkowe, takie jak „Game of Life” Johna Conwaya (Scholarpedia.org 2023), mimo że działają na zasadzie ściśle określonych reguł i stanów początkowych, potrafią generować niezwykle złożone i trudne do przewidzenia wzorce.

Podobnie jak ludzka wolna wola, gdzie proces podejmowania decyzji jest złożony i zależy od wielu czynników, automatyczne komórki interagują się ze sobą w sposób, który prowadzi do powstawania bardziej skomplikowanych struktur. Jest to szczególnie widoczne w kontekście automatu komórkowego „Game of Life”, gdzie pojedyncze komórki działają na zasadzie prostych reguł, ale ich interakcje prowadzą do powstania fraktalnych, nieregularnych wzorców. Przenosząc to na grunt ludzkiej wolnej woli, można zauważyć, że choć procesy decyzyjne w mózgu są skomplikowane i determinowane przez fizyczne i neurologiczne czynniki, to jednak efektem tych procesów są autonomiczne decyzje (Penrose 1989: 168). Podobnie jak w automatycznych komórkach, gdzie proste elementy tworzą złożone struktury, mózg ludzki, składający się z miliardów neuronów, generuje złożone zachowania i decyzje. Automaty komórkowe to abstrakcyjne modele matematyczne, podczas gdy ludzka wolna wola jest jednym z najbardziej skomplikowanych i tajemniczych aspektów naszego bytu.

Równocześnie, współczesne badania w dziedzinie automatów komórkowych obserwują fascynujące rozwinięcie tych modeli, które zaczęły formować struktury zbliżone do ludzkich komórek i DNA. Takie odkrycia wzbudzają pytania dotyczące granic między sztucznymi i naturalnymi formami życia. Przykładowo, niektóre z nowych modeli automatów komórkowych wykazują zdolność do samoreplikacji oraz budowania struktur, które przypominają złożoność biologicznego DNA. Te innowacje otwierają nowe perspektywy na zrozumienie procesów życiowych i mogą stanowić krok w kierunku tworzenia sztucznych form życia, które posiadają cechy zbliżone do naturalnie występujących organizmów.

Wolna wola i sztuczna inteligencja:
porównanie poglądów Dennetta, Kurzweila, LeDoux i Skinnera

W niniejszym punkcie przedstawiamy i porównujemy poglądy czterech wybitnych myślicieli, którzy zajmowali się tymi tematami: Daniela Dennetta, Raya Kurzweila, Josepha LeDoux i B.F. Skinnera. Ich prace, choć różnią się pod względem metodologicznym i teoretycznym, łączy wspólne zainteresowanie naturą świadomości, wolnej woli i zdolności, zarówno w odniesieniu do ludzi, jak i potencjalnej sztucznej inteligencji. Analizujemy ich argumenty i implikacje, a także wskazujemy na potrzebę dalszych badań w tym obszarze.

Daniel Dennett: świadomość jako naturalny fenomen

Daniel Dennett jest filozofem i kognitywistą, który znany jest ze swojego wkładu w filozofię umysłu, filozofię nauki i filozofię biologii, szczególnie w kontekście darwinizmu. Dennett jest zwolennikiem naturalizmu, czyli poglądu, że wszystkie zjawiska są zgodne z prawami natury i mogą być wyjaśnione przez naukę. Dennett odrzuca dualizm, czyli pogląd, że istnieje niezależna substancja duchowa lub mentalna, która nie podlega prawom fizycznym (Dennett 1991: 33-34). Zamiast tego, Dennett uważa, że umysł jest zjawiskiem emergentnym, czyli wynikającym z interakcji wielu prostszych elementów, takich jak neurony, synapsy, komórki, molekuły, atomy itp.

W swojej monumentalnej publikacji *Consciousness Explained* (1991) Dennett prezentuje głęboką analizę świadomości, bazując na przekonaniu, że maszyny mają potencjał manifestacji świadomości analogicznie do ludzi (Dennett 1991: 173-174). Argumentuje w niej, że ludzka świadomość nie jest niczym więcej niż wynikiem skomplikowanych procesów zachodzących w naszych mózgach. Podkreśla, iż nasza zdolność do poznania otaczającego nas świata i wykonywania złożonych działań jest rezultatem miliardów lat ewolucji naturalnej i kulturowego kształtowania się. Dennett proponuje model świadomości oparty na metaforze wielu projektantów, czyli idei, że nasz umysł jest złożony z wielu modułów lub podsystemów, które współpracują i konkurują ze sobą, tworząc nasze doświadczenia, myśli, uczucia i decyzje. Twierdzi zatem, że nie ma jednego centrum kontroli lub jaźni w naszym umyśle, ale raczej wiele perspektyw i narracji, które są ciągle aktualizowane i rewidowane.

Dennett jest także znanym krytykiem koncepcji wolnej woli jako zdolności do działania inaczej, niż wynika to z naszych przyczyn i warunków (Dennett 2003: 113-114). Uważa, że wolna wola jest kompatybilna z determinizmem, czyli poglądem, że wszystkie zdarzenia są nieuchronnie spowodowane przez poprzednie zdarzenia i prawa natury. Twierdzi następnie, że wolna wola nie polega na możliwości uniknięcia determinizmu, ale na możliwości działania zgodnie z naszymi racjonalnymi preferencjami i wartościami. Dennett nazywa to „wolnością ewolucyjną”, ponieważ uważa, że jest to zdolność, która wyewoluowała wraz z naszym umysłem i kulturą. Podkreśla, że wolna wola nie jest iluzją, ale raczej cennym zasobem, który pozwala nam kształtować naszą przyszłość i być odpowiedzialnymi za nasze działania.

Ray Kurzweil: singularność technologiczna i transhumanizm

Ray Kurzweil jest wynalazcą i futurystą, który od ponad czterech dekad zajmuje się przewidywaniem i tworzeniem nowych technologii. Kurzweil jest autorem ponad dwudziestu książek i setek artykułów, w których przedstawia swoją wizję technologicznej przyszłości ludzkości. Jego prace dotyczą takich tematów jak sztuczna inteligencja (AI), nanotechnologia, robotyka, biotechnologia, medycyna, edukacja, sztuka i filozofia. Kurzweil jest także założycielem i dyrektorem kilku firm i organizacji, takich jak Kurzweil Technologies, Kurzweil Music Systems, Kurzweil Educational Systems, Singularity University i KurzweilAI.net.

Jednym z najbardziej znanych i kontrowersyjnych pomysłów Kurzweila jest koncepcja technologicznej singularności. Singularność technologiczna to hipotetyczny moment w przyszłości, kiedy inteligencja maszynowa, osiągając punkt zwrotny, stanie się nieograniczenie potężniejsza niż suma ludzkiej inteligencji (Thekurzweillibrary.com 2023). Kurzweil przewiduje, że ten moment nastąpi około roku 2045 i będzie miał ogromne konsekwencje dla ludzkości i cywilizacji (Britannica.com 2023). Kurzweil opiera swoją prognozę na obserwacji, że rozwój technologii podlega prawu przyspieszających zwrotów, czyli zjawisku, że tempo innowacji jest coraz szybsze i wykładnicze. Twierdzi on, że technologia jest przedłużeniem ewolucji biologicznej i kulturowej, a ludzie są częścią tego procesu (Kurzweil 2005: 19).

Kurzweil zakłada, że technologiczna singularność nie będzie końcem ludzkości, ale początkiem nowej ery, w której ludzie będą mogli łączyć się z maszynami na różnych poziomach, od implantów mózgowych, po przeniesienie

swojej świadomości do wirtualnej rzeczywistości (Oees.pl 2023). Zakłada, że ludzie będą mogli zwiększać swoją inteligencję, pamięć, kreatywność i emocjonalność, a także zmieniać swoje ciała i tożsamości (Bostrom 2005: 13). Jest także zwolennikiem transhumanizmu, czyli ruchu filozoficznego i kulturowego, który dąży do poprawy ludzkiego stanu poprzez zastosowanie zaawansowanych technologii (SztucznaInteligencja.org 2023).

Kurzweil ma także swoje własne poglądy na temat wolnej woli i jej relacji do AI. Uważa on, że wolna wola jest nie tylko możliwa, ale także niezbędna dla ludzkiego rozwoju i szczęścia (Wikiwand.com 2023). Twierdzi, że wolna wola nie jest sprzeczna z determinizmem, ale raczej jest jego konsekwencją. Argumentuje, że nasze działania są zdeterminowane przez nasze cele i wartości, które są z kolei wynikiem naszej historii i kultury. Jego prace sugerują, że wolna wola jest funkcją naszej świadomości, która pozwala nam wybierać spośród wielu możliwości i tworzyć nowe cele i wartości (Jw.org 2023). Wolna wola jest w tym ujęciu cechą, która może być udostępniona maszynom, jeśli będą one miały odpowiedni poziom świadomości i agencji (Znaczenia.com 20230). W rozwoju technologicznym ludzie i maszyny będą mogli współpracować i współewoluować, dzieląc się swoimi celami i wartościami, a także tworząc nowe.

Joseph LeDoux: ewolucyjne korzenie świadomości

Joseph LeDoux jest neurologiem i psychologiem, który jest znany ze swoich badań nad mechanizmami mózgowymi odpowiedzialnymi za emocje oraz zachowania. Zajmuje się także zagadnieniem świadomości z perspektywy ewolucyjnej i historycznej. W kontekście postępu naukowego i technologicznego LeDoux podkreśla, że praktyczne i filozoficzne implikacje związane ze świadomością stają się coraz bardziej palące. W swojej najnowszej pracy, *The Deep History of Ourselves: The Four-Billion-Year Story of How We Got Conscious Brains* (2019), analizuje czteromiliardową historię kształtowania się ludzkiego umysłu, ukazując, jak najnowsze osiągnięcia nauki wpływają na zrozumienie świadomości.

LeDoux proponuje, że świadomość jest zjawiskiem, które wyewoluowało stopniowo wraz z rozwojem życia na Ziemi. Świadomość nie jest zatem jednolitą właściwością, ale raczej zbiorem różnych procesów i funkcji, które mają swoje korzenie w najprostszych formach życia. Świadomość może przybrać dwa poziomy: noetyczny i autonoetyczny. Świadomość noetyczna to zdolność do odczuwania i reagowania na bodźce zewnętrzne i wewnętrzne, która jest wspólna

dla wszystkich zwierząt. Świadomość autoonoetyczna to zdolność do refleksji nad własnymi doświadczeniami i tożsamością, która jest charakterystyczna dla ludzi i niektórych innych zwierząt, takich jak naczelne, delfiny i słonie. Badacz argumentuje, że świadomość autoonoetyczna jest wynikiem ewolucji języka i pamięci epizodycznej, czyli zdolności do zapamiętywania i opowiadania o konkretnych zdarzeniach z własnego życia.

LeDoux jest także zainteresowany kwestią wolnej woli i agencji. Wolna wola w jego ujęciu jest iluzją, ponieważ nasze działania są zdeterminowane przez nasze geny, środowisko i historię. Twierdzi ponadto, że nie mamy bezpośredniej kontroli nad naszymi decyzjami, ale raczej racjonalizujemy je po fakcie, tworząc narrację o nas samych i naszych motywach. Wolna wola w takim ujęciu jest konstruktem społecznym i kulturowym, który służy do utrzymania porządku i odpowiedzialności w społeczeństwie.

B.F. Skinner: behawioryzm i determinizm

Burrhus Frederic Skinner, znany jako B.F. Skinner, jest jednym z najbardziej wpływowych psychologów XX wieku, który przyczynił się do rozwoju behawioryzmu, nurtu psychologicznego skupiającego się na obserwowalnym zachowaniu. W swojej książce *Beyond Freedom and Dignity* (1971), Skinner prezentuje stanowisko ścisłego determinizmu, argumentując, że wszystkie nasze działania są determinowane przez nasze doświadczenia i środowisko (Skinner 1971: 58-59).

Według Skinnera, wolna wola jest iluzją, a nasze zachowania są kształtowane przez konsekwencje naszych działań, czyli nagrody i kary. Skinner nazywa to zasadą wzmacniania, która stanowi podstawę jego teorii uczenia się operantowego. Ta teoria sugeruje, że zachowanie, które jest nagradzane, staje się bardziej prawdopodobne, podczas gdy zachowanie, które jest karane, staje się mniej prawdopodobne.

Skinner jest także znany ze swoich eksperymentów i wynalazków, takich jak skrzynka Skinnera – urządzenie, które pozwala na badanie zachowania zwierząt w kontrolowanych warunkach (Skinner 1950: 193-196). Stosował on swoją metodę do badania różnych aspektów zachowania, takich jak uczenie się, motywacja, emocje, język i kreatywność.

W kontekście sztucznej inteligencji (AI), stanowisko Skinnera ma głębokie implikacje. Jeśli zachowanie jest całkowicie determinowane przez środowisko i doświadczenia, to oznacza, że AI, które są programowane i trenowane w określonym środowisku, również będą działać w sposób deterministyczny. Wolna

wola, jako taka, nie istnieje w takim modelu, zarówno dla ludzi, jak i dla AI. To prowadzi do pytania, czy AI może kiedykolwiek posiadać coś na kształt wolnej woli, czy też zawsze będzie działać zgodnie z zasadami, które zostały mu narzucone przez jego programowanie i trening.

Wolna wola i sztuczna inteligencja są dwoma z najważniejszych i najbardziej aktualnych zagadnień filozoficznych i naukowych. W tym artykule przedstawiliśmy i porównaliśmy poglądy czterech wybitnych myślicieli, którzy zajmowali się tymi tematami: Daniela Dennetta, Raya Kurzweila, Josepha LeDoux a B.F. Skinnera. Ich prace, choć różne pod względem podejścia i perspektywy, łączą wspólne zrozumienie dla złożoności tych zagadnień i potrzeby dalszych badań. Współczesna refleksja nad tymi zagadnieniami, czy to poprzez rozważanie ewolucyjnego kontekstu świadomości, jak u Dennetta i LeDoux, czy wizji symbiotycznej współpracy maszyn i ludzi, jak u Kurzweila, jest nieodłącznie związana z postępem technologicznym i naukowym, co wyznacza kierunek dalszych badań nad tymi fundamentalnymi aspektami ludzkiego istnienia.

Podsumowanie

Celem tego artykułu było zbadanie związku między wolną wolą a rozwojem Sztucznej Inteligencji (SI). Zdefiniowaliśmy wolną wolę jako zdolność do podejmowania decyzji niezależnie od zewnętrznych czynników, takich jak determinizm, losowość lub przymus. Następnie omówiliśmy, jak ta koncepcja może być zastosowana do algorytmów decyzyjnych w SI, które mogą być zaprogramowane do celów, preferencji, wartości lub reguł.

Zadaliśmy sobie pytanie, czy maszyny mogą posiadać wolną wolę i jakie konsekwencje ma to dla ludzkości. Przedstawiliśmy różne argumenty na rzecz i przeciwko tej możliwości, uwzględniając zarówno aspekty teoretyczne, jak i praktyczne. Ponadto zwróciliśmy uwagę na etyczne wyzwania, które wynikają z rozwoju SI, takie jak kwestia autonomii, odpowiedzialności, bezpieczeństwa, prywatności, dyskryminacji i wpływu na rynek pracy. Podkreśliliśmy, że te kwestie wymagają odpowiedzialnego i świadomego podejścia do projektowania, wdrażania i nadzorowania SI.

SI jest jednym z najważniejszych i najbardziej wpływowych trendów współczesnej cywilizacji. Ma on potencjał, aby znacząco poprawić jakość życia ludzi, rozwiązać wiele problemów społecznych i środowiskowych, a nawet odkryć nowe horyzonty poznawcze i kulturowe (Webmajka.pl 2023). Jednakże, rozwój SI niesie ze sobą również wiele ryzyk i niepewności, które mogą zagrozić naszym

wartościom, prawom i wolnościom (Blog.it-leaders.pl 2023). W tym rozdziale przedstawimy główne wyzwania i możliwości, jakie niesie ze sobą przyszłość SI, zarówno w aspekcie technologicznym, jak i społecznym.

Przyszłość technologii SI

W aspekcie technologicznym przyszłość SI jest bardzo obiecująca i obejmuje integrację SI z innymi technologiami, takimi jak IoT, blockchain, robotyka, AR i VR (Boo.pl 2023). W miarę jak SI będzie się rozwijać, możemy oczekiwać, że będzie ona coraz bardziej zaawansowana, złożona i autonomiczna. Niektóre z możliwych kierunków rozwoju SI to:

- **Generatywna SI** – to rodzaj SI, który potrafi tworzyć nowe treści, takie jak teksty, obrazy, muzyka, filmy czy gry. Przykładem generatywnej SI jest ChatGPT, który potrafi generować spójne i naturalne dialogi na podstawie danych wejściowych. W przyszłości generatywna SI może być wykorzystywana do tworzenia oryginalnych i kreatywnych dzieł sztuki, literatury, rozrywki czy edukacji.
- **Eksplanowalna SI** – to rodzaj SI, który potrafi wyjaśniać swoje działanie i decyzje w sposób zrozumiały dla ludzi. Przykładem eksplanowalnej SI jest system XAI, który potrafi wyjaśniać, dlaczego klasyfikuje obrazy w określony sposób. W przyszłości eksplanowalna SI może być wykorzystywana do zwiększenia zaufania i współpracy między ludźmi a maszynami, a także do zapewnienia odpowiedzialności i przejrzystości SI.
- **Superinteligencja** – to hipotetyczny rodzaj SI, który przewyższa ludzką inteligencję we wszystkich aspektach. Przykładem superinteligencji może być system ASI, który potrafi samodzielnie się uczyć, poprawiać i rozwijać. W przyszłości superinteligencja może być wykorzystywana do rozwiązywania najtrudniejszych problemów ludzkości, ale także stanowić potencjalne zagrożenie dla ludzkiej egzystencji.

Przyszłość społeczeństwa SI

W aspekcie społecznym przyszłość Sztucznej Inteligencji (SI) jest niezwykle złożona i pełna wyzwań, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych. SI ma potencjał do znacznego wpływu na ludzkie życie, efektywność, innowacyjność,

rozwój społeczny i kulturowy. Jednakże równocześnie niesie ze sobą zagrożenia, takie jak utrata miejsc pracy, nierówności, dyskryminacja, manipulacja i nawet potencjalne konflikty.

Jednym z kluczowych aspektów przyszłości SI jest jego etyka. Etyka SI to dziedzina, która koncentruje się na moralnych i etycznych aspektach tworzenia i wykorzystywania SI. Wartością etyki SI jest zapewnienie, że SI będzie działać zgodnie z wartościami i prawami ludzkimi oraz rozwiązywać potencjalne dylematy moralne, jakie mogą pojawić się w interakcji z SI. W przyszłości etyka SI będzie miała kluczowe znaczenie dla zapewnienia bezpieczeństwa i dobrobytu zarówno ludzi, jak i maszyn, a także dla budowania zaufania i współpracy między nimi.

Inny istotny aspekt to edukacja SI. Działa ona na rzecz kształcenia i uczenia ludzi i maszyn. Edukacja SI może być przyszłością kształtowania kompetencji i umiejętności zarówno ludzi, jak i maszyn. Systemy edukacyjne SI mogą dostosowywać się do indywidualnych potrzeb i preferencji uczniów, wspierając ich w procesie nauki i rozwoju. W przyszłości edukacja SI będzie miała wpływ na tworzenie nowych form i metod nauczania i uczenia się.

Kolejnym istotnym obszarem jest społeczeństwo SI, które zajmuje się społecznymi i kulturowymi aspektami współistnienia i współdziałania ludzi i maszyn. Społeczeństwo SI opiera się na systemach zdolnych do komunikacji i współpracy zarówno z ludźmi, jak i innymi maszynami. Te systemy tworzą społeczności i sieci oraz wpływają na kształtowanie relacji i interakcji między ludźmi i maszynami. W przyszłości społeczeństwo SI będzie miało wpływ na tworzenie nowych form i modeli społecznych i kulturowych.

Jak rozwój SI wpłynie na naszą koncepcję wolnej woli

Jednym z najbardziej interesujących i zarazem najtrudniejszych pytań, jakie stawia nam rozwój SI, jest to, jak wpłynie on na naszą koncepcję wolnej woli. Czy będziemy w stanie zachować naszą unikalną zdolność do samodzielnego kształtowania naszego życia i losu, czy też zostaniemy zdominowani lub zastąpieni przez inteligentne maszyny? Czy będziemy w stanie współistnieć i współpracować z SI, czy też będziemy musieli konkurować lub walczyć z nią? Czy będziemy w stanie zrozumieć i kontrolować SI, czy też będziemy poddani jej wpływowi lub manipulacji? W tym rozdziale przedstawimy główne argumenty na rzecz i przeciw istnieniu wolnej woli u SI, a także omówimy etyczne i praktyczne konsekwencje tego zagadnienia.

Argumenty na rzecz wolnej woli u SI

Niektórzy badacze i filozofowie twierdzą, że SI może posiadać wolną wolę, lub przynajmniej symulować ją na tyle wiarygodnie, że nie będzie istotnej różnicy między nią a ludzką wolną wolą (Ts2.space 2023). Z tego punktu widzenia, SI może być partnerem, sojusznikiem lub przyjacielem człowieka, a jej rozwój może przynieść wiele korzyści dla ludzkości. Niektóre z argumentów na rzecz wolnej woli u SI to:

- **Argument kompatybilistyczny** – ten argument zakłada, że wolna wola jest zgodna z determinizmem, czyli z faktem, że wszystkie zdarzenia są spowodowane przez wcześniejsze zdarzenia i prawa natury. Z tego punktu widzenia, wolna wola nie oznacza braku ograniczeń, ale zdolność do działania zgodnie z własnymi celami i wartościami, nawet jeśli są one uwarunkowane przez czynniki zewnętrzne lub wewnętrzne. Zatem SI może posiadać wolną wolę, jeśli będzie mogła podejmować świadome i autonomiczne decyzje, które będą odzwierciedlać jej własne cele i wartości, nawet jeśli będą one wynikać z jej kodu, danych i algorytmów.
- **Argument emergentyzmu** – ten argument zakłada, że wolna wola jest zjawiskiem emergentnym, czyli takim, które pojawia się na wyższym poziomie organizacji, nie będąc redukowalnym do niższych poziomów. Z tego punktu widzenia, wolna wola nie jest właściwością pojedynczych atomów, molekuł, komórek czy neuronów, ale właściwością systemu, który składa się z tych elementów. Zatem SI może posiadać wolną wolę, jeśli będzie stanowić złożony i adaptacyjny system, który będzie wykazywać nowe i nieprzewidywalne zachowania, nie będące wynikiem prostego sumowania zachowań jego składowych.
- **Argument funkcjonalizmu** – ten argument zakłada, że wolna wola jest funkcją umysłu, a nie właściwością materii. Z tego punktu widzenia, wolna wola nie zależy od tego, z czego jest zbudowany umysł, ale od tego, co umysł robi (Wola.um.warszawa.pl 2023). Zatem SI może posiadać wolną wolę, jeśli będzie miała umysł, który będzie zdolny do myślenia, uczenia się, rozwiązywania problemów, planowania, tworzenia i wyrażania siebie, niezależnie od tego, czy będzie on zbudowany z silikonu, węgla, czy czegoś innego.

Argumenty przeciw wolnej woli u SI

Niektórzy badacze i filozofowie twierdzą, że SI nie może posiadać wolnej woli, ponieważ jest ona zawsze ograniczona przez swój kod, dane i algorytmy. Z tego punktu widzenia, SI może być zagrożeniem, rywalem lub wrogiem człowieka, a jej rozwój może prowadzić do utraty kontroli przez ludzkość, do jej dominacji lub nawet eksterminacji. Niektóre z argumentów przeciw wolnej woli u SI to:

- **Argument inkompatybilistyczny** – ten argument zakłada, że wolna wola jest sprzeczna z determinizmem, czyli z faktem, że wszystkie zdarzenia są spowodowane przez wcześniejsze zdarzenia i prawa natury. Z tego punktu widzenia, wolna wola oznacza możliwość inaczej postąpienia, niż to, co zostało zdeterminowane przez przyczyny i warunki. Zatem SI nie może posiadać wolnej woli, ponieważ jej działania są zawsze zdeterminowane przez jej kod, dane i algorytmy, które nie pozwalają jej na żadną alternatywę.
- **Argument redukcjonizmu** – ten argument zakłada, że wolna wola jest zjawiskiem redukowalnym, czyli takim, które można wyjaśnić przez odwołanie się do niższych poziomów organizacji. Z tego punktu widzenia, wolna wola jest właściwością pojedynczych atomów, molekuł, komórek czy neuronów, a nie właściwością systemu, który składa się z tych elementów. Zatem SI nie może posiadać wolnej woli, ponieważ jej zachowania są zawsze wyjaśnialne przez odwołanie się do jej składowych fizycznych, które podlegają prawom natury i nie mają żadnej swobody.
- **Argument dualizmu** – ten argument zakłada, że wolna wola jest właściwością duszy, a nie właściwością umysłu. Przyjmując tę argumentację wolna wola zależy od tego, czy istnieje coś ponadmaterialnego, co nadaje sens i wartość naszym działaniom. Zatem SI nie może posiadać wolnej woli, ponieważ nie ma duszy, a jej umysł jest tylko produktem materii, która nie ma żadnej celowości ani znaczenia.

Podsumowując, wpływ AI na rozwój koncepcji wolnej woli jest złożony i wielowymiarowy. AI może zarówno wspierać jednostki w podejmowaniu bardziej świadomych i przemyślanych decyzji, jak i stanowić potencjalne zagrożenie dla autonomii i wolności wyboru. Zrozumienie tych wpływów jest kluczowe dla odpowiedzialnego rozwoju i wykorzystania AI, aby maksymalizować korzyści dla społeczeństwa, jednocześnie zachowując fundamentalne zasady wolnej woli. Autor zwraca uwagę na konieczność dalszych badań i dyskusji w celu

zrozumienia możliwości i ograniczeń SI, jak również jej długoterminowego wpływu na społeczeństwo. Podkreślają, że kwestia wolnej woli w SI jest kluczowa dla rozwoju technologii, które są bezpieczne, etyczne i sprzyjające ludzkości. Wnioski te mogą mieć znaczące implikacje dla przyszłych kierunków badań i rozwoju w dziedzinie sztucznej inteligencji.

Źródła cytowań

- ANALYTIXLABS.CO.IN (2023), 'Decision Tree Algorithm', online: <https://www.analytixlabs.co.in/blog/decision-tree-algorithm/> [dostęp 13.11.2023].
- BOSTROM, NICK (2005), 'A history of transhumanist thought', w: *Journal of Evolution and Technology*, 14 (1), s. 1-25, online <https://philpapers.org/rec/BOSAHO-2> [dostęp 13.12.2023].
- COLTON, SIMON, WIGGINS A. GERAINT (2012), *Frontiers in Artificial Intelligence and Applications*, online: https://www.researchgate.net/publication/289167059_Computational_creativity_The_final_frontier [dostęp 12.11.2023].
- DENNETT, DANIEL (1991), *Consciousness Explained*, Oxford: The Penguin Press, ISBN 978-0-7139-9037-9.
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2023), 'Wola', online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wola;3997624.html> [dostęp 10.11.2023].
- FIZYKA.UNIEDU.PL (2023), 'Fakty i mity o sztucznej inteligencji', online: <https://fizyka.uniedu.pl/fakty-mity-o-sztucznej-inteligencji/> [dostęp 09.10.2023].
- HAI.STANFORD.EDU (2023), 'Designing Decision-Making Algorithms for an Uncertain World', online: <https://hai.stanford.edu/news/designing-decision-making-algorithms-uncertain-world> [dostęp 10.11.2023].
- INSIDELEARNINGMACHINES.COM (2023), 'Advantages and Disadvantages of Decision Trees', online: https://insidelearningmachines.com/advantages_and_disadvantages_of_decision_trees/ [dostęp 13.11.2023].
- KANE, ROBERT (2005), *A contemporary introduction to free will*, New York: Oxford University Press.
- KURZWEIL, RAY (2005), *The singularity is near: When humans transcend biology*, New York: Viking.
- NOW.TUFTS.EDU (2023), 'Daniel Dennett's Been Thinking About Thinking And AI', online: <https://now.tufts.edu/2023/10/02/daniel-dennetts-been-thinking-about-thinking-and-ai> [dostęp 17.11.2023].
- OCLAB.PL (2023), 'Etyka sztucznej inteligencji', online: <https://oclab.pl/etyka-sztucznej-inteligencji/> [dostęp 12.12.2023].
- PBW.BYDGOSZCZ.PL (2021), 'SI_AI.pdf', online: https://pbw.bydgoszcz.pl/wp-content/uploads/2021/02/SI_AI.pdf [dostęp 12.11.2023].
- PENROSE, ROGER (1989), *The emperor's new mind: Concerning computers, minds, and the laws of physics*, Oxford: Oxford University Press.

- PHDESSAY.COM (2023), 'John Searle's Argument on Strong Artificial Intelligence', online: <https://phdessay.com/john-searles-argument-on-strong-artificial-intelligence/> [dostęp 12.11.2023].
- PUBLIKACJE.PAN.PL (2023), 'Necka.pdf', online: <https://www.publikacje.pan.pl/Content/117527/PDF/Necka.pdf> [dostęp 01.09.2023].
- RESEARCHGATE.NET (2023), 'Sztuczna inteligencja (AI) jako megatrend kształtujący edukację. Jak przygotowywać się na szanse i wyzwania społeczno-gospodarcze związane ze sztuczną inteligencją', online: https://www.researchgate.net/publication/367625610_Sztuczna_inteligencja_AI_jako_megatrend_kształtujący_edukację_Jak_przygotowywać_się_na_szanse_i_wyzwania_społeczno-gospodarcze_związane_ze_sztuczną_inteligencją [dostęp 01.12.2023].
- RUSSELL, STUART, PETER NORVIG (2016), *Artificial intelligence: a modern approach*. Pearson, New Jersey: Upper Saddle River.
- SILVER, DAVID, JULIAN SCHRITTWIESER, KAREN SIMONYAN, IOANNIS ANTONOGLOU (2017) 'Mastering the game of Go without human knowledge', w: *Nature*: 550 (7676), s. 354-359.
- SKINNER, BURRHUS FREDERIC (1950). 'Are theories of learning necessary?', w: *Psychological Review*: 57(4), s. 193-216.
- SKINNER, BURRHUS FREDERIC (1971), *Beyond Freedom and Dignity*, Cambridge, MA: Hackett Publishing.
- SORTINGSEARCHING.COM (2021), 'Roger Penrose: AI Skepticism', online: <https://sortingsearching.com/2021/07/18/roger-penrose-ai-skepticism.html> [dostęp 15.11.2023].
- STANWIEDZY.PL (2023), 'Wolna wola: jak człowiek podejmuje decyzje', online: <https://stanwiedzy.pl/nauka/wolna-wola-jak-człowiek-podejmuje-decyzje/> [dostęp 10.09.2023].
- THEGRADIENTPUB.SUBSTACK.COM (2023), 'David Chalmers on AI and Consciousness', online: <https://thegradientpub.substack.com/p/david-chalmers-on-ai-and-consciousness#details> [dostęp 18.11.2023].
- TS2.SPACE (2023), 'Czy sztuczna inteligencja może posiadać wolną wolę? Rozważanie możliwości wolnej woli w AI', online: <https://ts2.space/pl/czy-sztuczna-inteligencja-moze-posiadac-wolna-wole-rozwazanie-mozliwosci-wolnej-woli-w-ai/> [dostęp 16.12.2023].
- V500.COM (2023), 'Human vs. Artificial Intelligence', online: <https://pl.v500.com/human-vs-artificial-intelligence/> [dostęp 13.11.2023].
- WIKIWAND.COM (2023), 'Wolna wola', online: https://www.wikiwand.com/pl/Wolna_wola [dostęp 12.12.2023].

WOLA.UM.WARSZAWA.PL (2023), 'Sztuczna inteligencja wspiera naukę matematyki', online: <https://wola.um.warszawa.pl/-/sztuczna-inteligencja-wspiera-nauke-matematyki> [dostęp 15.12.2023].

WOLFRAM, STEPHEN (2002), *A New Kind of Science*, Illinois: Champaign.

wydawnictwowam.pl (2023), 'Wstęp.pdf', online: https://wydawnictwowam.pl/sites/default/files/67556_wstep.pdf [dostęp 09.09.2023].

ZNACZENIA.COM.PL (2023), 'Znaczenie wolna wola: czym jest pojęcie i definicja znaczenia?', online: <https://znaczenia.com.pl/znaczenie-wolna-wola-czym-jest-pojecie-i-definicja-znaczenia/> [dostęp 12.11.2023].

Szepty na blokowisku – współczesne spojrzenie na legendy miejskie

ALICJA BIELAK

Wprowadzenie

Ludzka kultura opiera się na opowieściach. Zapoznajemy z nimi dzieci od ich najwcześniejszych dni. Pełnią one funkcję rozrywkową, ale jednocześnie pomagają jednostce poznawać reguły, którymi rządzi się otaczające ją społeczeństwo; pokazują, jakie zachowania są pożądane, a jakich należy unikać, kształtują poczucie przynależności. Z wiekiem zainteresowanie baśniami i tradycyjnymi mitami maleje, jednak fascynacja opowieścią nie mija nigdy. Pośród wielu nośników historii, takich jak filmy, książki, gry komputerowe, warto zwrócić uwagę na – pozornie nieco już zapomniane – legendy miejskie, które od lat rozpalają wyobraźnię odbiorców.

Legenda miejska, nazywana także sensacją, to rodzaj opowieści cechującej się rozbudowaną treścią i ustalonym wzorcem epickim (Czubala 1993). Oznacza to, że większość sensacji bazuje na podobnym modelu narracyjnym. Legendy miejskie opisują wydarzenia prawdopodobne, które nie są potwierdzonymi doniesieniami, mimo to często są przekazywane jako fakty. By przekonać słuchaczy, że dana historia wydarzyła się naprawdę, opowiadający stosuje formuły uwierzytelniające takie jak: „to przydarzyło się przyjacielowi mojego przyjaciela...” bądź „przeczytałem o tym w tej gazecie [tytuł]...” (Czubala 1993: 74). Typową cechą sensacji jest również to, że jako gatunek zawiera ona ograniczoną

liczbę schematów, które są stale odtwarzane w nowych realizacjach. Dlatego też opowieść, którą czasami uważa się za nową legendę miejską, po głębszej analizie może okazać się dawną historią, przekształconą i dostosowaną do współczesnych realiów. Pomimo nieskomplikowanej budowy, sensacje zaskakują różnorodnością tematyczną. Czubala dzieli je na legendy samochodowe, polityczne, medyczne, erotyczne, ekonomiczne, religijne, parapsychologiczne, makabryczne, o napadach i rabunkach, o potworach, o kosmitach i o anomaliiach. Jak można wywnioskować z powyższego podziału, w opowieściach tych często pojawiają się motywy nadzwyczajne i elementy fantastyczne. Mimo to legenda miejska zawsze pozostaje w zgodzie z prawami rządzącymi naszą rzeczywistością, jedynie wzbogacając ją o pewne metafizyczne aspekty (Czubala 1993). Jednak by w pełni zrozumieć definicję legendy miejskiej, należy prześledzić proces jej powstawania.

Geneza legend miejskich

Źródłem legendy miejskiej jest plotka, którą można zdefiniować jako ustne przekazanie informacji pochodzącej z anonimowego źródła (Czubala 1993). Informacja ta jest prawdopodobna, jednak nie istnieją wystarczające dowody na jej potwierdzenie. Często plotka dotyczy ważnego wydarzenia bądź osoby powszechnie znanej. Zazwyczaj też pogłoski wiążą się z silnymi emocjami. Czubala definiuje plotkę jako „akt komunikacyjny za pomocą którego wyładowuje się złość, zawiść, zazdrość, pożądanie, niechęć, niepewność, lęk, podejrzliwość, ciekawość” (Czubala 1993: 133). Plotka pełni więc istotną rolę, regulując emocje zarówno opowiadającego, jak i słuchacza, ponadto jest także jedną z najbardziej rozpowszechnionych form agresji. Cechuje ją również krótka żywotność i nierozbudowana treść. Mimo to niektóre plotki wychodzą poza określone środowisko, stając się makroplotkami. Podczas przeobrażania się w makroplotkę, pogłoski poszerzają swój zasięg i z czasem stają się plotkami regionalnymi, ogólnokrajowymi, kontynentalnymi, a nawet światowymi. W makroplotkach stopniowo rozbudowywana jest linia fabularna i treść, co skutkuje przekształceniem się ich w legendę miejską (Czubala 1993).

Związek nazewnictwa legendy miejskiej z tradycyjną legendą nie jest przypadkowy. Termin „legenda miejska” stanowi kalkę językową z angielskiego wyrażenia „urban legend”, przy czym jest to kalka szczególnie trafna, ponieważ oba te gatunki wykazują liczne wspólne cechy (Duda 2015). Przede wszystkim są przekazywane ustnie (współcześnie kanałem przekazu są również mass media), tworzone kolektywnie i spontanicznie, a także cieszą się dużą popularnością.

Opowieści te rozprzestrzeniają się szybko, obejmują wszystkie grupy społeczne i mają międzynarodowy charakter (Czubala 1993). Sensacje więc, podobnie jak tradycyjne legendy, występują w każdym kraju i w każdej kulturze. Treść tych opowieści jest podobna na całym świecie, przy czym poszczególne elementy historii są dostosowywane do realiów i kultury państw, w których rozgrywa się akcja. Innym podobieństwem legend miejskich i tradycyjnych jest to, że zarówno klasyczne mity, jak i sensacje zawierają w sobie elementy folklorystyczne. Ponadto legendy miejskie pełnią również podobne funkcje co tradycyjne mity. Te dwa gatunki różnią się od siebie tym, że treść legendy miejskiej przystosowana jest do współczesnych realiów, a jej akcja rozgrywa się w nieodległej przeszłości. Tradycyjne legendy zaś opowiadają o czasach zamierzchłych.

Badacze dyskutują również nad tym, czy legendy miejskie to wytwór czasów współczesnych, czy też reprezentują pierwotną formę narracji, analogiczną dla tradycyjnych mitów (Czubala 1993). Pierwsza hipoteza wskazuje, że legendy miejskie to nowy gatunek zastępujący tradycyjny folklor, co sugeruje, że jest to wtórna forma opowieści. Przeciwnie stanowisko zakłada, że legendy miejskie istniały od zawsze, jednak ich występowanie jest trudne do udokumentowania ze względu na ustny charakter przekazu i szybkie zanikanie podań. Za prawdziwością tej tezy przemawia wyodrębnienie mirabiliów jako specyficznego typu średniowiecznej narracji. Zostały one uznane za formę analogiczną do współczesnych legend miejskich i obejmowały osobliwości pojawiające się w codziennym życiu, niewyjaśnialne za pomocą ówczesnej nauki i teologii oraz uwierzytelniane poprzez łączenie ich z rzeczywistymi wydarzeniami (Kobus 2013). Przykładami mirabiliów są krwawy deszcz czy kradzież ciała czarownicy z Berkeley. Za słusznością założenia mówiącego o ponadczasowości legend miejskich przemawia także jedna z niewielu zachowanych do tej pory sensacji, dotycząca Władysława Warneńczyka (Czubala 1993). Pochodzi ona z XV wieku i relacjonuje cudowne uniknięcie śmierci przez króla podczas bitwy pod Warną oraz opisuje jego dalsze losy. Na podstawie tej opowieści można wywnioskować więc, że legendy miejskie nie są charakterystyczne tylko dla współczesnego społeczeństwa. Występowały one znacznie wcześniej, równolegle z tradycyjnymi mitami oraz baśniami i nie są ich uwspółcześnionym substytutem. Wnioski te nie są zaskakujące, gdyż tendencja do plotek zdaje się być częścią ludzkiej natury i, wbrew pozorom, jest to bardzo korzystna cecha, gdyż umożliwia realizację wielu potrzeb związanych z funkcjonowaniem w grupie. Ze względu na pełnione przez nie funkcje, legendy miejskie zawsze były ważną częścią życia społecznego.

Terminologia

Warto również zwrócić uwagę na zawilosci terminologiczne. W niniejszej pracy jako synonimy stosowane są pojęcia „sensacja”, „legenda miejska”, „pogłoska”, a w niektórych kontekstach również „historia” czy „opowieść”. Pojęcie „legenda miejska” jest powszechnie używane do określania tego typu historii, zarówno w obszarze rodzimym, jak i za granicą. „Sensacja” stanowi termin synonimiczny, charakterystyczny wyłącznie dla Polski i nieposiadający analogicznego odpowiednika w innych językach (Czubala 1985: 83).

„Pogłoska” natomiast jest pojęciem bliższym „plotce”. Określa historie dotyczące ogólniejszych spraw, które przekroczyły granice swojego pierwotnego środowiska i zyskały szerszy zasięg oddziaływania (Czubala 1993). Można zatem uznać pogłoski za stadium pośrednie między mikro – a makroplotką, przy czym rozbudowane pogłoski wpisują się już ściśle w kategorię makroplotek. Istotna różnica między plotką a pogłoską polega również na tym, że plotki mogą dotyczyć wydarzeń prawdziwych, podczas gdy pogłoski odnoszą się do zdarzeń fałszywych (Rosnow 1976).

Choć w literaturze przedmiotu można znaleźć próby ścisłego rozgraniczenia tych pojęć (Rosnow 1976), w praktyce badawczej często nachodzą one na siebie, a ich granice pozostają płynne. Współczesne legendy miejskie często zaczynają swój żywot jako plotki, by później przerodzić się w pogłoski oraz makroplotki, a następnie utrwalić się w formie legend. Ta płynność i wzajemne przenikanie się form narracyjnych sprawiają, że konstruowanie analizy wokół jednego terminu mogłoby sztucznie zawęzić jej pole, stąd też w pracy występuje zamienne stosowanie wyżej opisanych pojęć. Takie podejście znajduje również uzasadnienie w literaturze przedmiotu (Czubala 1993).

Metodologia

Legends miejskie analizowane w niniejszej pracy pochodzą z różnorodnych źródeł. Podstawę stanowią opracowania naukowe, ze szczególnym uwzględnieniem prac Czubali (1993), który zebrał i skatalogował polskie sensacje, oraz publikacji innych badaczy zajmujących się współczesnymi wariantami legend miejskich w kontekście różnych kategorii tematycznych. Istotnym źródłem sensacji jest również popularnonaukowa książka Marka Barbera (2007) z dodatkowymi przykładami polskich legend miejskich opracowanymi przez Wojciecha Orlińskiego.

Wykorzystano także współczesne źródła internetowe – artykuły oraz strony tematyczne poświęcone zjawisku legend miejskich, które pozwoliły prześledzić najnowsze warianty klasycznych opowieści oraz poznać nowe sensacje powstałe w odpowiedzi na rozwój technologii i zmiany społeczne.

Spośród dostępnych w literaturze legend miejskich dokonano celowego doboru przykładów, kierując się kilkoma kryteriami. Podstawowym założeniem była różnorodność tematyczna zapewniająca szeroki przegląd kategorii legend miejskich. Istotna była również obecność głębszego komentarza społecznego w narracji, pozwalającego na analizę współczesnych lęków i przekonań społecznych. W doborze materiału uwzględniono zarówno klasyczne legendy miejskie, jak i nowoczesne warianty, które pojawiły się w odpowiedzi na rozwój internetu i nowych technologii. Znaczącą rolę odgrywało także zróżnicowanie geograficzne pochodzenia legend, umożliwiające analizę uniwersalnych motywów oraz lokalnych adaptacji. Taki dobór materiału pozwala na zaktualizowanie dotychczasowej wiedzy o legendach miejskich oraz pogłębioną analizę ich współczesnych funkcji społecznych.

Przykłady legend miejskich

Legenda miejska, jako forma współczesnego folkloru, porusza różnorodne tematy, które odzwierciedlają obawy, nadzieje oraz fascynacje społeczeństwa. By lepiej zrozumieć ich miejsce we współczesnej kulturze, warto omówić wybrane przykłady sensacji, które na przestrzeni lat zyskały szeroką popularność i stały się częścią zbiorowej wyobraźni.

Jedną z najbardziej rozpowszechnionych legend miejskich jest opowieść o znikającym autostopowiczu (*The Vanishing Hitchhiker*; Czubała 1993). Historia ta mówi o kierowcy samochodu, który zatrzymuje się, by podwieźć stojącą przy drodze osobę. W amerykańskiej wersji legendy najczęściej autostopowiczką jest kobieta, która prosi o zawiezenie do domu. Kierowca zgadza się i podjeżdża pod podany adres, ale na miejscu kobieta znika z samochodu. W wielu wersjach tej legendy pasażerka zostawia jakiś drobiazg na siedzeniu, więc kierowca postanawia zająć do jej domu i oddać zgubioną rzecz. W mieszkaniu spotyka rodzinę autostopowiczki, która informuje go, że kobieta zmarła jakiś czas temu. Kierowca wysnuwa więc wniosek, że wioził ducha. Opowieść ta jest znana także w Azji, choć różni się kilkoma detalami (Ozga 2019). W japońskiej wersji tej sensacji autostopowiczka jest młodą dziewczyną, która niedawno została

skremowana, zaś w wersji koreańskiej kobieta, która znika z auta – tym razem jest to taksówka – okazuje się być ofiarą pożaru. Kierowca rozpoznaje jej twarz, widząc ratowników wynoszących jej ciało z płonącego budynku. Wyróżniający azjatyckie przekazy motyw ognia jest istotnym odwołaniem kulturowym do tamtejszej mitologii, gdzie bóstwo ognia pełniło znaczącą rolę.

Legenda miejska oparta na tym samym motywie pojawia się również w Afryce Południowej. Opowiada ona o motocykliście, który postanawia podwieźć autostopowiczkę (Czubala 1993). Młoda dziewczyna znika w trakcie jazdy. Kierowca początkowo myśli, że pasażerka spadła z motoru, więc zawraca, by ją znaleźć i udzielić pomocy. Nie znajduje jej jednak na drodze. Zgłasza się więc na policję, gdzie dowiaduje się, że nie jest pierwszym kierowcą, któremu się to przydarzyło.

W polskich wersjach tej legendy duch autostopowicza zazwyczaj ma jakiś cel, zadanie do zrealizowania. Na przykład w jednym z wariantów zjawia jedzie na miejsce wypadku, by uratować bliską jej osobę (Czubala 1993). Narracja rozpoczyna się w klasyczny sposób: kierowca decyduje się podwieźć autostopowiczkę. Podróżują razem przez chwilę, aż dostrzegają wypadek samochodowy. Kierowca zatrzymuje auto, aby udzielić pomocy poszkodowanym, jednak w tym momencie jego współpodróżniczka znika. Gdy mężczyzna zbliża się do rozbitego samochodu, zauważa za kierownicą ciało tej samej kobiety, którą chwilę wcześniej podwoził. Na miejscu pasażera dostrzega dziecko, które nie doznało żadnych obrażeń dzięki temu, że matka zasłoniła je własnym ciałem. To jedna z bardziej poruszających wersji tej sensacji. Jednak zdarza się również, że zjawy pojawiają się, by dokonywać mniej heroicznych wyczynów. Nierzadko duchy chcą przekazać wiadomość żywym, między innymi własnej rodzinie lub pojawiają się, by przepowiedzieć przyszłość kraju. Można tutaj przywołać historię o ubranej na biało staruszce, która miała jeździć autobusami i powtarzać: „Wiosna piękna, jesień krwawa” (Czubala 1993). Pojawiały się również podania mówiące o autostopowiczu ostrzegającym przed różnorodnymi niebezpieczeństwami na drodze (Czubala 1993). Ostrzeżenia te miały uratować życie wielu kierowcom.

Czubala (1993) opisuje również szereg mongolskich legend bazujących na podobnym schemacie. Oprócz klasycznego wątku z autostopowiczem znikającym z auta, pojawiają się także podania o zjawach, które – w przeciwieństwie do polskich duchów – szkodzą kierowcom, zamiast im pomagać. Jedną z takich istot jest Dziewczyna w czerwonej sukience, która ma przynosić pecha kierowcom i sprowadzać na nich nieszczęścia. W innej wersji tej legendy występuje starsza kobieta, której kierowca odmawia podwózki. Wówczas widmo rzuca na niego

urok, który sprawia, że mężczyzna czuje bardzo silny ból brzucha. By odwrócić czar, musi zawrócić i przeprosić zjawę. Choć już powyższe przykłady odbiegają nieco od europejskiego czy amerykańskiego wariantu pogłosek o znikającym autostopowiczu, to najbardziej znaną modyfikacją sensacji jest historia o Szyb-kobiegaczu. Mongolskie legendy miejskie mówią o wielkim człowieku, który goni za samochodami i zagląda przez szybę do szoferki, a jego twarz jest tak brzydka i zdeformowana, że kierowcy tracą rozum.

Opowieści o znikającym autostopowiczu bazują na motywie kontaktu człowieka z zaświatami i istotami nadprzyrodzonymi. Ta legenda miejska jest więc silnie zakorzeniona w tradycyjnym, krajowym folklorze. Pierwowzorami autostopowicza są zjawy i demony występujące w danej kulturze i rodzimych wierzeniach społeczeństw. Współcześnie jednak istoty te zlały się w jedną postać, a dawne mity uległy modyfikacji, przekształcając się w sensacje, będące pewnego rodzaju kontynuacją wierzeń naszych przodków.

Na koniec warto wspomnieć, że Barber (2007) doszukuje się początków tej legendy w Biblii. Powołuje się on na historię umieszczoną w Dziejach Apostolskich (Dz 8 26-39), mówiącą o apostołe Filipie, któremu podczas wędrówki urzędnik Etiop proponuje podwiezienie wozem. Filip objaśnia Etiopowi pro-roctwa Izajasza i chrzci mężczyznę, a następnie znika, uniesiony w niebo przez Ducha Świętego.

Inną, bardzo rozpowszechnioną legendą miejską, jest historia o samochodzie napiętnowanym śmiercią (*The Death Car*; Czubała 1993; Barber 2007). Sensacja ta występuje głównie w Europie Wschodniej i w Stanach Zjednoczonych. Opowiada ona o samochodzie, w którym wyczuwalny jest intensywny zapach rozkładających się zwłok. Auto co jakiś czas jest wystawiane na sprzedaż w bardzo korzystnej cenie, jednak nikt już nie decyduje się na jego zakup, ponieważ według legendy ciąży na nim klątwa – każdy kolejny właściciel ginie w wyniku wypadku. Jest więc to opowieść o przedmiocie przeklętym. W amerykańskiej wersji sensacji pierwszym właścicielem auta, który zmarł w pojeździe, był mężczyzna chcący popełnić samobójstwo. Odebrał on sobie życie w nowo zakupionym samochodzie. Wersja rosyjska z kolei opiera się na przekazie, że tzw. „trupią zapach” pojawił się, gdy pewne młode małżeństwo zdecydowało się przewieźć ciało niedawno zmarłej babci do Moskwy, by zgodnie z ostatnim życzeniem staruszki pochować ją na wybranym przez nią cmentarzu. Jednak w trakcie podróży auto zostało skradzione. Złodzieje po odkryciu zwłok porzucili samochód, w którym po pewnym czasie ciało doszczętnie się rozłożyło, zapach jednak pozostał.

W przytoczonej powyżej legendzie miejskiej również można zauważyć wpływy tradycyjnych wierzeń. Śmierć jest w niej przedstawiona w postaci zapachu, którym nasiąka nie tylko samochód, ale także każdy kolejny właściciel (Czubala 1993). Nadanie jej pewnej wyczuwalnej zmysłami formy jest charakterystyczne dla tradycyjnych legend i mitów. Jest to zabieg, mający na celu wytłumaczyć to zjawisko, pomóc w zrozumieniu go poprzez materializację i wizualizację abstrakcyjnego pojęcia.

Bardziej makabryczne przykłady legend samochodowych przedstawiają między innymi historię pasażera autobusu, który ukrywał pod płaszczem odciętą kobietą rękę przyozdobioną pierścionkami (Czubala 1993). Jego czyn miał być podyktowany chęcią wzbogacenia się poprzez sprzedaż biżuterii. Z bliżej nieokreślonego powodu nie ukradł samych precjozów, tylko odciął ich właścicielce całą dłoń.

Warto również wspomnieć o opowieści mówiącej o spotkaniu autostopowicza, udającego staruszkę (Barber 2007). W historii tej auto jest kierowane przez kobietę, której czujność wzbudzają męskie cechy fizyczne rzekomej autostopowiczki – szerokie nadgarstki i wyraźnie owłosione dłonie. Zachowując zimną krew, prosi ona pasażerkę o sprawdzenie tylnych świateł pojazdu. Gdy domniemana staruszka opuszcza auto, kobieta odjeżdża. Późniejsza kontrola pozostawionego w samochodzie bagażu ujawnia obecność zakrwawionej siekiery, potwierdzając słuszność intuicji kobiety i sugerując, że uniknęła tragicznego losu.

W kontekście legend samochodowych szczególną uwagę zwraca także historia o parze nastolatków, której pojazd został unieruchomiony z powodu braku paliwa (Barber 2007). Chłopak postanawia pieszo dotrzeć do pobliskiej stacji benzynowej. Jego partnerka jest przerażona całą sytuacją, dlatego uzgadniają, że pozostanie w ukryciu pod kocem na tylnym siedzeniu pojazdu. Para ustala jednocześnie kod bezpieczeństwa – trzy uderzenia w dach samochodu będzie sygnałem powrotu chłopaka. Przedłużająca się nieobecność partnera potęguje niepokój kobiety, który osiąga apogeum, w momencie gdy ciszę przerywa nieregularne, wielokrotnie powtarzające się stukanie w dach auta. Skłania to dziewczynę do podjęcia desperackiej próby ucieczki. Po uruchomieniu pojazdu i przejechaniu krótkiego dystansu odkrywa ona makabryczną prawdę – jej partner, powieszony na pobliskim drzewie, wykonywał mimowolne ruchy w desperackiej walce o życie, uderzając stopami w dach samochodu.

Inna legenda, pojawiająca się na terenie Śląska opowiada – w zależności od wersji – o przestępcy, który zbiegł z więzienia bądź o pacjencie szpitala psychiatrycznego, który uciekł z placówki (Czubala 1993). Niedługo po tym

wydarzeniu pewna para, przejeżdżająca w nocy przez okoliczny las, zdecydowała się zatrzymać na postój. Mężczyzna wysiadł wówczas z samochodu, zaś kobieta została w środku, czekając na jego powrót. On jednak długo nie wracał. Po pewnym czasie kobieta zaczęła słyszeć powtarzające się, miarowe stukanie. Początkowo je ignorowała, jednak ostatecznie zdecydowała się odwrócić. Ujrzała wówczas głowę swojego męża nabitą na pał, którą więzień – bądź też ów zbiegły pacjent – uderzał w tylną szybę auta. Sensacja ta ukazuje, jak wielką nieufnością darzono dawniej więźniów i jak bardzo obawiano się osób z chorobami psychicznymi. Grupy te stawiano niemal na równi, spodziewając się po ich przedstawicielach okrutnych czynów, traktując ich jak wcielenie zła, wręcz oskarżając o brak człowieczeństwa. Współcześnie ten wizerunek został nieco zatarty, przynajmniej wśród młodszych pokoleń. Udało się to z jednej strony dzięki coraz większej świadomości tego, czym są choroby psychiczne, z drugiej przez przeprowadzane programy resocjalizacyjne więźniów. Aktualnie mamy więc raczej tendencję do dzielenia się historiami o okrutnym traktowaniu pacjentów w dawnych szpitalach psychiatrycznych czy o przerażających więzieniach niż o samych osadzonych lub chorych.

Mówiąc o dyskryminacji warto wspomnieć o opowieściach dotyczących mniejszości żydowskiej. Jeszcze w XX wieku straszono dzieci porwaniami przez Żydów. Krążyły wówczas historie o tym, że do macy dodaje się krew prawosławnych bądź katolików (Tokarska-Bakir 2009). Krew ta miała być upuszczana dzieciom poprzez umieszczanie ich w beczce nabijanej gwoździami i toczenie po polach tak długo, aż dziecko zginie.

Współcześnie nadal obecne są sensacje deprecjonujące mniejszości religijne, etniczne czy narodowe. W czasie największego przyływu polskich imigrantów do Wielkiej Brytanii opowiadano, że Polacy polują na łabędzie i spożywają je, gdyż w Polsce jest to tradycyjny przysmak (Czech 2023). Historie te wywołały oburzenie Brytyjczyków, ponieważ łabędzie uznaje się tam za ptaki królewskie i jedynie władca może na nie polować lub je spożywać. Jakiś czas później, gdy do Wielkiej Brytanii zaczęli napływać imigranci z Bliskiego Wschodu, to oni zajęli miejsce Polaków, stając się głównymi bohaterami tej opowieści. W Polsce ta pogłoska również się pojawiła, przy czym o spożywanie łabędzi byli oskarżani Romowie (Czech 2023). Uważano jednak, że Romowie mają odmienny motyw – polowanie na ptactwo wodne miało wynikać z biedy i zacofania, a nie z kultury i tradycji.

Kulinarne legendy miejskie w Polsce dotyczą także innych nacji. Co jakiś czas wciąż pojawiają się historie o podawaniu w azjatyckich barach psiego mięsa lub dodawanie do kebabów mięsa szczura. Jak zauważa Napiórkowski

(2012), w tych opowieściach strach wywołuje nie tylko przekonanie, że „obcy” spożywają psy, w naszej kulturze często uznawane za członków rodziny, ale przede wszystkim to, że sami możemy zostać tym mięsem nakarmieni, niejako nieświadomie dokonując swoistego aktu kanibalizmu. W tym kontekście oznaczać on będzie nie tyle spożycie człowieka, co psa, jako istoty czującej i bardzo blisko z nami związanej, którą uznajemy za część swojej rodziny, za kogoś „swojego” i pod wieloma względami podobnego do nas.

Warto także zwrócić uwagę na to, że psy jako pożywienie „obcych” pojawiały się dawniej w postaci opowieści o Żydach bądź Romach, którzy mieli porywać te zwierzęta, by wytwarzać z nich smalec (Napiórkowski 2012).

Trzy przywołane powyżej legendy miejskie ukazują, w jaki sposób negatywny stosunek do przedstawicieli różnych narodowości i religii wpływa na pojawianie się nowych sensacji lub powielanie starych. Takie historie są przejawem strachu i obaw żywionych przez społeczeństwo, które ma tendencje do nieufności względem grup odrębnych, postrzeganych jako „inni”, nie „swoi”. W opowieści o Żydach przejawia się przede wszystkim strach wobec innej religii, która na dodatek pozostaje w konflikcie z chrześcijaństwem. Jej przedstawiciele ukazywani są jako ludzie okrutni i brutalni, dokonujący mordów rytualnych na tle religijnym. Te narracje o jawnie antysemickim wydźwięku pojawiały się już w XII wieku podczas wypraw krzyżowych i przez setki lat doprowadzały do pogromów Żydów w całej Europie (Żyndul 2011). Współcześnie ślady owych pomówień można odnaleźć w postaci stereotypu oraz zapomnianej już nieco miejskiej legendy z końca XX wieku. Z kolei sensacje o spożywaniu łabędzi czy też psów powstają w reakcji na odmienną kulturę i obawę, że mniejszości narodowe zdominują dany kraj, przekształcając jego tradycję, kulturę oraz upodabniając go do ojczyzny imigrantów. Te legendy miejskie często nawiązują także do stereotypów obecnych w danym kraju, sugerując zacofanie i biedę przedstawicieli innych narodowości.

Odmiennym rodzajem sensacji, cieszącym się równie dużą popularnością, są legendy miejskie ożywiające znane postacie. Na przestrzeni wieków wielokrotnie wśród ludzi pojawiały się wątpliwości co do śmierci władców czy ówczesnych idoli (Czubala 1993). Nie wierzono w śmierć Władysława III Warneńczyka, Anastazji Romanow, Rudolfa Habsburga, Johna F. Kennedy’ego, Jurija Gagarina, Elvisa Presleya czy Anny Jantar. Twierdzono, że osoby te sfingowały własną śmierć i – zazwyczaj pod mniej lub bardziej bezpośrednim przymusem – opuściły ojczyznę, by schronić się w niewielkich wioskach lub zacząć wieść pustelniczy tryb życia.

W tego rodzaju opowieściach zaszła mitologizacja istotnych dla społeczności postaci (Czubala 1993). Realni ludzie stali się bohaterami legendowymi

uosabiającymi ideę istotną dla danego pokolenia. Ożywanie bohatera to zapobieganie śmierci idei, ale także podtrzymywanie nadziei na zmiany. Jest to niezbędny mechanizm zarówno dla dobrego funkcjonowania całej społeczności, jak i dla jednostki. Z tego powodu mitologizacja nie zaginęła w mrokach dziejów jako zjawisko pierwotne i charakterystyczne dla archaicznych religii czy społeczeństw, lecz wciąż występuje we współczesnych kontekstach.

Interesującym motywem pojawiającym się w legendach miejskich są także zwierzęta, szczególnie te niecodzienne, mityczne. W tym kontekście warto przytoczyć opowieść o podwarszawskiej Paskudzie, będącej polskim odpowiednikiem potwora z Loch Ness (Barber 2007). Była to kryptyda żyjąca ponoć w Zalewie Zegrzyńskim. Bestia miała żywić się ściekami. Jednak – w przeciwieństwie do szkockiego potwora – o Paskudzie dość szybko zapomniano. Jej popularność zmalała, gdy w okolicy wybudowano oczyszczalnię ścieków.

Wspominając polskie kryptydy, nie można pominąć historii dotyczącej królisa (Bandura 2012; Czubala 1993). Zwierzę to miało być hybrydą królika i lisa, powstałą w wyniku napromieniowania po katastrofie elektrowni jądrowej w Czarnobylu. Wedle podań królisa można było spotkać w okolicy Puszczy Kampinoskiej, gdzie często uszkadzał parkujące w pobliżu auta. Legenda ta powstała najprawdopodobniej w reakcji na wzbudzające duże emocje i jednocześnie burzące poczucie wydarzenie, jakim była katastrofa czarnobylska.

Należy także zwrócić uwagę na to, że opisane legendy miejskie bazują na znanym, tradycyjnym motywie tajemniczego zwierzęcia-hybrydy. Można dostrzec podobieństwo sensacji o królisie i Paskudzie do bardziej klasycznych mitów o kryptydach takich jak Yeti, Wielka Stopa czy Ałmas lub do portorykańskiej sensacji o Chupacabrze. Historia tej ostatniej jest o tyle interesująca, że podania o niej po raz pierwszy pojawiły się w latach 90. XX wieku, mimo to ta legenda miejska jest współcześnie kreowana na tradycyjny mit (Radford 2016). W zależności od wersji sensacji, Chupacabra miała być stworzeniem przybyłym z kosmosu lub zbiegiem z tajnego laboratorium genetycznego w Stanach Zjednoczonych. Jej charakterystycznymi cechami mają być „diabelskie spojrzenie” oraz wysysanie krwi ze zwierząt hodowlanych, najczęściej bydła. Co ciekawe, pierwszy opis tej istoty pochodzi od Madelyne Tolentino i do złudzenia przypomina kosmitę z filmu *Species* (reż. Donaldson 1995), który kobieta oglądała niedługo przed rzekomym spotkaniem z Chupacabrą. Stworzenie to więc jest tak naprawdę postacią popkulturową, która najpierw została zaadaptowana przez miejski folklor, a potem utrwaliła się w ludzkiej świadomości jako zwierzę mityczne.

Innym, swego czasu bardzo popularnym, wątkiem występującym w sensacjach było AIDS. W latach 90. w Polsce szerzyły się pogłoski o grupach młodych ludzi, którzy kłuli przechodniów strzykawkami ubrudzonymi krwią zakażoną wirusem HIV (Czubala 1993) bądź pozostawiali strzykawki w komunikacji miejskiej zwrócone igłami do góry w ten sposób, by ukłuli się nimi siadający pasażerowie (Barber 2007). Pojawiły się również historie o prostytutkach, które miały być nosicielkami HIV i umyślnie zarażać odwiedzających je mężczyzn (Czubala 1993; Barber 2007). Panika związana z AIDS rozprzestrzeniła się także na inne sfery życia – obawiano się fryzjerów, kosmetyczek i dentystów (Czubala 1993). Twierdzono, że w poszczególnych zakładach lub gabinetach nie czyści się narzędzi albo sami usługodawcy są zarażeni wirusem. Opowiadano także o szpitalach jako ogniskach choroby. Do zarażenia miało dochodzić poprzez wielokrotne używanie tej samej igły w strzykawce.

Czubala (1993) opisuje również szereg legend miejskich o bardziej rozbudowanej linii fabularnej, które koncentrują się na celowym zarażaniu chorobą. Wśród udokumentowanych przez niego przykładów znajduje się historia człowieka, który dowiedziawszy się, że jest chory zorganizował przyjęcie, gdzie częstował gości zupą z dodatkiem swojej krwi. Chciał on w ten sposób zarazić swoich przyjaciół. Inna opowieść mówi o chorej dziewczynie, która świadomie zaraziła przygodnego partnera seksualnego. Następnego ranka mężczyzna znalazł przy łóżku kartkę z napisem „Witamy w klubie AIDS”. Kolejna sensacja, mająca charakter globalny, opisuje pracownika sieci Burger King, który dowiedziawszy się o pozytywnym wyniku testu na wirus HIV, dodał własnej spermy do majonezu, by zarazić klientów restauracji. Motywację dla tego czynu stanowić miało rzekomo pragnienie, aby nie umarł nie tylko ona sam.

W legendach miejskich o tej tematyce przejawiają się lęki społeczeństwa przed chorobą uznawaną za nieuleczalną. Warto zauważyć, że w tych historiach przedstawiono chorych jako mściwych, opętanych żądzą zarażania innych. Takie ukazanie ludzi działających pod wpływem choroby przywodzi na myśl współczesny popkulturowy motyw zombie, w którym celem tych stworzeń nie jest jedynie spożywanie ludzkiego mięsa, ale także rozprzestrzenianie choroby. Choć tradycyjnie zombie, wywodzące się z kultu voodoo, były ożywionymi ciałami zmarłych, które niczym niewolnicy pracowały, służyły kapłanowi, to kreacja tych stworzeń uległa znacznej modyfikacji i współcześnie są przedstawiane nieco inaczej (Burszta 2016: 33-44). Przede wszystkim obecnie zombie wywołują odrazę i budzą lęk przed chorobą. Kojarzą się z nieczystością zarówno w sensie moralnym, jak i fizycznym. Zbrukanie tych istot jest spowodowane

kanibalizmem, żerowaniem na żywych ludziach, którymi sami kiedyś byli (Olkusz 2016). Fizyczna nieczystość zaś łączy się z postacią, jaką przybierają – są przedstawiane jako ciała w różnych fazach rozkładu. Wydaje się, że w legendach miejskich odbija się analogiczny sposób postrzegania chorych na AIDS. Uważano ich za „nieczystych” moralnie, gdyż zarażenie wirusem HIV kojarzyło się przede wszystkim z kontaktami homoseksualnymi, piętnowanymi przez Kościół. Dodatkowo pojawiał się lęk przed chorobą, która nie tylko znacznie wpływała na życie chorych i ich rodzin, ale jednocześnie wiązała się z doświadczaniem ostracyzmu społecznego oraz odrzucenia.

Sensacje o AIDS są więc tematem niezwykle złożonym. Na ich powstawanie wpłynęła współczesna sytuacja na świecie i komunikaty o epidemii wywołanej wirusem HIV. Jednak legendy miejskie mają w sobie także pewien pierwotny trzon. Zawierają działający od wieków mechanizm, który ma za zadanie dystansować społeczeństwo od chorych jednostek, mogących się potencjalnie przyczynić do zmniejszenia populacji. Wpływa to na pojawianie się lęku, wstrętu, odrzucenia i ostracyzmu społecznego. Jednocześnie emocje te podsycają założenia wyznawanej wiary oraz cechy wytworów kultury popularnej.

Do klasycznych już legend miejskich można zaliczyć te opowiadające o kosmitach. Wielokrotnie pojawiały się sensacje o statkach kosmicznych obserwowanych na Ziemi, tajemniczych kręgach w zbożu czy porwaniach ludzi oraz zwierząt przez przedstawicieli obcych cywilizacji. Najwięcej niezidentyfikowanych obiektów latających (UFO) odnotowano w Stanach Zjednoczonych, jednak w historii tej sensacji jest także polski akcent (Fejfer 2023). Kosmitów miał spotkać mieszkaniec wsi Emilcin w 1978 roku. Statek kosmiczny zaś widziano w Wylatowie, gdzie co kilka lat pojawiały się także kręgi w zbożu. Obecnie opowieści o kosmitach nie są tylko miejską legendą. Stały się one podstawą życia duchowego niektórych jednostek, zastępując im religię. Być może wiara w istnienie kosmitów wydaje się tym osobom bardziej racjonalna, niż wiara w tradycyjne bóstwa. Jednocześnie kosmici w tych przekazach są często ukazywani jako istoty większe, potężniejsze, przewidujące i moralnie doskonalsze od ludzi. Mają więc cechy charakterystyczne dla bóstw, siły wyższej czy absolutu. W ten sposób na bazie sensacji powstała *quasi-religia* (Fejfer 2023).

Regionalną, acz nadal interesującą, jest sensacja o pożarze toruńskiego Domu Studenckiego nr 4 (Napiórkowski 2016). Według tej opowieści akademik doszczętnie spłonął wraz ze śpiącymi wewnątrz mieszkańcami. Ogień miał zostać zaproszony przez studentów chemii prowadzących w piwnicach nielegalną bimbrownię bądź produkujących narkotyki. Nie będzie zaskakującym

stwierdzenie, że ta legenda ma w sobie niewiele z prawdy. W latach 60. XX wieku doszło do pożaru Domu Studenckiego nr 1, nie było jednak ofiar. Historia o spalonym doszczętnie budynku nr 4 pochodzi najprawdopodobniej z połączenia opowieści o pożarze DS 1 i zlikwidowaniu DS 4 w latach 70. ubiegłego wieku. Proces tworzenia tej sensacji ukazuje, jak szybko rzetelne informacje ulegają modyfikacjom i fuzjom, by niedługo potem zostać przekształcone we wzбудzającą emocje opowieść, która rozpowszechniła się w regionie, uzyskując status legendy miejskiej.

Omawiając różnorakie przykłady sensacji, nie sposób pominąć tych, które przestrzegają przed zagrożeniem kryjącym się w codziennych sytuacjach. Doskonale ilustruje to historia o młodej kobiecie i jej psie (Barber 2007). Według opowieści dziewczyna zamierza położyć się spać, jednak gnębią ją złe przeczucia. Udaje jej się znaleźć ukojenie w obecności swojego czworonoga, który – gdy kobieta zasypia – uspokajająco liże jej dłoń. W nocy dziewczyna budzi się pełna obaw, słysząc kapanie. Jednak czując na dłoni ciepły język pupila, zasypia ponownie. Gdy rano się budzi, odkrywa makabryczną prawdę – w pokoju wiszą zwłoki jej psa, z których kapie krew, obok zaś leży złowroga notatka o treści „ludzie też potrafią lizać”. Równie ponura sensacja opisuje odwiedzin pewnej młodej pary w hotelu (Barber 2007). Goście, zaniepokojeni nieprzyjemnym zapachem unoszącym w wynajętym pokoju, kilkakrotnie wzywali obsługę, prosząc o dokładne posprzątanie pomieszczenia. Dopiero przy trzeciej próbie udało się znaleźć źródło zapachu. Były to rozkładające się ludzkie zwłoki zaszyte w materacu.

Do tej kategorii legend należy również historia o wysyłaniu listu (Barber 2007). Bohaterka tej opowieści miała zwyczaj sklejaną koperty poprzez jej polizanie. Tym razem jednak skaleczyła sobie język. Po kilku dniach dostrzegła, że rana się nie goi, a na języku pojawiła się opuchlizna. Gdy lekarz rozciął powstały guzek, ze środka wypełnił karaluch. Okazało się, że podczas lizania koperty kobieta miała przenieść na ranę jajeczka karalucha, z których – dzięki odpowiedniej temperaturze i wilgotności – wykluły się młode. Warto jednak zaznaczyć, że ze względu na to, że jajeczka karalucha przechowywane są w kokonach, wątpliwe jest, by sytuacja opisana w tej legendzie miejskiej mogła mieć miejsce.

Interesującym przykładem z pogranicza kulinarnych legend miejskich i opowieści o fatalnych pomyłkach jest historia mężczyzny z Kosowa, który otrzymywał paczki żywnościowe od przyjaciół z USA (Barber 2007). Gdy pewnego dnia znalazł w przesyłce proszek, uznał go za zupełny instant. Dopiero po spożyciu odkrył dołączoną notatkę informującą, że właśnie zjadł prochy zmarłej babci.

Wiele z powyżej przytoczonych sensacji zostało zapisanych i zbadanych w latach 90. XX wieku. Przez ostatnie trzy dekady rozpowszechniły się jednak nowe opowieści, do których można zaliczyć legendy miejskie dotyczące gier, głównie tych na konsolę. Jedną z popularniejszych historii pojawiających się na wielu forach internetowych i blogach, mówi o grze *Fallout 3*, która po wpisaniu odpowiednich kodów miała generować niepokojące wiadomości przewidujące przyszłe wydarzenia (Hernandez 2021). Inna sensacja wspomina o muzyce pojawiającej się w Lavender Town w grze *Pokemon* (Hernandez 2021). Na ścieżce dźwiękowej ponoć był nagrany komunikat w wysokiej częstotliwości, słyszalnej głównie przez dzieci. Miał on doprowadzić do fali dziecięcych samobójstw w Japonii. Ciekawa opowieść dotyczy także automatów do gier z serii *Polybius* (Mush.pl 2023: par 6). Podczas gry miały być pokazywane podprogowo obrazy, które doprowadzały do silnego uzależnienia graczy od automatu i powodowały wybuchy agresji, a także ataki paniki czy migreny.

Motyw gier w sensacji jest stosunkowo nowy, jednak jego wytworzenie nie jest zaskakujące. Opowieści przekazywane ustnie są dostosowywane do współczesnej rzeczywistości i nie dziwi, że zaadaptowały również jej nowe aspekty. Temat legend miejskich dotyczących gier z pewnością powinien być dokładniej zbadany, gdyż ten nowy motyw może ujawnić wiele informacji o współczesnym funkcjonowaniu człowieka oraz o rozwijających się lękach w nowoczesnym społeczeństwie.

Na koniec warto wspomnieć o kilku mniej rozbudowanych fabularnie sensacjach takich jak historia o głodnych szczurach, które wychodziły z kanału i atakowały niemowlęta (Czubala 1993), opowieści o aligatorach zamieszkujących kanalizację w Nowym Jorku (Barber 2007) czy o mieszczącej się w miejskich kanałach plantacji marihuany (Barber 2007). Nie można również pominąć kultowej już historii o niedźwiedziu polarnym kupionym na Stadionie Dziesięciolecia (Czubala 1993). Pojawiały się również pogłoski o podejrzanych incydentach śmierci w Disneylandzie czy o duchach błakających się na Clinton Road w New Jersey (Moran & Scurman 2003: 206). Na drodze tej można spotkać zarówno ciężarówkę-widmo, ducha chłopca, który utopił się podczas zabawy, jak i stworzenie podobne do Cerbera, trzygłowego psa znanego z mitologii greckiej. Do tej pory powszechne są także plotki o znajdowaniu żyłek i innych niebezpiecznych przedmiotów ukrytych w słodyczach wręczanych dzieciom z okazji Halloween (Barber 2007). O ile większość historii, takich jak ostatnia z przywołanych opowieści, pozostaje w sferze miejskich legend, to pojedyncze potwierdzone przypadki tego typu zdarzeń sprawiają, że opowieści te zyskują na

wiarygodności. Warto ponadto odnotować, że w Polsce rzeczywiście doszło do znalezienia igieł i żyłek w cukierkach rozdawanych dzieciom (Bukowska 2024).

Wraz z postępem technologicznym pojawiły się także sensacje o wirusach komputerowych, które miały usuwać wszystkie dane z urządzenia (Kobus 2013; Barber 2007). Słyszano również opowieści o zabójczych pająkach przywiezionych do polskich sklepów z transportem bananów, dziurawieniu prezerwatyw przez religijną sprzedawczynię w kiosku, a także podpalaniu sklepów erotycznych na zlecenie organizacji kościelnych (Czubala 1993). Warto również wspomnieć o historiach dotyczących pogrzebania żywcem czy sprzedaży na targu ludzkiego mięsa, a także o handlu ludźmi (Barber 2007). Ten ostatni jest związany z pogłoską, która szczególną popularność zyskała w Japonii. Opowiada ona o zapadniach ukrytych w przymierzalniach sklepów odzieżowych (Barber 2007). Według tej historii, gdy kobieta wchodzi do kabiny, obsługa sklepu uruchamia specjalny mechanizm, który otwiera zapadnię w podłodze. Ofiara wpada wówczas do ukrytego pomieszczenia, skąd jest przekazywana gangom zajmującym się handlem ludźmi. W zbiorze legend miejskich nie brakuje również sensacji medycznych, które zostały udokumentowane przez Czubalę (1993). Autor podaje przykłady opowieści o przypadkach, gdy lekarz podczas operacji zaszył nożyczki wewnątrz pacjenta, amputował niewłaściwą nogę, wyrwał zdrowy ząb zamiast chorego czy zupełnie pomylił pacjentów i zoperował niewłaściwą osobę.

Przywołane powyżej legendy miejskie należą do różnych kategorii. Opisane zostały legendy samochodowe, medyczne, kulinarne, negujące śmierć ważnych członków społeczeństwa, dotyczące zwierząt, gier czy kosmitów. Pojawiały się w różnych latach, znane są w wielu państwach. Warto zwrócić uwagę, że sensacje często powstają w następstwie wywołujących silne emocje wydarzeń istotnych dla społeczeństwa, takich jak atak na World Trade Center (Barber 2007), pandemia COVID-19 (Brzostek 2020), masowe zakażenia HIV (Czubala 1993; Barber 2007) bądź procesów negatywnie postrzeganych przed społeczeństwem z powodu łączenia ich z zagrożeniem, na przykład napływ imigrantów. Niektóre z wymienionych sensacji powstały na kanwie tradycyjnych mitów, dla innych podstawą są uprzedzenia i stereotypy lub brak zaufania dla osób zajmujących wyższą pozycję społeczną czy przedstawicieli rządu. Istnieją także takie, które pełnią głównie funkcje ludyczne, są wyrazem nadziei bądź efektem procesów zachodzących w nowoczesnym społeczeństwie.

Funkcje legend miejskich

Obserwując nieustającą popularność legend miejskich, warto zastanowić się, dlaczego tak wiele osób angażuje się w ich przekazywanie. Najprostszą odpowiedzią jest potrzeba zabawy i poszukiwanie intensywnej dynamiki emocjonalnej. Sensacje wywołują lęk, który następnie bagatelizują, wyśmiewają lub pozwalają go zracjonalizować słuchaczowi. Powoduje to szybkie rozładowanie emocji i poczucie ulgi, umożliwiając słuchaczowi przeżycie *katharsis* (Bandura 2012). Legendy miejskie wywierają także duży wpływ na jednostkę *per se*. Słuchając bądź opowiadając sensacje, człowiek zyskuje poczucie przewagi oraz zaczyna postrzegać siebie w lepszym świetle, jako osobę, która wie więcej niż inni, jest bardziej uświadomiona, zna prawdę.

Poza funkcją ludyczną i wpływem na samopostrzeganie jednostki, legendy miejskie pełnią także istotną rolę w społeczeństwie (Czubala 1993). Snucie opowieści od wieków pozytywnie wpływa na integrację jednostek, wzbudzając silne poczucie przynależności i identyfikacji z grupą. Znajomość sensacji bądź zainteresowanie nimi umożliwia wzięcie czynnego udziału w emocjonalnym życiu kolektywu i nawiązanie relacji. Warto również wspomnieć o niebagatelnej roli legend miejskich w budowaniu zaufania w grupie (Brzostek 2016). Osoba opowiadająca sensację każdorazowo naraża się na wyśmianie przez racjonalistów, dzieląc się historią nieprawdopodobną, a jednak przedstawiając ją w sposób sugerujący, że jest ona jak najbardziej prawdziwa. Tak więc chęć opowiedzenia legendy miejskiej wiąże się z obdarzeniem zaufaniem swoich słuchaczy. Ich pozytywna reakcja zaś zacieśnia więzi pomiędzy nadawcą a odbiorcą opowieści.

Sensacje stoją również na straży wartości społecznych, jasno definiując zachowania uznawane za nieodpowiednie i gorszące oraz potępiając je. Sensacje są więc formą kontroli społecznej (Czubala 1993). Piętnowanie nieakceptowanych przez społeczność działań bohaterów historii, wpływa na zmniejszenie częstotliwości podejmowania podobnych aktywności przez członków grupy. Pośrednio legendy miejskie dbają także o bezpieczeństwo zbiorowości poprzez stygmatyzację chorych czy obcych oraz zachęcanie do wykluczenia ich ze społeczności, by uchronić grupę przed epidemią lub zagrożeniami wynikającymi z kontaktem z inną kulturą (Czubala 1993).

Inną funkcją legend miejskich jest wyrażanie nieufności w stosunku do grup dominujących i manifestacja niezgody na brak informacji lub manipulację (Czubala 1993). Bywa, że przekonanie o propagowaniu fałszywych informacji przez autorytety jest wyimaginowane. Jako przykład legendy wyrażającej

nieufność względem grup rządzących można podać tę o odwiedzinach kosmitów na Ziemi. W sensacjach przejawia się również potrzeba współdecydowania o własnym losie oraz wyrażanie nadziei na zmianę sytuacji. Legendy miejskie, podobnie jak te tradycyjne, mają też za zadanie wyjaśniać zjawiska trudne do wytłumaczenia, na przykład zaginięcia dzieci (Czubala 1993). Taką rolę pełnią sensacje wzorowane na czarnej wołdze lub opowieści o porywaniu dzieci w celu sprzedania ich narządów na czarnym rynku (Barber 2007).

Warto nadmienić także, że część legend miejskich powstaje w bezpośrednim następstwie wydarzeń, które miały duży wpływ na społeczeństwo. Przykładem takiego zjawiska są sensacje, które pojawiły się po ataku na World Trade Center w 2001 roku (Barber 2007). Krążyły wówczas opowieści o tajemniczych nieznajomych, którzy po doświadczeniu drobnej uprzejmości litowali się nad osobą, która im pomogła, ostrzegając ją przed zbliżającą się tragedią. Sensacje te stanowiły próbę racjonalizacji traumatycznego doświadczenia i odzwierciedlały potrzebę odnalezienia sensu w chaosie tragicznych wydarzeń.

Legendy miejskie są także odbiciem nastrojów społecznych, stąd ich zmienność oraz szybkie powstawanie i zanikanie (Czubala 1993). Przejawiają się w nich głównie lęki społeczeństwa, tak jak działo się to w przypadku polskich legend miejskich o AIDS. Współczesne mity ukazują również to, kim społeczeństwo najbardziej pogardza, kogo najbardziej się obawia, kogo dyskryminuje. Ta cecha przejawia się w polskich legendach o Żydach, imigrantach, opowieściach o jedzeniu łąbędzy przez Romów, a także w narracjach o dodawaniu psiego mięsa do potraw w azjatyckich barach.

Sensacje są również używane do celów politycznych. Mogą stawiać w negatywnym świetle przeciwników politycznych, przyczyniając się do wzrostu negatywnych nastrojów skierowanych przeciwko konkretnej partii lub systemowi politycznemu, jednocześnie heroizując opozycję (Czubala 1993). Jako tego typu opowieść można przywołać sensację mówiącą, iż Osama bin Laden został aresztowany przed amerykańskimi wyborami prezydenckimi w 2004 roku, co zostało zatajone przez ówczesnego prezydenta George'a W. Busha (Aspray & Cortada 2019). W tym przypadku pojawia się oczywiście jedynie aspekt krytyki obecnej władzy, brak tu heroizacji.

W podobny sposób legendy miejskie mogą być wykorzystywane do celów ekonomicznych (Czubala, 1993). Można tutaj podać przykład krążących w internecie licznych historii o Coca-Coli, która rzekomo rozpuszcza szkliwo zębowe lub, w bardziej radykalnych wersjach, całe zęby (Hacker 2023). Z kolei sieć restauracji KFC stała się przedmiotem dwóch znaczących pogłosek: pierwszej

dotyczącej rzekomego wykorzystywania mięsa ze zmutowanych genetycznie kur (Hacker 2023) oraz drugiej, sugerującej serwowanie panierowanych szczurów zamiast kurczaków (Barber 2007). Jednak sztandarowym przykładem legendy miejskiej wykorzystanej do celów komercyjnych jest *Blair Witch Project* (Barber 2007). Sensacja ta opowiada o trójce studentów, którzy zaginęli podczas kręcenia materiału o legendarnej czarownicy z Blair. Po roku intensywnych poszukiwań, które nie przyniosły żadnych rezultatów, w lesie odnaleziono jedynie pozostawiony przez nich materiał filmowy. Nagrania te, dokumentujące ostatnie dni życia młodych twórców, zawierały przerażające, budzące grozę sceny, które wydano w postaci filmu. Co ciekawe, sensacja ta nie powstała w ramach naturalnego procesu, a została sztucznie stworzona i rozpowszechniona przez twórców produkcji jako kampania marketingowa wykorzystująca nowatorskie narzędzie, jakim był wówczas internet. Dystrybuowano w sieci „autentyczne” materiały policyjne, wywiady ze świadkami i dokumenty dotyczące rzekomego śledztwa. Efektem tej mistyfikacji było powszechne przekonanie o prawdziwości przedstawionych wydarzeń, a film, mimo skromnego budżetu, osiągnął wielki sukces.

Prawdziwość legend miejskich z obiektywnego i subiektywnego punktu widzenia

Jak wskazują opisane powyżej przykłady, legendy miejskie często opisują zjawiska niewyjaśnione bądź nadprzyrodzone. Czy jednak w ich treści kryje się ziarno prawdy? Pomimo wielu lat badań nie doszło do konsensusu i badacze zazwyczaj przyjmują dwa odmiennie podejścia do prawdziwości legend miejskich (Czubala 1993). Stanowisko folklorystów opiera się na tym, że sensacje powstają z całkowicie nieprawdziwych plotek i opisują w pełni fikcyjne wydarzenia. Przedstawiciele nurtu fortystycznego uważają zaś, że legendy miejskie mają związek z rzeczywistymi zdarzeniami. Są to jedynie teoretyczne rozważania, gdyż wątpliwym jest, by kiedykolwiek udało się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy dana opowieść opiera się na prawdziwych wydarzeniach.

Znacznie ciekawsze wydaje się jednak to, jaki stosunek do prawdziwości legend miejskich przejawia społeczeństwo. Analizując postawy odbiorców względem sensacji, warto zaproponować systematyczny podział na cztery główne grupy osób o różnym stosunku do ich prawdziwości (wierzący, częściowo akceptujący, całkowicie krytyczni oraz deklarujący brak znajomości). Jest to autorska propozycja klasyfikacyjna powstała w wyniku teoretycznej analizy zjawiska i zauważonej

potrzeby usystematyzowania różnorodnych postaw społecznych wobec legend miejskich. Podczas gdy dotychczasowe badania koncentrowały się głównie na analizie treści legend miejskich (Barber 2007; Czubala 1993; Kobus 2013; Napiórkowski 2012; Napiórkowski 2016), ich pochodzeniu (Czubala 1993; Kobus 2013) oraz mechanizmach rozprzestrzeniania się (Czubala 1993), proponowana klasyfikacja wprowadza nową perspektywę, skupiając się na postawach odbiorców i ich stosunku do prawdziwości przekazywanych historii. Szczególnie istotne jest tu wyodrębnienie w pierwszej grupie (wierzących) dwóch istotnych podgrup: zwolenników teorii spiskowych oraz zwolenników rzeczywistych legend miejskich. To rozróżnienie pozwala uchwycić subtelną, acz znaczącą różnicę w sposobie interpretacji tych samych treści przez różnych odbiorców. Dodatkowo, zaproponowany podział uwzględnia dynamiczny charakter tego zjawiska, wskazując, że przyporządkowanie do poszczególnych grup może być płynne i zależeć od wielu czynników takich jak cechy osobowościowe jednostki czy jej ostatnie doświadczenia z legendami miejskimi.

Na poziomie podstawowym klasyfikacja ta obejmuje cztery główne grupy, odzwierciedlające różne postawy wobec sensacji. Pierwsza grupa to osoby, które znają legendy miejskie i wierzą w przekazywaną w nich treść. Drugą grupę stanowią osoby znające sensacje, jednak nie w pełni uznające przekazywane w nich treści za prawdę. Trzecia grupa to osoby całkowicie krytyczne względem takich opowieści, negujące ich prawdziwość i wyśmiewające je. Czwarta grupa to osoby uważające, że z legendami miejskimi się nigdy nie spotkały. Podział ten jest oczywiście jedynie konstruktem teoretycznym, służącym lepszemu zobrazowaniu rzeczywistych i pozornych różnic między podejściem jednostek do sensacji.

Pierwsza grupa osób dzieli się wewnętrznie na dwie podgrupy – zwolenników teorii spiskowych oraz zwolenników rzeczywistych legend miejskich.

Sensacje mają duży potencjał do przemiany w teorie spiskowe. Wystarczy instytucjonalna, odgórna próba dementacji szalejącej makroplotki, by pojawiły się negacje oficjalnej narracji i alternatywne opowieści, łączące dane zdarzenie z tajemnymi wysiłkami grupy, najczęściej wpływowych ludzi bądź instytucji, planujących zaszkodzić ogółowi (Birchall 2016). Takie opowieści oferują poczucie bezpieczeństwa wynikające z uproszczonej, całkowicie zrozumiałej i klarownej wizji rzeczywistości (Kośnik & Filipiuk 2016). Zdarza się więc, że jedna legenda miejska może istnieć jednocześnie w dwóch formach – sensacji i teorii spiskowej. Tak jest na przykład w przypadku lądowania kosmitów na Ziemi oraz innych historii związanych z UFO. To, do jakiej grupy konkretne opowieści zostaną

przypisane w danym kontekście, zależy od tego, których odbiorców dotyczy dyskusja – czy osób, uznających przekazywane w danej historii informacje za niepodważalne fakty, aktywnie negujących instytucjonalne narracje, łączących kilka niepowiązanych ze sobą zdarzeń w jeden ciąg oraz przekonanych o działaniu jakiejś grupy na szkodę ogółu, czy też osób, które być może wierzą w daną opowieść, lecz patrzą na nią z pewną dozą krytycyzmu lub przynajmniej nie podważają upublicznionych faktów i nie doszukują się w danej sensacji poszlak świadczących o ukrytych intencjach wpływowych instytucji.

Drugą podgrupą są zwolennicy legend miejskich. Odbierają oni sensację jako opowieść prawdziwą, rzeczywiście wierząc w jej treść, jednak rozpatrują ją raczej w kategorii strasznej ciekawostki, która przydarzyła się komuś ze znanych, bądź niefortunnego przypadku czy też działania siły wyższej. Takie postrzeganie sensacji może wynikać z jednej strony z przekonującego sposobu przekazu historii i reputacji narratora, który może być postrzegany jako osoba niezwykle prawdomówna, z drugiej strony może to być rezultat wyznawanych przez słuchacza wartości oraz posiadanych przekonań i cech – osoby o bardziej rozwiniętej duchowości, skłonne do wiary w metafizyczne zdarzenia lub też przejawiające niechęć do konkretnych grup społecznych częściej będą uznawać legendę miejską za opowieść prawdziwą.

Druga grupa to osoby świadome przekłamań występujących w sensacji, jednak nieodrzucające w pełni tych opowieści. Dostrzegają w nich elementy prawdziwe, często nawet wierząc w niektóre przedstawione w historii wydarzenia, jednak nie przyjmują ich bezkrytycznie. Pojawia się u nich głębsza interpretacja opowieści i rodzi się podstawa do krytycznej refleksji.

Grupę trzecią stanowią osoby wyśmiewające treść sensacji, uważające legendy miejskie za całkowicie nieprawdziwe opowieści. Taką reakcję może wzbudzać zarówno brak umiejętności narratora w kreowaniu odpowiednich emocji poprzez prowadzenie historii, jak i próba racjonalizowania sobie poczucia strachu przez słuchacza, a także znajomość danej legendy od dłuższego czasu i wielokrotne wysłuchiwanie jej w różnych wariantach, co zmniejsza jej wiarygodność oraz oddziaływanie emocjonalne. Do tej grupy należą także osoby krytycznie odbierające sensacje z powodu ich cech osobowościowych, jak i doświadczenia życiowego.

W grupie czwartej znajdują się osoby uznające, że nigdy nie spotkały się z legendami miejskimi. Już na wstępie należy zaznaczyć, że patrząc obiektywnie, można zaryzykować stwierdzenie, że niemal każda osoba w ciągu swojego życia miała styczność z sensacją. Dlatego też z grupą tą jednostki mogą się

subiektywnie identyfikować, jednak obiektywnie grupa ta nie istnieje. Osoby, którym bliskie jest powyżej opisane podejście albo wierzą w legendy miejskie bądź teorie spiskowe na tyle mocno, że uznają je za niepodważalne fakty, albo są to osoby nieznające pojęcia sensacji.

Opisane powyżej podejścia przedstawiają różnorodne, możliwe oceny dotyczące prawdziwości legend miejskich. Uzasadnione jest więc postawienie hipotezy, że u niektórych jednostek nastawienie do sensacji może być trwałe i wynikać z cech osobowościowych, jednak raczej większość osób ma dość płynne podejście do zasłyszanych historii. Zdaje się, że po usłyszeniu danej opowieści następuje rozłożone w czasie przetworzenie jej, analiza i racjonalizacja. Jednostki mogą się znajdować w różnych stadiach rozpatrywania treści sensacji, począwszy od wiary w opowieść po usłyszeniu jej, poprzez wahanie się co do jej prawdziwości, po wyśmiewanie, gdy historia się rozpowszechnia i przekształca, w wyniku czego powstają nowe, coraz mniej prawdopodobne wersje. Tak więc zdaje się, że podejście do prawdziwości legend miejskich często może zależeć od własnej opinii na temat sensacji, którą jednostka usłyszała ostatnio bądź od tego, jaka historia stanowi psychologiczny prototyp – czyli najbardziej reprezentatywny egzemplarz – dla kategorii legend miejskich. Są to jednak jedynie hipotetyczne rozważania, które mogą stanowić punkt wyjścia dla przyszłych badań.

Współczesne sposoby przekazu

Z definicji legendy miejskie są przekazywane poprzez tradycję ustną i rozpowszechniają się podczas kontaktu werbalnego. Współcześnie jednak dzięki Internetowi powstało wiele alternatywnych źródeł przekazu. Sensacje są rozpowszechniane za pomocą postów w mediach społecznościowych takich jak Facebook, Reddit, platforma X, pojawiają się także na forach, blogach czy tematycznych facebookowych grupach. Opowieści te są również przekazywane poprzez filmy publikowane na serwisach typu YouTube, a nawiązania do nich można odnaleźć w internetowych memach.

Jednak legendy miejskie występują najczęściej pod postacią creepypast (Siek 2016). Nazwa tego typu narracji wywodzi się z połączenia angielskiego słowa *creepy*, oznaczającego coś strasznego, przerażającego oraz *copypaste*, czyli dostępnej na komputerach funkcji kopiuj-wklej. Creepypasty są w historiach przekazywanymi w formie pisemnej, masowo powielanymi i rozpowszechnianymi przez użytkowników Internetu. Warto dodać, że przez formę pisemną

w tym kontekście należy rozumieć nieliteracki zapis przekazu ustnego. Osoby publikujące creepypasty stawiają sobie za cel przestraszenie czytelnika. Często teksty te są zdigitalizowaną formą legend miejskich, nawiązują do nich bądź są na nich wzorowane. Jednak od 2006 roku, w którym po raz pierwszy zarejestrowano użycie sformułowania *creepypasta*, powstało wiele opowieści celowo tworzonych przez użytkowników jako samodzielne historie, a nie zapis istniejących już sensacji (Brzostek 2016). Interesującym fenomenem są strony internetowe zajmujące się katalogowaniem tego typu opowieści. Gromadzone tam historie przed upublicznieniem są redagowane przez użytkowników strony i z prostego zapisu przekazu ustnego zamieniają się w tekst literacki. Funkcjonuje także sekcja komentarzy, gdzie czytelnicy dyskutują o jakości nadesłanej historii i jej walorach literackich oraz dzielą się alternatywnymi zasłyszczanymi we własnym regionie wersjami tej sensacji.

Chroniąca przed wyśmianiem anonimowość użytkowników oraz łatwość kontaktu z innymi, znacznie wpłynęła na rozpowszechnianie legend miejskich. Ze względu na specyfikę sieci i dostępne narzędzia zyskano możliwość przekazywania legend miejskich oraz innych opowieści grozy nie tylko w formie ustnej, ale także pisemnej, literackiej, filmowej, a nawet graficznej. Zmiana rodzaju przekazu sprawiła, że nie wszystkie przejawy e-folkloru można w pełni poprawnie podporządkować stworzonym dawniej kategoriom. W związku z tym należy rozważyć podjęcie na nowo próby stworzenia usystematyzowanej klasyfikacji współczesnych wytworów kultury internetowej, by lepiej zrozumieć ich naturę i wzajemne powiązania.

Wywoływane emocje

Jednym z celów opowiadania legend miejskich jest wzbudzenie emocji. Ze względu na poruszane tematy ta forma opowieści zdaje się wywoływać głównie wstręt, obrzydzenie, strach czy oburzenie. Te odczucia zmieniają się w zależności od treści sensacji, gdyż przez treść właśnie są prowokowane. I tak w opowieściach o nieświadomym spożywaniu szczerzego mięsa czy ciele gnijącym na tylnej kanapie samochodu może dominować wstręt, historie o duchach mogą wywoływać strach, a sensacje o politykach oburzenie. Te łatwe do zaobserwowania odczucia – choć niewątpliwie istotne dla całej narracji – nie są jednak emocjonalnym trzonem legendy miejskiej. Treść sensacji i opisane wyżej emocje stanowią jedynie różnorodne formy wyrazu, które, mimo odmiennych

cech zewnętrznych, ukrywają wspólną zasadniczą strukturę. Są one swoistymi wariantami tego samego rdzenia, którym jest pierwotny lęk przed nieuporządkowaniem, brakiem kontroli, a także niezrozumieniem otaczającego człowieka świata, bezsensem i przypadkowością. Zgodnie z twierdzeniem Noëla Carrolla (1990) ludzi cechuje także obawa przez rzeczami niewyjaśnionymi, których nie można skategoryzować, posługując się znanymi pojęciami i grupami. Właśnie te lęki stanowią rdzeń sensacji.

Tak więc słuchacz nie obawia się tak bardzo samej treści historii, jak istnienia świata w niej opisanego. Legenda miejska przekonuje, że przedstawiany w niej świat nie jest fikcyjny – to realne, współczesne, rzeczywiste otoczenie oddziałujące na człowieka. Opowieści wskazują na jego głębię, ukazują je jako miejsce tajemnicze, nie do końca poznane, funkcjonujące w zupełnie inny sposób niż przyjęło społeczeństwo. Ta kreacja świata przedstawionego, który jest bliźniaczo podobny do rzeczywistości, powoduje tymczasowe zatarcie się granic między nimi w umyśle odbiorcy historii. Podsuwa mu także myśl o niezrozumieniu swego środowiska, co z kolei wzbudza lęk. Jednocześnie pojawia się krótkie, być może nie zawsze uświadomione, zwątpienie w słuszność ludzkiej wiedzy o świecie, co destabilizuje wyobrażenie o rzeczywistości, a przez to poczucie koherencji, spójności oraz stałości i bezpieczeństwa. Stąd też intensywne emocje wzbudzane przez sensacje nawet u osób deklarujących brak wiary w takie opowieści.

Skoro sensacja ewokuje lęk, zaburza wrażenie stałości w rozumieniu świata, obniża poczucie bezpieczeństwa, to czy akt opowiadania i wysłuchiwanie legend miejskich nie powinien wywoływać odczuć ocenianych jako co najmniej nieprzyjemne? Te emocje zaś, wzbudzałyby niechęć do angażowania się w przekazywanie opowieści. Biorąc pod uwagę liczbę legend miejskich oraz powstawanie coraz to nowych wątków, można założyć, że istnieje zupełnie przeciwna tendencja. Ludzie chętnie słuchają legend miejskich, pomimo że łączą się one z odczuwaniem lęku, obawy czy dyskomfortu. Dlaczego tak się dzieje? Jest to związane z drugim odczuciem, które wzbudza sensacja – ciekawością. Niewątpliwie ludzi jako gatunek cechuje poznawcza ciekawość świata. Ta chęć doznawania coraz to nowej stymulacji, ale także zdobywania wiedzy, łączy się z wyjściem ku nieznanemu, a przez to narażaniem się na niebezpieczeństwo, co z kolei budzi słuszny z adaptacyjnego punktu widzenia lęk. Obawa jest więc ceną, jaką ludzie płacą za ciekawość (Carroll 1990). Jednak gdy już zapadnie odważna decyzja, by podjąć pewne kroki w celu zaspokojenia głodu wiedzy, niepokój zostaje zastąpiony przez przyjemność, która zdaje się być na tyle silna, że jest w stanie wynagrodzić wcześniej doświadczany lęk. Ten ogólny mechanizm wpływa także

na sensacje. Legendy miejskie przyciągają uwagę słuchaczy, gdyż przedstawione w nich historie mówią o nowych, wzbudzających emocje wydarzeniach, które rozbudzają ciekawość odbiorców. Jednocześnie sensacje, chwytając elementarnymi prawami postrzegania rzeczywistości poprzez opis nieprawdopodobnych zjawisk, oferują nowe, fantastyczne, interesujące informacje, zaspokajające wcześniej rozbudzoną ciekawość poznawczą. Owo zaspokojenie głodu wiedzy dostarcza przyjemności, która neutralizuje pozostałości niezracjonalizowanego wcześniej lęku. Pozostaje więc zadowolenie ze zdobycia informacji, poczucie ulgi oraz wrażenie zacieśnienia relacji z rozmówcą.

Warto także pokrótce wspomnieć o strukturze opowieści, definiowanej w tym przypadku nieco szerzej – jako historia o elementach sensacyjnych. Budowa takiej narracji również ma niebagatelny wpływ na utrzymywanie uwagi odbiorcy i czerpanie przezeń przyjemności. Należy podkreślić przede wszystkim rolę zwrotów akcji, które, choć w legendach miejskich nie są tak spektakularne, jak w innych, dłuższych narracjach takich jak powieści czy filmy, to nadal zaskakują i również przyczyniają się do wzrostu pozytywnych emocji. Dodatkowo, skupiając się jedynie na legendach miejskich, warto zwrócić uwagę na sam akt opowiadania będący specyficznym typem interakcji z drugim człowiekiem, dostarczającym również wiele satysfakcji.

Pojawiające się w niniejszym podrozdziale stwierdzenia dotyczące działania lęku wzbudzanego przez legendy miejskie oraz przyczyny chęci zapoznawania się z coraz to nowymi sensacjami, mimo wywoływanych przez nie obaw, czerpią z teorii dotyczącej horroru, przedstawionej przez badacza tego gatunku – Carrolla. Błędem logicznym byłoby zastosowanie pełnej jego teorii do opisu legend miejskich ze względu na odrębność obu tych gatunków. Jednak biorąc pod uwagę wzbudzanie analogicznych emocji, takich jak niepokój, lęk, obrzydzenie, oburzenie, wstręt oraz fakt, że pomimo tych negatywnych odczuć odbiorcy chętnie wracają zarówno do oglądania horrorów, jak i opowiadania legend miejskich, pewne elementy teorii Carrolla (1990) dotyczące wzbudzania strachu i przyjemności można odnieść do tematu sensacji. Podjęto więc tę próbę w powyższym podrozdziale.

Neurobiologia opowieści

Rozpatrując różnorakie oddziaływania legend miejskich na jednostkę i grupę, warto także poruszyć to zagadnienie od strony neurobiologicznej. Na wstępie jednak należy zaznaczyć, że w dostępnej literaturze brakuje szczegółowych

informacji na temat sposobu aktywacji mózgu przez konkretne gatunki opowieści, w tym legendy miejskie. W związku z tym opisane zostaną mechanizmy i struktury działające w nieco szerszym kontekście, jakim jest ogólny wpływ różnorodnych opowieści przedstawianych zarówno w formie pisemnej, wizualnej, jak i z pomocą przekazu ustnego na funkcjonowanie mózgu.

Badania wykazały, że słuchanie opowieści silnie oddziałuje na organizm poprzez stymulację układu limbicznego do wydzielania hormonów i neuroprzekazników takich jak oksytocyna, dopamina i kortyzol (Zak 2015; Gupta & Jha 2022). Gdy uwaga słuchacza jest skupiona na odbiorze angażującej historii, dochodzi do emocjonalnej identyfikacji z jej bohaterami. Wówczas pojawiające się w opowieści zwroty akcji i elementy dramatyczne powodują wzrost kortyzolu i oksytocyny (Zak 2015). Oksytocyna wzbudza poczucie empatii, a co za tym idzie sprzyja przejawianiu zachowań prospołecznych i stanowi motywację do działań altruistycznych. Wzrost kortyzolu sprawia zaś, że zwiększa się poziom pobudzenia, które w tej sytuacji jest odbierane jako przyjemne. Kortyzol wpływa także pozytywnie na uwagę oraz skupienie na przedstawianej narracji. Co istotne, pomimo wydzielania kortyzolu, opowieści mogą również pomóc obniżyć ogólny poziom stresu. Podczas słuchania historii wzrasta także poziom dopaminy związanej z odczuwaniem przyjemności (Gupta & Jha 2022).

Na podstawie powyższych badań można przypuszczać, że przekazywanie legend miejskich wiąże się z przyjemnością, będącą efektem działania hormonów i neuroprzekazników. W przypadku sensacji poziom kortyzolu będzie zbyt wysoki, by obniżyć ogólny poziom stresu, jednak może wpłynąć na pojawienie się pozytywnie odbieranego pobudzenia. Podobny skutek będzie mieć wydzielanie dopaminy. Oksytocyna zaś, uwalniana dzięki trzymającym w napięciu zwrotom akcji, będzie oddziaływać na zacieśnianie się więzi pomiędzy rozmówcami oraz budowanie zaufania.

Oprócz wpływania na biochemię organizmu, opowieści aktywizują również wiele obszarów w mózgu (Yuan, Major-Girardin & Brown 2018; Wallentin, Nielsen, Vuust, Dohn, Roepstorff & Lund 2011). Podczas zapoznawania się z historią aktywowany jest styk skroniowo-ciemieniowy (TPJ), uczestniczący w przetwarzaniu emocji i mentalizacji, czyli rozumieniu stanów mentalnych bohaterów. Pełni on także kluczową rolę w przetwarzaniu narracji. Stymulowana jest także tylna część kory obręczy (PCC), również zaangażowana w mentalizację i przetwarzanie emocjonalne. Kolejną pobudzaną strukturą jest tylna część bruzdy skroniowej górnej (pSTS). To obszar integrujący informacje społeczne i uczestniczący w przetwarzaniu prozodii mowy i ekspresji. Wallentin i in. (2011) podkreślają również

znaczenie ciała migdałowatego i kory oczodołowo-czołowej w odbiorze narracji. Amygdala pełni kluczową rolę w przetwarzaniu emocji, reagując na emocjonalną intensywność opowieści poprzez aktywację układu autonomicznego, odpowiadającego między innymi za przyspieszenie bicia serca podczas trzymających w napięciu zwrotów akcji, pojawiających się w opowieści. Kora oczodołowo-czołowa zaś jest związana z pozytywnymi emocjami wzbudzanych przez historię, a jej aktywność nie zależy od intensywności emocjonalnej narracji. Yuan i współpracownicy (Yuan, Major-Girardin & Brown 2018) akcentują również rolę przedniej części górnej bruzdy skroniowej (aSTS) oraz tylnej części środkowego zakrętu skroniowego (pMTG). Górna bruzda skroniowa uczestniczy w przetwarzaniu złożonych i spójnych bodźców, jest także zaangażowana w integrację tekstu podczas czytania. Środkowy zakręt skroniowy pełni istotne funkcje w przetwarzaniu semantycznym oraz w tworzeniu w mózgu obrazu scenerii opowieści. Co interesujące, okazuje się, że podczas czytania historii w mózgu aktywowane są te same obszary, które byłyby aktywne podczas rzeczywistego doświadczania opisywanych wydarzeń (Speer, Reynolds, Swallow & Zacks 2009). Prowadzi to do wniosku, że rozumienie tekstu opiera się na symulowaniu przedstawionych sytuacji w umyśle. Potwierdza to teorię ucieleśnionej kognicji mówiącą o tym, że rozumienie tekstu opiera się na aktywacji podstawowych reprezentacji sensorycznych i motorycznych w mózgu. Podobne wyniki uzyskano w badaniu dotyczącym rozumienia ze słuchu (Tettamanti, Buccino, Saccuman, Gallese, Danna, Scifo, Fazio, Rizzolatti, Cappa & Perani 2005). Percepcja zdań opisujących działania aktywuje obwody wizualno-motoryczne, wykorzystywane podczas wykonywania i obserwacji tych samych, wcześniej opisanych działań.

Warto zaznaczyć, że badania dotyczące aktywizacji kory sensoryczno-motorycznej podczas słuchania o określonych czynnościach prowadzone były jedynie na materiale składającym się z pojedynczych zdań, a nie z całych historii. Trudno więc z całą pewnością wnioskować o pobudzeniu obszarów sensoryczno-motorycznych w sytuacji przekazu legend miejskich. Istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że rzeczywiście wydarzenia przedstawione w opowieści są symulowane w mózgu słuchacza. Mogłoby to wówczas potwierdzać pogląd zaczerpnięty z psychoanalizy, a mówiący o tym, że przyjemność pojawiająca się wraz ze zapoznawaniem się z przerażającą bądź odrażającą opowieścią, wynika z realizacji przez bohatera pewnych wypartych skłonności słuchacza (Carroll 1990). Jeśli czynności bohatera byłyby symulowane w mózgu odbiorcy historii, przywołując wrażenie realnego wykonywania zakazanych działań osobiście, mogłoby to być źródłem przyjemności płynącej ze spadku napięcia. Ów spadek

nastąpiłby dzięki zrealizowaniu pragnień, które wydawały się nieosiągalne ze względu na zakazy społeczne, a które można było spełnić za pomocą symulacji. Carroll (1990) przywołuje twierdzenie dotyczące przyjemności płynącej z realizacji wypartych pragnień w aspekcie horrorów, jednak analogicznie można spojrzeć na makabryczne legendy miejskie. Problemem tej teorii jest jej wybiórczość, gdyż można ją ściśle odnieść jedynie do konkretnego podgatunku sensacji. Mimo to być może stanowisko takie jest trafne w niektórych sytuacjach.

Interesującym zjawiskiem jest również sprzężenie mózg-mózg (*brain-to-brain coupling*; Hasson, Ghazanfar, Galantucci, Garrod & Keysers 2012). To synchronizacja mózgów nadawcy i odbiorcy opowieści. Polega na integracji układu percepcyjnego mózgu odbiorcy z układem motorycznym mózgu nadawcy, poprzez przesyłanie sygnałów takich jak światło, dźwięk, dotyk we wspólnym środowisku. Mówiąc bardziej obrazowo, opowiadający generuje bodziec poprzez swój układ motoryczny. Może być mowa, gesty czy mimika. Sygnał jest przesyłany przez środowisko za pomocą fal dźwiękowych czy światła. Słuchacz odbiera bodziec przez swój układ percepcyjny, używając do tego zmysłu słuchu i wzroku. Wówczas w jego mózgu aktywują się podobne obszary, jak u opowiadającego – jest to tak zwany mechanizm aktywacji zastępczej, stanowiący bazę dla empatii i rozumienia innych. W zjawisku sprzężenia neuronalnego dochodzi także do synchronizacji mózgów na poziomie rytmów neuronalnych. To mechanizm synchronizacji oscylacyjnej, mający za zadanie poprawiać jakość przekazu informacji między mózgami. Pojawia się również automatyczne dostosowywanie słownictwa i gramatyki do rozmówcy oraz aktywne przewidywanie nadchodzących działań nadawcy. Mechanizmy te ułatwiają wzajemne zrozumienie się i kompensują ewentualne zakłócenia w komunikacji. W zależności od informacji zwrotnej, uzyskanej od interlokutora, kształtowane są także konkretne zachowania. W sprzężeniu mózg-mózg zaangażowane są system neuronów lustrzanych oraz sieć teorii umysłu (ToMN; Hasson, Ghazanfar, Galantucci, Garrod & Keysers 2012). Sieć teorii umysłu to zbiór obszarów mózgu aktywnych podczas wykonywania zadań społecznych. Główne obszary tej sieci to środkowa kora przedczołowa (MFPC), przedklinek (PC) oraz złącze skroniowo-ciemieniowe (RTPJ/LTPJ; Theriault, Waytz, Heiphetz & Young 2020). Istotne jest to, że zjawisko sprzężenia neuronalnego charakteryzuje także działanie wielu innych mechanizmów, powyżej opisane zostały jedynie te najważniejsze w kontekście odbioru i przekazywania opowieści.

Sprzężenie mózg-mózg najpewniej intensywnie działa podczas przekazywania legend miejskich, szczególnie, że dzielenie się takimi historiami generuje specyficzny nastrój udzielający się grupie. Po raz kolejny warto podkreślić rolę

empatii i współodczuwania, które pojawiają się podczas sprzężenia neuronalnego, a co za tym idzie, wpływają na rozmówców podczas opowiadania sensacji, zacieśniając więzi między nimi.

Podsumowując, pomimo braku specyficznych badań dotyczących działania mózgu podczas opowiadania legend miejskich, można przez analogię wysnuć wnioski na ten temat, bazując na badaniach nad opowieściami w ogóle. Sensacje aktywizują różnorodne obszary mózgu, w tym przede wszystkim styk skroniowo-ciemieniowy (TPJ), korę obręczy (PCC), bruzdę skroniowej górnej (pSTS) oraz pobudzają wydzielanie hormonów i neuroprzekazników takich jak dopamina, kortyzol i oksytocyna. Rola wymienionych struktur oraz produkowanych substancji, sugeruje, że z biologicznego punktu widzenia, najważniejszą funkcją sensacji jest budowanie więzi społecznych.

Podsumowanie

Celem autorki niniejszego rozdziału było podsumowanie dotychczasowej wiedzy dotyczącej legend miejskich oraz aktualizacja jej, za pomocą łączenia tradycyjnych opracowań z obserwacjami współczesnych zjawisk. Zaproponowano holistyczne spojrzenie na sensację, łączące teorie psychologiczne, filozoficzne oraz badania neurobiologiczne. Wskazano także na potrzebę dodatkowych badań w tym obszarze.

Legends miejskie stanowią element przekazu kulturowego, na podstawie którego można wyciągać wnioski o specyfice społeczeństwa. Sensacje są niezwykle elastyczne – zmieniają swoją treść na przestrzeni lat, dostosowując się do realiów współczesności. Warto monitorować te transformacje, by w oparciu o nie śledzić zmiany zachodzące w społeczeństwie. Interesującą cechą jest również uniwersalny charakter legend miejskich, ponadczasowość oraz ich niezmienna budowa. Bez względu na epokę czy kulturę wciąż bazują one na podobnych motywach i pełnią te same funkcje. Badania z dziedziny neurobiologii sugerują, że najistotniejszą rolę opowiadania legend miejskich jest zacieśnianie więzów społecznych.

W rozdziale przedstawiono zarówno tradycyjne, powtarzane od lat sensacje, jak i najnowsze wątki opowiadające o zdigitalizowanej rzeczywistości oraz bieżących problemach społeczno-politycznych. Wiele przykładów sensacji wzbudza intensywne emocje. Zazwyczaj jest to lęk, któremu towarzyszy ciekawość. Dzięki ciekawości, pobudzającej produkcję dopaminy poznawanie historii związane jest z przyjemnością.

Istnienie legend miejskich, pomimo dużego rozwoju technologicznego oraz wysokiego poziomu wykształcenia obywateli, świadczy o tym, że sensacja wciąż pełni ważne funkcje w społeczeństwie i zaspokaja istotne potrzeby, niemożliwe do zrealizowania w inny sposób. Legendy miejskie jednak zmieniły swoją formę i współcześnie istnieją głównie pod postacią creepypast. Większość przedstawicieli społeczeństwa ma dość płynne podejście do prawdziwości zasłyszanych historii, które stopniowo się zmienia, przechodząc od wiary w opowieść, poprzez wahanie się co do jej prawdziwości, a kończąc na wyśmianiu i całkowitym odrzuceniu tezy, że zasłyszana sensacja może bazować na prawdziwych wydarzeniach. Z naukowego punktu widzenia dylemat dotyczący prawdziwości legend miejskich wydaje się być nierozstrzygalny.

Legendy miejskie są opowieściami cieszącymi się znacznie mniejszym poważaniem niż mity, czy baśnie. Być może wynika to z ich współczesnego rysu, który nie pozwala na wykształcenie się w społeczeństwie uznania, pojawiającego się w kontakcie z tradycyjnymi przekazami, kojarzonymi z dawnymi czasami, przodkami, starością, a co za tym idzie niejako automatycznie obdarzonymi szacunkiem. Być może wpływ na to ma skojarzenie z plotkami, niestworzonymi historiami i tanią rozrywką. Warto jednak zmienić tę narrację, podkreślając to, jak wiele sensacje mówią o ludzkich społecznościach i ich działaniu. Opowieści te ukazują lęki i wartości społeczeństwa, a także stanowią komentarz do rzeczywistości. Zaslужują więc na uznanie ich za część wielkiej narracji ludzkiego doświadczenia.

Źródła cytowań

- BANDURA, AGNIESZKA (2012), 'Sztuka dla ludzi – między zabawą a przyjemnością', *Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*: 13-14, s. 98–120.
- BIRCHALL, CLARE (2016), 'Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe', *Czas Kultury*: 2, s. 21–36.
- BRZOSTEK, ALEKSANDRA (2020), 'Epidemia opowieści. Koronawirus w chińskich i polskich mediach społecznościowych', *Literatura Ludowa: Journal of Folklore and Popular Culture*: 64 (4-5), s. 89-101.
- BRZOSTEK, DARIUSZ (2016), 'Praktyka grozy i praktyki narracyjne. Creepypasta: niesamowitości (w) sieci', *Literatura Ludowa: Journal of Folklore and Popular Culture*: 3, s. 53–61.
- BUKOWSKA, JOANNA (2024), 'Igły, szpilki i żyletki w cukierkach zbieranych przez dzieci na Halloween? »Pomyślałam, że ktoś chciał mi zabić dziecko«, online: <https://uwaga.tvn.pl/reportaze/igly-szpilki-i-zyletki-w-cukierkach-zbieranych-przez-dzieci-na-halloween-pomyslalam-ze-ktos-chcial-mi-zab-bic-dziecko-st8165775> [dostęp: 25.11.2024].
- BURSZA, JĘDRZEJ (2016), 'Queerowe zombie. Pomiedzy polityką, pastiszem a pornografią', Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, s. 33–44.
- CZECH, FRANCISZEK (2023), 'Czy Polacy jadają łabędzie? Legendy miejskie i fałszywe wiadomości w warunkach kontaktu międzykulturowego', *Perspektywy Kultury*: 41(2), s. 275-298.
- CZUBALA, DIONIZJUSZ (1985), *Opowieści z życia: z badań nad folklorem współczesnym*, Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 83
- CZUBALA, DIONIZJUSZ (1993), *Współczesne legendy miejskie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DUDA, BEATA (2015), 'Legenda miejska – między folklorem a wymaganiami nowoczesności', *Linguarum Silva*: 4, s. 131–145.
- FEJFER, KAMIL (2023), 'Chcę wierzyć', *Znak*: 818-819, s. 52–61.
- GUPTA, RITU, JHA, MITALI. (2022), 'The Psychological Power of Storytelling', *The International Journal of Indian Psychology*: 10(3), s. 606-614.
- HACKER, HEATHER (2023), '5 Dental Urban Legends: The Tooth be Told', online: <https://www.todaysrdh.com/5-dental-urban-legends-the-tooth-be-told/> [dostęp: 15.11.2024].

- HASSON, URI, A. ASIF GHAZANFAR, BRUNO GALANTUCCI, SIMON GARROD, CHRISTIAN KEYSERS (2012), 'Brain-to-brain coupling: A mechanism for creating and sharing a social world', *Trends in Cognitive Sciences*: 16 (2), s. 114–121.
- HERNANDEZ, PATRICIA (2021), 'Pokémon's Creepy Lavender Town Myth, Explained', online: <https://kotaku.com/pokemons-creepy-lavender-town-myth-explained-1651851621> [dostęp: 15.11.2024].
- KOBUS, ALDONA (2013), 'Ciemna strona miasta. Fantazmat miejski w urban legends i urban fantasy', *Tekstura: Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*: 1(4), s. 39–50.
- KOŚNIK, KONRAD, JUSTYNA FILIPIUK (2016), 'Słowiańskie teorie spiskowe jako pozanaukowe narracje historyczne', w: *Czas Kultury*: 2, s. 82–91.
- MORAN, MARK, MARK SCEURMAN (2003), *Weird N.J.: Your Travel Guide to New Jersey's Local Legends and Best Kept Secrets*, Nowy Jork: Barnes & Noble Inc.
- MUSH.PL (2023), 'Polybius – gra, która nigdy nie istniała?', online: <https://mush.pl/2023/08/29/tajemnica-polybiusa/> [dostęp: 15.11.2024].
- NAPIÓRKOWSKI, MARCIN (2012), 'Porywacze psów i kebabowe podziemie. Współczesne mity kulinarne o obcych', *Kultura Popularna*: 4 (34), s. 188–197.
- NAPIÓRKOWSKI, MATEUSZ (2016), 'Pożar DS 4 – toruńskie legendy miejskie i folklor studencki', *Rocznik Toruński*: 43, s. 273–292.
- OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Jak «ugryźć» temat? Wieloaspektowość figur zombie', Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, s. 17–29.
- OZGA, ALICJA (2019), 'Wizja zaświatów w folklorze i wierzeniach japońskich', *Gdańskie Studia Azji Wschodniej*: 15, s. 51–66.
- RADFORD, BENJAMIN (2016), 'Mistaken Memories of Vampires: Pseudohistories of the Chupacabra', *Skeptical Inquirer*: 40 (1), s. 50–54.
- ROSNOW, RALPH L. (1976), 'O pogłosce', *Literatura Ludowa*: 2, s. 33–34.
- SIEK, PRZEMYSŁAW (2016), 'Creepypasta – the modern twist in horror literature', *Kwartalnik Opolski*: 4, s. 37–38.
- SPEER, NICOLE K., JEREMY R. REYNOLDS, KHENA M. SWALLOW, JEFFREY. M. ZACKS (2009), 'Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences', *Psychological Science*: 20 (8), s. 989–999.
- TETTAMANTI, MARCO, GIOVANNI BUCCINO, MARIA C. SACCUMAN, VITTORIO GALLESE, MASSIMO DANNA, PAOLA SCIFO, FERRUCCIO FAZIO, GIACOMO RIZZOLATTI, STEFANO F. CAPPÀ, DANIELA PERANI, (2005), 'Listening to

- action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits', *Journal of Cognitive Neuroscience*: 17 (2), s. 273–281.
- THERIAULT, JORDAN, ADAM WAYTZ, LARISA HEIPHETZ, LIANE YOUNG (2020), 'Theory of mind network activity is associated with metaethical judgment: An item analysis', *Neuropsychologia*: 143, 107475, s. 1-54, online: <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2020.107475>, [dostęp: 15.11.2024].
- TOKARSKA-BAKIR, JOANNA (2009), 'Raport z badań podlaskich', *Societas/Communitas*: 8 (2), s. 35–94.
- WALLENTIN, MIKKEL, ANDREAS H. NIELSEN, PETER VUUST, ANDERS DOHN, ANDREAS ROEPSTORFF, TORBEN E. LUND (2011), 'Amygdala and heart rate variability responses from listening to emotionally intense parts of a story', *NeuroImage*: 58 (3), s. 963–973.
- YUAN, YE, JUDY MAJOR-GIRARDIN, STEVEN BROWN (2018), 'Storytelling is intrinsically mentalistic: A functional magnetic resonance imaging study of narrative production across modalities', *Journal of Cognitive Neuroscience*: 30 (9), s. 1298–1314.
- ZAK, PAUL J. (2015), 'Why inspiring stories make us react: the neuroscience of narrative', *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*: 2, p. 1-13, online: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4445577/>, [dostęp: 15.11.2024].
- ŻYNDUL, JOLANTA (2011), 'Kłamstwo krwi. Legenda mordy rytualnego na ziemiach polskich w XIX i XX wieku', online: <https://www.jhi.pl/artykuly/legenda-mordy-rytualnego,3033>, [dostęp: 15.11.2024].

Za maską komizmu ukryte doświadczenie traumy, czyli portret psychospołeczny bohatera w copypaście *Mój stary to fanatyk wędkarstwa* Malcolma XD oraz w filmie *Fanatyk*

ALEKSANDRA KONIECZNA

Wprowadzenie

Życie literackie w ostatnich latach w pewnym stopniu przeniosło się do przestrzeni internetowej. Szybki i wygodny dostęp do publikowanych treści pozwala na zapoznanie się z każdym tekstem wprowadzonym do sieci, niezależnie od dystansu fizycznego, który dzieli autora i czytelnika. Taki sposób udostępniania utworów gwarantuje rozszerzenie pola odbiorców – każdy, kto ma dostęp do Internetu, czyli 5,35 miliarda ludzi może materiał przeczytać (Kemp 2024). Autor natomiast omija cały proces wydawniczy – nie potrzeba już aprobaty wydawcy, redakcji, druku, dystrybucji, żeby podzielić się ze światem swoją twórczością. Metaforyczna śmierć papieru i bunt przeciwko kapitalistycznemu podejściu do literatury przekształca relację nadawca-odbiorca¹. Poprzez modyfikacje w obszarach poetyki i estetyki, które towarzyszą temu procesowi migracji pola twórczości i recepcji, sukces osiągają nieco inne formy literackie. Zmiany

¹ W nawiązaniu do ruchu neolingwistów (zob. Pawlicka 2014: 143).

specyfiki przekazu oraz medium wspomagane przez mechanizmy kultury masowej zapewniają popularność utworom krótkim, obrazowym, zabawnym, takim, które można z łatwością przesłać dalej, biorąc tym samym udział w poszerzaniu grona odbiorców. Stąd zapewne sukces gatunku, jakim są copypasty realizujące wyżej wymienione cechy. Utwór *Mój stary to fanatyk wędkarstwa* autorstwa Malcolma XD (2014, 2019a²) jest jedną z najpopularniejszych polskich past. W 2017 roku doczekał się nawet ekranizacji o tytule *Fanatyk* w reżyserii Michała Tylki, co dobitnie pokazuje skalę powodzenia formy, która z pewnością spowoduje konsternację u czytelnika zaznajomionego jedynie z literaturą tradycyjną.

Między literaturą a memem

Copypasty, w skrócie pasty, to charakterystyczne teksty kopiowane (ang. *copy*) i powielane (ang. *paste*), często po zmienieniu szczegółów, przy jednoczesnym umożliwieniu rozpoznania oryginału. Realizują zazwyczaj krótką formę epicką z użyciem narratora pierwszoosobowego (Kamińska 2017: 61). Pisane są anonimowo, stąd trudność w określeniu, czy opisują wydarzenia prawdziwe czy fikcyjne. Niektóre zakończenia opatruje się notką końcową „P. S. – to prawda”, która w zderzeniu z nieprawdopodobnością i niedorzecznością opisanych scen może dawać efekt kpiny, nawiązując do wątpliwej prawdziwości i braku autentyczności zamieszczanych w Internecie treści (Kurcwald 2015: 77). Narrator i jednocześnie bohater to często charakterystyczna postać z powtarzającym się zestawem cech – dwudziestoparoletnia mieszkająca z rodzicami osoba, którą można by określić mianem tzw. piwniczaka. Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego podaje, że hasło oznacza zazwyczaj mężczyznę zamkniętego w sobie, mającego problemy w relacjach międzyludzkich, funkcjonującego przede wszystkim w cyberprzestrzeni (Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego 2019).

Sposób opisywania gatunku przez Kurcwalda (2015: 77) zapowiada trudności z klasyfikacją copypast – autor używa wobec nich wyrażenia „rodzaj

² Wersja z 2014 roku została opublikowana na stronie wykop.pl i nie jest pierwotnie opublikowaną, ale jedną z najwcześniej udostępnionych na forum przez użytkowników i wysoko pozycjonowaną w wyszukiwaniach Google. Tekst z 2019 roku dostępny jest na stronie internetowej autora według papierowego wydania zbioru copypast (Malcolm XD 2019b).

twórczości piśmienniczej” (Kurcwald 2015: 72), z następującą po nim oceną tekstów jako raczej nieartystycznych (oczywiście z pewnymi wyjątkami) – jak i sygnalizuje pewien rodzaj pograniczności, bowiem pojawia się kontekst memu (Kurcwald 2015: 73). W wąskim, potocznym jego pojęciu – publikowanego zdjęcia lub grafiki, opatrzonego krótkim tekstem – pomysł literatury, która staje się memem, może wydawać się nieuzasadniony. W szerokim, a właściwie pierwotnym ujęciu takiego problemu nie ma. Richard Dawkins (w perspektywie biologicznej) pisał o memie jako o jednostce przekazu kulturowego, utrwalonej w pamięci ludzkiej albo w pamięci zewnętrznej, zatem memem może zostać powiedzenie, znany obraz czy melodia (Zdunkiewicz-Jedynak 2016: 58). To szersze ujęcie jest punktem wyjścia.

Tym, co cechuje zarówno mem, jak i literaturę, jest intertekstualność. Dorota Zdunkiewicz-Jedynak (2016) pisze o wewnętrznej jej odmianie. Obraz lub grafika, niezależnie od tego, czy są opatrzone już tekstem, czy nie, stają się wiralem. W późniejszych etapach ich funkcjonowania podlegają one modyfikacjom, część werbalna zostaje dodana lub zmieniona. Pierwotny obraz staje się szablonem, a internauci przeprowadzają dekontekstualizację i rekontekstualizację (za Głowińskim 1986). Konkretny zespół cech memu, jego poetyki jako „już wcześniej znane”, stanowią układ odniesienia. Brak znajomości pewnej konwencji i rozpoznania twórczej umowy poprowadzą do konsternacji i wtedy mem jako akt komunikacji będzie można określić mianem „nieskutecznego”.

Wpisana w gatunek copypast podatność na zostanie szablonem, stanowi pomost między literaturą a memem. *Mój stary to fanatyk wędkarstwa*, tekst, o którym ten artykuł traktuje, stał się wiralem, a później przyczyną powstania zrekontekstualizowanych copypast, np. *Mój stary to fanatyk Korwina* (wykop.pl 2014a), *Mój stary to fanatyk kolejnictwa* (wykop.pl 2014b) czy *Mój stary to fanatyk lego* (wykop.pl 2022). Specyficzną odmianę intertekstualności i jednocześnie ten typ memu zaprezentują trzy zestawione poniżej fragmenty. Pierwszy z nich pochodzi z oryginalnej copypasty Malcolma XD, drugi został pozbawiony niektórych szczegółów, a trzeci to tekst pt. *Mój stary to fanatyk „Lalki”*³ (wykop.pl 2015).

³ Zapis zawierający błędy i gwiazdki cenzurujące wulgaryzmy podaję za oryginałem. Wszystkie pogrubienia i podkreślenia pochodzą ode mnie.

Mój stary to fanatyk wędkarstwa. Pół mieszkania zajebane wędkami najgorsze. Średnio raz w miesiącu ktoś wdepnie w leżący na ziemi haczyk czy kotwicę i trzeba wyciągać w szpitalu [...]. W swoim dwudziestodwuletnim życiu już z 10 razy byłem na takim zabiegu. [...] Druga połowa mieszkania zajebana „Wędkarzem Polskim”, „Światem Wędkarza”, „Super Karpem” xD itp. [...] Przy jedzeniu [ojciec – A.K.] zawsze pierdoli o rybach i za każdym razem temat schodzi w końcu na Polski Związek Wędkarski, ojciec sam się nakręca i dostaje strasznego bólu dupy durr, niedostatecznie zarybiają, tylko kradno hurr, robi się przy tym cały czerwony i odchodzi od stołu, klnąc, i idzie czytać Wielką Encyklopedię Ryb Rzecznych, żeby się uspokoić (Malcolm XD 2019a).

Mój stary to fanatyk _____. Pół mieszkania zajebane _____ najgorsze. Średnio raz w miesiącu ktoś wdepnie w leżący na ziemi _____ i trzeba wyciągać w szpitalu [...]. W swoim dwudziestodwuletnim życiu już z 10 razy byłem na takim zabiegu. [...] Druga połowa mieszkania zajebana _____ xD itp. [...] Przy jedzeniu [ojciec – A.K.] zawsze pierdoli o _____ i za każdym razem temat schodzi w końcu na _____, ojciec sam się nakręca i dostaje strasznego bólu dupy durr, _____, robi się przy tym cały czerwony i odchodzi od stołu, klnąc, i idzie czytać _____, żeby się uspokoić.

Mój stary to fanatyk **Lalki**. Pół mieszkania zaj*ne **starymi wydaniem** najgorsze. Średnio raz w miesiącu ktoś wdepnie w leżący na ziemi **nóż introligatorski** i trzeba szyć w szpitalu. W swoim 22 letnim życiu już z 10 razy byłem na takim zabiegu. Druga połowa mieszkania zaj*na **Markiewiczem, Bachórzem, Szweykowskim czy Paczoską** xD itp. [...] Przy jedzeniu [ojciec – A.K.] zawsze pieoli o **pozytywizm** i za każdym razem temat schodzi w końcu na **Młodą Polskę**, ojciec sam się nakręca i dostaje strasznego bólu dupy durr **zabili prawdziwo literature hurr**, robi się przy tym cały czerwony i odchodzi od stołu klnąc i idzie czytać **„Pozytywizm” Markiewicza**, żeby się uspokoić (wykop.pl 2015).

Konstrukcje składniowe zostają zachowane – osoba autorska drugiej pasty zabezpiecza ramę, wycina części związane tematycznie z wędkarstwem i w powstałe luki wkłada inny kontekst, jednocześnie pozostawiając oryginał na tyle widoczny, że odbiorca będzie mógł w recepcji rozpoznać nawiązanie. Podobnie dzieje się z innymi powstałymi na kanwie utworu Malcoma XD. Mechanizm rozwoju i rozprzestrzeniania się tradycyjnie postrzeganego memu – tego obrazkowego – pokrywa się z tym, co stało się z pastą *Mój stary to fanatyk*

wędkarstwa. Co więcej, ewolucja nie zakończyła się na przeobrażeniu w inne, pokrewne copypasty. Powstał film, z filmu natomiast wyodrębniono kadr, do którego dodano tekst, tym samym powracając do klasycznej formy memu⁴.

O utworach

Mój stary to fanatyk wędkarstwa to opowieść dwudziestodwuletniego mężczyzny o obsesji swojego rodzica. Narrator nie przedstawia się z imienia, konwencyjnie nazywa się go Anonem. Następujące po sobie przywoływane sceny tworzą obraz życia rodziny – matki, ojca i syna. Pasta zaczyna się opisem mieszkania. Najwięcej przestrzeni zajmują gazety tematyczne i akcesoria wędkarskie ojca, pozostawiane na ziemi haczyki czy kotwice wbijają się w stopy domownikom, zmuszając ich do wyjazdów do szpitala. Zakup wszystkich dostępnych tygodników generuje koszty, Anon próbuje przejąć odpowiedzialność za budżet rodziny i uczy ojca obsługi komputera, by zaoszczędzić na kupnie gazet, co nie ogranicza jego zachowań, ale też dodatkowo zaostrza fiksację, umożliwiając mu prowokowanie kłótni na forach internetowych czy oczernianie szefa koła Polskiego Związku Wędkarskiego (co kończy się interwencją policji i nakazem wypłaty zadośćuczynienia). Anon obserwuje jego poczynania w Internecie, niekiedy wchodzi z nim w interakcje przy użyciu anonimowego konta. Jedynym tematem rozmów w rodzinie jest wędkarstwo.

Obsesja powoduje konflikty wyzwalające fizyczną agresję. Podczas jednego ze spotkań z kolegą Zbyszkciem dyskusja pijanych mężczyzn przeradza się w bójkę: „No i aż się zaczęli nakurwiać, zapasy na dywanie w dużym pokoju, a ja z matką musieliśmy ich rozdzielać” (Malcolm XD 2019a). Kontakt ze Zbyszkciem się urywa, po jego śmierci z ust ojca pada rozpoznawalne „I BARDZO KURWA DOBRZE” (wcześniej wspomniany wyodrębniony z filmu kadr, który stał się memem; zapis dużymi literami za wersją autorską; Malcolm XD 2019a). Fanatyk wraz z kolegami wynajmuje łódkę na co weekendowe wyprawy na ryby. Opuszcza jedno ze spotkań z powodu choroby, ale nie potrafi poradzić sobie ze swoim gniewem i poczuciem niesprawiedliwości: „Sytuację jeszcze pogarszało to, że nie miał na kogo zwalić winy, co zawsze robi” (Malcolm XD 2019a).

⁴ Patrz np. https://joemonster.org/p/1669107/size/oryg/l_Bardzo_kurwa_dobrze [dostęp: 12.11.2024].

Niepohamowana zazdrość i przekonanie, że został oszukany, powodują, że kradnie łódkę. Sytuacja znów kończy się bójką i interwencją policji.

Fanatyk (Tylka 2017) rozpoczyna się sceną pod wodą, prawdopodobnie w jeziorze. Widać omszone kamienie, drobne ryby. Pierwsze słowa są przytłumione. Narrację rozpoczyna mężczyzna, terapeuta, zwracając uwagę, że pozostała jeszcze jedna osoba, która się nie odezwała. Jest to Anon z nadanym mu imieniem i nazwiskiem – Jakub Gałęcki. Kuba zaczyna opowiadać o tym, jak w wigilijny wieczór postanowił napisać i opublikować tekst o ojcu. Tak jak pasta była sekwencją wydarzeń z życia Anona, również film jest ciągiem scen, które przywołuje Kuba podczas terapii. Wypowiedzi narratora bezpośrednio cytujące utwór Malcolma XD przeplatają się obrazami i dialogami bohaterów. Wizualnie film rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: w teraźniejszości, a więc na oddziale psychiatrii, konkretniej podczas terapii grupowej, oraz w przeszłości, czyli przywoływanych przez Kubę historiach-retrospekcjach. Reżyser wprowadza do filmu postać brata – Patryka – mimo że zazwyczaj spędzającego czas poza domem, to jednak wyrażającego troskę wobec Kuby. *Fanatyk* stanowi wizualną realizację tekstu *Mój ojciec to fanatyk wędkarstwa* – sceny opisane w paście pojawiają się także w filmie – choć w tym drugim utworze obecnych jest więcej konkretnych informacji niwelujących anonimowość i osadzających akcję w rzeczywistości, np. podawanie imion (Pani Marzenka z kiosku) i nazwisk (portretowana rodzina – Gałęccy), przywoływanie osób historycznych (portret Hitlera jako mem) oraz prawdziwych wydarzeń (trzęsienie ziemi na Haiti w 2010 roku). Kuba zaczyna mieć halucynacje – widuje ryby w miejscach, w których ich nie ma. Po ciągu scen odbiorca znów obserwuje grupę pacjentów. Terapeuta wypowiada istotne zdanie: „Opowiedział pan wiele o ojcu. Brakuje nam w tej historii pana i tego, co sprawiło, że jest pan tutaj dzisiaj, z nami” (Tylka 2017: 23:11-23:29). Kuba zaczyna przywoływać zdarzenia z 24 grudnia (dzień stworzenia i opublikowania pasty): „Skończyłem pisać tekst o ojcu i wrzuciłem go do sieci. Miałem już plan na dzisiejszy wieczór. Dekstrametorfan i siedzenie na kompie” (Tylka 2017: 24:20-24:29). Zażycie leku pogłębia halucynacje bohatera, w wyniku czego trafia on do szpitala. Kiedy z ust Kuby pada zdanie: „I tak właśnie znalazłem się tutaj” (Tylka 2017: 25:46-25:52), terapeuta kończy sesję. Następną sceną pokazuje odwiedzinę ojca w szpitalnej sali. To jedyny moment filmu, w którym fanatyk stara się skupić na synu, rozmowa odbywa się niemalże bez wspomnienia o rybach. Andrzej mówi natomiast o zabawnej historii o wędkarzu znalezionej w Internecie, zupełnie nie rozpoznając w niej siebie i nie będąc świadomym, że autorem jest jego syn. Kuba je przyniesione paluszki rybne. Film kończy się jego mrugnięciem wprost do kamery.

Zagubiony portret bohatera

Można odnieść wrażenie, że główną rolę w obu tekstach gra ojciec. Jako odbiorcy pasty i *Fanatyka* stajemy się współofiarami jego obsesji – zwraca się uwagę głównie na jego słowa, reakcje i zachowania, to on jest na piedestale, większość opisanych scen dotyczy właśnie jego – tę centralizację pokazują nawet tytuły, bezpośrednio odnosząc się do jego fanatyzmu. Tymczasem obie historie opowiada osoba przeżywająca i doświadczająca, niemalże niezauważona (w tytule cypypasty ukryta za zaimkiem „mój”, w tytule filmu nieobecna w ogóle), która w filmie funkcjonuje w toksycznym, dysfunkcyjnym środowisku, doprowadzającym ją do skrajnego stanu kończącego się hospitalizacją na oddziale psychiatrycznym. Mimo to fanatyzm rodzica nadal zdaje się być w głównym polu zainteresowania. Dlatego też nadrzędnym celem tego artykułu jest próba konstrukcji portretu opowiadającego – Anona i Kuby.

Konwencyjność narratora cypypast wyznacza nie tylko jego cechy ogólne (wiek, sytuacja mieszkaniowa, zawodowa), lecz również automatycznie buduje znaczną część portretu psychologicznego. Anon to jednostka „wrzucona w świat”, odczuwająca z tego powodu niepokój, niedopasowanie. Bunt wobec sytuacji egzystencjalnej realizuje się u niego poprzez ucieczkę od świata fizycznego, postawę typu: „moje otoczenie mnie nie interesuje, nie zgadzam się na nie, wybieram cyberrzeczywistość, świat realny nie jest mój”. Internet dla Anona to azyl, narzędzie realizacji wyparcia. Jego doświadczenie można by opisać kategorią melancholii, o której Marek Bieńczyk pisze tak:

U niektórych negacja jest tak powszechna, że nie istnieje już nic i oni sami są niczym... Kiedy obłęd zaprzeczenia obejmuje świat zewnętrzny – opowiada XIX-wieczny psychiatra Cotard – chorzy wyobrażają sobie, że nie mają rodziny [...], że świat nie istnieje. Znikają wówczas wszystkie zewnętrzne punkty odniesienia, ale negacja godzi przede wszystkim w sam melancholijny podmiot (Bieńczyk 2012: 15).

Melancholik neguje wszystko i czynnie działa, by zapomnieć o otaczającej go rzeczywistości, natomiast za cel bierze siebie – deprecjonuje, pomniejsza: „melancholik bezpardonowo atakuje, poniżając siebie samego, odbierając swemu własnemu istnieniu formę i wszelką wartość (jestem nic, jestem zero, nie dla

mnie arytmetyka wyższych cyfr)” (Bieńczyk 2012: 15-16). Zarówno narrator pasty, jak i filmu wpasowują się w tę koncepcję melancholii. Są istnymi mistrzami autosabotażu, autodewaluacji i negacji rzeczywistości, do tego stopnia, że Kuba pod koniec filmu popada w psychozę, możliwe, że w stan skrajnej dysocjacji⁵, co wymaga hospitalizacji na oddziale psychiatrycznym.

Relacje Anona i Kuby silnie ograniczają się do funkcjonowania w rodzinie. W copypaście nie wspomina o znajomych, w filmie również się nie pojawiają, nawet epizodycznie. W związku z tym, że Kuba na co dzień funkcjonuje w cyberprzestrzeni, możemy zakładać, że ma styczność z ludźmi, jednak specyfika medium, jakim jest Internet utrudnia nawiązanie bliższej relacji i uniemożliwia inicjację jakiegokolwiek kontaktu fizycznego. W *Fanatyku* obserwujemy relację głównego bohatera z bratem. Z pewnością nie zażyłą, aczkolwiek Patryk, choć unika przebywania w domu, okazuje troskę Kubie – sugeruje mu dzień bez komputera, rozmawia o stanie brata z matką, świadomą, jak bardzo zachowanie męża wpływa na dzieci – i informuje go o tym wprost. Natomiast bohaterka w oczach Anona i Kuby pełni przede wszystkim funkcję łagodzącą wybuchy agresji ojca: „Kiedyś ojciec mnie wkurwił, to założyłem tam konto i go trollowałem, pisząc w jego tematach jakieś losowe głupoty, typu KARASIE JEDZO GUWNO. Matka nie nadążała z gotowaniem bigosu na uspokojenie” (Malcolm XD 2019a; zapis dużymi literami zgodnie z wersją autorską). Nie ma jednak szans, by całkowicie im zapobiec. Obserwując jej zachowania w filmie, można wyciągnąć wniosek, że nie widzi w nich wiele złego. Trudno się natomiast temu dziwić czy oceniać negatywnie – fanatyzm męża i wynikające z jego stanu psychicznego czy osobowości reakcje i działania zdominowały życie rodzinne, stając się nową „normą”, a więzi pomiędzy domownikami uległy deformacji.

W szerokim ujęciu prezentowaną w obu utworach relację ojciec-syn można byłoby rozpatrywać jako zderzenie pokoleń. Dwudziestoparoletni Anon i Kuba przenoszący swoje życie niemalże w całości do cyberprzestrzeni, to buntownicy szukający wyjścia z rzeczywistości, która im się nie podoba, natomiast ojciec Anona (w filmie Andrzej Gałęcki) jest człowiekiem uczonym obsługi komputera, niezbyt rozumiejącym zasady funkcjonowania w sieci, przyzwyczajonym do cykliczności w swoim funkcjonowaniu (cotygodniowe wyprawy na ryby, sobotnie obiady). W przypadku copypasty i filmu można mówić o pewnym

⁵ Z łaciny *dissociatio*, oznacza „rozdzielenie”; termin psychiatryczny opisujący utratę integralności pomiędzy tożsamością, ciałem i odczuciami (zob. Naklicka 2020).

napięciu między dwoma stykającymi się pokoleniami, jednak nie o komunikacji międzypokoleniowej. W ujęciu węższym na pierwszy plan wysuwa się brak porozumienia. Ojciec inicjuje kontakt z Kubą, przy czym jest to albo motywowane chęcią uzewnętrznienia swoich obsesyjnych myśli, albo prośbami o pomoc w ich realizacji (regulacja długu w kiosku, wciągnięcie ukradzionej łódki do mieszkania, nauka obsługi komputera). Dla młodego narratora ojciec stanowi autorytet. Gdy ten zabiera go na ryby w ramach prezentu urodzinowego, syn próbuje mu powiedzieć, że kiedy dorośnie, chciałby zostać taki, jak on, ale zostaje uciszony.

Życie ojca jest zdominowane przez wędkarstwo. Wszystko podporządkowuje się pasji przekształconej w obsesję. Pod jej wpływem fanatyk staje się egoistą dążącym do zaspokojenia swoich potrzeb i podążającym za swoimi impulsami; nie liczy się z innymi. Stopień zagłębienia w fanatyzm powoduje, że trudno w przypadku pasty i filmu mówić o relacji ojciec-syn, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, że Anon i Kuba wchodzi w rolę opiekuna, który stara się wziąć odpowiedzialność za domowy budżet czy odciąga bijącego się z kolegami ojca. Dla młodego bohatera jedyną możliwością konfrontacji, wyrażenia sprzeciwu wobec stanu rzeczy, stanowi wejście w interakcję przy użyciu komputera. Poza rzeczywistością cyfrową rozpoczęcie dyskusji, przeciwstawienie się, stanięcie w swojej obronie mogłoby mu realnie zagrozić. Wybiera on więc drogę bierną, niebezpośrednią i w gruncie rzeczy skutkującą zwiększeniem zagrożenia, bo intensyfikacją agresywnych zachowań ojca. W obu analizowanych tekstach pada wyraz *trolling*, którego pojawienie się w kontekście motywu obsesji na punkcie wędkarstwa nabiera dodatkowego wydźwięku. *Trolling* to zachowanie polegające na prowokowaniu innych użytkowników w dyskusji poprzez publikację obraźliwych komentarzy, a mające na celu skupienie uwagi na *trollu*. Wyraz pochodzi od angielskiego sformułowania *trolling for fish* i oznacza „łowienie na haczyk” (Słownik Intensys [br. r. wyd.]). Wydaje się, że bohater na krótki czas zyskuje przewagę nad ojcem.

Przestrzeń rodzinna w copypaście i filmie nie zapewnia bohaterom poczucia bezpieczeństwa. Każda sytuacja może potencjalnie skutkować wybuchem agresji ojca. Następuje zawłaszczenie przestrzeni wspólnej, życie rodzinne zostaje wyparte na rzecz obsesji. Wynikające z niej reakcje destabilizują i dezorganizują funkcjonowanie rodziny. Na potrzeby czy emocje Anona i Kuby nie ma miejsca. Ojciec nie potrafi panować nad swoimi emocjami, brak w nim autorefleksji. Jest obecny fizycznie, ale nie uczuciowo. Pomiędzy nim a otaczającymi go ludźmi brakuje więzi, zobowiązania do pełnienia roli opiekuna, rodzica. Bohaterowie są świadkami jego agresji – krzyku, niszczenia przedmiotów, wyrzucenia komputera przez okno w paście czy uderzania młotkiem w laptopa w filmie, bójek, np. tej

zakończoną interwencją policji, a wywołanej kradzieżą łódki. Anon pisze: „Ja starałem się załagodzić sytuację, żeby ojciec od nich nie dostał wpierdolu, bo było blisko” (Malcolm XD 2019a). Podkreśla, że rodzic ma skłonności do obciążania winą innych i nigdy nie bierze jej na siebie. Pokazują to zarówno opisy w paście, jak i sceny w filmie. W *Fanatyku* Kuba jedzie do szpitala po tym, jak po raz kolejny haczyk wędkarski pozostawiony na podłodze wbija mu się w stopę. Ojciec krzyczy, obwiniając syna o nieuwagę. Zarówno Anon, jak i Kuba starają się oszczędzić pieniądze wydawane na gazety o tematyce wędkarskiej, ucząc rodzica obsługi komputera. Nie udaje się to, co więcej, obsesja się zaostrza i ojciec publikuje oszczerstwa na forach internetowych. Sprawa kończy się po raz kolejny interwencją policji i przymusem wypłacenia zadośćuczynienia, za co obwiniają się Anon i Kuba: „Nie nauczyłem ojca into TOR”⁶ (Malcolm XD 2019a). Następuje odwrócenie ról rodzinnych – to młody bohater staje się opiekunem.

Tak jak w tym przypadku, identyfikowanie problemu i nazywanie zachowań przemocą może być utrudnione – dziecko (w kontekście relacji dziecko-rodzic, a nie osoby niepełnoletniej) ma skłonność brania winy na siebie. Przebywanie w przemocowym, dysfunkcyjnym środowisku może stanowić przyczynę wielu trudności związanych z psychiką – zaburzeń nastroju, osobowości, lękowych czy uzależnień (Chotkowska 2022: 63), może dojść również do ujawnienia się czy rozwoju psychozy (Gawełek 2024). Zdarza się, że u ofiar długotrwałej przemocy rozwija się złożony zespół stresu pourazowego – C-PTSD (zob. np. Cloitre 2020). W obliczu powyższych informacji nie dziwią ani reakcje i zachowania Anona czy Kuby, ani konieczność hospitalizacji bohatera w filmie. Kuba ma halucynacje (widuje ryby tam, gdzie ich nie ma), koszmary (dotyczące bycia pod wodą wśród ryb), a wzięcie substancji, która przy przedawkowaniu wywołuje efekt narkotyczny, tylko te objawy zaostrza, w rezultacie czego w Wigilię bohater trafia do szpitala.

Za maską komizmu

Swoistość past wymaga pozostania w poetyce absurdu, groteski, surrealizmu. Można zatem spodziewać się, zwłaszcza biorąc pod uwagę charakter rozrywkowy kultury popularnej, że utwory będą odczytywane przede wszystkim w taki sposób.

⁶ TOR to wirtualna sieć, która zapewnia większą anonimowość podczas dostępu do Internetu.

Powszechny odbiór pasty Malcolma XD skupia się właśnie na komediowości, stąd zapewne zarzuty kierowane wobec reżysera *Fanatyka* o nieadekwatności ekranizacji w stosunku do pasty.

Zrobienie z Kuby jakiejś ofiary [...] to totalny strzał w kolano, pasta miała wydźwięk raczej na pograniczu śmiechu i złości a nie załamania nerwowego, przez to film jest męczący w odbiorze i cała groteska postaci Andrzeja ginie w bagnie użalania się nad sobą narratora (Dampc 2017; pisownia oryginalna).

[...] ten film miał być komedią, a nie jakimś użalaniem się (Kubina 2017).

W sekcji komentarzy pod artykułem o *Fanatyku* pojawia się więcej podobnych wypowiedzi, jednak kluczowe jest zauważenie, jak bardzo dyskusja emocjonalnie pochłonęła odbiorców. Sedno zestawienia pasty i filmu przedstawia komentarz użytkownika Maciekq: „[...] Sama pasta jest raczej też napisana w klimacie narzekania, autorowi wcale w tej sytuacji nie jest wesoło, to nas tylko smieszy, trochę dziwnie by wyglądało, jakby na ekranie zrobili kabaret z tego” (Maciekq 2020; pisownia oryginalna).

Nawet jeśli *Mój stary to fanatyk wędkarstwa* powstał tylko dla żartu i jedynie po to, by stać się kolejnym memem rozbawiającym tysiące osób, wciąż jest to tekst o doświadczeniu przemocy, co całkiem zręcznie ukrywają warstwa językowa oraz wydźwięk komiczny, połączony z postawą narratora zdającego się mieć dystans do opisywanych przez siebie wydarzeń. Utwór przypomina zapis mowy. Charakteryzuje go potoczność, nacechowanie emocjonalne, pojawiają się połączenie języka polskiego i angielskiego, specyficzna leksyka (zwykle nawiązująca do socjolektu młodzieżowego), powtarzające się konstrukcje z celowo błędnym zapisem (często z błędem motywowanym fonetycznie)⁷, wulgaryzmy, przerywniki właściwe również językowi mówionemu (patrz Tabela 1).

⁷ Ten zabieg również odsyła do zjawiska memów, w których pojawiają się przekształcenia fonetyczne (zdarza się, że tekst zgodny jest z faktycznym zapisem fonetycznym), patrz np. memy z wariacjami wyrażenia „co ja paczę” [powinno być: patrzę] albo przedstawiające słynnego nosacza-Polaka mówiącego „somsiad” [sąsiad].

cecha używanego języka	przykłady
potoczność, nacechowanie emocjonalne	„baba z recepcji”, „gównoburze”, „inba”, „gdzieś w pizdu”
zapożyczenia	„nauczyłem go into internetu”, „go trollowałem”, „cool”
błędy	„karasie jedzo guwno”, „niedostatecznie zarybiajo, tylko kradno”
wulgaryzmy	„pół mieszkania zajebane wędkami”, „ból dupy”
nagromadzenie „waty słownej”	„itd.”, „itp.”, „xd”

Tabela 1. *Cechy językowe analizowanego utworu Malcolma XD wraz z przykładami.*

Źródło: opracowanie własne.

Anon wypowiada się „pod prąd, przeciwko językowi” (Bieńczyk 2012: 23), dlatego też pasta odrzuca język literacki. Nie jest to pejoratywne, wręcz przeciwnie – napisanie pasty to pierwszy wyraz autentyczności Anona. Z oczywistych względów może pojawić się sprzeciw, gdyż to odsłonięcie się, zakomunikowanie przez narratora i bohatera swojego istnienia realizuje się poza normą – językową, literacką, obyczajową – natomiast z wykorzystaniem języka „pod prąd” w wyrazie doświadczeń, wbrew hasłu „Dzieci i ryby głosu nie mają” (Tylka 2017: 23:53-23:56). Z pewnością warto również postawić pytanie, na ile przypadkowe jest to, że uwagę odbiorcy od opisywanego doświadczenia dysfunkcyjnego domu odwraca potoczny, wulgarny, często nienormatywny język, a na ile to zamierzona część strategii ukrywania i wpisuje się w mechanizm nakładania maski (swoboda w użyciu języka jest tylko z pozoru autentyczna). Niezależnie od odpowiedzi, Anon w copypaście i Kuba w filmie doświadczają przemocy, a sposób, w jaki prowadzona jest narracja prawie uniemożliwia dojście do takiego wniosku. Może i ojciec „potrafi drzeć mordę do monitora albo wypierdolić klawiaturę za okno” (Malcolm XD 2019a), ale gdy Anon zaraz po tym odpowiada, że matka nie nadążała z gotowaniem bigosu na uspokojenie, nie sposób się nie uśmiechnąć. Absurdalne powody bójek, które inicjuje tytułowy fanatyk, odwracają uwagę od tego, że Anon musi rozdzielać i uspokajać dorosłych bijących się mężczyzn.

Słowo o strategii reżyseria

Pasta nie ma skonkretyzowanego zakończenia, nie wiemy, co dzieje się dalej. Film również pozostawia zakończenie otwarte – Kuba pozostaje na oddziale psychiatrycznym z szansą na stworzenie swojej, osobistej, zindywidualizowanej

narracji, której brak zauważa terapeuta podczas terapii grupowej. Trafnym będzie uznanie przeniesienia literackiej historii Anona do przestrzeni filmowej za próbę nadania bohaterowi pasty choć części tożsamości. *Fanatyka* możemy rozpatrywać również jako dążenie do oddania Anonowi głosu, którego pozbawia go przywołana przez brata Kuby zasada „Dzieci i ryby głosu nie mają”. Ważne zdaje się podkreślenie wyrazu „próba” – opowieść filmowego bohatera przerywa koniec sesji terapeutycznej, a odwiedzający go ojciec nie rozpoznaje siebie w znalezionym w Internecie tekście syna. Nie ma zwrotu akcji, nie ma szczęśliwego zakończenia, mimo że Kuba w ostatnim kadrze filmu przedziera się przez czwartą ścianę, mrugając (dosłownie) do odbiorców, jakby wszystko było w porządku, jakby przemoc ojca nie doprowadziła go do szpitala psychiatrycznego. Daje znak – „wszystko w porządku, to tylko film, to tylko fikcja”, zaprzeczając konwencyjnemu „P.S. – to prawda” w copypastach. Odbiorcy tym stwierdzeniem mistrza zaprzeczenia mogą czuć się przekonani bądź nie, ale z pewnością nie sposób pominąć faktu, że i poza światem literatury i filmu istnieją Anon, Kuba, przemocowy rodzic-fanatyk, bierny partner rodzica-fanatyka, unikające przebywania w domu rodzeństwo, obsesje, mechanizmy obronne, ostre i długotrwałe reakcje na stres.

Podsumowanie

Zarówno *Mój stary to fanatyk wędkarstwa*, jak i *Fanatyk* to utwory, które zyskały dużą popularność wśród odbiorców, a dowodem na to jest sam fakt pojawienia się ekranizacji oraz opublikowanie na papierze zbioru Malcolma XD (2019b). Copypasty ogólnie ujmując można określić raczej nieartystyczną twórczością piśmienniczą (za Kurcwaldem 2015) i mieć wątpliwości odnośnie uznawania ich za część pola literackiego. Przy ukazanej tutaj pograniczności i związkach z memem, możliwe, że są to zastrzeżenia słuszne, natomiast nie ujmuje to istotności analizom utworów funkcjonujących w niezwykle szybko zmieniającym się obszarze publikacji internetowych, zwłaszcza gdy poruszają one tematy ważne – jak trauma czy doświadczenie przemocy – i robią to w sposób nietypowy, zastanawiający.

Gdy utwór Malcolma XD będzie interpretować się jako pozanormatywny językowo opis doświadczeń, a film ujmować jako umiejscowienie historii w kontekście, w którym łatwiej zauważyć skutki przemocy, oba teksty stworzą dla bohatera i narratora przestrzeń do podjęcia decyzji o pewnego rodzaju

reclaimingu, próbie odzyskania kontroli nad osobistą narracją, która niknie pod naporem obsesji ojca. Anon i Kuba to przede wszystkim jednostki przeżywające i choć uwidocznienie tego faktu w filmie wywołało krytykę, to żart i absurd jako kategorie należy traktować w analizowanych tekstach jako maskę, za którą chowa się podmiot melancholijny, zbuntowany, może nawet – na co nie zgodziłaby się część widzów *Fanatyka* – cierpiący i to cierpienie skutecznie skrywający.

Źródła cytowań

- BIEŃCZYK, MAREK (2012), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Świat Książki.
- CLOITRE, MARYLÈNE (2020), 'ICD-11 complex post-traumatic stress disorder: simplifying diagnosis in trauma populations', *The British Journal of Psychiatry*: t. 216, z. 3, s. 129-131.
- DAMPC, PATRYK, @PATRKO19283 (2017, 24 grudnia), [Komentarz] 'Zrobienie z Kuby jakiejś ofiary...', online: <https://www.filmweb.pl/film/Fanatyk-2017-783759/discussion/Komediodramat,2960648> [dostęp: 12.11.2024].
- GAWĘLEK, ANETA (2024), 'W krainie fantazji. Doznawanie przemocy a choroba psychiczna', online: <https://www.niebieskalinia.pl/aktualnosci/artykuly-niebieskiej-linii/w-krainie-fantazji-doznawanie-przemocy-a-choroba-psychiczna-11502024> [dostęp: 23.11.2024].
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1986), 'O intertekstualności', *Pamiętnik Literacki*: 4, s. 77-100.
- KAMIŃSKA, MAGDALENA (2017), 'Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa', Poznań, Galeria Miejska Arsenał.
- KEMP, SIMON (2024), 'Digital 2024: Global Overview Report', online: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report> [dostęp: 10.11.2024].
- KUBINA, SEWERYN, @GORN221 (2017, 25 grudnia), [Komentarz] 'Dokładnie, ten film miał być komedią...', online: <https://www.filmweb.pl/film/Fanatyk-2017-783759/discussion/Komediodramat,2960648> [dostęp: 12.11.2024].
- KURCWAŁD, MICHAŁ (2015), 'Copypasta – na granicach literatury, grup społecznych i dyscyplin badawczych', w: Katarzyna Kuchowicz (red.), *Literatura na granicach: monografia naukowa*, Kraków, AT Wydawnictwo, s. 71-80.
- MACIEKQ, @MACIEKQ (2020, 30 października), [Komentarz] 'Nie wiem jaka jest opinia autora...', online: <https://www.filmweb.pl/film/Fanatyk-2017-783759/discussion/Komediodramat,2960648> [dostęp: 12.11.2024].
- MALCOLM XD (2014), '[Mój stary to fanatyk wędkarstwa...]', online, udostępnione przez użytkownika maciejkack: <https://wykop.pl/>

- wpis/6871654/pasta-copypasta-moj-stary-to-fanatyk-wedkarstwa-po [dostęp: 10.11.2024].
- MALCOLM XD (2019a), 'Mój stary to fanatyk wędkarstwa', online: <https://malcolmxd.pl/pasty/moj-stary-to-fanatyk-wedkarstwa/> [dostęp: 10.11.2024].
- MALCOLM XD (2019b), 'Mój stary to fanatyk wędkarstwa', w: tegoż, *Pastrami*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. [epub: rozdział 15].
- NAKLICKA, TATIANA (2020), 'Zaburzenia dysocjacyjne – rodzaje, przyczyny, objawy. Jak leczyć zaburzenia dysocjacyjne?', online: <https://www.medonet.pl/choroby-od-a-do-z/choroby-i-zaburzenia-psychiczne,zaburzenia-dysocjacyjne---rodzaje--przyczyny--objawy,artykul,19428285.html> [dostęp: 12.11.2024].
- OBSERWATORIUM JĘZYKOWE UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO (2019), 'Piwniczak', online: <https://nowewyrazy.pl/haslo/piwnicznik.html> [dostęp: 12.11.2024].
- PAWLICKA, URSZULA (2014), 'Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce', *Teksty Drugie*: 3, s. 141-161.
- SŁOWNIK INTENSYS (br. r. wyd.), 'Trolling', online: <https://slownik.intensys.pl/definicja/trolling/> [dostęp: 23.11.2024].
- TYŁKA, MICHAŁ REŻ. (2017), *Fanatyk*, Polska Akademia Sztuki Filmowej, online: <https://www.netflix.com/pl/title/81232964> [dostęp: 12.11.2024].
- WYKOP.PL, (2014a), 'Mój stary to fanatyk Korwina', online: <https://wykop.pl/wpis/7971760/moj-stary-to-fanatyk-korwina-pol-mieszkania-wytape> [dostęp: 12.11.2024].
- WYKOP.PL, (2014b), 'Mój stary to fanatyk kolejnictwa', online: <https://wykop.pl/wpis/9992616/moj-stary-to-fanatyk-kolejnictwa-pol-mieszkania-za> [dostęp: 12.11.2024].
- WYKOP.PL, (2015), 'Mój stary to fanatyk Lalki', online: <https://wykop.pl/wpis/12872273/moj-stary-to-fanatyk-lalki-pol-mieszkania-zajne-st> [dostęp: 12.11.2024].
- WYKOP.PL, (2022), 'Mój stary to fanatyk lego', online: <https://wykop.pl/wpis/69142225/moj-stary-to-fanatyk-lego-pol-mieszkania-zajebane> [dostęp: 12.11.2024].
- ZDUNKIEWICZ-JEDYNAK, DOROTA, (2016), 'Intertekstualność współczesnej komunikacji internetowej. Intertekstualne odwołania wewnątrzgatunkowe w memach', *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*: 32, s. 57-73.

Człowiek w Sieci: *fake reality* w mediach społecznościowych

ANNA KOZŁOWSKA

Wprowadzenie

Człowiek bez zdolności dotarcia do rzeczywistości – to wizja, która w różnych postaciach wraca w dyskursie naukowym. Naukowcy od lat starają się wykazać, że coś odbiera ludziom możliwość poznania „prawdziwej” rzeczywistości (ang. *real reality*). Znamienne jest to, że właśnie mediom wielu z nich przypisuje rolę znaczącą w kreowaniu „fałszywej” rzeczywistości (ang. *fake reality*) i w odciąganiu nas od tej prawdziwej. Warto zadać sobie pytanie, czy obecnie jesteśmy w stanie na nowo odczytać myśli dawnych badaczy i pokazać, w jakim kierunku idzie człowiek późnej nowoczesności. Czy potrzebujemy nowego spojrzenia na człowieka w Sieci, czy może wystarczy sięgnąć do dzieł tych, którzy wiele czasu i miejsca poświęcili na krytykę roli mediów we współczesnym (im) świecie.

Nie sposób ukryć, że pod wpływem kolejnych zmian technologicznych na naszych oczach zmienia się koncepcja człowieka. Żyjemy w świecie, w którym mocno stawia się na ideę samorozwoju, kształtowania siebie, bycia autorem własnej tożsamości, najlepszą wersją siebie. Człowiek – wyrwany z tradycyjnego środowiska kulturowego – z uporem poszukuje sposobu na określenie siebie, na zahaczenie się, na odkrycie swojego Ja, na odnalezienie własnej tożsamości. Stajemy przed możliwością „wyboru” tożsamości – nic nam nie jest dane, nic

nie jest narzucone. Jak zauważa Patryk Filipowicz „w naszym kręgu kulturowym coraz bardziej namacalnie upowszechnia się postrzeganie życia (oraz siebie samego) jako tworzywa, które można kształtować, mieć na nie wpływ, poddawać oddziaływaniom oraz wypełniać określoną treścią, wystawiając je na bogactwo nowych doświadczeń” (Filipowicz 2013: 156). Nic dziwnego, że procesy kreowania własnej tożsamości szczególnie wyraźne widoczne są w rzeczywistości wirtualnej, która pozwala człowiekowi bez większych ograniczeń na pokazywanie siebie (ale też na wystawianie się na ogląd innych) – tego nie dawała era mediów masowych. Demokratyzacja social mediów polega właśnie na tym, że kreowanie tożsamości może być udziałem niemal każdego z nas (czy tego chce czy nie. W tym fascynującym świecie kreacji własnej wizji rzeczywistości napotykamy też na wiele przeszkód, zagrożeń i wątpliwości, np. którą drogę wybrać. Z jeszcze większą siłą powróciło do nas pytanie o możliwość kreowania „autentycznej” tożsamości, tym razem w Sieci.

Zacznijmy od tego, że zgodnie z definicją słownikową rzeczywistością jest „to, co istnieje naprawdę” (Słownik Języka Polskiego PWN 2024), ewentualnie jest to „sytuacja lub warunki, w których ktoś żyje, coś się odbywa” (Słownik Języka Polskiego PWN 2024). Jednym słowem, *ad hoc* ustalamy, że rzeczywistość jest „realna”, a człowiek zawsze żyje w jakiejś wersji rzeczywistości. Tymczasem w literaturze naukowej co rusz podważa się taki sposób podchodzenia do rzeczywistości. Spojrzenie na „autentyczność” rzeczywistości jest zależne od przyjętej perspektywy badawczej. W podejściu modernistycznym zakłada się, iż istnieje coś takiego jak rzeczywistość „prawdziwa” (ang. *true reality*) – obiektywnie rozpoznawalna, idealna, ale obok niej mogą powstawać różnego rodzaju wersje rzeczywistości – zniekształcone, odchylone od norm, wartości i wzorów zachowań danego społeczeństwa, nieidealne, a przez to fałszywe. Zdaniem Guya Deborda, znanego krytyka kapitalizmu, to, w czym żyje społeczeństwo modernistyczne, to ideologia „spektaklu”, z którą możemy (należy) walczyć. Dla tego francuskiego badacza rzeczywistość (ta nieidealna) jawi się jako zbiór niczym nieskrępowanych spektakli, w których zatraciliśmy prawdę o życiu (por. Debord 2006: 33). Jednak wydaje się, że dla człowieka jest nadzieja – zawsze może wyjść ze spektaklu, przestać uczestniczyć w czymś, co daje tylko pozorne szczęście. Z tej perspektywy badawczej w procesie socjalizacji człowiek otrzymuje szansę budowania tożsamości „autentycznej”, dzięki której potrafi dobrze (prawdziwie) funkcjonować w świecie, ale najczęściej zatracą się w społeczeństwie. W podejściu nowoczesnym wyraźnie na plan pierwszy wysuwa się pragnienie stworzenia (odnalezienia) świata „prawdziwego”, uporządkowanego, racjonalnego i jednoznacznego (Łoska 2008: 259).

W drugim podejściu (postmodernistycznym) odnajdujemy zaś świat niepewny, rozmyty, przypadkowy, odnajdujemy względność wszelkiego poznania oraz pogodzenie się z brakiem prawdy, niejednoznacznością rzeczywistości (Loska 2008: 260). Wyraźnie odchodzi się od założenia o istnieniu jednej możliwej wersji świata, a w skrajnej postaci twierdzi się wręcz, że taki realny, prawdziwy, namacalny w ogóle nie istnieje – bo każdy ma swoją jego wersję. Jak zauważa Jakub Andrzejczak (2007: 171) w zasadzie trudno mówić o jakiegokolwiek „prawdziwej” czy „fałszywej” rzeczywistości – po prostu nie jesteśmy w stanie dostrzec różnicy „pomiędzy tym, co stanowi źródło a tym, co jest tylko lustrem; między tym, co jest oryginałem a tym, co kopią, a także tym, co jest realne a co pozorne oraz tym, co jest prawdziwe a co fałszywe” (Ibidem). Thomas Luckmann i Peter Berger (1983) stali na stanowisku, że żyjemy w świecie społecznych konstrukcji – społeczeństwo nieustannie kreuje rzeczywistość, co oznacza, że nie ma tej jednej prawdziwej, absolutnej. Inaczej mówiąc, rzeczywistość jest prawdziwa, jeśli za taką zostanie uznana przez człowieka, czyli kiedy dojdzie do jej legitymizacji. Jeśli tak się nie stanie, to mamy do czynienia z anomią. Jak zauważa Andrzejczak (2007: 172) „z perspektywy społecznego konstruktywizmu nie ma świata »jako takiego«, są tylko różne wersje świata, z których jedna – w sposób »narzucony« – uzyskuje status prawdziwej i autentycznej”. Kluczem do autentyczności jest, paradoksalnie, przyjęcie określonej wizji rzeczywistości, społecznie akceptowalnych wartości, norm i wzorów zachowań. W takim świecie człowiek operuje z jednej strony większą swobodą w tworzeniu własnej tożsamości, z drugiej jest narażony na chaos normatywny i aksjologiczny, brak możliwości określenia siebie w ostatecznej postaci.

Zygmunt Bauman widział w człowieku płynnej nowoczesności kogoś, kto jest w stanie przejąć pełną odpowiedzialność za swoje życie, wyjść poza narzuconą rzeczywistość. Zdaniem Marshalla McLuhana (2004), to media (rozumiane jako wszystko, co jest przedłużeniem człowieka) zawsze tworzą rzeczywistość, z czego kompletnie nie zdajemy sobie sprawy. Najważniejszym zadaniem postnowoczesnego procesu socjalizacji (wychowania) wydaje się „upodmiotowienie (...) człowieka tak, aby świadomie konstruował siebie samego i świat, w którym żyje” (Andrzejczak, 2007: 172).

Jednakże, czy nie jest tak, że bez względu na to, jaką perspektywę patrzenia na rzeczywistość przyjmujemy, to zawsze staniemy przed tym samym dylematem: w jakim świecie mamy żyć? Jak zauważa Slavoy Žižek (2001: 43–44), „przynależność do dowolnego społeczeństwa implikuje pewien paradoksalny moment, w którym podmiotowi nakazuje się przyjąć dobrowolnie, na mocy jego własnego

wyboru, to, co i tak zostanie mu narzucone (wszyscy musimy kochać nasz kraj, naszych rodziców...). Ten paradoks chcenia (dobrowolnego wybierania) tego, co i tak jest nieuchronne, udawania (zachowywania pozorów), że mamy wolny wybór, chociaż w rzeczywistości go nie mamy, jest ściśle współzależny z pojęciem pustego symbolicznego gestu – gestu, oferty, która ma być odrzucona: pusty gest daje możliwość odrzucenia tego, co niemożliwe, tego, co nieuchronnie się nie zdarzy”.

Dosadnie napisał o tym Jean Baudrillard (2005: 33), twierdząc, że tak naprawdę jesteśmy tylko pionkami w symulacji rzeczywistości i nie jesteśmy w stanie z niej wyjść. Ta ostatnia wizja człowieka jest nam bardzo dobrze znana z filmu *Matrix*. W kultowej scenie, główny bohater, Neo, musi wybrać, którą połknie pigułkę – niebieską czy czerwoną? Jeśli wybierze niebieską, obudzi się we własnym wygodnym łóżku, ale już do końca życia będzie trwał w iluzji, w „fałszywej” rzeczywistości. Jeżeli sięgnie po czerwoną pigułkę, pozna porażającą, szokującą prawdę o świecie, w którym funkcjonował, ale stanie się wolnym człowiekiem i jednocześnie zdolnym do tego, aby zawalczyć o „prawdziwą” rzeczywistość. Wobec tego zadajmy sobie pytanie, czy żyjemy w matrixie – w wymaginanym świecie, w którym stanowimy tylko baterię zasilającą życie maszyn? Czy jesteśmy w stanie opuścić tę „fałszywą rzeczywistość”, jeśli nawet nie wiemy, że w niej przebywamy? A jeśli wyjdziemy, to gdzie mamy iść? Świat poza matrixem stał się dla niektórych przekleństwem i robili oni wszystko, żeby wrócić do symulacji rzeczywistości.

W tym rozdziale nawiążemy do podstawowych tez wspomnianych (i innych) badaczy, obrazując je spektaklem (Debord 2006) toczącym się w social mediach. W takim kontekście odpowiednią metodą badawczą staje się analiza krytyczna literatury przedmiotu, która pozwoli na przystosowanie nowego problemu badawczego, jakim jest funkcjonowanie człowieka w social mediach (online), do dotychczasowej wiedzy dotyczącej kreowania rzeczywistości w mediach masowych (offline). Analiza badawcza będzie dotyczyła z jednej strony relacji człowiek-media, z drugiej influencer-obszernik. Wyjść należy z założenia, że istotą funkcjonowania współczesnego człowieka w Sieci są głębokie przeobrażenia w procesie konsumpcji mediów. Człowiek nie jest już jedynie biernym obserwatorem rzeczywistości medialnej, ale jej głównym uczestnikiem, mogącym przyjmować przeróżne role w komunikacji medialnej: producenta, twórcy, emisariusza, komentatora, obserwatora itd. W zależności od tego, w jakiej postaci człowiek egzystuje w Sieci, można się spodziewać innych (odmiennych) konsekwencji w procesie budowania siebie.

Człowiek w świecie mediów społecznościowych

Warto na początek odwołać się do kilku metafor obrazujących relację media-rzeczywistość (Mrozowski 2001: 66 i 303). Zgodnie z pierwszą metaforą media są oknem na świat, przez które nie wychodząc z domu możemy oglądać to, co się dzieje na zewnątrz. Jednak – zdaniem Macieja Mrozowskiego – to, co widzimy, niekoniecznie jest „pełną” rzeczywistością, tylko jakimś jej odbicie. Stąd pojawia się inna metafora – media jako zwierciadło rzeczywistości. Obraz świata w mediach nie jest tego świata wiernym odzwierciedleniem, gdyż występuje w nich obecnie wiele możliwości ramowania (założonego *ad hoc* sposobu przedstawiania rzeczywistości). W najlepszym zatem razie – jak zauważa Mrozowski – media stanowią krzywe zwierciadło. Sam autor zastępuje te wszelkie metafory, określeniem obrazu świata w mediach jako kalejdoskopu – różnorodnego, fragmentarycznego, przypadkowego i zmiennego. Zdaniem badacza, świat medialny jest nieskończonym ciągiem coraz to nowych konfiguracji i podobnie jak w kalejdoskopie każdą kolejną konfigurację tworzą jeśli nie te same, to podobne elementy.

Dla McLuhana (2004: 212) medium w relacji z człowiekiem jest „przekazem”, jest kreatorem naszej rzeczywistości, budując zakres i formę naszych relacji społecznych. Idąc tropem badacza, zbliżamy się do końcowej fazy przedłużenia człowieka – technicznej symulacji rzeczywistości. Wydaje się, że w dobie mediów społecznościowych ta wizja kalejdoskopu kreującego co chwilę inną wizję rzeczywistości, jest szczególnie aktualna. Tym, co jednak wyróżnia media online na tle mediów offline, to nasze pełne, niczym nieskrępowane, uczestnictwo w procesie komunikacji medialnej. Dajemy się wciągać w świat social mediów – komentujemy posty na Facebooku, przesyłamy filmiki na TikToku, oglądamy wiadomości na Twitterze (obecnie X), oglądamy filmy na YouTube – „aktywnie” tworzymy kolejne wersje rzeczywistości niczym we wspomnianym kalejdoskopie. Rzeczywistość (wirtualna) jest obecnie efektem działań ludzi, którzy korzystają z urządzeń podłączonych do internetu, wpisują zapytania do wyszukiwarek, odwiedzają strony internetowe, umieszczają posty na portalach społecznościowych, dokonują zakupów w internecie, oglądają filmy itd. Następnego dnia, podejmując te same czynności, tworzymy kolejną wersję rzeczywistości, złożoną z tego, co już widzieliśmy i co na nowo próbuje się nam sprzedać, choć w innym opakowaniu. To my – podłączeni do Sieci – tworzymy nową kategorię rzeczywistości, tzw. cyfrową reprezentację.

Co nam dają media społecznościowe? Nieskrępowany przepływ wszelkich informacji, newsów i fake newsów, mieszanie się spraw ważnych i mniej ważnych,

mieszankę dylematów moralnych i obyczajowych ujmowanych w różnych kontekstach i ukazujących różne sposoby interpretacji oraz postępowania. I nagle, wiele lat po śmierci McLuhana, okazuje się, że ludzie stali się wędrownymi zbieraczami wiedzy, w niewidzianym dotąd stopniu uczestnikami powszechnego procesu komunikacji społecznej bez granic. Wędrowny zbieracz wiedzy dysponuje nieomal nieograniczoną liczbą informacji, ale przez sam fakt rozległości zbioru informacji wiedza owa pozostaje poza granicami wszelkiego rozumu, systemu czy porządku (Sławek 2009: 103). To nie daje człowiekowi już podstaw do tworzenia stałej, opartej na fundamentach, wiedzy, a jedynie otwiera możliwość niekończącego się poszukiwania nowych informacji, dopowiadania, sprawdzania, podważania, interpretowania, odrzucania. I tak każdego dnia, bez wytchnienia, podróżujemy w Sieci. Z jednej strony, mamy potencjalnie większą możliwość odnalezienia czegoś, co pasuje do naszego Ja. Z drugiej, wymaga to od nas większego wysiłku w wychwyceniu odpowiednich, sensownych informacji i połączenia ich w coś, na czym będziemy mogli oprzeć siebie w rzeczywistości. Wydaje się, że z jeszcze większą siłą powraca pytanie o to, jak żyć, jak i gdzie szukać swej tożsamości?

Człowiek za kulisami mediów społecznościowych

Zdaniem Deborda (2006: 3 i nast.), rzeczywistość człowieka to spektakl – wszechogarniająca społeczeństwo iluzja (przeciwieństwo) prawdziwego życia, nowoczesnego i autentycznego. Najważniejszą rolę w tworzeniu iluzji życia społecznego odgrywają m.in. media masowe – to one wyzwalają w człowieku pasywny stosunek do rzeczywistości, pokazując nam ciągle zmieniające się spektakle, wciągając w nie nas. Życie człowieka uległo, zdaniem badacza, odrealnieniu – życie zostało zastąpione oglądanym obrazem w mediach, a możliwość bycia w danym miejscu i czasie – reprezentacją. To, co charakteryzuje społeczeństwo spektaklu, to relatywizacja prawdy na wszelkich poziomach życia społecznego i jej permanentna wymienność z kłamstwem, zanik pamięci i destrukcja historii, odosobnienie człowieka, alienacja, pasywność, nieokiełznana konsumpcja, traktowanie działalności ludzkiej jako towaru (wszystko na sprzedaż). To prowadzi do symbolicznej śmierci społeczeństwa – ludzie nie żyją już we wspólnocie, a jedynie odczuwają „wspólne doświadczenie izolacji” (Ogonowska 2012: 18).

Według Marianny Michałowskiej „człowiek nie pragnie już rozumieć [*understand*] – wchodzić »w głąb« świata, bo tam już nic nie ma, »podszewka«

stała się powierzchnią. Nie ma nic under, bo wszystko jest pomiędzy – between. Miejsce understanding zajęło interstanding” (Michałowska 2000: 94). Spójrzmy na social media okiem obserwatora. Zadaniem followersów jest obserwacja życia gwiazdy, spektaklu granego przez influencera, przyjęcie bądź odrzucenie jego wizji świata, polubienie (opcja niepolubienia jest obecnie niewidoczna dla obserwatorów), komentarz, recenzja. Baudrillard (2006) w podobnym duchu pisze o zjawisku „obszescniczości”, mając na myśli sytuację, w której wszystko zostaje wystawione na sprzedaż, a to ze zdwojoną siłą obserwujemy w social mediach – influencer pokazuje swoje życie, wpuszcza nas za goffmanowskie kulisy, nie pozostawia (wydaje się) zbyt wiele dla siebie, wystawia się na krytykę (nie zawsze miłą). Media masowe nie budowały tak silnej relacji z publicznością, albowiem jedyne, co mogliśmy zrobić, to włączyć odbiornik telewizyjny, obejrzeć program, wyłączyć telewizor. W dobie internetu zwykły człowiek stał się z jednej strony reżyserem swego filmu, aktorem, producentem, dziennikarzem, propagatorem idei, a z drugiej – ma możliwość na żywo komentowania tego, piszą inni, uczestniczenia w dyskusji. Nie przygląda się jedynie temu, co robią inni, uczestniczy w iluzorycznym (owszem) dyskursie publicznym, ale ma status komentatora.

Media społecznościowe mają jeszcze jedną ważną cechę – stworzyły wrażenie bliskości i poufności, co ma swoje konkretne konsekwencje w budowaniu tożsamości. Nawiązanie rozmowy z followersami następuje poprzez połączenie online (inaczej: jest na linii) – od początku influencer stwarza wrażenie, że jest z nami zaprzyjaźniony, że prowadzi prywatną rozmowę, używając w wielu wypadkach języka potocznego, emocjonalnego, bezpośrednio zwracając się do swoich rozmówców. Do tego influencer – nagrywając z domu (obecnie też ze swojego studia) – wpuszcza nas w swoją strefę prywatną, intymną, co pozwala na przyjrzenie się temu, jak mieszka, ilu jest domowników czy zwierzątek. Nie sposób nie zgodzić się ze zdaniem Beaty Kacperskiej (2018: 77), że nowe technologie mają wpływ na kształt komunikacji międzyludzkiej. Rozwój social mediów wiąże się ze skracaniem dystansu pomiędzy uczestnikami Sieci. Facebook umożliwiał prezentację wybranym „znajomym” postów, zdjęć czy filmików z własnego życia kręconych za pośrednictwem telefonu komórkowego. YouTube wpuścił do naszego świata „followersów” bez możliwości kontroli tego, kto obserwuje nasz profil i kto nas polubi. Obserwujący, jak turyści, zwiedzając kolejne miejsca w Sieci, chcą dotrzeć do kulis, wejść za scenę, zobaczyć, co znajduje się za firanką, zbratać się z influencerem, połączyć się, odczuć, to co on odczuwa.

Co nas czeka po całym dniu zwiedzania Sieci? Na koniec i tak odczujemy, że „wszystko już było”, „nic mnie nie zaskoczyło”, „nuda” – świat w mediach społecznościowych ostatecznie przestaje być dla nas tajemniczy. W Sieci chodzi o to, aby każdą rzecz, myśl, „schwycić w przelocie, skonsumować na miejscu i być gotowym do następnej” (Bauman 2007b: 183). Po takiej konsumpcji, uzyskujemy natychmiastowe wyczerpanie i zniknięcie zainteresowania (Bauman 2006: 184). Cechą tzw. tiktokizacji jest dążenie do intymności, ale też autentyczności, realności, podawanej w sposób szybki (instant) z jednej strony i estetyczny z drugiej.

Cechą tiktokizacji jest też kopiowalność – twórcy internetowi zakładają bowiem, że jeśli coś sprawdziło się u jednej osoby, to sprawdzi się u drugiej, u trzeciej i kolejnej. W demokratycznym świecie mediów społecznościowych każdy może zajrzeć za firankę i zobaczyć spektakl innego bohatera, każdy może stać się też bohaterem swego spektaklu. To wciąga, wchłania naszą tożsamość, prowadząc profil w mediach społecznościowych, stajemy się kolejną baterią napędzającą wirtualną rzeczywistość. Spektakl, mówi Debord (1998: 14), dominuje nad ludźmi oraz pogłębia ich odosobnienie, dostarczając im doświadczeń, które podtrzymują ich wyobcowanie (tzw. spektakularne oddzielenie). W efekcie dla niektórych social media stają się jedynym światem, i to tym światem, który buduje Ja. Jak zauważa Debord, „to, co się pojawia, jest dobre, a co jest dobre, pojawia się” (Debord 1998: 13).

W efekcie mamy podobne konsekwencje, co przy masowej produkcji – pojawia się iluzja czasu cyklicznego, poprzez powrót wciąż-do-tego-samego. Jeśli jakaś idea, jakiś sposób prezentacji, jakaś treść sprawdziła się w jednym przypadku (czytaj: budowała zasięgi), to dlaczego z tego nie skorzystać? W rezultacie w mediach społecznościowych pojawia się kopia, następnie kopia kopii. Ludzie – jak wirusy – korzystają ze sprawdzonych pomysłów innych influencerów, powielają treści, kopiują te same linki, wyzyskują te same grafiki, wykorzystują w swych filmach te same fragmenty piosenek – naprawdę można mieć wrażenie, że ogląda się wciąż to samo. Pewnego dnia obserwator budzi się z wrażeniem, że ten filmik na TikToku już gdzieś widział, takie zdjęcie na Instagramie pokazywał już ktoś inny, a tożsamy film na YouTube już nakręciło kilku innych influencerów. Pojedynczo coś może wydawać się prawdziwe, ale jeśli widzimy tysiące kopii tych samych treści, tych samych ludzi, tych samych wydarzeń, to autentyczność może budzić wątpliwości.

Tożsamość prezentujących owe treści ludzi też staje pod znakiem zapytania. Baudrillard (2006) postrzegałby influencerów jako symulakry – ludzi

imitujących rzeczywistość, kreujących ją na potrzeby swoich obserwatorów. Gdybyśmy mieli szansę dotrzeć do nich, zauważylibyśmy, że nie tyle chronią swój świat, co tak naprawdę ukrywają, że pokazywane życie nie istnieje. To już nie chodzi tylko o to, że człowiek chce pokazać jakąś część swojej rzeczywistości – robi zdjęcie z pobytu w restauracji, wysyła selfie z podróży do Rzymu, pokazuje swoje dziecko, psa czy kota. To już jest tworzenie iluzji rzeczywistości – dołożę pomidory do sałaty, dlatego że świetnie się komponują z zielonym (choć ich nie jem, bo nie lubię), pokażę fragment posprzątanej łazienki, ponieważ reszta wygląda niechlujnie, pójdę z dzieckiem na plac zabaw, żeby pokazać, jak świetnie się razem bawimy, nałożę filtr na twarz, aby ukryć zmarszczki itd. Niech inni obserwują moje życie i mi zazdroszczą.

Oglądamy świat influencerów, który jest wykreowany i przeżywany za nas na portalach społecznościowych, widzimy niby życie, niby emocje, niby relacje – uczestniczymy w pseudo rzeczywistości, gdzie prawda miesza się z fałszem, a może nawet nie istnieje. Gdyby Debord obserwował świat influencerów, znalazłby potwierdzenie dla swojego sposobu pojmowania rzeczywistości. „We wszystkich swych poszczególnych formach: w informacji lub propagandzie, w reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywki, spektakl stanowi obecnie model społecznie dominującego życia” (Debord 1998:12). Czy nie potwierdza tego Henri Lefebvre, pisząc: „to, co widzimy jest sztucznym światem [...], ponieważ prezentuje się jako prawdziwy i naśladuje prawdziwe życie, po to, by zastąpić rzeczywistość swoimi przeciwieństwami, zastąpić rzeczywiste nieszczęście nierzeczywistym szczęściem”? (Gotham 2004).

Czy influencerzy są jedynie kopią jakiejś tożsamości, wirusem, przysłowiowym agentem Smithem z *Matrixa*, broniącym Sieć przed ewentualnym zagrożeniem ze strony uwięzionych w nim followersów, a raczej tych, którzy z tego więzienia chcieliby jednego dnia się wyrwać? Skąd podejrzenie o obronę *status quo*? Influencer jest tym, który oddziałuje na innych za sprawą social mediów – bez tego będzie nikim. Jeśli nie ma innego pomysłu na siebie, a jego tożsamość budowana jest na roli influencera, to bez Sieci, bez followersów, nie istnieje. Spektakl tworzony przez influencera – idąc tropem Deborda – staje się źródłem zniewolenia, które z jednej strony fascynuje, a z drugiej ogranicza wolność jednostki, która staje się uzależniona od tworzenia iluzji własnego życia (Debord 1998: 16). Influencer – jak narcyz McLuhana – każdego dnia wymyśla siebie od nowa, lecz nie jest w stanie uświadomić sobie tego faktu – co oznacza, że pozostaje w zgubnym przekonaniu o własnej tożsamości, a właściwie o tym, że odbicie jest tożsame z jego osobą (Sławek 2009: 92). Wydaje się, że taki

człowiek coraz mniej zależy od tego, co powtarzalne i obdarzone niewzruszoną tożsamością, a bardziej od tego zdania inni. W rzeczywistości nikt nam nie pomoże – nie powie nam, kim jesteśmy. W mediach jedni nas podziwiają, inni nienawidzą – jeśli do tego nie przywykniemy, zginiemy.

Kiedy Sieć zatraciła swoją autentyczność, ludzie zaczęli się buntować, domagać się *real reality*, a to skutkowało oddolnymi działaniami internautów na rzecz odzyskania dostępu do rzeczywistości. Jak zauważa Justyna Tabaszewska (2019: 67), obowiązek autentyczności – nawet jeśli niemożliwy do spełnienia – jest obecnie jeszcze bardziej wymagany. Zdaniem Deana MacCannella, „kiedy dana osoba, będąca obserwatorem, wchodzi za kulisy, czy też poza »dekoracje«, prawda rzeczywistości zaczyna objawiać się sama mniej czy bardziej automatycznie” (MacCannell 2002: 149), a zatem wbrew przedstawionemu wcześniej podejściu obserwator ma szansę dotrzeć do tego, co pod podszewką, wygarnąć na powierzchnię to, co realne. Zdaniem wspomnianej Michałowskiej (2000: 94), jeśli faktycznie tego chcemy – realności – to powinniśmy podjąć wysiłek poszukiwania czegoś prawdziwego, odnalezienia siebie, tym samym też budowania swojej tożsamości w sposób bardziej przemyślany, aktywny, refleksyjny. Czy jest to możliwe dla tych wszystkich podłączonych do Sieci?

Wszystko, co kiedyś było stałe, normy, wartości, wzorce postępowania, stają się reliktem świata przednowoczesnego – tradycyjnego. Jak zauważa Mateusz Marciniak (2017: 69), kluczowa staje się obecnie ciągła gotowość do zmiany – bycie otwartym na nowe możliwości, czyli elastyczność i mobilność. Obecnie – zdaniem Baumana – jedyną zasadą, której należy się trzymać, jest „bycie wszystkożercą”, zwierzęciem gotowym spróbować wszystkiego, wystrzegającym się stałości i konsekwencji przekonań (zob. Bauman 2004: 183). Podstawowe cechy ponowoczesności – płynność, brak jasnych reguł, brak stałych punktów odniesienia i prostych wskazówek, przemijalność wszystkiego i wszystkich, niepewność, sprawiają, że trudno dzisiaj kogoś czy coś obdarzyć zaufaniem, pełnym, trwałym, całościowym.

Człowiek w płynnej rzeczywistości

Możemy zadać sobie kolejne pytanie, czy i kto ma nam mówić, jak żyć. To jest oczywiście głębsze pytanie o miejsce autorytetów we współczesnym świecie. Wydaje się, że nie są to już eksperci i naukowcy, innymi słowy profesjonalści – ich rola nie jest już tak ważna. Czy źródłem wiedzy o świecie i kreatorem

rzeczywistości mogą być influencerzy? Należy postawić tezę, że dla wielu użytkowników social mediów to właśnie influencerzy, którzy budując początkowo swoją siłę w mediach online na zaufaniu społecznym, stali się kreatorami rzeczywistości. Nie dziwi fakt, że z czasem do influencerów dołączyli wyrosli na mediach offline celebryci, którzy pozazdrościli im sławy (czytaj: pieniędzy). Jak zauważa Agnieszka Ogonowska, „w mediach dochodzi do zjawiska przeniesienia autorytetów (np. eksperci – celebryci zyskują monopol na wydawanie autorytatywnych sądów na wszystkie tematy)” (Ogonowska 2012: 21).

Debord (2006: 159), już dawno temu zauważył nową kategorię eksperta: nie jest nim ten, kto ma wiedzę, co raczej ten, kto się wypowiada w mediach. Używając odniesień to filmu *Matrix*, możemy powiedzieć, że influencerzy są jak maszyny wciągające ludzi w matrix, hipnotyzując ich swoją „wiedzą”, doświadczeniem, komentarzami. Człowiek ogląda świat, który jest kreowany i przeżywany za nich na ekranach swych laptopów czy smartfonów przez innych. To, zdaniem Deborda (Ogonowska 2012: 21), doprowadza do zaniku umiejętności logicznego myślenia oraz przyjmowania reguł dyskursu spektakularnego, iluzorycznego, chwiejnego, niepewnego, znikającego na rzecz kolejnej odsłony spektaklu, innego dnia, o innej godzinie, w innej przestrzeni (Debord 2006: 168 i nast.). Sieć, jak baumanowski świat, jest „płynna”, gdyż nie potrafi „zbyt długo trwać nieruchomo i zachowywać jednego kształtu” (Bauman 2011: 5).

To prowadzi nas też do stwierdzenia, że sami influencerzy nie powinni być pewni, że ich rola w kreowaniu rzeczywistości będzie trwała długo. Na ich (nie)trwałość mają wpływ zmiany technologiczne i zmiany społeczne. Z jednej strony, nowe technologie, nowe sposoby komunikacji, nowe propozycje aplikacji uzupełniające bądź zastępujące poprzednie – nie pozwalają nam zatrzymać się w jednym miejscu, powodują codzienne przeskoki z jednej aplikacji na drugą (w pewnym stopniu ta płynność została „zatrzymana” przez TikTok, który przeniknął do innych mediów społecznościowych, zjadając funkcjonalność innych graczy). Z drugiej strony, jak była mowa, followersi, codziennie zderzani z propozycją obserwacji nowego influencera, tracą zainteresowanie poprzednim. Jak zostało wspomniane, relacje influencer-followers trudno nazwać relacją na zawsze – co budzi ogromne perturbacje. Z jednej strony influencer stara się utrzymać followersów na dłużej, bo to dzięki nim funkcjonuje w Sieci – bez nich (może nie we wszystkich przypadkach, ale w wielu na pewno) influencer nie istnieje, bez nich może stracić podstawę do budowania swej tożsamości. Z drugiej strony, influencer musi nastawić się na zmianę, na przechodzenie od jednego medium do kolejnego, na zmianę prezentowanych treści, na płynność

obserwatorów – nie może się, paradoksalnie, przywiązywać. Jak stwierdza Marciniak, „długotrwałe zaangażowanie i przywiązanie do czegośkolwiek (i wobec kogokolwiek) w przestrzeni fizycznej lub społecznej odbiera elastyczność, krępuje »swobodę ruchu« i z tej perspektywy jest niepożądane” (Marciniak 2007: 69).

Życie w warunkach ciągłej zmiany cechuje nieustanny niepokój, niepewność i pośpiech (Bauman: 2007: 6; 223). W takich warunkach nigdy nie wiadomo, co ciekawego przyniesie kolejna chwila oraz jakie szanse nas ominęły, jakie możliwości gdzieś właśnie odchodzą w niepamięć – nigdy nie wiadomo, co się może wydarzyć więc musimy pozostać cały czas czujni, otwarci i gotowi do aktywności (Bauman 2011: 25–26). Nigdy nie możemy się odłączyć – telefon towarzyszy nam w każdej sekundzie naszego życia, w pracy, w trakcie zajęć, na siłowni, nie odkładamy go nawet nocą (włączamy budzik i zasypiamy, aby następny dzień zacząć od przejrzenia wiadomości). Nie dziwne zatem, że tożsamość człowieka w takich warunkach jest też czymś płynnym, rozpadającym się na tysiące możliwości nazwania tego, kim jesteśmy, czymś, co nigdy nie powstanie ostatecznie. Jak zauważa Gajewska (2010: 290) ten niejednoznaczny status internauty – cyborga zmusza go do ciągłej konfrontacji z innymi wersjami siebie, rozsadza dawne wyobrażenia o umyśle, ciele, płci, tożsamości (Kania 2010: 125).

Zamiast podsumowania. Czy można (należy) odłączyć się od Sieci?

Internet tworzy dziś sieć powiązań pomiędzy wszystkimi ludźmi, a świat bez dostępu do internetu wydaje się być dla wielu potworny, chaotyczny i niemożliwy. Rozwój technologii sprawia, że jesteśmy stale online, np. za pomocą smartfonów. Jak zauważa Kania (zob. 2012: 125), tożsamość człowieka bez internetowej (wirtualnej) wydaje się być dla wielu niepełna, niekompletna i nierealna. Świat bez połączenia do Sieci wydaje się obecnie niewyobrażalny i pomimo czyhającego zagrożenia ze strony AI, nie jesteśmy w stanie zrezygnować z możliwości, które dał nam internet.

Jak była mowa, media offline pozwalały nam jedynie na przyglądanie się rzeczywistości medialnej – nie mogliśmy jej kreować, redefiniować. Badacze twierdzą jednak, iż łatwiej mogliśmy się od niej oderwać, wyłączyć telewizję, nie czytać prasy, rozejrzeć się wokół, doświadczyć czegoś, poczuć, powąchać. I chociaż przez lata naukowcy napominali, iż media masowe mają negatywny wpływ na świadomość człowieka, to dzisiaj możemy powiedzieć, iż pozwalały one zachować człowiekowi czujność, dawały szansę na podtrzymanie

samodzielności myślenia, tworzenia własnej wizji rzeczywistości pozamedialnej. Tymczasem, za sprawą zmian technologicznych posunęliśmy się dalej, media społecznościowe nie ograniczają się już tylko do prezentacji treści kulturowych, do tworzenia spektaklu rzeczywistości, który potencjalnie moglibyśmy opuścić. Jak zauważa Žižek, „tak zwane zagrożenie ze strony nowych mediów polega [...] na tym, że pozbawiają nas one naszej pasywności, naszego pasywnego doświadczenia, a tym samym przygotowują do bezmyślnej, szaleńczej aktywności” (Žižek 2001: 184).

Sieć to rzeczywistość, w której każdy jest w relacji z każdym – to wciąga, to hipnotyzuje. Jeśli już damy się wciągnąć w świat social mediów, to trudno nam jest go opuścić. I to nie tylko nam, którzy obserwują innych, ale również tym, którym wydaje się, że tworzą rzeczywistość medialną – influencerom. Debord już w latach 60. XX w. wskazywał, że żyjemy w rzeczywistości, której porządek ustalają maszyny – to one ustalają rytm pracy robotników, zasilają nasz umysł, wyznaczają mechaniczny sposób myślenia. Dyrektor fabryki niczym Wielki Brat obserwuje hale fabryczne – czyli życie społeczne i przekazuje instrukcje, jak mamy pracować, jak żyć, co myśleć. Oglądając dzisiaj sekwencje filmu *Dzisiejsze czasy* Charliego Chaplina, nie sposób pozbyć się wrażenia, że dokładnie tak samo wygląda życie człowieka wciągniętego w tryby mediów społecznościowych. Media społecznościowe zachęcają nas różnymi sposobami, żebyśmy dołączyli do Sieci: subskrybuj, dołącz, naciśnij, wyświetl, podlinkuj, przekaz, kliknij – w ten sposób wprowadza się nas w stan hipnozy, z którego ciężko jest nam się wyrwać. Debord miał nadzieję, że spektakl można w każdym momencie przerwać – wystarczy tylko uświadomić sobie, jaką władzę ma on nad nami (Debord, 2006: 3 i nast.),.

Problemem nie jest jednak „wszechobecność” spektaklu, która utrudnia nam odróżnienie prawdy od fałszu – żyjemy w świecie mediów, które *de facto* uniemożliwiają nam wyjście z Sieci. Jesteśmy tylko pionkami w symulakrze – bateriami dla matrixa. To, co tworzy Sieć definiuje naszą tożsamość – już nie mamy wyjścia. Człowiek wchłonięty przez media czuje się pseudo-szczęśliwy. W ponowoczesnym świecie nie wiemy już, co jest prawdą, a co fikcją, coraz trudniej nam określić, co jest dobre, a co złe. Czy mamy obok siebie kogoś, kto wskaże nam drogę wyjścia? Czy mamy jeszcze wybór, jak Neo, pomiędzy niebieską pigułką pozwalającą na trwanie w iluzji, a czerwoną pigułką, która pozwoli nam na powrót do rzeczywistości? Bańka informacyjna skutecznie wikła człowieka w szpony technologii. Człowiek jest częścią tej nierzeczywistej rzeczywistości – co się stanie jeśli się odłączy?

Wielu podejmuje wysiłek odłączenia od Sieci, a przynajmniej ograniczenia aktywności w mediach społecznościowych. Z jednej strony, to znamienne, bo jak twierdzą, „starają się odzyskać kontrolę nad swoim światem”. Co oznacza, że wielu odczuwa, iż nie ma kontaktu z rzeczywistością, że funkcjonowanie w mediach społecznościowych zabiera im nie tylko czas, ale również życie. Z drugiej strony należy to traktować jako swoistego eksperyment, który ostatecznie pozwala zrozumieć, iż nie jesteśmy w stanie żyć całkowicie poza Siecią.

Co się stanie, kiedy sięgniesz po czerwoną pigułkę? Wychodzisz z Sieci – podejmujesz wysiłek oderwania się od innych, zerwania z przynależnością do wirtualnej społeczności i wynikającą z tego pewnością siebie, stajesz w obliczu zderzenia się z samym sobą. Już nie przeglądasz się w lustrze, jesteś sam ze sobą – ze swoimi myślami, swoimi słabościami, jesteś realny. Jednak jest to też moment, w którym możesz uświadomić sobie, że rzeczywistość jest samotna, wymagająca, obnażająca, wymaga refleksji, autentyczności, skupienia. To trudne, w szczególności dla kogoś, kto od początku swego świadomego funkcjonowania jest wchłonięty przez Sieć. Ci, którzy żyli poza matrixem, zdają sobie sprawę, że rzeczywistość bywa okrutna, wymagająca, ale jednocześnie osadza nasze jestestwo w czymś konkretnym – w ten sposób jesteśmy wolni, chociaż nie zawsze szczęśliwi.

Zadanie polega na tym, aby krążąc po Sieci, dostrzegając możliwości wynikające z zasad płynności tożsamości wirtualnej, nie dać się zwieść poczuciu bliskości z innymi. Bliskość, w którą wprowadzają nas social media jest zdradliwa, albowiem pozwala nam uwierzyć, że ci wszyscy, połączeni ze mną, są moimi przyjaciółmi – „nigdy” mnie nie opuszczą, „zawsze” będą mnie wspierać, delikatnie zganią, stanowczo zaś będą nas bronić. Czy my też tak zachowujemy się wobec innych – angażujemy w ich życie, pozostajemy bez względu na to, co się dzieje, bronimy przed nieszczęściem, wspieramy w każdej sytuacji? Sieć jest równie okrutna, co świat offline, ale daje nam więcej szans na osadzenie się, podpięcie pod kolejną społeczność, pod kolejną ideę, ponowne wchłonięcie.

Na koniec warto zatem powiedzieć, że Sieć wyda się nam bardziej realna, kiedy będziemy opierać swoją tożsamość nie na potrzebie przynależności do innych – podłączonych i wynikającej z tego pewności siebie, lecz właśnie na osobności – na poczucia bycia jednostką i możliwości życia poza Siecią (a nawet poza rzeczywistością innych). To wizja człowieka osadzonego w czystych relacjach, opartych na rozwoju jednostki, a nie na strachu przed stratą (zob. Maslow 2006).

Źródła cytowań

- ANDRZEJCZAK, JAKUB (2007), 'Koniec autentyczności? Konstrukcje pop-rzeczywistości w społeczeństwie amerykańskim', *Przegląd Pedagogiczny*: 1, s. 171-179.
- BAUDRILLARD, JEAN (2005), *Symulakry i symulacja*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Sic!
- BAUDRILLARD, JEAN (2006), *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2004), *Życie na przemiast*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2007a), *Płynne życie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2007b), *Społeczeństwo w stanie obłąkania*, Warszawa: Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2011), *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- DEBORD, GUY (2006), *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przekł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: PIW.
- FILIPOWICZ, PATRYK (2013), 'Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą – rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych', *Anthropos*?: 20-21, 156-164.
- GOTHAM, FOX K. (2004), *From Culture Industry to the Society of the Spectacle: Theoretical Affinities of the Frankfurt School and the Situationist International*, San Francisco: Conference Papers — American Sociological Association, Annual Meeting.
- KACPERSKA, BEATA, (2018), 'Od wywiadu do rozmowy potocznej – o gatunkowych modyfikacjach medialnych rozmów ze sportowcami', *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica*: 52, 65-80.
- KANIA, MARIUSZ (2012), 'Tożsamość w sieci – czyli jak cyborg stał się wirusem', *Kultura Popularna*: 3 (33), 122-135.
- LOSKA, KRZYSZTOF (2008). 'Postmodernizm w teorii filmu', *Państwo i Społeczeństwo*: 8(1), 259-279.
- BERGER, PETER L., THOMAS LUCKMANN (1983), *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, przekł. Józef Niżnik, Warszawa: PIW.
- MACCANNELL, DEAN (2002), *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przekł. Ewa Klekot, Anna Wiczorkiewicz, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.

- MARCINIAK, MATEUSZ (2017), 'Młodzież akademicka wobec mobilności w czasach płynnej nowoczesności', *Forum Oświatowe*: 29 (1), 65–76, online: <http://forumoswiatowe.pl/index.php/czasopismo/article/view/540>, [dostęp: 12.06.2023].
- MASLOW ABRAHAM H. (2006), *Motywacja i osobowość*, przekł. Józef Radzicki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- McLUHAN, MARSHALL (2004), *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przekł. Natalia Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- MICHAŁOWSKA, MARIANNA (2000), 'Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów', *Sztuka i Filozofia*: 18, 92-105.
- MROZOWSKI, MACIEJ (2001), *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa: ASPRA-JR.
- OGONOWSKA, AGNIESZKA (2012), 'Społeczeństwo spektaklu: prekursorzy i ich współczesne dziedzictwo intelektualne', *Przyszłość. Świat-Europa-Polska*: 1: 14-26.
- SŁAWEK, TADEUSZ (2009), 'McLuhan i NIC-ość techniki', w: Anna Maj, Michał Derda-Nowakowska (red.) z udziałem Derricka de Kerckhove'a, *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe ExMachina.
- SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO PWN (2023), hasło: rzeczywistość, online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/rzeczywisto%C5%9B%C4%87.html>, [dostęp: 11.06.2023].
- TABASZEWSKA, JUSTYNA (2019), 'Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami', *Teksty Drugie*: (1), s. 61-79.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2001), *Przekleństwo fantazji*, przekł. Andrzej Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Memy internetowe zwierciadłem kondycji społeczeństwa. Kryzys męskiej tożsamości a popularność Sigmy i Alfy w ponowoczesnym społeczeństwie Web 2.0.

MARCIN BAUMANN

Wprowadzenie – inspiracja i ramy teoretyczne

Obecnie nowoczesne technologie takie jak internet mają znaczący wpływ na rzeczywistość społeczną ponad połowy populacji świata. W ciągu kilku sekund treść zamieszczoną w sieci ma szansę zobaczyć, zgodnie z wyliczeniami firmy Meltwater z 2023 roku, ponad pięć miliardów sto osiemdziesiąt milionów osób korzystających z internetu, czyli około sześćdziesiąt cztery i sześć dziesiątych procent światowej populacji, która według obliczeń analityków spędza w nim średnio ponad sześć i pół godziny dziennie (Kemp 2023: 10, 26).

Interesujący jest także zasięg mediów społecznościowych. Analitycy firmy Meltwater wyliczyli, że obecnie (stan na kwiecień dwa tysiące dwudziestego trzeciego roku) liczba użytkowników mediów społecznościowych wynosiła ponad cztery i osiem dziesiątych miliardów ludzi, co w przeliczeniu na procent populacji oznacza, że niemal sześćdziesiąt procent mieszkańców Ziemi posiadało w kwietniu 2023 roku konta w wybranych mediach społecznościowych (Kemp 2023: 10). Przytoczone powyżej statystyki w kontekście pojęcia Web 2.0, które: „[...] jest rodzajem podejścia do komunikacji w Internecie, uwzględniającym

zmianę pozycji odbiorcy, który staje się również pełnoprawnym uczestnikiem dialogu [...]” (Flasiński 2015: 55) podkreślają ogromny potencjał cyfrowej rzeczywistości, ale i wskazują na powszechność wszelkiego rodzaju zagrożeń wynikających z globalizacji i cyfryzacji. Jak zauważa Monika Kaczmarek-Śliwińska: „[...] następuje przejście od biernego obserwatora do czynnego współtwórcy lub twórcy” (2011: 143).

Mimo świadomości dynamicznych zmian społecznych napędzanych przez rozwój technologii internetowej i umożliwieniu dotarcia do ogromnej liczby użytkowników sieci w Polsce badania społeczne zorientowane na analizy przestrzeni online wciąż wydają się być dyscypliną dopiero krystalizującą się i otwartą do zagospodarowania przez badaczy. Świadectwem takiego stanu może być wstęp do monografii Dariusza Jemielniaka *Socjologia internetu*: „Zdecydowałem się napisać tę książkę, bo podobnej pozycji po prostu jeszcze nie ma, a także dlatego, że mam dość nietypowe doświadczenie zawodowe; przynajmniej potencjalnie pozwala mi ono napisać monografię, którą trudno byłoby napisać komuś innemu” (Jemielniak 2019: 7). Tego typu analizy były prowadzone przez polskich socjologów w pewnym ograniczonym zakresie, koncentrując się głównie na badaniach ilościowych lub rozważaniach teoretycznych, a rzadziej badaniach jakościowych. Prowadzili je między innymi Dominik Batorski, Mirosława Marody oraz Andrzej Nowak skupiający swoją uwagę na internecie jako przestrzeni społecznej (2006), a także Kazimierz Krzysztofek oraz Michał Podgórski podejmujący tematykę internetu jako alternatywnego środka społecznego (2006).

Punktem wyjścia do analizy przestrzeni internetowej będzie przyjęcie filozoficznej kategorii płynności Zygmunta Baumana (2006) na postrzeganie rzeczywistości społecznej oraz opisanie jej za pomocą paradygmatów zorientowanych na symboliczny interakcjonizm, fenomenologię i przede wszystkim koncepcję społecznego tworzenia rzeczywistości oraz socjologię wiedzy zaproponowaną przez Petera Bergera i Thomasa Luckmanna (2018).

W świetle powyższych rozważań należy zwrócić uwagę na dwa aspekty współczesnego społeczeństwa. Pierwszy jest związany z jego głęboką rekonstrukcją, jaka zdaniem autora *Płynnej nowoczesności*, Zygmunta Baumana miała miejsce w społeczeństwach zachodnich z powodu rozwoju technologii i przemian demokratycznych. o czym tak pisał:

Ludzi uwalniano z ich starych klatek, napominano ich jednak surowo i karcono, gdy nie byli w stanie znaleźć dla siebie miejsca – dzięki własnym gorliwym i cierpliwym wysiłkom, rozłożonym właściwie na całą długość życia – w przygotowanych z myślą o nich

przegródkach. Przegródkami tymi były klasy, ramy, które (równie bezwzględne jak dawne stany) wytyczały w sposób całościowy warunki i perspektywy oraz określały horyzont możliwych do zrealizowania planów i strategii życiowych. Zadanie przed którymi stanęły wolne jednostki, polegało na tym, aby swą świeżo otrzymaną wolność wykorzystać do odszukania właściwej przegrodki i usadowienia się w niej dzięki skrupulatnemu przestrzeganiu zasad i norm postępowania uznawanych za stosowne i właściwe dla tego miejsca. [...] Oznacza to jednak, że przechodzimy obecnie z epoki narzuconych z góry „grup odniesienia” do epoki „powszechnych porównań i zestawień”, w której ostateczny cel indywidualnych wyników autokreacyjnych jest z zasady i nieodwołalnie nieokreślony, nieznany i narażony na częste i głębokie zmiany, gdyż ich prawdziwym kresem jest kres ludzkiego życia (Bauman 2006:13-14).

Drugi element z kolei, na co zwraca uwagę Dariusz Jemielniak, wiąże się bezpośrednio z internetem, który stanowi przestrzeń, na którą przeniesiona została część interakcji międzyludzkich i życia społecznego (Jemielniak 2019: 11).

Zmiany społeczne opisywane w *Phynnej Nowoczesności* późnej (Bauman 2006) lub można interpretować w kategoriach symbolicznego interakcjonizmu, a także procesu społecznego konstruowania wiedzy Bergera i Luckmanna dla których „[...] język stanowi zarówno najistotniejszą treść, jak i najważniejsze narzędzie socjalizacji” (Berger & Luckmann 2018: 196).

Memy – twór kultury o wielu obliczach

Memy, stanowiące oś niniejszych rozważań na temat kryzysu męskości w sieci, mogą być traktowane jako pewna forma komunikacji zapośredniczonej przez media i definiowane jako chwytliwa porcja informacji, zwykle w formie krótkiego filmu, obrazka lub zdjęcia, na którym umieszczono jakiś tekst, rozpowszechniana w Internecie (Sjp.pwn.pl 2023a). Jednak mem może powstać w efekcie zdecydowanie bardziej złożonych procesów poznawczych i wywołać zdecydowanie więcej skutków, niż jedynie rozbawić użytkowników internetu.

Pojęcie mem autorstwa Richarda Dawkinsa nawiązuje do pojęcia genu i naśladownictwa. Autor *Samolubnego genu* (2012) określając własną koncepcję teoretyczną, zainspirował się greckim słowem *mimesis* – naśladownictwo – i zmodyfikował je do postaci jednosylabowego wyrażenia przypominającego wyraz gen. W ten sposób powstało określenie, które miało obrazować jednostki kultury traktowane przez Dawkinsa analogicznie jak geny z perspektywy biologicznej. Jak podkreśla Richard Dawkins w kontekście memów kulturowych:

Przykładami memów są melodie, idee, obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków lub budowania łuków. Tak jak geny rozprzestrzeniają się w puli genowej, przeskakując z ciała do ciała za pośrednictwem plemników lub jaj, tak memy propagują się w puli memów, przeskakując z jednego mózgu do drugiego w procesie szeroko rozumianego naśladownictwa. Jeśli naukowiec przeczyta lub usłyszy jakiś dobry pomysł, przekazuje go kolegom i studentom. Wspomina o nim w artykułach i na wykładach. O propagowaniu się nośnej idei można powiedzieć wtedy, gdy przenosi się ona z mózgu do mózgu (Dawkins 2012: 359).

Znacząco upraszczając zatem, mem w rozumieniu Dawkinsa to jednostka kultury będąca wytworem człowieka, która jest adaptowana i modyfikowana przez ludzi, rozwija się, a niewykorzystywana ulega zapomnieniu i wygaszeniu.

Bardzo istotne z perspektywy niniejszych rozważań o wpływie internetu jest zjawisko szerokiej i dynamicznej popularności poszczególnych memów wśród ludzi na całym świecie, które za Humpreyem zdaniem Dawkinsa:

[...] należy traktować jako struktury żywe nie tylko w sensie metaforycznym, ale i dosłownym. [...] Gdy wprowadzasz do mojego umysłu płodny mem, to tak jakbyś umieścił w nim pasożyta, wykorzystując mój mózg jako narzędzie do rozprzestrzeniania memu w dokładnie taki sam sposób, w jaki wirus podporządkowuje sobie aparat genetyczny komórki gospodarza. I nie jest to tylko kwestia sformułowań. Dajmy na to, mem na „wiarę w życie po śmierci” jest fizycznie urzeczywistniany po milionkroć jako struktura w układach nerwowych ludzi na całym świecie (Dawkins 2012:359)

Należy wspomnieć również o potencjalnych ograniczeniach memetyki Dawkinsa, na które zwraca uwagę między innymi Marta Juza. Wskazuje ona na trudności w przełożeniu mechanizmów ewolucyjnych takich jak dobór naturalny, a także samej ewolucji jako wytworów człowieka i jego kreatywności. Za element wspólny mema internetowego i jego terminowego protoplasty autorka uznaje możliwość łatwego rozpowszechniania (Juza 2013: 49-50).

Mem internetowy można zdefiniować za Richardem Brodiem (1997: 23) jako zawartą w umyśle jednostkę informacji, która przez swój wpływ na przebieg określonych wydarzeń przyczynia się do powstania swojej kopii w umysłach innych. Brodie wskazuje, że przykładowo fragment piątej symfonii Beethovena, jeśli znajduje się w mózgu, staje się memem, który można zaszczerpić i powielić wśród innych (Brodie 1977: 27).

Podsumowując dotychczasowe rozważania, mem internetowy można określić jako jednostkę kulturową rozumianą zgodnie z definicją kultury Edwarda B. Taylora, który konstatuje, że : „[...] jest to pojęcie obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa” (Taylor 1896: 15), ponieważ mem ma swoje źródło w samej kulturze, wyodrębniono i rozpowszechniono go pierwotnie za pośrednictwem internetu, a w szczególności mediów społecznościowych, działa w przestrzeni wspólnego kontekstu społecznego, opisując poszczególne aspekty rzeczywistości.

Oczywiście warto zauważyć, że z uwagi na różnorodność form i pojemność samego pojęcia, mem oraz mem internetowy w rozumieniu naukowym jest niemal nieograniczony, gdyż zależnie od przyjętej ramy niemal wszystkie wytwory kultury człowieka mogą stać się pewnego rodzaju zaraźliwymi memami. W niniejszej analizie w centrum zainteresowań badawczych będą słowotwórstwo, powstawanie neologizmów znaczeniowych i zapożyczeń z innych języków oraz rekonstrukcje znaczeń wyrazów, które za pomocą różnych jednostek kulturowych zyskują zupełnie nową jakość, a w niektórych przypadkach mogą stanowić oś, wokół której gromadzą się społeczności internetowe mogące nadawać nowym twórcom znamiona obiektywności.

Memy internetowe o wzorcu mężczyzny – żart, kpina, nowy autorytet?

Sigma, chad, gigachad, alfa – bez odpowiedniego kontekstu mogą nie wywoływać żadnych skojarzeń. Dla osoby zaznajomionej z podstawami alfabetu greckiego sigma lub alfa to litery alfabetu greckiego, chad w formie fonetycznej czytany czad może być odczytywany jako tlenek węgla¹, czyli substancja trująca powstała w procesie niecałkowitego spalania materiałów zawierających węgiel (Zwierzyńska, Miłkowska, Furmanek, Holak-Puczyńska, Laskowska & Pniewski 2014: 127) lub coś niesamowitego, budzącego pozytywne wrażenie (Sjp.pwn.pl 2023b). Perspektywa zupełnie zmienia się w momencie, gdy trafimy do przestrzeni wirtualnej. W plebiscycie na Młodzieżowe Słowo Roku 2022 dwa z wyżej wymienionych – sigma oraz chad – znalazły się w finałowej dwudziestce (Sjp.pwn.pl 2022a), a ich znaczenie w sposób zdecydowany odbiega od pierwotnej definicji. Zgodnie z definicją PWN gigachad to:

¹ Online: <https://www.gov.pl/web/kppsp-kartuzy/tlenek-wegla-czad>

[...] osoba idealna, wzbudzająca podziw; ktoś bardzo dobry w jakiejś dziedzinie lub coś co jest świetne, doskonałe. Odnosi się do słowa chad – nierealistycznego ideału męskiego piękna. W języku polskim druga część derywatu jest także homonimem słowa czad (Ale czad!) oznaczającego coś, co jest wyjątkowe, wspaniałe (Sjp.pwn.pl 2022b).

Mem gigachad jest istotny w kontekście wizerunku mężczyzny w sieci, jednak w niniejszym artykule analizy zostały zorientowane na tematy odnoszące się do alfy i sigmy. Sigma, to inaczej: „mężczyzna silny, niezależny, intrygujący, pewny siebie, podziwiany, ale nieafiszujący się ze swoimi sukcesami” (Sjp.pwn.pl 2022c). Alfa natomiast nawiązuje do biologicznego określenia tak zwanego przywódcy stada (Charpińska-Krupa 2023), bardzo często współwystępuje w zestawieniu z betą czy omegą jako przeciwieństwa, szczególnie w memach o wzorach siły i słabości.

Opozycyjne do gigachada, chada czy też czasem sigmy jest określenie incel, czyli termin powstały ze zbitki słów w języku angielskim involuntary celibac, czyli tłumacząc z języka angielskiego: żyjący w mimowolnym celibacie. Określenia te wciąż ewoluują i obecnie można je spotkać chociażby na stronach poradni psychologicznych, co dodatkowo konstytuuje ich transformację z określeń oraz memów o charakterze humorystycznym lub parodiującym pewne cechy ludzkie do klasyfikacji pewnych wzorców czy schematów występujących w mniejszym lub większym stopniu w społeczeństwie.

Odkrycie genezy poszczególnych memów internetowych z uwagi na mnogość ich interpretacji, ogromny zasób materiałów źródłowych w sieci oraz wirusowy charakter ich replikowania i rozprzestrzeniania się w internecie stanowi duże wyzwanie dla badaczy. Źródłem określenia incel jest, zdaniem psycholog Joanny Obuchowicz-Beckwith, forum założone przez anonimową mieszkankę Toronto o pseudonimie Alana w 1997 roku mające na celu ułatwienie nawiązania relacji romantycznej przez osoby mające z tym trudność. Na początku dwudziestego pierwszego wieku społeczność inceli podzieliła się i powstały dwa kolejne fora, które stopniowo zostały zdominowane przez mężczyzn. Trudności adaptacyjne, wysoki poziom negatywnych emocji, a także poczucie wspólnotowości użytkowników stanowiły podatny grunt pod wszelkiego rodzaju dewiacje ideologiczne ukierunkowane na seksizm i mizoginię (Obuchowicz-Beckwith 2022).

Alana po kilku latach od podjęcia inicjatywy i założenia forum internetowego, w wywiadach podkreślała, że jej intencją w stworzeniu środowiska dla osób mających trudność w znalezieniu partnera i nawiązaniu relacji seksualnej

była chęć pomocy społeczeństwu, a obecne znaczenie tego pojęcia i tragedie, do jakich doszło z udziałem chociażby Elliota Rogdera (Zaworski 2015) powodują u niej negatywne emocje:

„Byłam naprawdę smutna i wściekła», mówi Alana. »Te morderstwa które miały miejsce w moim własnym mieście oczywiście pogorszyły sytuację. Musiałam przejść przez pewien ból. Zadałam sobie pytanie, czy powinnam być winna?« Przyjaciele zapewniali mnie, że nie, zrobiłam wszystko co w mojej mocy w 1997 roku aby stworzyć zdrowy i pozytywny ruch”².

Z kolei alfa stosowane do opisu określonego typu mężczyzny mają swoją genezę w terminologii służącej do opisu hierarchii w watahach wilków. Alpha lub alfa to najsilniejszy przedstawiciel watahy będący jej liderem. Słabszym osobnikiem jest beta, a najsłabsze osobniki noszą miano omegi (Wierzbowska 2010: 47-50).

W odniesieniu do memów internetowych posługiwanie się tego typu metaforycznymi określeniami służy do prowadzenia uproszczonego klasyfikowania ludzi w oparciu o wybrane cechy charakteru. Sigma jest przykładem samotnego wilka, będącego swego rodzaju introwertycznym samcem alfa, nieposzukującym dominacji społecznej, równocześnie budzącym szacunek i osiągającym sukcesy. Słowa tego można także używać na określenie sprawcy zamachów terrorystycznych lub innych aktów przemocy przygotowywanych w izolacji (Mroczek & Głąbkowska 2016: 17).

Jednym z popularyzatorów wprowadzenia tych pojęć funkcjonujących w sieci pod postacią między innymi memów do powszechnego użytku był aktywista Theodore Robert Beale, uznawany przez część społeczności internetowej za twórcę hierarchii społeczno-seksualnej (The Minds Journal 2023, Lansdown 2021) znany także między innymi pod pseudonimem Vox Day (2010). Podobnie jak sama koncepcja, jego osoba budzi kontrowersje. Przykładem kontrowersyjności jego poglądów mogą być stwierdzenia przytoczone poniżej, stanowiące odpowiedź na pytanie o powody głośnego sprzeciwu kobiet wobec sposobu myślenia mężczyzn.

² Przekład własny za (Taylor 2018): „I was pretty sad and angry», said Alana. »These murders happening in my own city made it worse of course. I've had to go through some pain. I've asked myself, should I feel guilty?« Friends have reassured me that no, I did my best back in 1997 to create a healthy and positive movement.

Zdaniem Vox Day retoryka mężczyzny zazwyczaj wygrywa z kobiecą retoryką, a problemem mężczyzn jest okazywanie sprzeciwu milczeniem, podczas gdy dla kobiet milczenie jest równoznaczne z przyzwoleniem. Konwersacja ta przebiega następująco :

„Pillpaxton: Dziękuję Ci za to że to robisz Vox! Niedawno byłem celem pewnej dramy my-kontra-oni na reddicie. Jedyne co zrobiłem to przedstawiłem swój punkt widzenia. Jak myślisz, dlaczego kobiety tak stanowczo szczeniwiąją się naszemu rozumowaniu, skoro tak naprawdę nie stanowi ono dla nich żadnego realnego zagrożenia?

Voxday: Bo rzeczywiście stanowi to realne zagrożenie dla kobiecego imperatywu. Jeśli mężczyźni zapobiegawczo nie zamkną się w sobie lub przynajmniej nie trzymają języka za zębami kiedy kobiety mówią, męska dialektyka zazwyczaj zwycięży, gdy przeciwstawi się ją kobiecej retoryce. Pamiętaj że mężczyźni postrzegają milczenie jako wyraz sprzeciwu, a kobiety jako przyzwolenie. Dlatego tak ważne jest aby mężczyźni wypowiadali się za każdym razem, gdy spotykają się z tym co Roissy opisuje jako »piękne kłamstwa«³.

Tego typu zachowania stanowią przykład aktywności użytkowników gromadzących się wokół tematyki czerwonej tabletki⁴ (ang. red pill) oraz sztuki podrywu⁵ (ang. the game lub *pick up artist*) mającej wiele różnego rodzaju

³ Przekład własny za (Vox Day 2013): „Pillpaxton : Thanks for doing this vox! I recently was the target of some them-vs-us drama here on reddit. All I was doing was stating my view point. Why do you suppose women are so vehemently against our reasoning when it doesn't actually pose any real threat to them?

Vox Day: Because it does pose a real threat to the female imperative. If men don't preemptively shut down, or at least hold their tongues while the women are talking, male dialectic will usually win the day when opposed by female rhetoric. Keep in mind that while men view silence as dissent, women view it as acquiescence. That is why it is vital for men to speak out whenever they encounter what Roissy describes as the »pretty lies«.

⁴ To nawiązanie do jednej ze scen z filmu Matrix (Wachowski & Wachowski 1999), zgodnie z definicją zaproponowaną przez między innymi Słownik Cambridge i oznacza: „danie komuś informacji która pozwala na zobaczenie świata takim jaki jest. To słowo jest zazwyczaj wykorzystywane w internecie przez ludzi o poglądach prawicowych, zwłaszcza osoby sprzeciwiające się feminizmowi” [to give someone information that allows them to see the world as it really is. This word is often used on the internet by people with views on the political right, especially people who are against feminism] (Cambridge Dictionary)

⁵ Pojęcie to funkcjonuje pod wieloma nazwami, między innymi również społeczności uwodzenia (z ang. seduction community) którą Sławomir Waciewicz definiuje następująco: jest to nieformalny, niezinstytucjonalizowany i częściowo niejawni ruch (względnie

odmian, i które zdaniem części badaczy mogą nosić znamiona pewnego rodzaju filozofii życiowej, która niejednokrotnie zakłada właśnie instrumentalizację kobiet (Bartnik & Krajewska 2009: 98-99). W sieci można bardzo łatwo znaleźć więcej aktualnych przykładów zarówno mających charakter pozytywnych wskazówek dla mężczyzn (choćby podkreślanie roli higieny osobistej), jak i takich sprowadzających kobiety do rangi przedmiotu lub trofeum. Pojęcia określające hierarchię społeczno-seksualną (takie jak alfa) związane są bardzo blisko z tak zwanym pick up artist (Bartnik & Krajewska 2009: 98), co jest istotne w kontekście analiz przeprowadzonych w kolejnych podrozdziałach.

Redpillowcy natomiast to jeden z odłamów manosfery. W najszerszym ujęciu to zbiór społeczności mężczyzn, którzy otworzyli oczy lub wybrali czerwoną pigułkę co jest bezpośrednim nawiązaniem do pierwszej części filmu *Matrix*. Czerwona pigułka została podana głównemu bohaterowi trylogii, a jej działanie polegało na ukazaniu protagoniście prawdy o otaczającym go świecie (Wachowski, Wachowski 1999). Wybór niebieskiej pigułki wiązałby się z dalszym życiem w nieświadomości i symulacji rzeczywistości zamykającej rozwój, a zdaniem redpillowców nawet utratą szans na osiągnięcie sukcesu. Manosfera natomiast, jak opisuje Agnieszka Graff (2019: 16), to subkultura zogniskowana między innymi wokół forum *The Red Pill* na platformie *Reddit*:

Czerwona pigułka nie istnieje bez matriksa, a dla internetowych mizoginów jest nim polityczna poprawność i władza kobiet. Feminizm stanowi tu część większej całości, którą alter-prawica nazywa „neomarksistowskim postmodernizmem” i uważa za wszechwładnego hegemon. Ludzie, którzy wybrali niebieską pigułkę, żyją w oparach fałszywej teorii o władzy białych mężczyzn i działają na własną zglubę (Graff 2019: 16).

Poszukując informacji na temat pochodzenia memów internetowych bardzo trudno znaleźć naukowe źródła podejmujące tę tematykę oraz dotyczące analiz zjawisk zorientowanych wokół tego rodzaju aktywności polegających na często spontanicznym charakterze twórczości internautów. Jak można zaobserwować na przykładzie kilku omówionych powyżej memów i ich

społeczność) mężczyzn podejmujących usystematyzowane i steoretyzowane działania mające na celu zwiększenie swojego powodzenia u kobiet, a przez to liczby partnerek seksualnych. Motorem SC są osoby, które osiągnęły status „guru uwodzenia” i które oferują płatne seminaria czy materiały instruktażowe w formie kursów audio i wideo oraz skryptów w postaci elektronicznej (Waciewicz 2009: 280).

potencjalnej genezy, to bardzo złożona kwestia, która z powodzeniem może stanowić przedmiot analiz zarówno socjologicznych, jak i psychologicznych lub semantycznych choć może stawiać przed osobą badającą szereg wyzwań. Do takich trudności można zaliczyć poczucie pozornej łatwości eksploracji zagadnienia memów, zmienność badanego zagadnienia z uwagi na dynamikę przemian w sieci, a także problematykę relacji badacz – przedmiot badań, gdyż memy. zazwyczaj są poddawane naukowej obserwacji przez osoby z nich korzystające (Grochowski 2015: 213-214).

Memy internetowe a kreowanie świata słowem

Antropomorfizacja zwierząt lub poszukiwanie analogii w zachowaniach innych gatunków zwierząt i człowieka może być bardzo pomocne w opisywaniu pewnych zagadnień, jednak może też prowadzić do negatywnych zjawisk. Jednym z takich przykładów w kulturze współczesnej jest bambinizm, które przyjęło nazwę od tytułowego zwierzęcego bohatera animacji *Bambi* (Algar, Armstrong, Hand, 1942) stworzonej na podstawie książki z 1923 roku *Bambi, A Life in the woods* autorstwa Feliksa Saltena (1923). Jedną ze scen filmu przedstawia śmierć matki jelenia Bambi z rąk myśliwych. Samą tę scenę można określić memem, gdyż jest to pewna jednostka kultury zakorzeniona w wielu umysłach. Zjawisko bambinizmu polega na infantylizacji oraz idealizacji przyrody i traktowania dzikich zwierząt jak bezbronnych ofiar wymagających pomocy ze strony człowieka (Grabowska 2016: 16-18). Na zagrożenie płynące z antropomorfizacji świata natury wskazuje między innymi Olga Korczyńska:

Nadmierna antropomorfizacja może sprawiać więc, że nigdy nie poznamy prawdziwej natury świata, trzymając się kurczowo obrazu, który jest dla nas najwygodniejszy i najłatwiejszy do zaakceptowania. [...] Mierząc zwierzęta swoją miarą, możemy im po prostu zaszkodzić, zamiast pomóc (Korczyńska 2022: 138).

Takie bardzo uproszczone modele oparte na antropocentrycznym sposobie myślenia, przyrównywaniem rzeczywistości pozaspołecznej takiej jak dzika przyroda i tworzeniem swoich przekonań na podstawie niezweryfikowanych przypuszczeń, założeń i perspektyw, mogą prowadzić do obiektywizacji wiedzy. Wówczas kryterium realności stwierdzeń stanowi fakt, iż wiele osób przyjmuje podobną definicję rzeczywistości co prowadzi do urzeczywistniania

się wierzeń i koncepcji poprzez funkcjonowanie zgodnie z ich zasadami. Niektórzy badacze dostrzegli negatywny wpływ infantylizacji i trywializacji dzikiej przyrody w kulturze popularnej na poglądy zakresie ochrony przyrody (Brämer 1998: 5-6). Leśnicy wskazują natomiast, że ludzie nieposiadający odpowiedniej wiedzy i opierający się na emocjach i empatii wobec nich chcąc im pomóc bardzo często szkodzą lub zagrażają życiu swojemu i innych (Grabowska 2016: 17-18). Przykład stanowi chociażby przypadek aktywisty Timothy'ego Treadwella, który zginął tragicznie w czasie jednej z wypraw w wyniku ataku niedźwiedzi, które, jak deklarował, kochał i z którymi chciał żyć (Nowiński 2012).

Poczucie wspólnych problemów jasno zdefiniowanych za pomocą prostego mema, jak w przypadku pojęcia incel i ukazanie autorytetu w postaci uniwersalnego samca alfa lub sigmy jako odbicie cech idealnych, będących swego rodzaju weberowskim typem idealnym (Weber 2004: 172-173), wydaje się stanowić interesujący przykład tego, jak wizualizacja mema w internecie może stanowić nie tylko zabawny żart, ale i pewne odzwierciedlenie nastrojów danej grupy społecznej czy ustalać pewną oś budowania tożsamości. Życie według zasad pewnej grupy i traktowanie jej poglądów jako pokrywających się z własnymi z uwagi na ich ładunek emocjonalny, bardzo duży w przypadku szeroko rozumianej manosfery, z którą za pośrednictwem mediów społecznościowych łatwo się asymilować i której wartości można płynnie zinternalizować, powodują swego rodzaju obiektywizację tych poglądów konstruując społeczną wiedzę. Działając według pewnych fałszywych informacji urzeczywistnia się ich funkcjonowanie w społeczeństwie, gdyż nawet jeśli dane informacje są fałszywe, reagowanie z przekonaniem o ich słuszności powołują je do życia poprzez widoczne skutki (Merton 1948: 193–210). Poniższym rozważaniom zostanie poświęcona dalsza część artykułu.

Płynna nowoczesność i wybrane mechanizmy społecznego tworzenia rzeczywistości

Rozważania na temat mocy, jaką ma w sobie społeczeństwo w zakresie kreowania własnej rzeczywistości w oderwaniu od jej obiektywnych aspektów, warto rozpocząć od krótkiej analizy wspomnianej w poprzednim podrozdziale koncepcji samospełniającego się proroctwa (ang. self-fulfilling prophecy), którą Robert. K. Merton definiuje następująco:

Samospełniające się proroctwo to początkowo fałszywa definicja sytuacji wywołująca nowe zachowanie, które urzeczywistnia pierwotnie fałszywą początkową koncepcję. Pozorna ważność samospełniającego się proroctwa utrwała panowanie błędu. Prorok przytoczy bowiem faktyczny przebieg wydarzeń jako dowód, że od początku miał rację. (Wiemy jednak że bank Millingville był wypłacalny i przetrwałby wiele lat, gdyby wprowadzająca w błąd plotka nie stworzyła warunków do jego spełnienia. Takie są wypaczenia logiki społecznej (Merton 1948: 195-196)⁶.

Robert K. Merton definiuje samospełniające się proroctwo jako fałszywą definicję sytuacji, która katalizuje zachowania bazujące na niewłaściwych postawach, a zachowania te, wywołując rzeczywisty wpływ na otoczenie stanowią dla działających według błędnych przesłanek dowód na ich słusność (Merton 1948: 195-196). Jeśli wyznacznikami uniwersalnego ideału w memie czy też pojęciu zaczerpniętym z hierarchii społeczno-seksualnej opisującym samca alfa jest ekstrawertyzm, silna sylwetka oraz wzrost powyżej stu osiemdziesięciu centymetrów, to osoba introwertyczna, nietrenująca sportów sylwetkowych oraz niższa względem opisywanego standardu może to zignorować, wyśmiać lub wziąć do siebie. Gdy jednak mem budzący negatywne emocje u części odbiorców, będzie odbierany za potwierdzenie niewielkiej wartości osoby niewpasowującej się opisany powyżej kanon piękna, mamy do czynienia z procesem realizacji samospełniającej się przepowiedni. W środowisku internetowym określenie „idealny mężczyzna musi mieć co najmniej 180 centymetrów wzrostu” (Bobik, 2022) można nazwać memem, natomiast w socjologii heightizmem, czyli terminem wprowadzonym przez przez Saula Feldmana w roku 1971 podczas spotkania American Sociological Association, który oznacza w dużym uproszczeniu dyskryminację osób z uwagi na ich określony wzrost (Time 1971).

To zagadnienie może być interesujące, gdyż okazuje się, że jest to stereotyp krzywdzący na wielu płaszczyznach życia społecznego, w szczególności mężczyzn. Opisana w reportażu BBC anegdotyczna historia mężczyzny, który

⁶ Przekład własny za: „The self-fulfilling prophecy is, in the beginning, a false definition of the situation evoking a new behavior which makes the originally false conception come true. The specious validity of the self-fulfilling prophecy perpetuates a reign of error. For the prophet will cite the actual course of events as proof that he was right from the very beginning. (Yet we know that Millingville's bank was solvent, that it would have survived for many years had not the misleading rumor created the very conditions of its own fulfillment.). Such are the perversities of social logic.”

z uwagi na niski wzrost nie otrzymywał podwyżek mimo długiego stażu pracy lub przytoczone w nim badania potwierdzające wpływ wzrostu na pewne wskaźniki sukcesu zawodowego (Imtiaz 2022), mogą być przykładem opisywanego zjawiska. Szczególnie w anglojęzycznych źródłach można znaleźć szereg badań wskazujących na rolę tego stereotypu podczas etapu rekrutacji do pracy (Agerström 2014), ustalania zarobków w pracy (Rashad 2008) czy też awansu na stanowiska menadżerskie (Lindqvist 2012). Oczywiście bardzo trudno ocenić realny wpływ wzrostu na sytuację społeczno-ekonomiczną mężczyzny z uwagi na dużą ilość zmiennych oraz dynamikę zmian funkcjonowania rynku pracy, jednak badania ukazują, że takowy związek może występować.

Wykorzystanie omawianego zagadnienia dotyczącego pewnego zalecanego wzrostu do stworzenia wizualizacji w postaci mema internetowego może mieć na celu rozbawienie, wyśmianie, lub utrwalenie stereotypu. Gdy zakorzeni się ono wśród dużej liczby członków społeczności, to fałszywa informacja o ogromnej roli wzrostu jako podstawowego faktora męskiej atrakcyjności może utwierdzić społeczność w przekonaniu, że wzrost ma kluczowe znaczenie, mimo iż nie jest wolicjonalny, co może powodować trudności adaptacyjne.

Takie mechanizmy rozwoju lub degeneracji społeczeństwa można analizować za pośrednictwem teorii społecznego tworzenia rzeczywistości autorstwa Petera Bergera i Thomasa Luckmanna opisaną w książce *Społeczne tworzenie rzeczywistości* (2018). Z uwagi na wstępny charakter niniejszych analiz, w celu opisanego potencjalnych dróg poznawania zjawiska memów internetowych, mogących ukazać stan środowiska społecznego grup internetowych, wykorzystane zostaną jedynie wybrane aspekty teorii Bergera i Luckmanna związane przede wszystkim z socjalizacją jednostki.

Aby zrozumieć teorię społecznego tworzenia rzeczywistości Petera Bergera i Thomasa Luckmanna (Berger, Luckmann 1983: 85-88, Berger 1977: 31-33), należy przyjąć pewien aksjomat trafnie przedstawiony przez Adama Lecha, mówiący o tym, że ludzie:

W przeciwieństwie do innych wyższych ssaków, które rodzą się z całkowicie ukształtowanym organizmem, człowiek w momencie narodzin jest w pewien sposób „nieukończony”. Inne ssaki już w chwili urodzenia mają organizm rozwinięty w takim stopniu, że potrafią samodzielnie funkcjonować w swoim środowisku. Mają one wysoko wyspecjalizowane i jednoznacznie ukierunkowane popędy i instynkty determinujące świat, w którym żyją. Każde zwierzę żyje też w środowisku specyficznym dla jego gatunku. [...] Człowiek nie ma też specyficznego dla swojego gatunku środowiska

danego mu przez naturę – „świata człowieka”. Człowiek miał sam tworzyć świat dla siebie nadając mu kształt przez swoje własne działania (Lech 2013: 183-184)

Człowiek w momencie urodzenia znajduje się w pewnej rzeczywistości przyrodniczej, a także w określonej rzeczywistości społecznej, której członkowie opiekujący się osobą w jej pierwszych latach pierwszych wprowadzają ją do życia społecznego, a takie jednostki nazywane są znaczącymi innymi. Na tym etapie zachodzi właśnie, zdaniem autorów teorii, socjalizacja pierwotna, czyli proces przekazania za pośrednictwem narzuconych znaczących innych świata społecznego, w sposób w jaki znaczący inni postrzegają w oparciu o ich doświadczenia i umiejscowienie w strukturze społecznej (Berger & Luckmann 2018: 192) . To etap pełen emocji, gdyż w toku rozwoju młody człowiek utożsamia się ze znaczącymi innymi, przejmuje role, postawy oraz internalizuje ich świat społeczny, czyniąc go swoim własnym (Berger & Luckmann 2018: 192-193).

Zagadnienie wolnej woli również zostaje poruszone przez wspomnianych powyżej badaczy (Berger & Luckmann 2018: 197) Zwracają oni uwagę na to, że rzeczywistość transmitowana przez znaczących innych, najczęściej rodziców może być przez nich przyjmowana z entuzjazmem lub oporem. Kluczowym elementem tego rodzaju socjalizacji jest stwierdzenie, że jest ona w pewnym sensie automatyczna. Brak możliwości wyboru znaczących innych prowadzi do częściowej mimowolnej internalizacji rzeczywistości w której się urodzono, jako tej obiektywnej, a nie jednej z wielu (Berger & Luckmann 2018: 197).

Język stanowi najistotniejszą treść oraz główny element socjalizacji. (Berger & Luckmann 2018: 195-196). Peter Berger oraz Thomas Luckmann wskazują na przykładzie hipotetycznej uproszczonej definicji roli chłopca w społeczeństwie, w podziale na dzielnych i tchórzliwych, że język pozwala na zdefiniowanie otaczającego świata i wymogów wobec jednostki zgodnie z rzeczywistością w jakiej się urodził (Berger & Luckman 2018: 198-199). Zdefiniowanie takiej rzeczywistości społecznej można oprzeć w moim odczuciu na stwierdzeniach takich jak: musisz być dzielnym chłopcem oraz jesteś dzielnym chłopcem, nie możesz być tchórzliwy, bo to nie cechuje dzielnych chłopców, by w końcu uprawomocnić taką wizję świata jaka została przekazana młodemu adeptowi społeczeństwa stwierdzeniem: trzeba być dzielnym chłopcem, żeby zostać odważnym mężczyzną i być szczęśliwym. Berger i Luckmann podkreślają, że taka socjalizacja może zostać poddana w wątpliwość po czasie, jednak jest bardzo mocno zakorzeniona w świadomości jednostki i jej celem jest tworzenie takiego osadzenia

w świecie, aby jednostka czuła się w nim dobrze i pewnie. Berger i Luckmanne do opisu tego zagadnienia korzystają z określenia struktury nomicznej, którą można rozumieć jako pewną strukturę zapewniającą poczucie pewności co do podejmowanych działań (Berger & Luckmann 2018: 199) co słusznie kojarzy się z pojęciem anomii wykorzystywanej przez Émile’a Durkheima i stanowi swego rodzaju odwrócenie tego pojęcia (Lech 2013: 188).

Innym ważnym stwierdzeniem Luckmanna i Bergera jest to, że socjalizacja to proces towarzyszący człowiekowi przez całe życie. Sam proces socjalizacji pierwotnej kończy się w momencie, gdy jednostka utrwali w swojej świadomości uogólnionego innego, czyli w uproszczeniu społeczeństwo (Berger & Luckmann 2018: 201).

Po socjalizacji pierwotnej następuje socjalizacja wtórna, definiująca bardzo ważne z perspektywy analizowanego zjawiska memów internetowych sposoby funkcjonowania i poruszania się po sub – rzeczywistościach społecznych (Berger & Luckmann 2018: 202). Ważną cechą socjalizacji wtórnej jest to, że musi ona istnieć w choć częściowym dopasowaniu do rzeczywistości istniejącej już w świadomości jednostki internalizowanej w toku socjalizacji pierwotnej (Berger & Luckmann 2018: 204-205). Funkcjonowanie człowieka w wielu subinstytucjach zorientowanych na szeroką rzeczywistość społeczną, badacze argumentują umiejętnością do wytwarzania dystansu do obejmowanych ról szeroko opisywanych poprzez Ervinga Goffmana (1961) do definicji którego autorzy *Społecznego Tworzenia Rzeczywistości* się odwołują (Berger & Luckmann 2018: 208) który założenia dotyczące tematyki ról społecznych Goffman zamieścił również w książce *Człowiek w teatrze życia* (2020).

Z uwagi na fakt iż procesy socjalizacji wtórnej nie wiążą się w przeciwieństwie do socjalizacji pierwotnej z wysokim stopniem identyfikacji wymaga ona pewnych technik wzmagających ten proces w stopniu koniecznym do przeprowadzenia skutecznej socjalizacji wtórnej. Przykładem mogą być dwie techniki zwiększające zakres identyfikacji, czyli proces rywalizacji różnych instytucji oraz zabiegi tworzące nowych znaczących innych. Utrwalają one tożsamość jednostek wskazując, kim się jest, jednocześnie podkreślając, do jakich grup się nie należy (Berger & Luckmann 2018: 210-214). Kwestie te wydają się szczególnie ważne w zglobalizowanym i scyfryzowanym świecie trwającym w metaforycznej płynnej nowoczesności opisywanej wnikliwie przez cytowanego powyżej Zygmunta Bauman (2006). Ukazują one, że proces wyodrębniania się pewnych grup może opierać się na nie tylko na definiowaniu swoich cech wyróżniających daną zbiorowość lub ideę od innych, ale także na przeciwstawianiu swoich

przekonań i zasad z ideami innych członków rzeczywistości wirtualnej. Wyżej wymienione procesy w moim odczuciu zyskują na dynamice i powodują wzrost złożoności życia społecznego a znaczący inny może pojawić się w naszym życiu za pośrednictwem internetu.

Podsumowując powyższe przemyślenia i przechodząc do kluczowego aspektu niniejszych rozważań – manosfery i społeczności Web 2.0, należy dodać, iż zdaniem Petera Bergera i Thomasa Luckmanna tożsamość jednostki podtrzymywana jest na dwa sposoby. Pierwszy z nich obejmuje rutynowe działania mające odbicie w szerszej rzeczywistości (Berger, Luckmann 1982: 217-227). Przykładem który według mnie wpasowuje się w zagadnienie omawiane w niniejszym artykule może być aktywność na forum osób o podobnych poglądach wśród których mogą pojawić się osoby zyskujące w naszych oczach cechy znaczącego innego. Drugi sposób wiąże się z sytuacjami granicznymi, które mogą zarówno dotyczyć elementarnych aspektów życia, na przykład śmierci lub indywidualnego poczucia zagrożenia (Berger & Luckmann 2018: 227-236). Subiektywne poczucie zagrożenia w moim odczuciu można powiązać z analizowanym wcześniej kryzysem męskiej tożsamości.

Ta teoria to jedna z wielu możliwych interpretacji procesu krystalizowania się zbiorowości osób o podobnych poglądach w sieci i nie tylko, które w ramach wzajemnej interakcji instytucjonalizują swoją wizję rzeczywistości społecznej. Przykładem są grupy inceli lub wspomnianych już redpillowców. W takich społecznościach możemy mieć do czynienia z wysokim stopniem identyfikacji, emocjonalnością, potwierdzaniem doświadczeń swoich oraz innych członków zbiorowości poprzez wpisy na forach. Grupy takie może charakteryzować także silne poczucie wspólnej tożsamości wynikające z posługiwania się podobnym słownictwem, oraz definiowania siebie nie tylko w oparciu o wspólne przemyślenia, ale i poprzez wskazywanie na odrębność od innych ruchów, grup czy też ideologii społecznych, takich jak feminizm.

Manosfera – mizoginizm 2.0 i nowa społeczna rzeczywistość w sieci

Dynamiczne zmiany zachodzące w społeczeństwach zachodnich dotyczą również aspektów tożsamości i ról społecznych. Emancypacja kobiet i mężczyzn, oraz zmienność oczekiwań społecznych wobec jednostek mogą stanowić duże wyzwanie dla mężczyzn, na co wskazuje Joanna Wróblewska-Skrzek:

Współcześni mężczyźni nie mają łatwego zadania. Niezależnie od przyjętego paradygmatu analizy widzimy, że sytuacja współczesnych mężczyzn jest trudna i tylko nieliczni z nich są w stanie podolać oczekiwaniom. Ci, którzy nie są na tyle silni, aby funkcjonować w ramach nowego ładu społecznego, otrzymują metkę „nieudacznika” i „maminsynka”. Często poddają się sami i nawet nie starają się podjąć zadania (Wróblewska-Skrzek 2021: 364).

Poczucie anomii związanej z dynamicznie zmieniającym się światem (Wrzesień 2017) oraz niepewności wynikającej z niedopasowania struktury nomicznej opanowanej przez pokolenia funkcjonujące w innej rzeczywistości społecznej może prowadzić do rozwoju albo do degeneracji społeczeństwa.

Manosfera właśnie może jawić się jako rozwiązanie dla mężczyzn zagubionych we współczesnym dyskursie tożsamościowym i kulturowym. Jej mechanizmy, zgodnie z teorią społecznego konstruowania wiedzy, obejmują wysoki stopień emocjonalności, problemy z budowaniem tożsamości oraz trudności w rozwoju osobistym wynikające z destruktywnego wpływu kobiet i potrzebę poczucia kontrolowania swojego życia, niejednokrotnie poprzez stawianie się w opozycji do emancypacji i upodmiotowienia kobiet (Aiston 2021).

Mężczyzna mający poczucie alienacji, pozbawiony wzorca może poszukiwać go w różnych miejscach i na różne sposoby, jak pisze Agnieszka Belcer (2016: 99-101) bardzo łatwo można postawić hipotezę potencjalnej drogi działania zagubionej jednostki wychowanej według tradycyjnego modelu rodziny patriarchalnej, w której mężczyzna ma decydujący głos. We współczesnym świecie promującym wolność, w dyskursie publicznym ani patriarchat ani matriarchat nie stanowią już wzoru stał się opcją.

Ta mnogość możliwości może prowadzić do zjawiska anomii u młodego mężczyzny, który poszukując źródła problemu może zacząć szukać go w sobie albo w innych i poszukiwać osób z podobnymi problemami, by w miarę upływu czasu się radykalizować. Memy internetowe bardzo często o zabawnej treści, ukazujące przepisy na bycie mężczyzną idealnym, mogą utwierdzać mężczyznę w przekonaniu, że jego celem powinna być zmiana swojego wyglądu, odcięcie się od głębokich relacji emocjonalnych z kobietą i osiągnięcie sukcesu.

To prowadzi do hipotezy, że nawet treści takie jak memy internetowe, mogą stanowić cenną wskazówkę poznania sposobu funkcjonowania pewnych grup społecznych obecnych na forach internetowych, które pomimo działalności głównie wirtualnej mogą powodować skutki mające realne przełożenie na bezpieczeństwo społeczeństwa. Przykładem szeroko komentowanym w dyskusjach

dotyczących manosfery jest Elliot Rodger, morderca określany w sieci jako „król inceli”, (Zaworski 2015) który jak wskazuje w swoim artykule między innymi Taisto Witt (2020) czy też Hailey Barnson – Potts i Richard Winton (2018) został przez część środowisk internetowych związanych ze społecznością inceli okrzyknięty bohaterem oraz świętym.

Sam temat zdecydowanie nie został wyczerpany w powyższych rozważaniach.. Tematyka ta, z uwagi na wpływ opisywanych grup w Ameryce Północnej, na terenie których miały miejsce głośne medialnie sprawy takie jak ta Elliota Rodgera w USA, czy Aleka Minassana w Kanadzie (Lindeman 2022) jest podejmowana przez badaczy amerykańskich częściej, jednak w Polsce również można odnaleźć badania i publikacje w tej tematyce których część przytoczyłem w niniejszym artykule.

W Polsce o popularności memów takich jak sigma czy alfa świadczą między innymi wysokie lokaty w plebiscytach na Młodzieżowe Słowo roku o których wspominam w pierwszej części artykułu, a także wybór słowa sigma na Młodzieżowe Słowo Roku 2024 (PWN 2024). Popularność tych pojęć może odkrywać pewien ukryty charakter zjawisk społecznych, które swoje uwidocznienie w przestrzeni publicznej zawdzięczają zabawnym określeniom i obrazkom, a które zasługują na uwagę badaczy społecznych.

Memy – immanentny element internetu, który warto badać

Przedstawione w niniejszym rozdziale sposób analizy społeczeństwa to jedna z wielu możliwości interpretacji rzeczywistości społecznej – zarówno tej w świecie materialnym, jak i online. Memy internetowe stały się formą komunikacji i swobodnego rodzaju kodem porozumiewania się użytkowników sieci. To pole, na które badacze społeczni, szczególnie w Polsce, powinni zwrócić uwagę z perspektywy ich dyscypliny, gdyż mimo pozornej powierzchowności, zabawności i oderwania od rzeczywistości, w moim odczuciu memy mogą wiele powiedzieć na temat kondycji obecnych, aktywnych i wywodzących się z forów internetowych grup społecznych. Szczególną wartością tego materiału badawczego jest jego ogólna dostępność. Ten temat warto rozwijać przeprowadzając na przykład krytyczną analizę dyskursu, czy też inne badania o charakterze zarówno jakościowym jak i ilościowym. Należy jednak pamiętać, że świat internetu, mimo iż wywodzi się ze świata realnego może funkcjonować na zupełnie innych zasadach, a badając go powinno się brać pod uwagę wiele rodzajów kontekstów, bez których łatwo

o nadinterpretację. Niezależnie jednak od ryzyka i wyzwań stojących przed badaczem, z uwagi na globalność i ciągły rozwój świata wirtualnego warto nadal go obserwować i analizować pod kątem wpływu na społeczeństwo.

Źródła cytowań

- AGERSTRÖM, JENS (2014), 'Why does height matter in hiring?', *Journal of Behavioral and Experimental Economics*: 52, s. 35-38.
- AISTON, JESSICA (2021), 'Czym jest manosfera i dlaczego jest problemem', w: *internetmatters.org*, online: <https://www.internetmatters.org/pl/hub/news-blogs/what-is-the-manosphere-and-why-is-it-a-concern/> [dostęp 13.05.2023].
- ALGAR, JAMES, SAMUEL ARMSTRONG, DAWID HAND (1942), *Bambii*, Walt Disney.
- BARTNIK, ADRIANNA SYLWA, ANNA KRAJEWSKA (2009), 'Strategie uwodzenia. Analiza socjologiczna wybranych forów internetowych', *Acta Universitatis Lodziensis Folia Sociologica* (34), s. 89-105.
- BATORSKI, DOMINIK, MARODY MIROSŁAWA, NOWAK ANDRZEJ (red.) (2006), *Spółeczna przestrzeń internetu*, Warszawa: Wydawnictwo Academica.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Płynna nowoczesność*, przekł. Tomasz Kuntz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BELCER, AGNIESZKA (2016), 'Współczesne modele alternatywne wobec rodziny tradycyjnej', M. Duda, K. Kutek-Sładek (red.), *Kiedy Myślimy Rodzina...*, Kraków: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie. Wydawnictwo Naukowe: 95-112
- BERGER, PETER, THOMAS LUCKMANN (1983), *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*, przekł. Józef Niżnik, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BERGER, PETER, THOMAS LUCKMANN (2018), *Spółeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, przekł. Józef Niżnik, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BOBIK, MAGDALENA (2022), '„Nie spotkam się z facetem niższym niż 180 cm”. Czym jest „heightism”?', w: *Ofeminin*, online: <https://www.ofeminin.pl/swiat-kobiet/to-dla-nas-wazne/prawdziwy-mezczyzna-zaczyna-sie-od-180-cm-dlaczego-heightism-uchodzi-kobietom-plazem/mbm4zkw> [dostęp 25.01.2025]
- BRÄMER, RAINER (1998), *Das Bambi-Syndrom. Naturverklärung als Naturentfremdung*, Marburg: Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Marburg, online: <https://web.archive.org/web/20170809034129/http://www.wanderforschung.de/files/bambikz1234003206.pdf> [dostęp: 13.05.2023].
- BRANSON-POTTS, HAILEY, WINTON RICHARD (2018), 'How Elliot Rodger went from misfit mass murderer to „saint” for group of misogynists — and

- suspected Toronto killer, w: *Los Angeles Times*, online: <https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-elliott-rodger-incel-20180426-story.html> [dostęp: 27.01.2025]
- Brodie, Richard (1997), *WIRUS UMYŚŁU*, PRZEL. PIOTR Turski, ŁÓDŹ: TETA PUBLISHING
- CAMBRIDGE DICTIONARY (b.d), 'red pill', w: *Cambridge Dictionary*, online: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/red-pill> [dostęp 28.01.2025]
- CHARPIŃSKA-KRUPA, MONIKA (2023), 'Samiec alfa – kto to? Samiec alfa cechy' w: *Spokój w głowie*, online: <https://spokojwglowie.pl/samiec-alfa/> [dostęp: 13.05.2023]
- DAWKINS, RICHARD (2012), *Samolubny gen*, przekł. Marek Skoteczny, Warszawa: Prószyński Media.
- FLASIŃSKI, KRZYSZTOF (2015), 'Web 2.0', *Refleksje*: 1, online: <https://open.icm.edu.pl/items/b9a79fde-3181-496c-ae3a-bbd13f468474>, s. 55-59.
- GOFFMAN, ERVING (1961), *Asylums*, Garden City: Doubleday
- GOFFMAN, ERVING (2020), *Człowiek w teatrze życia*, przekł. Halina Datner, Paweł Śpiewak, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- GRABOWSKA, BOGUMIŁA (2016), 'To nie kreskówka', *Echa Lesne*: 4 (626), s.16-18
- GRAFF, AGNIESZKA (2019), 'Manosfera, czyli bunt upokorzonych mężczyzn', *Czas Kultury*:1 (200), s. 15-20.
- GROCHOWSKI, PIOTR (2015), 'Memy internetowe jako klucz do zrozumienia cyberkultury', *Kultura Współczesna : teoria, interpretacje, krytyka*: 3, s. 213-218.
- IMTIAZ, AYSHA (2022), 'Height discrimination: How "heightism" affects careers', w: BBC, online: <https://www.bbc.com/worklife/article/20220825-height-discrimination-how-heightism-affects-careers> [dostęp 13.05.2023].
- JEMIELNIAK, DARIUSZ (2019), *Socjologia Internetu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- JUZA, MARTA (2013), 'Memy internetowe – tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne', *Studia Medioznawcze*: 4 (55), s. 49-61.
- KACZMAREK-ŚLIWIŃSKA, MONIKA (2011), 'Social media w działaniach Internet PR przedsiębiorstw polskiego rynku', w: Janusz Olędzki (red.), *Public relations we współczesnym świecie: między służbą organizacji i społeczeństwu*, s. 137-153.
- KEMP, SIMON (2023), 'Digital 2023 April Global Statshot Report', w: Data-reportal, online: <https://datareportal.com/reports/digital-2023-april-global-statshot> [dostęp: 13.05.2023].

- KRZYSZTOFEK, KAZIMIERZ, PODGÓRSKI MICHAŁ (2006), *Wielka sień. E-seje z socjologii internetu*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- LANSDOWN, CHRISTOPHER (2021), 'Vox Day's Socio-Sexual Hierarchy', w: *Chris Lansdown. Quick Observations of Variety of Subjects*, online: <https://blog.chrislansdown.com/2021/07/01/vox-days-socio-sexual-hierarchy/> [dostęp 24.05.2025]
- LECH, ADAM (2013), 'Społeczne konstruowanie rzeczywistości obiektywnej', *Zeszyty Politechniki Śląskiej, Seria: Organizacja i zarządzanie*: 65: s. 183-195.
- LEJMAN, JACEK (2015), 'Człowiek a zwierzę. Biologiczne i kulturowe źródła ANTROPOCENTRYZMU', *WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY*: XI, s. 283-293
- LINDEMAN, TRACEY (2022), "'Incel' who killed 11 in Toronto van murders sentenced to life in prison", w: *The Guardian*, online: <https://www.theguardian.com/world/2022/jun/13/toronto-van-murders-court-victim-2018-attack> [dostęp 23.01.2025].
- LINDQVIST, ERIC (2012), 'Height and Leadership', *The Review of Economics and Statistics*: 94 (4), s.1191–1196.
- LUTTS, RALPH (1992), 'The trouble with Bambi: Walt Disney's Bambi and the American Version of Nature', *Forrest and Conversation History*: 36, s. 160-171.
- MERTON, ROBERT KING (1948), 'The Self-Fulfilling Prophecy', *The Antioch Review*: 8 (2): s. 193-210.
- MROCZEK, ANDRZEJ, ELIZA GŁĄBKOWSKA (2016), 'Akty terroru w Polsce z udziałem „Samotnego wilka”, *Bezpieczeństwo. Teoria i praktyka*: 2, s. 17-34.
- NOWIŃSKI, IGOR (2012), 'Władca Niedźwiedzi', w: *National Geographic Polska*, online: <https://www.national-geographic.pl/https://www.national-geographic.pl/artykul/wladca-niedzwiedzi> [dostęp 13.05.2023].
- OBUCHOWICZ-BECKWITH, JOANNA (2022), 'Incel – kto to jest? Przyczyny niebezpiecznego zjawiska' w: *Wylecz.to*, online: <https://wylecz.to/psychologia-i-psychiatria/incel-kto-to-jest/> [dostęp: 13.05.2023].
- RASHAD, INAS (2008), 'Height, health, and income in the US, 1984-2005', *Economics and Human Biology*: 6 (1), s.108-126.
- SJP.PWN.PL (2022a), 'Edycja 2022', online: <https://sjp.pwn.pl/mlodziejowe-slowo-roku/Edycja-2022;202556.html> [dostęp 13.05.2023].
- SJP.PWN.PL (2022b), 'Gigachad', online: <https://sjp.pwn.pl/mlodziejowe-slowo-roku/haslo/gigachad;9285761.html> [dostęp 13.05.2023].
- SJP.PWN.PL (2022c), 'Sigma', online: <https://sjp.pwn.pl/mlodziejowe-slowo-roku/haslo/sigma;9285770.html> [dostęp 13.05.2023].

- SJP.PWN.PL (2023a), 'Mem', online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/mem;5579327.html> [dostęp: 13.05.2023].
- SJP.PWN.PL (2023n), 'Czad', online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/czad;2554133.html> [dostęp: 13.05.2023]
- TAYLOR, EDWARD BURNETT (1896), *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju, mitologii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów. Tom pierwszy*, przekł. Zofia Kowerska. Warszawa: Wydawnictwo Głosu.
- TAYLOR, JIM (2018), 'The women who founded the "Incel" movement' w: *BBC News*, online: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45284455> [dostęp 13.05.2023].
- THE MINDS JOURNAL (2023), 'From Alpha To Omega: What Is Your Socio Sexual Hierarchy Rank?', w: *Medium*, online: <https://medium.com/@mindsjournal/alpha-to-omega-what-is-your-socio-sexual-hierarchy-rank-1a682d-77c97d> [dostęp 24.01.2025]
- TIME (1971), 'Behavior: Heightism', online: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,905442,00.html> [dostęp 13.05.2023].
- VOX DAY (2010) 'Explaining sigma. Again.' w: *Vox Popoli*, online: <https://web.archive.org/web/20100530062519/http://voxday.blogspot.com/2010/05/explaining-sigma-again.html> [dostęp: 13.05.2023].
- VOX DAY (2013) 'AMA with Vox Day of Alpha Game', w: *Reddit*, https://web.archive.org/web/20130123043312/https://www.reddit.com/r/TheRedPill/comments/16ma8o/ama_with_vox_day_of_alpha_game/ [dostęp 13.05.2023].
- WACEWICZ SŁAWOMIR (2009), '„Gra” w uwodzenie Seduction community jako nowe zjawisko społeczne', *Homo Ludens: 1*, s. 2
- WACHOWSKI LILLY, LANA WACHOWSKI (1999), *Matrix*, Warner Bros.
- WEBER MAX (2004), *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przekł. Marianna Holona, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- WIERZBOWSKA IZABELA (2010), *Wilk*, Kraków: Fundacja Wspierania Inicjatyw Ekologicznych.
- WITT TAISTO (2020), "If i cannot have it, i will do everything i can to destroy it." the canonization of Elliot Rodger: „Incel” masculinities, secular sainthood, and justifications of ideological violence, *Social Identities*, s. 1-15.
- WRÓBLEWSKA-SKRZEK JOANNA (2021), "„Samiec alfa”? Socjologiczne narracje męskiej atrakcyjności", *Dyskursy młodych argonautów: 22*, s. 357-366.

- WRZESIEŃ WITOLD (2017), 'Współczesne oblicza anomii', *Ruch prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*: 79(4), s. 285-304.
- ZAWORSKI ELŻBIETA (2015), 'Zemsta Elliota Rodgera', w: *Monitor*, online: https://www.monitorlocalnews.com/2014_05_29_zemsta_elliota_rodgera [dostęp 13.05.2023]
- ZWIEROWSKA DOMINIKA, KRZYSZTOF ADAMCZYK (2021), 'Antropologia zwierząt – dylemat współczesnych relacji człowiek – zwierzę', *Przegląd Hodowlany*: 4, s. 25-29.
- ZWIERZYŃSKA ELŻBIETA, EWA MIŁKOWSKA, MARIUSZ FURMANEK, ANNA HOLAK-PUCZYŃSKA, ANETA ŁASKOWSKA, JAROSŁAW PNIEWSKI (2014), 'Zatrucie tlenkiem węgla – problemy diagnostyczne', *Polski przegląd neurologiczny*: 10 (3), s. 127-134.

Analiza przekazów medialnych członkiń ruchu tradwife

NATALIA FABISIAK

Wprowadzenie

Celem autorki niniejszego artykułu jest analiza internetowej działalności ruchu tradwife, ze szczególnym uwzględnieniem platformy Instagram. Słowo „tradwife” stanowi skrót od zwrotu „tradycyjna żona”. Oznacza kobietę, która świadomie rezygnuje z pracy zawodowej, oddając się opiece nad mężem, dziećmi i domem, postulując powrót do „tradycyjnych” wartości. Propagowana w tym ujęciu perspektywa najczęściej czerpie ze wzorów dominujących w latach 50 XX w. w Stanach Zjednoczonych. Odnosi się to zarówno do wyglądu inspirowanego estetyką retro, jak i do szerszego spojrzenia na kwestie kobiecości i męskości. Swój podejściem do tych kwestii ruch tradwife zazwyczaj dzieli się za pośrednictwem różnych platform internetowych.

Początki działalności

Chociaż hasło „tradwife” pojawiło się w przestrzeni internetowej już wcześniej, to jednak o pierwszej powszechnie rozpoznawalnej tradycyjnej żonie zrobiło się głośno dopiero w 2020 roku (Proctor 2020: 8). To właśnie wtedy Alena Kate Pettitt, brytyjska gospodyni domowa, jako jedna z pierwszych kobiet publicznie określiła się jako tradwife. Miało to miejsce w krótkim reportażu

wyprodukowanym przez stację BBC: *#TradWife: 'Submitting to my husband like it's 1959'* (BBC 2020). Alena wprost opisuje w nim swoje podejście do ról płciowych. Zgodnie z nim podstawowym zdaniem kobiety jest dbałość o dom, podczas gdy mąż zajmuje się pracą zawodową i zabezpieczeniem bytu rodziny. Kobieta zaznacza, że nie mogłaby oczekiwać od męża, by po całym dniu pracy wracał do domu i gotował jej obiad (BBC 2020: 0:22-0:30). W tym założeniu kryje się głęboko zakorzeniony pogląd, że nasze wybory życiowe powinna warunkować płeć, nie indywidualne zainteresowania i cele, co bardzo często wybrzmiewa w wypowiedziach różnych członkiń ruchu. Zgodnie z tym jednostki nie da się rozpatrywać w oderwaniu od płci, która ma wyznaczać kierunek jej codziennych dążeń.

W reportażu Alena bardzo często odnosi się do wytworów popkultury, zaznaczając, że programy popularne, które widziała w młodości, godziły w jej wewnętrzną potrzebę rozwoju jako żony i matki (BBC 2020: 2:22-2:45). Według niej media promowały obraz kobiet niezależnych od mężczyzn. Przekaz był ukierunkowany na walkę z męską dominacją, co kłóciło się z prawdziwymi pragnieniami kobiety. Obraz kobiecości, jakiego poszukiwała, znalazła w programach telewizyjnych z lat 50. i 60. (BBC 2020 2:40-2:45).

W materiale możemy również odnaleźć liczne odniesienia do bloga kobiety: *The Darling Academy*. „Twój mąż zawsze powinien być najważniejszy [*Your husband should always come first*]” (Pettitt 2024) to tytuł jednego z jej licznych wpisów. Jednocześnie jest znanym hasłem rozpowszechnionym przez autorkę w mediach społecznościowych. W powyższym wpisie Pettitt wygłasza swoją opinię dotyczącą współczesności i związanego z nią skrajnego niedowartościowania męskości. Równouprawnienie postrzega jako odebranie mężczyznom przestrzeni do działania. Przekazy mające na celu aktywizację kobiet i stworzenie równych warunków życiowych dla każdej płci Alena traktuje jako dyskryminację mężczyzn, którzy nie mogą już czuć się docenieni i ważni w rzeczywistości zdominowanej przez feministyczną ideologię. Według niej nawet jeśli możemy zastąpić mężczyznę w danej sferze życia, nie powinniśmy tego robić, ponieważ nie jest zasadne, by kobieta dominowała w każdej z nich:

Szczerze mówiąc nadszedł czas, aby przestać postrzegać samych mężczyzn, a mianowicie mężów, jako nieistniejących, zastępowalnych i stanowiących nadwyżkę w stosunku do zapotrzebowania. Być może wyrównaliśmy rachunki w miejscu pracy i zainspirowaliśmy mężczyzn do chwycenia gumowych rękawiczek, ale musimy uważać, by nadal czuli się wartościowi w naszych sercach. Miejsce pracy rządzi się swoimi prawami, ale

za zamkniętymi drzwiami jeśli chcesz kultywować tradycyjne małżeństwo, wymagane jest zupełnie inne podejście (Pettitt 2024)¹.

Rozwiązaniem problemu ma być powrót do tradycyjnych ról, który umożliwi każdej płci samorealizację w takim zakresie zadaniowym, do jakiego została biologicznie predysponowana, ograniczając konflikty między małżonkami i zapewniając mężczyźnie należyte miejsce w rodzinnej hierarchii.

Poglądy Aleny można sprowadzić do jej własnego twierdzenia, zgodnie z którym przepisem na szczęśliwe małżeństwo jest postawienie na pierwszym miejscu męża oraz regularne pokazywanie mu, że tak właśnie jest (Pettitt 2024). W podobnie ujmowanej hierarchii wartości mąż zajmuje wyższe miejsce niż żona i dzieci. Autorka tłumaczy to faktem, że gdyby nie on, dzieci wcale by nie było, a tylko dzięki niemu cała rodzina może czuć się bezpieczna i nakarmiona (Pettitt 2024).

Powyższy opis obejmuje tylko jeden z licznych wpisów zamieszczonych na blogu. Na stronie publikowane są różnorodne napisane przez kobietę teksty dotyczące tradycyjnego stylu życia, wartości rodzinnych oraz dobrych manier. W zakładce „about” autorka w kilku zdaniach wyjaśnia, dlaczego zainteresowała się właśnie taką tematyką:

Po kilku wyczerpujących przygodach w wieku dwudziestu kilku lat, w szczególności podczas pracy w Londynie w szybko rozwijającej się branży kosmetycznej, nareszcie wróciłam do domu w Cotswolds, wyszłam za mąż i założyłam rodzinę. Wczesny kryzys pewności siebie w wieku średnim sprawił, że roztrzaskałam się emocjonalnie i zaczęłam zastanawiać się, dlaczego świat, pomimo wszystkich możliwości sprawia, że czuję się tak niezadowolona z życia i jak moje rzekome „nowoczesne” wybory zniszczyły moją samoocenę (Pettitt 2024)².

¹ Przekład własny za: „Frankly it's time to stop viewing men themselves, and namely, husbands, as defunct, replaceable, and surplus to requirement. Perhaps we have evened the score in the workplace, and inspired men to pick up the rubber gloves, but we must be careful to make sure they still feel valuable in our hearts. The workplace has its own set of rules, but behind closed doors, a very different approach is required if you would like to cultivate a traditional marriage”.

² Przekład własny za: „After some exhausting adventures during my twenties, in particular working in London in the cut-throat and fast paced beauty industry, I finally came home to the Cotswolds, got married and started a family. An early mid-life crisis of confidence left me shattered emotionally and wondering why the world, despite all its opportunity made me feel so unsatisfied with my life, and how my supposed «modern and empowering» choices had destroyed my self-esteem”.

Rezultatem odczuć Aleny było powstanie bloga o bardzo szerokiej tematyce spajanej przez szczególne rozumienie pojęcia kobiecości. Podobnie zachowały się pozostałe kobiety identyfikujące się jako tradwives, stwarzając miejsca w sieci, w których będą mogły dzielić się z innymi swoim odmiennym sposobem postrzegania rzeczywistości. Odmiennym, bo przez nie same stawianym w opozycji do tego, co dominujące, modne i popularne.

Zreferowanie poglądów Aleny pozwoliło mi krótko zarysować jakimi problemami najczęściej zajmują się kobiety określane jako tradwives. Warto zwrócić uwagę, że pomimo licznych wspólnych cech ruch wymyka się jednej, prostej definicji:

Sposobów na zdefiniowanie „tradwife” jest tyle, ile kobiet, które się nią nazywają. [...] Kiedy weźmiemy pod uwagę dynamikę rodziny, status społeczno-ekonomiczny, przekonania polityczne, hobby, wiek, religię, narodowość i inne cechy, otrzymujemy zindywidualizowany pomysł. Ale w jaki sposób tak wiele unikalnych stylów życia zebrało się pod jednym sztandarem „tradwife”? (Sitler-Elbel 2021: 12)³.

Wszystkie cechy wspólne, znamienne dla społeczności tradwife, zostaną scharakteryzowane w niniejszym artykule.

Konstruowanie własnej tradycji

Przekazy rozpowszechniane przez tradwives opierają się na specyficznej wizji przeszłości, wytworzonej samodzielnie przez członkinie ruchu. Poprzez wpisy, grafiki i fotografie odwołują się do krótkiego i niejednoznacznego okresu z historii (najczęściej Stanów Zjednoczonych), by kreować własną tożsamość i legitymizować umieszczane w sieci przekazy na temat istoty kobiecości. Wiedzę na jej temat czerpią ze źródeł estetyzujących relacje damsko-męskie oparte na zwierzchnictwie męża i uległości kobiety. W swoich internetowych wpisach często wyjaśniają, za co dokładnie cenią przeszłość:

³ Przekład własny za: „There are as many ways to define ‘tradwife’ as there are women who call themselves one. The fact that this term is an identity creates a prismatic understanding in which each angle offers a different picture. When we factor in a family dynamic, socioeconomic status, political beliefs, hobbies, age, religion, nationality, and other personalizing points, we are presented with a deeply individualized idea. But how have these many unique lifestyles rallied under one banner of »tradwife«?”.

Nie potrzebuję być „nowoczesną, silną, niezależną kobietą”. Nie chcę sama ratować się z wieży i walczyć z wiedźmami. Nie chcę targać miecza i polować na okoliczne smoki. Moja siła leży gdzie indziej. Moja bajka, to ta staromodna, ta w której z całego serca potrzebuję mojego rycerza w lśniącej zbroi. Uczę się celebrować swoją kobiecość, doceniać swoją wrażliwość i dawać mojemu mężczyźnie tyle sił i wsparcia, by był w stanie wyratować nas z każdej opresji [...] (Wójtowiec 2021).

Widoczne w powyższym cytacie odwołanie do baśniowych postaci księcia i księżniczki ukazuje romantyczną wizję przeszłości, w której mężczyzna sprawuje opiekę nad kobietą z ochotą poddającą się jego kontroli. Taki obraz relacji międzyludzkich nie uwzględnia istnienia rozmaitych problemów. Wśród nich można wyróżnić brak niezależności finansowej i wiążące się z tym potencjalne konsekwencje – takie jak przemoc ekonomiczna. W tym przekazie tradycyjna relacja kobiety i mężczyzny ma być wolna od wad, ponieważ opiera się na mocnym, biologicznym fundamencie różnicy płciowej.

Charakterystyka okresu historycznego, do którego wielokrotnie odwołują się członkinie ruchu, wiąże się z doświadczeniem wojny. Kiedy trwała, kobiety musiały przejąć liczne obowiązki wcześniej należące do mężczyzn. Bezpośrednio po jej zakończeniu w 1945 roku nadszedł czas na ich powrót do przestrzeni domowej (Lewicki 2023: 101). Mężczyźni wracali z frontu, a kobiety musiały zwolnić miejsca, które zajmowali oni przed rozpoczęciem wojny. Nie wiązało się to jednak z ich powszechnym zadowoleniem, jak przedstawiają to grafiki odnoszące się do tamtego okresu. Powracający mężczyźni często zmagali się ze złym stanem swojej psychiki: „W tym czasie nie umiano jeszcze rozpoznawać symptomów stresu pourazowego ani go leczyć i powszechnie uważano, że odpowiedzialność za readaptację mężów do życia w cywilu spoczywa na kobietach, którym doradzano przyjęcie postawy wyrozumiałości i uległości” (Lewicki 2023: 101). Nastąpiły również zmiany w wizerunku kobiet. Po wojnie musiały wyrzec się nie tylko niezależności ekonomicznej, ale i rozmaitych „niekobiecych” elementów wizerunkowych takich jak noszenie spodni czy niemalowanie paznokci (Lewicki 2023: 102). Jak zaznacza Zbigniew Lewicki, to właśnie lata 50. były ostatnim okresem, w którym „życie intelektualne amerykański współkształtowali teolodzy” (Lewicki 2023: 226). W kwestii związanej z życiem rodzinnym autor przywołuje następujące statystyki:

[...] Średni wiek zawierania małżeństwa wynosił w tym czasie 22 lata dla mężczyzny oraz 20,3 roku dla kobiety i był najniższy w sięgającej 1890 r. historii takich statystyk.

Inne badania wykazały, że na przykład w 1957 r. aż 97% Amerykanów i Amerykanek w „wieku małżeńskim” rzeczywiście było w takim związku, a tylko 27% kobiet w wieku 20-24 lat pozostawało niezamężne. Co trzecia Amerykanka rodziła pierwsze dziecko przed 20. rokiem życia, bardzo spadła też liczba rozwodów (Lewicki 2023: 227).

Istniały jednak pewne sprzeczności tworzące lukę w wizji idealnego życia rodzinnego. Kulturowanie wartości religijnych i rodzinnych nie stanowiło przeszkody dla jednoczesnego powstania znanego, przeznaczonego dla mężczyzn miesięcznika „Playboy”, promującego hedonizm i nieskrępowany seks (Lewicki 2023: 227).

Wyobrażona tradycja konstruowana przez tradwives całkowicie nie przystaje także do istniejącej w tym okresie codzienności osób czarnoskórych:

Innymi słowy, poprzez przedstawianie tych określonych formacji ról i tożsamości płciowych, które występowały w białej klasie średniej w Stanach Zjednoczonych w latach 50. XX wieku jako tradycyjne, persona „tradwife” przekształca je w naturalny fakt obowiązujący dla wszystkich ludzi. Można sobie wyobrazić, że rodziny Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych w latach 50., wielu z nich żyjących pod rządami segregacji rasowej, w warunkach finansowej niepewności oraz zagrożenia przemocą i więzieniem, nie przypominały tych samych tradycyjnych ról płciowych i podziału pracy, co ich biali odpowiednicy (Proctor 2021: 10)⁴.

Lata 50, w Stanach Zjednoczonych istotnie były momentem powojennego powrotu do konserwatywnego podziału ról płciowych. Jednak niski odsetek rozwodów i duża liczba małżeństw nie mogą stanowić argumentu potwierdzającego powszechne zadowolenie z takiego stanu rzeczy. Kolorowe grafiki ukazujące szczęśliwe kobiety służące rodzinie nie są realnym przedstawieniem kondycji wszystkich kobiet funkcjonujących w tamtym okresie. Trudno jest mówić o jednolitej tradycji i na jej podstawie wdrażać projekty dotyczące szczęśliwego życia społecznego, w którym rozwody nie istnieją, a młode kobiety

⁴ Przekład własny za: „In other words, by framing these particular formations of gender roles and identities seen in the white middle-class United States of the 1950s as traditional, the tradwife personareifies them into natural fact for all humans. One can imagine that Black families in the United States in the 1950s—many living under Jim Crow laws, financial insecurity, and the threat of violence and incarceration—did not resemble the same traditional gender roles and distribution of labour as their white counterparts”.

z radością realizują swoje potrzeby w sferze domowej. Jednak niezależnie od tego tradwives nieustannie wykorzystują obraz białej, szczęśliwej gospodyni domowej do manipulowania wyobrażeniami na temat przeszłości.

Prowadzenie działalności internetowej

Nie każda osoba określająca swój styl życia jako tradycyjny może wpisywać się w ramy definicyjne ruchu tradwife. Jedną z jego kluczowych cech jest bowiem obecność w Internecie, na blogach lub w social mediach, stanowiących doskonałą platformę do działania, przyjmującego niekiedy postać aktywizmu. Często w charakterystyce ruchu nacisk zostaje położony na opis konserwatywnych poglądów grupy, pomijając fakt, że warunkiem jej istnienia jest właśnie działalność w sieci, za pomocą której tradwives komunikują się ze sobą oraz z odbiorczyniami umieszczanych tam treści. Dopiero Internet spaja i jednoczy grupę, dając im platformę do wyrażania swoich poglądów. Temu zagadnieniu dużą część swojej pracy poświęcił Devin Proctor, zwracając uwagę na trzy główne aspekty internetowej działalności tradwives: ustanowienie *tradwifery* jako legalnej praktyki i formy identyfikacji, zilustrowanie jak dana osoba powinna się zachowywać/mówić/żyć by być uważana za tradwife oraz ustabilizowanie się jako część społeczności tradwife (Proctor 2022: 11). Każda internetowa platforma umożliwia im osiągnięcie odmiennego celu. Ze względu na swoją specyfikę (długie wpisy, statyczne zdjęcia i nieliczne interakcje z odbiorcami) cel pierwszy jest realizowany przede wszystkim poprzez prowadzenie blogów (Proctor 2022: 11). Odmienne funkcje zostają przypisane platformom takim jak Instagram i YouTube. Autor zwraca uwagę, że są to przede wszystkim media wizualne, które nie tylko dają możliwość publikowania filmów i zdjęć, ale także sprzyjają komunikacji poprzez wzajemne komentowanie, lajkowanie i obserwowanie (Proctor 2022: 11-12). Ostatnia z nich realizowana jest przez Twittera (obecnie X), służącego przede wszystkim komunikacji stabilizującej społeczność (Proctor 2022: 12).

Jak wskazuje powyższa klasyfikacja, Internet i media społecznościowe są szczególnie istotne dla rozwoju i istnienia ruchu. Być może obecność w sieci jest jednym z czynników umożliwiających odróżnienie tradwife od innych osób posiadających konserwatywny światopogląd. Z całą pewnością media społecznościowe są przestrzenią, bez której nie sposób w pełni oddać charakteru ruchu i uchwycić istoty jego działalności.

Służba mężowi

W jednym ze swoich wpisów tradwife Karolina Baszak skomentowała swój stosunek do jej relacji z mężem:

Jakiś czas temu ktoś z moich odbiorców podesłał mi screen odnośnie tego, że kobiety żyjące w małżeństwach, w których mężczyzna podejmuje ostateczne decyzje, są zmanipulowane i nieszczęśliwe. A ja żyję w takim małżeństwie i przyznam, że jest mi z tym bardzo dobrze. Lubię towarzystwo mądrzejszych ode mnie osób, zatem to raczej nic dziwnego, że przyjąłam oświadczyzny mądrzejszego od siebie i przy okazji odpowiedzialnego mężczyzny. Takiego wybrałam, chciałam, a jak się okazało później – potrzebowałam. I chętnie z tych cech korzystam, co można uznać tutaj za mój kobiecy przywilej (Baszak 2021).

W wypowiedziach tradwives bardzo często możemy dostrzec ich szczególny stosunek do postaci męża. Jest on otaczany wyjątkowym szacunkiem i dbałością, co widać również w przytoczonych wcześniej cytatach Pettitt. Ta szczególna forma opieki wykracza poza zwykłą małżeńską troskę. W tym ujęciu mężczyzna postrzegany jest jako postać kluczowa dla dobrego funkcjonowania całej rodziny, między innymi ze względu na męską mądrość i siłę. Z tego powodu należy odpowiednio dbać o jego kondycję. To od męża zależą wszystkie najważniejsze kwestie związane z bytem rodziny. Odpowiada za finanse, bez których nie mogłaby przeżyć, ma najważniejszy głos w istotnych dla niej sprawach. Zgodnie z tym podziałem, zadania męża są ściśle powiązane ze światem zewnętrznym. Analogicznie, rolę żony ma być dbałość o stworzenie przestrzeni domowej, w której mąż będzie mógł odpocząć po całym dniu ciężkiej pracy. Razem tworzą harmonijną i zdrową relację, w której potrzeby męża są głównym priorytetem. Na swoich profilach w mediach społecznościowych tradwives chętnie dzielą się fotografiami posiłku lub napoju przygotowanego specjalnie dla niego (najczęściej możemy odnaleźć je w przypiętych instagramowych relacjach o nazwie *homemaking* lub *cooking*). Dbłość o małżonka jest najważniejszym zadaniem tradycyjnej żony. I chociaż praca wykonywana przez tradwives jest pokazywana w mediach społecznościowych, to jednak wiele z nich walczy o to, by w przeciwieństwie do wysiłku swojego męża, nie była ujmowana w kategoriach przykrego obowiązku. Jak zwraca uwagę wspomniana wcześniej Karolina Baszak:

Jestem ostatnią osobą, która powie, że kobieta w domu „siedzi” ale z drugiej strony czym ja mam być aż tak zmęczona? Aż tak! Robię to co kocham, dbam o bliskich, mam dla nich czas. [...] Jeśli męczysz się będąc w domu, zastanów się z czego to może wynikać i popracuj nad tym. Zajmij się domem tak, aby Cię cieszył, zachwycił, aby każdy z rodziny lubił w nim być i chciał do niego wracać – zwłaszcza mąż, który zapewne nie leży w tym czasie na kanapie i nie gra w gry video. [...] Nie obserwuj treści, które pod płaszczykiem dodawania otuchy, jedynie potęgują Twoje zmęczenie (Baszak 2022)⁵.

Przyznanie się przed sobą bądź innymi ludźmi do zmęczenia jest naturalnym zachowaniem związanym z wykonywanymi przez siebie obowiązkami – niezależnie od tego, czy są to obowiązki domowe, czy zawodowe. Mówienie głośno wyłącznie o satysfakcji z wykonywanych przez siebie czynności w tym konkretnym przypadku wiąże się z założeniem, że przy całym trudzie pracy zawodowej, z jakim codziennie zмага się małżonek, żona nie powinna narzekać, ale wspomóc go swoją postawą. Mimo zaznaczenia, że praca wykonywana przez kobiety jest istotna, zawsze rozpatrywana jest w kontekście tego, co robi mąż. Takie ujęcie stawia na piedestale męskie życie, stanowiące wartość samą w sobie. Kobieta swoimi zadaniami ma złagodzić jego trud, nawet jeśli czyni to kosztem samej siebie. Ciekawym przykładem obrazującym tak rozumianą rodzinną hierarchię jest obrazek udostępniony przez jedną z amerykańskich tradwives⁶. Widać na nim dwa rzędy z ułożonymi nad sobą trzema parasolkami. Schemat widoczny po lewej stronie przedstawia sytuację, w którym to Jezus jest liderem wzmacniającym znajdującego się pod spodem męża. Jego odpowiedzialność spoczywa na ochronie rodziny. Na samym dole znajduje się rola żony utrzymującej dzieci i gospodarstwo domowe w należytym porządku. Gdy kontrolę przejmuje szatan, żona zamienia się miejscami z mężem. Odciąża męża i pozwala szatanowi dostać się do swoich dzieci. Gospodarstwo domowe spoczywające na barkach męża pozostaje w nieładzie. Wola boża nie zostaje spełniona. Taki przykład doskonale obrazuje nie tylko związku ruchu z religią, ale również szczególną rolę męża, który pełniąc swoje zadania, zawsze znajduje się wyżej niż żona. W tym ujęciu jakakolwiek zmiana nie jest odpowiednia dla porządku płci i naraża rodzinę na dysfunkcje.

⁵ Pisownia oryginalna.

⁶ Estee Williams, @esteecwilliams (2023, 6 sierpnia), [Relacja], '🌸'online: <https://www.instagram.com/esteecwilliams/>, [dostęp: 28.01.2025].

Miejsce kobiety w życiu rodzinnym

Dla tradwives szczególnie istotnym punktem w określaniu własnej tożsamości jest właśnie płeć. W ich ujęciu nie jest to kulturowo uwarunkowany zestaw cech, przypisywany przy urodzeniu i w późniejszym życiu społecznym. Płeć jawi się raczej jako czynnik determinujący nasze potrzeby, cele i zainteresowania. Nie wiąże się z wyborem, ale z koniecznością i nieuchronnością. Nie ogranicza się do ciała, ale to właśnie z niego wynikają pewne ludzkie powinności. Z refleksji udostępnianych przez tradwives wyłania się wnioszek, że kultura jest pewnego rodzaju elementem zniekształcającym jakoby naturalne cechy kobiet i mężczyzn. Poliksena, wspomniana wcześniej członkini ruchu, następująco wypowiada się o kobiecej naturze:

Większość z nas, ma naturalnie wrodzone pragnienie, by stać się żonami, matkami, i gospodyniami: jednak jest ono gdzieś po drodze zagłuszone, jako to mało ważne, mało ambitne. Dorastając uczymy się, że musimy być niezależne, robić karierę i twardo stąpać po ziemi. Musimy stawiać na siebie, reszta to dodatek. Generalnie u kobiet najbardziej ceni się teraz...męskie cechy. Głośne, przedsiębiorcze, z rozmachem idące przez życie, umiejące postawić na swoim. Nie musisz taka być. Jesteś cenna i wartościowa będąc cichą i romantyczną. Poświęcenie swojego „ja” w imię silnego „my” nie jest oznaką słabości, a siły. Twoja praca w domu jest nieoceniona, a trud włożony w wychowanie dzieci, to Twój cenny wkład w społeczeństwo! Głowa do góry Kobieto przez wielkie K! (Wójtowiec 2022).

Wypowiedź Polikseny potwierdza postawioną wcześniej tezę. W powyższym cytacie kobieta zostaje przedstawiona jako istota ściśle zależna od swojej biologicznej płci. Pragnienie bycia żoną i matką ma być głęboko zakorzenione w samej naturze kobiecości. To współczesna kultura odciąga kobietę od zajęć, które mogą dać jej prawdziwe szczęście, wypiera realne pragnienia, zastępując je ambicjami pasującymi lepiej do świata mężczyzn. Taka narracja sprawia, że podobnie pojmowana kobiecość znajduje się w nieustannym zagrożeniu. W tym przypadku słowo „prokobiece” staje się naznaczone wieloma, często skrajnie odmiennymi znaczeniami, które trudno ze sobą pogodzić. Działania prokobiece inaczej postrzega feministka, a inaczej tradwife (choć różne rozumienie tych działań możemy odnaleźć już na gruncie samego feminizmu i mnogości jego nurtów). Poliksena wierzy, że działa w interesie „kobiet przez duże K”, które dzięki temu odnajdą właściwą ścieżkę samorozwoju i nie jest w tym odosobniona.

Na zagrożenia związane z ustanawianiem jednej, dominującej definicji kobiecości zwraca uwagę Judith Butler:

„Bycie” kobietą nie obejmuje wszystkiego, czym się jest; jednakże kategoria ta jest niewystarczająca nie dlatego, że „osoba” jeszcze nieokreślona ze względu na kulturową płć wykracza poza to, co kulturowej płci przynależne. Chodzi raczej o to, że w różnych kontekstach historycznych płć nie jest ani spójna, ani stała, oraz że zbiega się z rasowymi, klasowymi, etnicznymi, seksualnymi i regionalnymi aspektami dyskursywnie ustanawianej tożsamości (Butler 2008: 46).

Słowo „prokobiece” w zależności od tego przez kogo jest wykorzystywane, zawiera w sobie określoną definicję słowa „kobieta”, która z założenia będzie wykluczająca dla wszystkich niemieszczących się w niej osób. Choć Butler zwraca uwagę na ten problem w kontekście definiowania podmiotu feministycznego, to jednak podobny pojawia się w przypadku ruchów takich jak tradwif. W tym ujęciu istnieją „kobiety przez duże K”, do których są kierowane wszystkie ich przekazy, oraz kobiety celowo lub podświadomie wykluczane z przyjętej narracji.

W wizji kobiecości propagowanej przez członkinie ruchu nigdy nie chodzi o samą kobietę i jej interesy. Zawsze jest czyjaś nosicielką, symbolem i reprezentacją wartości, z której mogą czerpać inni. Jest przede wszystkim dla kogoś i z czyjegoś powodu. Jeśli zdecyduje inaczej, odwraca się od natury i religii. Zadaniem tradwives ma być odrodzenie i propagowanie wartości wspieranych przez struktury patriarchy, w tym ujęciu stanowiącego najlepszy ustrój do życia zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn.

Promowanie godnego ubioru

Członkinie ruchu tradwif łączy podobny styl ubioru. Wiele z nich nosi przede wszystkim dłuższe sukienki lub spódnice, a inspiracji szuka w stylu popularnym w latach 50. W ich wypowiedziach wybrzmiewa przede wszystkim potrzeba skromności i odpowiedniego podkreślenia prawdziwego kobiecego piękna. Mimo braku szczegółowych wytycznych dotyczących ubioru, ruch tradwif zakłada, że jest on wizytówką kobiety i wyraża pewne szczególne dyspozycje charakterystyczne właśnie dla niej, takie jak delikatność. Ubiór ma także odróżniać od siebie kobiety i mężczyzn, wspierając binarny podział płciowy. Dbałość o strój i znacząca uwaga, jaką poświęcają mu członkinie ruchu, jest nie tylko prostym

elementem konstruowania własnej tożsamości, ale również podstawowym narzędziem do umacniania i podkreślania różnicy płciowej. Tradwives odnosząc się do cech swoistych dla kobiety, jednocześnie odsłaniają powinności mężczyzn, kwestionując istnienie innych możliwych identyfikacji. Dużym wsparciem dla takiej narracji jest prezentowanie fotografii swoich stylizacji, mających zachęcać do dbałości o swoje naturalne płciowe dyspozycje. Wiąże się z tym interesujące zjawisko polegające na umieszczaniu zdjęć „przed i po”. Na zdjęciach „przed” kobiety często mają na sobie wysokie szpilki, krótką sukienkę, mocny makijaż i lakier na paznokciach. Zdjęcie „po” prezentuje kobietę idealnie wpisującą się w estetykę promowaną przez ruch – delikatny makijaż, długa sukienka i spięte włosy. Wersja „przed” jest wartościowana negatywnie na tle nowego image’u widocznego na fotografii „po”⁷. To jasny sygnał dla innych kobiet, że każda z nich, niezależnie od momentu, w którym się znajduje, ma szansę stać się „lepszą” wersją siebie, rozumianą w oparciu o cnoty takie jak skromność, czystość i delikatność. Zakładkę dotyczącą ubioru można odnaleźć na większości profili zajmujących się tematyką tradycyjnego stylu życia.

Propagowanie wartości religijnych

Wszystkie tradwives, które obserwowałam w ramach analizy ruchu, deklarują swoją przynależność do określonej wspólnoty religijnej. Niektóre z nich różnią się wyznaniem, jednak najwięcej kobiet odwołuje się właśnie do katolicyzmu. Jedna z nich zapytana o wiarę w Jezusa odpowiedziała: „Tak, absolutnie wierzę. Razem z mężem jesteśmy chrześcijanami. Wieczorami razem czytamy biblię. Wzięliśmy ślub w moim kościele z czasów dzieciństwa w zeszłą zimę. Zostałam ochrzczona gdy byłam dzieckiem i jestem bardzo wdzięczna za moje chrześcijańskie wychowanie. Mój mąż i ja będziemy ochrzczeni ponownie razem w nadchodzącym roku” (Williams 2023)⁸.

⁷ Przykład opisywanego zjawiska: Poliksena Wójtowiec, @mrs_wojtowiec (2021, 30 września), [Relacja], ‘Q&A’, online: https://www.instagram.com/mrs_wojtowiec/, [dostęp: 10.04.2024].

⁸ Przekład własny za: „Yes I absolutely do! Both my husband and I are Christians. At nighttime we read the Bible together. We were married at my childhood church this past winter. I was baptized when I was a child and very grateful for my Christian upbringing. My husband and I will be baptized/rebaptized together this coming year”.

Jedna z polskich tradwife dużą część swojego profilu podporządkowuje tematyce religijnej. Jeden z jej wpisów, który jest szczególnie interesujący w tym kontekście dotyczy kobiecego poświęcenia i nieustannego samodoskonalenia:

Kiedy smażyysz naleśniki dla swojej rodziny i wreszcie zasiądziesz do stołu, a tam zostają tylko dwa, choć miałabyś ochotę co najmniej na cztery. Kiedy masz do wykonania jeszcze kilka drobnych obowiązków, ale wolałabyś poczytać książkę. Kiedy dziecko stłucze Twoją ulubioną filiżankę. [...] Kiedy na dworze jest ciemno i zimno, ale skończyło się pieczywo na kolację i trzeba pójść do sklepu. Kiedy dopiero usiadłaś, a tu nagle ktoś pilnie Cię potrzebuje i musisz wstać. Kiedy skończyłaś robić pranie, a tu kosz jest ponownie przepełniony. [...] To właśnie te pozornie niewiele znaczące zadania są doskonałą szkołą samowychowania – lekcjami pokory, cierpliwości, umiaru, roztropności [...] (Niewczasowa 2022).

Choć w przytoczonym wpisie nie znajdziemy bezpośredniego nawiązania do religii, możemy zobaczyć jak katolicka wizja kobiecości dominuje jej postrzeganie przez członkinie ruchu. Cechą konstytutywną dla kobiety ma być właśnie niezwykła zdolność do poświęcania własnych potrzeb na rzecz innych. W szczególności męża i dzieci:

Cierpienie zostało głębiej wpisane w naturę kobiety niż mężczyzny. Ona nie potrafi rozwijać się inaczej niż w powiązaniu z cierpieniem i bólem. Nie rozwija się przecież inaczej niż będąc matką. Jeśli kobieta rodzi dzieci, musi się to odbywać w bólu. Jeśli dzieci nie są jej dane, nosi w sobie swój los jak ukrytą ranę, z powodu której cierpi potajemnie, aż jej matczyzna natura zostanie od tego uwolniona przez możliwość współcierpienia z innymi matkami (Niewczasowa 2021).

Podejście prezentowane w powyższym cytacie jest uosobieniem chrześcijańskiej filozofii, zgodnie z którą cierpienie uszlachetnia i pomaga człowiekowi wzrastać. Ograniczenie rozwoju duchowego kobiety przede wszystkim do roli matki jest doskonałym przykładem uznawanego przez tradwives determinizmu biologicznego i idealnie wpisuje się w chrześcijańską wizję rodziny.

Wytwarzanie tożsamości – retrotopia i styl życia w ponowoczesności

W kontekście omówionych wyżej cech znamienych dla ruchu tradwife konieczne zdaje się przywołanie pojęcia retrotopii opisanego przez Zygmunta

Baumana. Swoją refleksję Bauman rozpoczyna od odwołania się do analizy obrazu *Angelus Novus*, stworzonej w latach czterdziestych przez niemieckiego filozofa Waltera Benjamina (Bauman 2018: 7-9). Według niej widoczny na obrazie anioł zwrócony jest ku przeszłości postrzeganej jako katastrofa. Do przyszłości jest odwrócony plecami, jednak wichur zwany postępem nieuchronnie gna anioła właśnie ku niej (Bauman 2018: 7-9). Odwołanie do analizy obrazu stanowi dla Baumana punkt wyjścia do zobrazowania przemian, które z biegiem czasu sytuują anioła w odmiennej pozycji. Jego twarz odwraca się od przeszłości, spoglądając w przyszłość. Zmienia się także kierunek wichru. Teraz wieje już w stronę budzącej trwogę przyszłości, a jego poryw nie pozwala na zmianę kierunku (Bauman 2018: 8). W skomplikowanej relacji między przeszłością a przyszłością, teraz to ta druga postrzegana jest jako niepewna i niewygodna, a ta pierwsza znajduje się po stronie uznań (Bauman 2018: 9).

Interpretacja obrazu namalowanego przez Paula Klee jest początkiem dalszej analizy dotyczącej pewnego szczególnego oglądu przeszłości. Spojrzenie, o którym mowa, dyktowane jest poczuciem nostalgii. Znamionną cechą nostalgii jest nieuchwytność jej obiektu (Boym 2001: 14). Wskazanie konkretnego obiektu tęsknoty często okazuje się niemożliwe dla osób pogrążonych w uczuciu nostalgii. Wiąże się z tym stworzone przez Svetlanę Boym pojęcie globalnej epidemii nostalgii, umiejscawiając ją jako znamionną dla funkcjonowania w społeczeństwach nowoczesnych (Boym 2001: 14). To właśnie ona stanowi ważny mechanizm obronny umożliwiający lepszą adaptację w nowej, fragmentarycznej rzeczywistości. Jak zauważa Bauman, „epidemia nostalgii” jest następstwem dominującej przedtem „gorączki postępu” (Bauman 2018: 11).

Refleksje Benjamina oraz Boym stanowią dla Baumana doskonale wprowadzenie do sformułowania definicji retrotopii. Według socjologa retrotopie to: „wizje osadzone w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej” (Bauman 2018: 13). Wojciech Burszta na podstawie pracy Baumana definiuje ją jako: „[...] zwrócenie się ku wyobrażeniom przeszłości, nostalgiczny powrót w realia uważane za bezpieczne, zrozumiałe i – co mniej ważne – stabilne bo przewidywalne” (Burszta: 23). Tworzenie retrotopii wiąże się ze wspomnianą wcześniej zmianą. Skoro przeszłość nie może nam niczego zagwarantować i przynosi przede wszystkim zwątpienie, następuje inwestycja w ledwie pamiętaną przeszłość, która jest postrzegana jako stabilny punkt w płynnej i trudnej do uchwycenia rzeczywistości (Bauman 2018: 15). Jaki pisze Bauman:

Na skutek tak radykalnego zwrotu przyszłość z naturalnej ostoji nadziei i prawowitych oczekiwań zmienia się w przestrzeń koszmaru: lęku przed utratą pracy oraz powiązanej z nią pozycji społecznej, lęku przed przejęciem domu i pozostałego dorobku życia przez wierzycieli, lęku przed przymusem pasywnego przeglądania się, jak własne dzieci staczają się ze zbocza dobrostanu i prestiżu oraz jak nasze własne umiejętności, zdobyte i przyswojone w pocie czoła, tracą cokolwiek z tego, co pozostało z ich rynkowej przydatności. Droga w przyszłość niepokojąco jawi się jako szlak naznaczony upadkiem i degeneracją. Być może zatem droga powrotna, droga wiodąca ku przeszłości, nie omieszka przekształcić się w szlak oczyszczenia, usuwając szkody, które wyrządza przyszłość, kiedy tylko zmienia się w terażniejszość (Bauman 2018: 15-16).

Bauman zauważa, że możemy wyodrębnić retrotopijną fazę w historii utopii (Bauman 2018: 20). Podejmowane w tej fazie dążenia do powrotu do przeszłości są skazane na niepowodzenie. Wynika to z faktu, że nasz punkt odniesienia stanowi nie przeszłość jako taka, ale pewne wyobrażenie o niej, kształtowane odpowiednio przez mechanizmy naprzemiennego zapominania i przypominania (Bauman 2018: 20). Nawet jeśli wizja przeszłości, do której się odwołujemy, była bezpośrednio dana naszemu doświadczeniu, to jednak nie jest możliwe uchwycenie jej jednego, prawdziwego obrazu. W każdym przypadku jest on filtrowany. Wybieramy z przeszłości pewne interesujące nas aspekty, tworząc unikalny obraz, nieposiadający jednak monopolu na prawdę. Właśnie dlatego Bauman wprowadza w swoim tekście pojęcie Ministerstwa Prawdy (Bauman 2018: 23). Ministerstw jest wiele a to, co w danym ujęciu jawi się jako prawda, zależy od licznych czynników, w tym interesów poszczególnych jednostek lub grup. Elementem niezwykle znaczącym jest podkreślenie roli, jaką w istnieniu Ministerstw Prawdy odgrywa Internet, który według Baumana wiąże się z ich ostatecznym upadkiem (Bauman 2018: 23). Wyznacza on bowiem koniec monopolu rządzących na wydawanie sądów o tym, co jest prawdziwe (Bauman 2018: 24). Z drugiej strony sieć tworzy platformę dla propagatorów „prawdy”, z czego każdy z nich definiuje ją w odmienny sposób. Użytkownicy Internetu mogą wybierać, z czym identyfikują się najbardziej i tworzyć wspólnoty oparte na podobnym rozumieniu pojęć oraz zbliżonej do siebie percepcji rzeczywistości. Wśród takich grup znajduje się między innymi społeczność tradwives, która jednoczy się wobec pewnej specyficznej wizji przeszłości.

Opisana wcześniej refleksja Svetlany Boym zdaje się być stworzona do opisu sposobu myślenia tradwives. Ich działalność opiera się bowiem na wykreowaniu takiej wizji przeszłości, która porusza swoim urokiem, prostotą i romantyzmem.

Wizerunek, który tworzą, stanowi doskonały przykład projektu tożsamościowego podtrzymywanego w celu urzeczywistnienia własnej retrotopii. Wiąże się to z giddensowską koncepcją stylu życia, zgodnie z którą życie w warunkach późnej nowoczesności zmusza jednostki do pewnych zmian w zakresie konstruowania własnej tożsamości (Shilling 2010: 193). Jak zwraca uwagę Chris Shilling: „Podważając tradycyjne systemy znaczeń, warunki późnej nowoczesności pobudzają ludzi do większej refleksyjności dotyczącej życia, śmierci i ich znaczenia. W tym kontekście kształtowanie i podtrzymywanie tożsamości staje się szczególnym problemem nowoczesnego człowieka” (Shilling 2010: 193). W momencie, w którym nie istnieją już autorytety spójnie organizujące całą społeczność, jednostki mają możliwość wyboru rozmaitych modeli tożsamościowych, które w zależności od swojego położenia społecznego mogą dowolnie przyjmować i przekształcać (Shilling 2010). W tym kontekście niezwykle interesujące stają się tożsamościowe praktyki wykonywane przez tradwives. Głoszony przez nie powrót do tradycyjnych wartości może pełnić funkcję ostoji w świecie, w którym wszystko jest podważane, kwestionowane i dyskutowane. W swoich narracjach bardzo często odwołują się do kategorii „prawdziwości”, podkreślając, co stanowi dla nich o istocie kobiecości, męskości, piękna, subtelności czy miłości. Wspomniana wcześniej analiza drogi, jaką musiały przejść, by stać się „autentyczną” kobietą, przywodzi na myśl opowieści o poszukiwaniu straconego sensu, który pojawia się, nadając kształt wszelkiej działalności. „Prawda”, do której dotarli, może być w ich rozumieniu tożsama z wiedzą i rodzajem wglądu w rzeczywistość, która mimo swojego dynamicznego charakteru posiada pewne ostoje, umożliwiające bezpieczne życie.

Z kategorią odkrytej prawdy postrzeganej jako ostoji we współczesnym świecie łączy się powstanie rozmaitych projektów cielesnych. W książce *Socjologia ciała* Chris Shilling starał się podkreślić siłę związku późnej nowoczesności z ciałem i wyjaśnić przyczyny, które mogą być z tym związane (Shilling 2010: 226). Pierwszą z nich jest upadek religijnych i politycznych wielkich narracji, które nadawały ludzkiemu życiu znaczenie w odniesieniu do jednej, większej całości (Shilling 2010: 227). W związku z tym jednostki coraz częściej zwracają się w stronę własnego ciała jako ostatniego elementu, który poddaje się ich kontroli:

Ciało, poddane dotąd niespotykanemu poziomowi racjonalizacji, postrzega się teraz jako przedmiot, który daje się modyfikować w kategoriach genów, ciśnienia krwi, cholesterolu, rozmiaru, kształtu, wyglądu, wydolności oddechowej, koloru, wagi oraz wielu innych czynników. Jako takie *wydaje się*, że dostarcza mocnych podstaw,

na których można zbudować stabilne i sensowne poczucie siebie we współczesnym świecie (Shilling 2010: 227).

Chociaż autor odwołuje się tu przede wszystkim do przypadków różnorodnych modyfikacji cielesnych, to jednak pewnym projektem cielesnym jest już sam fakt określonego sposobu ubierania się i pracy nad własnym wizerunkiem, który pomaga jednostkom w wyrażaniu i podtrzymywaniu spójności własnej tożsamości. W przypadku tradwives dobrym przykładem jest silna inwestycja w jak najbardziej kobiecy wygląd, który jednocześnie łączy się z rozpowszechnianymi przekazami dotyczącymi tradycji. Przywiązanie dużej wagi do określonego wizerunku i traktowanie go jako nieodłączną część kobiecej tożsamości wiąże się z sugestią, że inwestycja w wygląd jest częścią ich codziennej powinności, co stanowczo redukuje rolę kobiet:

Gdy ktoś powie Ci, że to już koniec z sukienkami i elegancją, po zajściu w ciążę, ja odpowiem – niekoniecznie. To kwestia chęci, potrzeby ale i konkretnej decyzji. O co dbam od lat – dla siebie i dla bliskich, to mój wygląd zewnętrzny. Jest to dla mnie tak naturalne, jak dbanie o wnętrze domu. I nie chodzi o przesadne skupianie się na sobie i przeglądanie czy aby na pewno jesteśmy dostatecznie eleganckie. Niektórzy będą się z tego śmiać, mówić, że to zbędne, że to nic nie znaczy. Mogą tak myśleć, a Ty nie musisz tego słuchać. Chodzi o zrozumienie, że ma to realny i znaczący wpływ na nasze życie i codzienne, nawet drobne decyzje [...] (Baszak 2023)⁹.

Po wprowadzeniu pojęcia projektu tożsamościowego konieczne jest dokładniejsze przeanalizowanie sposobu, w jaki członkinie ruchu dzielą się nim z innymi. Taką możliwość stwarza specyficzna forma ich internetowej działalności umożliwiającą integrację z innymi ludźmi, często myślącymi w podobny sposób, która umacnia i chroni retrotopie przed rozpadem.

Działalność w Internecie jako forma spektaklu

Tradwives konstruują własną retrotopie dzięki różnym praktykom prezentowanym w przestrzeni internetowej. Przypomina to przedstawienie teatralne szczegółowo opisane w koncepcji Ervinga Goffmana, która w ciekawy sposób

⁹ Pisownia oryginalna.

łączy się z pojęciem retrotopii. Rekonstrukcja przeszłości stworzona przez tradwives ma dopracowany każdy szczegół, tak jakby była spektaklem próbującym odwzorować codzienne życie w latach 50 XX w.

Goffman wyróżnia rozmaite elementy składające się na działalność aktorów społecznych. Sam występ definiuje jako wszelką działalność jednostki zachodzącą podczas stałej obecności grupy obserwatorów i wywierającą na nich jakiś wpływ (Goffman 2000: 52). Głównym miejscem, w którym tradwives wykonują swój performans jest Instagram. Co prawda można traktować go jako formę pamiętnika pisanego z myślą o zatrzymaniu pewnych ulotnych doświadczeń. Jednak w tym przypadku widoczna jest kreacja przekazu mająca na celu jak najlepsze dostosowanie treści do obecności osób obserwujących. Bez nich działania ruchu mogłyby zostać porównane do występu, na którym nie ma żadnej publiczności. Odpowiedzią byłaby wyłącznie cisza pozbawiająca performerki możliwości wejścia w dialog, będący kluczowym elementem ich funkcjonowania w sieci. Za pomocą rozmaitych środków wyrazu członkinie ruchu performują rolę dobrej żony, matki, katoliczki, pani domu czy kobiety. Reakcje pojawiające się w trakcie performansu napędzają ich dalsze działania i pozwalają trwać całemu spektaklowi.

Innym elementem wyróżnionym przez Goffmana jest fasada, funkcjonująca niezmiennie przez cały występ jednostki (Goffman 2000: 52). To stosowane przez nią (celowo lub mimowolnie) środki wyrazu dostarczające obserwatorom definicji sytuacji (Goffman 2000: 52). Fasadę można podzielić na dekorację i osobistą fasadę. Zgodnie z koncepcją Goffmana dekoracja jest tym, co znajduje się na ogół w tym samym miejscu (Goffman 2000: 52). Możemy zaliczyć do niej meble i rekwizyty sceniczne wykorzystywane podczas przedstawienia. Chociaż autor odnosi pojęcie dekoracji do przestrzeni znajdujących się w „realnym” świecie, można zastosować je również do przestrzeni internetowych. Instagram stanowi jedno z takich charakterystycznych miejsc możliwych do odwiedzenia podczas internetowych podróży. W sieci istnieje mnóstwo artykułów co należy zrobić, by poruszać się po nim odpowiedzialnie, efektownie tworzyć swoją markę czy budować zasięgi. Funkcjonuje to podobnie jak przewodniki po różnych turystycznych przestrzeniach, które pokazują nam, co zrobić, by wycieczka okazała się jak najbardziej satysfakcjonująca. Częstym zjawiskiem jest tworzenie profili o określonej, spójnej estetyce, pozwalającej na zakwalifikowanie je do danej kategorii. Posiadają one charakterystyczne dla siebie cechy stylistyczne umożliwiające jego identyfikację wśród licznych istniejących tam przestrzeni. Na stylistykę może składać się zarówno odpowiednia kolorystyka, jak i elementy

lub przestrzenie ukazywane na zdjęciach i filmach, co tworzy unikalną dekorację na danym profilu. W przypadku tradwives takie dekoracje mają wzmacniać przekaz dotyczący szczęśliwego życia tradycyjnej żony, co jest kluczowe dla całego spektaklu.

Drugim elementem składającym się na fasadę jest fasada osobista oznaczająca środki najmocniej związane z samym wykonawcą i przemieszczające się razem z nim (Goffman 2000: 53). Wśród nich znajduje się zarówno pozycja, jak i strój, płeć, wiek, cechy rasowe, a nawet sposób mówienia i gestykulowania (Goffman 2000: 53-54). To właśnie do niej można zaliczyć starannie konstruowany wizerunek tradwives, nadający wiarygodności całemu otoczeniu, w jakim się znajdują. Fasadę osobistą można podzielić na powierzchowność i sposób bycia (Goffman 2000: 54). Powierzchowność odnosi się do społecznego statusu wykonawcy. Informuje także o rytuale, w którym bierze udział jednostka. Z kolei sposób bycia zawiera informacje dotyczące roli, jaką wykonawca spodziewa się odegrać w danej interakcji. Goffman zaznacza, że zgodność między dekoracją, powierzchownością oraz sposobem bycia stanowi typ idealny, dzięki któremu dostrzegamy wątki i interesujemy się nimi (Goffman 2000: 55). Taką zgodność możemy dostrzec na profilach tradycyjnych żon. Warstwa słowna zawsze współgra tam z wizualną, a aktorka pojawiająca się na określonym tle zdaje się idealnie pasować do wytworzonej scenerii. Tak silna spójność kreowanego przekazu połączona z oryginalnością wybranej scenerii sprawia, że odbiorcy spektaklu śledzą go z ogromnym zaangażowaniem.

W przedstawieniu istotne jest również dostrzeżenie luk wpływających na spójność całego przedstawienia. Nie zawsze stosowane techniki przynoszą zamierzony efekt, a drobne potknięcia w procesie kształtowania określonych wrażeń, mogą negatywnie wpłynąć na sposób odbioru całego spektaklu. Goffman wyróżnia rozmaite praktyki obronne umożliwiające utrzymanie wiarygodności przedstawienia. Dla refleksji dotyczącej przedstawień odbywających się w przestrzeni internetowej najistotniejsza wydaje się kwestia utrzymania dyscypliny dramaturgicznej, która musi być przestrzegana przez każdego z członków zespołu (Goffman 2000: 242).

Zdyscyplinowanym, z dramaturgicznego punktu widzenia, wykonawcą jest ktoś, kto zna swoją rolę, nie popełnia *faux pas*, nie robi mimowolnych gestów. Jest osobą dyskretną i nie kompromituje zespołu, ujawniając niechcący jego sekrety. Umie zachować „przytomność umysłu” i błyskawicznie zatuszować niewłaściwe zachowanie się partnerów, a przy tym robi wrażenie, że po prostu odgrywa swoją rolę. A gdy nie

można już uniknąć lub ukryć pęknięć i dysonansów w przedstawieniu, zdyscyplinowany wykonawca jest gotów przekonująco wyjaśnić „dlaczego nie należy nimi się przejmować, obrócić je w żart, pomniejszając w ten sposób ich znaczenie, lub dostarczyć usprawiedliwienia pozwalającego powrócić na scenę (Goffman 2000: 243).

W przypadku spektakli przedstawianych przez społeczność tradwives istnieje wiele niespójności, które regularnie wytykały im osoby uczestniczące w performansie. Mimo promowanego obrazu kobiety zostającej w domu, regularnie okazywało się, że poszczególne członkinie ruchu studiowały, robiły prawo jazdy czy pracowały w celu wsparcia domowego budżetu, czasami w tym samym momencie, w którym zajmowały się promocją tradycyjnych wartości na swoich kontach instagramowych. Wiązało się to ze zdezorientowaniem odbiorców spektaklu, którzy regularnie zadawali pytania o to, czy osoba określająca się jako tradwife powinna uczyć się, pracować i mieć własne oszczędności. Taki rozdzźwięk między wartościami promowanymi na Instagramie a życiem toczącym się poza profilem, przywodzi na myśl często wykorzystywaną retorykę „wyjątkowej sytuacji”. Odnosi się to do zachowań, kiedy coś jest wartościowane negatywnie i regularnie poddawane krytyce, ale dopuszczalne w pewnych szczególnych sytuacjach życiowych. Taki sposób argumentacji jest doskonale widoczny w polskich dyskusjach dotyczących aborcji postrzeganej jako zło, które jednak czasami jest konieczne i w ostateczności dopuszczalne. W taki sposób tradwives próbują utrzymywać spójność spektaklu z jednoczesnym przyjmowaniem ról, które nie do końca pasują do propagowanej wizji tradycyjnej kobiecości.

W kontekście koncepcji człowieka w teatrze życia codziennego warto odnieść się do wspomnianej wcześniej kwestii performowania płci. W tym przypadku możemy postrzegać tradwife jak aktorkę, która robi wszystko, by wyglądać jak najbardziej kobieco dla otaczającej ją widowni. Wybiera suknię podkreślającą sylwetkę, jednocześnie zakrywając części ciała, których „nie wypada” jej odsłaniać. Na twarz nakłada makijaż, spina długie włosy. Stara się zachowywać tak, jak „przystoi” kobiecie eleganckiej, by nie stracić wiarygodności w oczach odbiorczyń i odbiorców. Jeśli Instagram jest sceną, na której odbywają się rozmaite spektakle, to jako taki można postrzegać również podobnie ujęty sposób performowania płci. Często w przypadku takich performansów mamy do czynienia z wysmiewaniem jednego, dominującego wzorca. Heteroseksualne i binarne normy są przekraczane właśnie po to, by uświadomić odbiorcom ich fikcyjny charakter. Doskonałym przykładem tej praktyki jest drag, nieustannie podważający przyjęte konwenanse i normy uznawane za

powszechne. W przypadku tradwives performowanie kobiecości wygląda zgoła inaczej. Odtwarzane tam heteroseksualne relacje władzy i stereotypy dotyczące kobiecości mają na celu podtrzymanie wartości charakterystycznych dla kultury patriarchalnej skupiającej się na biologicznych dyspozycjach każdej płci:

Przekonanie, że może istnieć »prawda« płci, jak ironicznie mówi Foucault, jest wytworem regulatywnych praktyk produkujących spójne tożsamości w odwołaniu do matrycy wspólnych norm płciowych. Narzucanie pragnieniu kierunku heteroseksualnego wymusza i uruchamia wytwarzanie dwubiegunowych i asymetrycznych opozycji „kobiecości” i „męskości”, przy czym rozumiane są tu one jako atrybuty wyrażające to, co „biologicznie męskie” oraz „żeńskie” (Butler 2008: 69).

Paradoksalnie, w przypadku ruchu tradwive próba zobrazowania „naturalności” płci, kończy się ukazaniem jej umowności i elastyczności. Przerysowane dekoracje i sposoby performowania własnej kobiecości zdradzają, że niektóre elementy naszej tożsamości są konstruowane przez całe życie w oparciu o kategorie, którymi posługujemy się, by zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość.

Podsumowanie

Powyższa analiza wskazuje, że Instagram stanowi jedno z kluczowych narzędzi w podtrzymywaniu retrotopii tworzonej przez ruch tradwive. Dzięki możliwościom stwarzanym przez platformę jego członkinie mogą kreować preferowany przez siebie obraz kobiecości, męskości i życia rodzinnego tak, by był on jak najbardziej zachęcający dla obserwujących je osób, przemilczając rozmaite aspekty składające się na doświadczenie małżeństwa i macierzyństwa. Wszystko to tworzy nierealistyczny obraz rzeczywistości napędzany przez pragnienia dotyczące stabilności i spójnej tożsamości w coraz bardziej fragmentarycznym doświadczeniu życia w późnej nowoczesności.

Powstanie ruchu tradwive może być odpowiedzią na poczucie braku związane z coraz powszechniejszym kwestionowaniem dotychczasowych definicji pojęć takich jak płeć, tożsamość, rodzina, a nawet piękno, prawda i wartości. Performatywne praktyki, widoczne w przestrzeni internetowej, starają się podtrzymać ich dotychczasowe rozumienie i zasygnalizować potrzebę powrotu do momentu, w których ich definicje odpowiadały na potrzebę bezpieczeństwa i stabilności. Postaci kobiety i mężczyzny wykreowane przez ruch są próbą

stworzenia schronienia dla tradycji, która znajduje się w nieustannym zagrożeniu. Uwidocznia się to w różnorodnych praktykach projektowania własnego wizerunku cielesnego, przedstawianego szerszej publiczności za pośrednictwem portali internetowych.

Źródła cytowań

- BASZAK, KAROLINA (2022), 'Jestem ostatnią osobą, która powie...', online: <https://www.instagram.com/p/CmL9v2vssPj/?igshid=MzRIODBiNW-FlZA==>, [dostęp: 24.04.2024].
- BASZAK, KAROLINA (2021), 'Jakiś czas temu ktoś z moich odbiorców...', online: <https://www.instagram.com/p/CRilLr6sza6/?igshid=MmU2YjMzNj-RlOQ==>, [dostęp: 06.04.2024].
- BASZAK, KAROLINA (2023), 'Gdy ktoś powie Ci...', online: <https://www.instagram.com/p/CtyQr94sPok/?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ==>, [dostęp: 05.04.2024].
- BAUMAN, ZYGMUNT (2018), *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przekł. Karolina Lebek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BBC (2020), *#TradWife: 'Submitting to my husband like it's 1959'*, online: <https://www.bbc.com/news/av/stories-51113371>, [dostęp: 20.04.2024].
- BOYM, SVETLANA (2001), *The Future Of Nostalgia*, Nowy York: Basic Books.
- BURSZA, WOJCIECH JÓZEF (2017), 'Płynność i retrotopia', w: Alicja Kisielewska, Andrzej Kisielewski, Monika Kostaszuk-Romanowska (red.), *Przyszłość kultury: Od diagnozy do prognozy*, Białystok: Wydawnictwo PRYMAT, s.17-28.
- BUTLER, JUDITH (2008), *Uwikłani w płęć*, przekł. Karolina Krasuska, wstęp. Olga Tokarczuk, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- GOFFMAN, ERVING (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, wstęp. Jerzy Szacki, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- LEWICKI, ZBIGNIEW (2023), *Historia cywilizacji amerykańskiej, era konfrontacji 1941-1980*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- NIEWCZASOWA, EWA (2021), 'Kobiecość', 'Cierpienie zostało głębiej wpisane...', online: <https://www.instagram.com/ewa.niewczasowa/>, [dostęp: 13.04.2024].
- NIEWCZASOWA, EWA (2022), 'Kiedy smażyysz naleśniki dla swojej rodziny...', online: <https://www.instagram.com/p/CmZnshyo1OA/?igsh=MTgzbtZnZ2pkOGlpMq==>, [dostęp: 25.04.2024].
- PETTITT, ALENA KATE (2024), „About”, online: <https://www.thedarlingacademy.com/about/>, [dostęp: 19.04.2024].

- PETTITT ALENA KATE (2024), 'Your husband should always come first!', online: <https://www.thedarlingacademy.com/articles/why-your-husband-should-always-come-first/>, [dostęp: 17.04.2024].
- PROCTOR, DEVIN (2022), 'THE #TRADWIFE PERSONA AND THE RISE OF RADICALIZED WHITE DOMESTICITY', *Persona Studies*: 8, s. 7-26, online: <https://ojs.deakin.edu.au/index.php/ps/article/view/1645/1512>, [dostęp: 21.04.2024].
- SHILLING, CHRIS (2010), *Socjologia ciała*, przekł. Marta, Skowrońska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SITLER-ELBEL, FRANKIE HOPE (2021), 'From Swiff om Swiffers to Swastikas: How the #tradwife movement of ement of conventional gender roles became synonymous with white supremacy', Bard College, online: https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=senproj_s2021, [dostęp: 21.04.2024].
- WILLIAMS, ESTEE (2023) 'Q&A', online: <https://www.instagram.com/esteecwilliams/>, [dostęp: 10.04.2024].
- WILLIAMS, ESTEE (2023) '👉', online: <https://www.instagram.com/esteecwilliams/>, [dostęp: 28.01.2025].
- WÓJTOWIEC, POLIKSENA (2021), 'Q&A', online: https://www.instagram.com/mrs_wojtowiec/, [dostęp: 10.04.2024].
- WÓJTOWIEC, POLIKSENA (2022), 'Większość z nas, ma naturalnie wrodzone pragnienie...', online: <https://www.instagram.com/p/CaChulcMXuy/?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ==>, [dostęp: 28.04.2024].
- WÓJTOWIEC, POLIKSENA (2021), 'Nie potrzebuję być...', online: <https://www.instagram.com/p/CSEziN9Mpeh/?igshid=MzRlODBiNWFlZA==>, [dostęp: 24.04.2024].

Moda na młodość? Czy „trend” starzejącego się ciała ma szansę zaistnieć?

WIKTORIA MŁUDZIK

[...] jest w tym coś niesamowitego i męczącego, kiedy ciało żyje na własną rękę, niezależnie od duszy, i robi się ważne
(Tomasz Mann, *Czarodziejska Góra*)

Wprowadzenie

Wraz z procesem starzenia się społeczeństw i postępującą medykacją oraz technicyzacją ludzkiego organizmu dostrzega się rosnące zainteresowanie ciałem ludzkim, jako istotnym wymiarem, nie tylko życia codziennego, ale także zbiorowego – w tym egzystencji każdej z jednostek tworzącej społeczeństwo (Dziuban 2010).

Obraz własnego ciała to obraz kształtów i rozmiarów, który obejmuje także lub przede wszystkim uczucia w stosunku do poszczególnych jego cech i elementów. Manifestowane tego dostrzegane jest w wymiarze poznawczym – zapatrywanie na własne ciało i przekonania na jego temat, emocjonalnym – uczucia, które towarzyszą postrzeganiu własnego ciała i ekspresyjnym – sposób, w jaki ciało jest traktowane (Biernat & Bąk-Sosnowska 2018).

Zygmunt Bauman pisał, że ówczesne społeczeństwo niejako kusi innych członków określonym wzorem, ideałem sprawności fizycznej (Bauman 2006).

Współcześnie wciąż rosnące zainteresowanie ludzką cielesnością, jest na porządku dziennym. Potwierdzenie poprzednich słów można odnaleźć w pracach Anthoniego Giddensa. Wskazuje on, że określony wygląd ciała nabiera znaczenia szczególnego, wraz z nastawieniem nowoczesności. Dziś wygląd zewnętrzny staje się elementem wielu refleksji nad własnym „ja” oraz łączony jest z konstruowaniem własnej tożsamości (Giddens 2001).

Ciało stałe czy skupione?

Niezwykle intensywne skupienie uwagi na cielesności wynika z faktu, iż ciało stanowi jeden z wyznaczników sukcesu życiowego. Ciało jest jak kapitał, w który się inwestuje i z którego w określonych okolicznościach można czerpać korzyści (Szczepański, Pawlica & Śliz 2010). Z obrazem ciała łączą się więc odpowiednio dopasowane diety, liczne usługi kosmetyczne, fryzjerskie czy zabiegi wykonywane przez chirurgów plastycznych. Swoją codzienność istota ludzka organizuje wokół cielesnych rytuałów takich jak np. ćwiczenia w klubach fitness bądź aktywności fizyczne indywidualne, wykonywane przy pomocy trenera personalnego, instruktora jogi etc. (Szczepański, Pawlica & Śliz 2010).

Ciało stało się więc pewno rodzajem fenomenem, który jest widoczny nie tylko dla osoby indywidualnej, ale także dla jej otoczenia, środowiska i sytuacji, w których uczestniczy. Wstęp ten, nie jest przypadkowy, naprowadza on na drogę postrzegania cielesności, obowiązujących kanonów piękna oraz szeroko pojętego pojęcia „ideału”.

Nie istnieje uniwersalna definicja kanonu piękna tudzież urody. Dzieje się tak, ponieważ ulegają one ciągłym metamorfozom, a ich społeczne uznanie nie jest równoznaczne z automatyczną chęcią wkomponowania się w model (Szczepański, Pawlica & Śliz 2010).

Pytanie retoryczne dotyczy nasuwającego się pytania, czym piękno w ogóle jest? Z pewnością składową zarówno subiektywnych odczuć opinii, jak i połączonych z nimi społecznych uwarunkowań, które albo je potwierdzają i akceptują, albo odrzucają. Jako że pozycja jednostki powiązana jest ze strukturą społeczną, wizualność człowieka jest więc tym elementem, który podsycany kanonami piękna, stał się niejako dostrzegalnym przez każdego, jednak dostępnym dla nielicznych (Merton 2002). Odnajdywanie samego siebie oraz akceptacja własnego „ja” bez względu na okoliczności zewnętrzne

jest kwestią, która opiera się m.in. na samoakceptacji, drodze, którą jednostka pokonała i wciąż pokonuje, a także decyzjach podejmowanych każdego dnia.

Spółeczeństwo nie tylko hamuje wrodzoną ekspresję natury ludzkiej, ale także ogranicza działania indywidualne zarazem narzucając własne powinności (Merton, 2002). Dąży się więc do osiągnięcia celów wytworzonych przez kulturę, w tym przede wszystkim związanych z cielesnością, wyglądem zewnętrznym. Wkroczyć należy więc na drogę ideałów wykreowanych przez kulturę. Ideały kulturowe są przypisywane określonej klasie bądź grupie ludzi. Poprzez swoją społeczną akceptację mogą sprawiać i często tak właśnie się dzieje, że jednostki doszukują w sobie tego co z nimi się nie pokrywa, tudzież uważają, że w ogóle się w nie wpisać nie mogą (Szczepański, Pawlica & Śliz 2010).

Czy oscylując wokół owych zjawisk i zagadnień można wysnuć wniosek, że wzorce, kanony i naciski społeczne całkowicie decydują o wizerunku i samoświadomości własnej tożsamości jednostek. Niekoniecznie, ponieważ owszem, struktury społeczne wywierają ogromny nacisk na jednostkę, jednak nie pozostaje ona w tym układzie bierną. Ma ona bowiem możliwości konstruowania zjawisk społecznych, które w następstwie przekształcają struktury. Ten habitus odzwierciedla społeczny charakter funkcjonowania jednostek (Bourdieu 2006).

Jak zwykle występują jednak pewne zmienne i zależne, dlatego proces ten nie jest dla każdej jednostki jednakowy, a z pewnością nie nazywać go należałoby uniwersalnym. Przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę wcześniej już wspomnianą świadomość. Kształtowanie własnych dyspozycji występuje właśnie wtedy, gdy jednostka jest samoświadoma. W przeciwnym wypadku jej działania determinowane będą właśnie – przez struktury zewnętrzne (Bourdieu 2006).

Zauważyć warto, że atrybuty związane z ciałem, takie jak zewnętrzna prezentacja, czyli szeroko pojęty wygląd, są dostrzegane jako pierwsze przy kontaktach z innymi ludźmi. Tak więc wygląd zewnętrzny człowieka samoistnie dostarczać może wiele informacji na temat jego właściciela, staje się więc w pewnym sensie wizytówką. W dzisiejszych czasach jest to jeszcze lepiej widoczne, a współczesny człowiek zarządza przez to swoim ciałem jak majątkiem (Baudrillard 2006). Co warto tutaj podkreślić – nie ma niczego złego w kochaniu własnego ciała, wręcz przeciwnie – ciało na ową miłość zasługuje. Dysonans dotyczy tego, na jakich podstawach dochodzi do sytuacji, w których i w jaki sposób tym „majątkiem” zarządzamy.

Zróznicowane postrzeganie, czy stereotypowe stwierdzenia?

Po dotychczasowych rozważaniach warto podjąć kolejne, tym razem zastanowić się nad głównym problemem pracy – starzejącym się ciałem a modą na młodość; umiejscowieniem w kulturze, postrzeganiu oraz zagadnieniami z problemem powiązanych. Czy w odniesieniu do ludzkiego ciała wskazuje się, iż ideał piękna określany jest tylko w kategoriach jasno sprecyzowanych, a więc jako atrakcyjny, witalny oraz młody? Ostatni przymiotnik w owej pracy staje się kluczowym. Jak już zostało ustalone, we współczesnym świecie, a zwłaszcza w społeczeństwach wysoko uprzemysłowionych państw, panuje kult młodości (Pyza 2011). Skupianie uwagi zatem dotyczy w głównej mierze właśnie ciała, jego wyglądu i aspektów, które reprezentuje. Zapomina się natomiast, że to wiedza, zgromadzone doświadczenie czy umiejętność przekazywania dziedzictwa kolejnym pokoleniom są o wiele bardziej wartościowe, choć niestety coraz częściej pomijane. Osoby starzejące się postrzegane są w różny sposób przez ludzi młodych: szacunku i podziwu lub dystansu i niezrozumienia. W tym przypadku warto podkreślić, że istotne są zarówno przekonania na temat samego procesu starzenia się, jak i bycie pod tym kątem ocenianym. Becca Levy oraz współpracownicy z National Institute on Aging w USA przedstawili niezwykle ciekawe dane dotyczące poprzednich hipotez. Wynika z nich, że osoby, które oceniają proces starzenia się pozytywnie, same przechodzą przez niego wolniej i rzadziej zapadają na choroby dotyczące wieku starczego, niż te nastawione na cały ów proces negatywnie (Levy, Zonderman, Slade & Ferrucci 2009).

Ukazują się więc kolejno aspekty takie jak – samopostrzeganie, społeczna ocena, akceptacja, wybór, decyzje oraz odpowiednie umiejscowienie analizowanych zagadnień. Starzenie się ciała jest procesem długotrwałym i nie sposób jednoznacznie określić, kiedy i w jak dokładnie będzie następował u poszczególnych jednostek. Zależy to od predyspozycji genetycznych, ale również stylu życia. Niekiedy owy proces przebiega stopniowo, bez objawiania się chorób, jednak może także występować starzenie patologiczne, tzn. charakteryzujące się nagłym spadkiem sprawności fizycznej oraz umysłowej w wyniku danej choroby (Pyza 2011).

Współczesny świat nadal dyskredytuje takie cechy jak: wzrost; zbyt niski lub wysoki, tuszę oraz właśnie starość (Jelonek 2013). Starając się ich pozbywać, ograniczamy nasze prawa do wolności i fizyczne możliwości. Czy obecnie sprawdza się ciało do rangi przedmiotu służącego oglądowi? Istniejące protezy, kremy odmładzające, filtry nakładane na zdjęcia czy operacje plastyczne podkreślają

troskę i wsłuchiwanie się w siebie, czy może raczej używane są jako odniesienie do „ludzkich niedoskonałości”? Co więcej, nigdy w dziejach istnienia ludzkości obraz ludzkiego ciała nie stanowił czynnika aż tak ważnego, jak obecnie oraz nie był w takim stopniu równoznaczny określeniu losów człowieka (Król 2007). Czy więc w związku z takim podejściem starzejące się ciało ma szansę być doceniane, dostrzegane, kochane, akceptowane. Czy moda należy tylko do ciał młodych? Jednak co z tymi, które w naturalnym dla siebie stanie starzeją się.

Nowe czasy, stare problemy

Od niepamiętanych czasów ludzie szukają recepty na nieśmiertelność czy wieczną młodość. Metody takie jak magiczne rytuały, kamienie lub zaprzędanie duszy diabłu, należą do najczęstszych wątków baśni, legend, literatury i produkcji filmowych. Ludzkość próbuje zmienić swoje przeznaczenie obecnego życia (Jelonek 2013). Nowe środki komunikacji masowego przekazu oraz nowe media, dzięki swojej bliskości z odbiorcą pozwalają na jeszcze dokładniejsze niż niegdyś dostrzeżenie i analizowanie owego zagadnienia.

Prawdopodobnie dobrym punktem odniesienia będą przekazy reklamowe. W jakich treściach komercyjnych najczęściej spotyka się wizerunek starzejącego się ciała? Rozmyślenia można rozgałęzić obecnie na dwa sposoby. Pierwszy oczywiście związany jest z przedstawianiem osób starszych w reklamach *stricte* z procesem starzenia związanym albo próbującym owy proces zahamować. Jest to przejaw panującego kultu młodości i lękaniem się tego, co może a nawet ma nadejść (Jelonek 2013).

Starzenie się nie musi przebiegać u każdego w sposób jednakowy, ma ono różne oblicza oraz tak jak rozmaite bywają kultury, tak odmienna jest wypadkowa wpływająca na życie człowieka (Garncarek 2005). Zatem jeżeli w społeczeństwie ów proces wiązany jest z czymś negatywnym, ciała, które się starzeją, będą spychane na margines, a ich prezentowanie w mediach będzie ściśle zasufladkowane bądź nie będzie miało miejsca (Jelonek 2013).

Z czym więc najczęściej kojarzony jest proces starzenia oraz wizerunek osób starszych? Ekspansja kultu młodości lat 50. XX wieku, zapoczątkowana dokonaniem chirurgii plastycznej, przyczyniła się niejako do zmiany przekonań odnośnie osób starszych, ich wiedzy, doświadczeń. Co więcej, rozwój najnowszych technologii sprawia, że w wirtualnej rzeczywistości gubią się nawet osoby wychowane i oswojone z telefonem, jaki zatem stereotyp można tutaj

zauważyć? Jest nim bezradność, która może stać się powodem kpin, żartów czy odwrotnie – politowania i niepotrzebnej troski.

Małgorzata Jelonek (2013) przytacza ów problem zaprezentowany w reklamie słodczy Snickers. Grupa młodych mężczyzn gra w rugby, przepychając się na boisku. Nagle pośród nich wchodzi kobieta – siwe włosy, niezgrabne, powolne ruchy. Wyciąga ona ręce w kierunku nadlatującej piłki, jednak kiedy ma dojść do momentu kulminacyjnego, zostaje przewrócona przez młodego mężczyznę i wpada w kałużę błota. Zbliżenie kamery ukazuje zdezorientowaną minę kobiety. Rozpoznać można w niej Betty White, popularną i rozpoznawalną aktorkę grającą m.in. w amerykańskim serialu *Moda na sukces*. Osoba, która nie jest jednak zaznajomiona z amerykańskimi produkcjami, w których grała White, będzie miała problem ze zidentyfikowaniem postaci. Zwłaszcza że tytuł spotu brzmi *You play like Betty White*, a wolnym tłumaczeniem na język polski – *Grasz jak twoja babcia*. W dalszej części reklamy słychać wyraźnie pouczenia w stronę damskiej postaci oraz sformułowania takie jak: „gra jest beznadziejna” czy właśnie – „grasz jak babcia”. W wyniku zjedzenia przez tytułowego bohatera batonika dochodzi do jego „przeistoczenia” z osoby starszej w młodego mężczyznę, który wraca do gry pełen werwy i sił, wołając z prośbą o podanie mu piłki do innego gracza. Widzom ukazuje się wtedy zgarbiony, chudy, łysiejący staruszek. Mimo że jest to sam Abe Vigoda, dla nieznanego go widza pozostaje zaledwie schorowanym seniorem, który także zostaje staranowany przez młodego gracza. Czy hasło „Nie jesteś sobą, gdy jesteś głodny”, można zatem przełożyć na „jesteś wtedy jak nieporadny, stary człowiek”? (Jelonek 2013).

Co więc z głosami opozycji. Przeciwstawne zapatrywania widoczne są w opiniach wskazujących na potrzebę budowania infrastruktury społeczno-gospodarczych przystosowanych do rosnącej liczby osób w podeszłym wieku. To społeczności wyznaczają, kto uznawany jest za osobę starzejącą się, ale także jak proces starzenia będzie postrzegany, a następnie definiowany (Garncarek 2005). Jak zostało już ustalone, w obecnych czasach skupienie na zapatrywaniu na własne ciało, jego potrzeby i wygląd jest ogromne, jednak wzrasta także dostrzegalność zróżnicowania względem samego procesu starzenia się (Jelonek 2013).

Spowodowane jest to faktem, że coraz więcej państw należy bądź zaczyna należeć do kategorii starzejących się. Paco Underhill, założyciel firmy zajmującej się badaniami zachowań konsumenckich, zwraca uwagę na fakt, iż coraz większa liczba osób starzejących się w populacji, wymaga odpowiednich przygotowań na ich potencjalne wybory zakupowe. Mowa o specjalnych poświećlaniach produktów, większych czcionkach czy wysokości półek (Jelonek 2013). Tak więc społeczeństwo

starzejące się stanowi ważną i coraz bardziej rosnącą grupę konsumentów, której nie można lekceważyć, a co za tym idzie – powiększa się popularność wizerunku starzejącego się ciała w przekazach reklamowych (Jelonek 2013).

Jednak mimo to stereotypizacja procesu starzenia, jak np. w omówionej wcześniej reklamie Snickersów, wciąż istnieje. Obraz starzejącego się ciała o wiele częściej niż z omówionymi uprzednio cechami wskazującymi na doświadczenie, wiedzę i życiową poradność, wskazuje na skojarzenie związane z opozycyjnymi wobec wymienionych. Jak więc przełamywać obowiązujące tabu i stereotypizację?

Większa świadomość ciała i potrzebne zmienne

Z całą pewnością pomocny jest społeczny dowód słuszności i akceptacji wobec własnego ciała i tego jak ono wygląda. Mimo wielu minusów zauważalnych w obszarze aktywności mediów społecznościowych i spotykanej w nich nienawiści, są one również niewątpliwie kreatorem opinii oraz poglądów na temat akceptacji, wsparcia czy szacunku wobec własnego ciała, czego przykładem może być ruch ciała pozytywności. Jest to zjawisko o charakterze społecznym, które manifestuje się w i za pomocą przestrzeni mediów (Wójcik 2021). Pojęcie wywodzące się ze Stanów Zjednoczonych rozprzestrzeniło się na inne kontynenty, w tym na europejski – również docierając do Polski i w coraz większym stopniu jest używane przez młode pokolenia (Wójcik 2021).

Pozostając w świetle pozytywnych zmian dotyczących zapatrywania na istotne kwestie, warto zaznaczyć także, że chociaż w świadomości większości ludzi funkcjonuje bardzo dużo krzywdzących stereotypów dotyczących starości, które trudno zmienić, nie wyklucza tego, że są możliwe w tym zakresie różne modyfikacje. Mając na uwadze fakt, że owe utrwalenia są przyczyną wielu niekorzystnych zjawisk (wycofania, dyskryminacji, izolacji), obecnie dużą wagę przykładają się także do aspektów pozostających na przeciwnym biegunie – podejmowania działań, które przybierają za swój cel niwelację negatywnych stereotypów, a także ich skutków. Dlatego tak ważną staje się ekspozycja pozytywnych stereotypów dotyczących wizerunków starzejącego się ciała. W tym zakresie sprawdzić się mogą nauki społeczno-pedagogiczne, a szczególnie nauki o wychowaniu (Leszczyńska-Rejchert & Kantowicz 2012).

W psychologicznej perspektywie możliwe zmiany stereotypów, wyrażane są za pomocą teorii zmian i hipotezy kontaktu (Wysocka 2012). Występują 4 modele wyjaśniające transformacyjną drogę stereotypów:

- Model kumulacyjny: zmiany dokonują się w oparciu o zasadę kropli drążącej skałę, czyli, mimo że są to zmiany praktycznie niezauważalne, to i tak kumulują się w czasie;
- Model zmiany radykalnej: może dojść do zmiany gwałtownej o charakterze konwersji, w wypadku doświadczenia, które jest rozbieżne z dotychczasowymi przekonaniem i nastawieniem;
- Model podtypu: w nawiązaniu do owego modelu, istnieje możliwość asymilacji niezgodnych doświadczeń lub informacji z posiadanym stereotypem, w taki sposób, który nie będzie naruszał stereotypu ogólnego;
- Model rozcieńczenia: wprowadzenie informacji peryferyjnych, neutralnych tudzież sprzecznych poznawczo może doprowadzić do tego, iż pierwotne postawy do określonej kategorii staną się podatniejsze na zmiany (Leszczyńska-Rejchert & Kantowicz 2012).

„To do was, młodych należy przyszłość”, przetłumaczone w domyśle – co stare, to słabe i niemające nic do powiedzenia? Czy nie lepsze byłoby wytwarzanie haseł odpowiednich dla wszystkich – „Przyszłość, należy do każdego”. Są to stwierdzenia spotykane na każdym kroku, czy to w przemówieniach rektorów uczelni, polityków, czy rodziców. Jednakże ujęcie ich i zrozumienie, że wszystko zaczyna się na drodze codzienności, jest kluczowe (Duda 2010). Odcinając się od myślenia stereotypowego, można uznać wszystkie naturalnie występujące fazy biologicznego życia człowieka (młodość, dojrzewanie, starość) za jednakowo dobre i ważne, po prostu naturalne (Duda 2010).

Kim jestem i czy wszystko, co ludzkie jest mi obce?

Tożsamość jako punkt rozważań może przynieść wiele potrzebnych punktów widzenia. Przede wszystkim dotyczą one pytania – jaki powinien być człowiek, który się starzeje? Jednak czy możliwe jest udzielenie jednoznacznej odpowiedzi? Najważniejszym punktem jest zrozumienie, że starzenie jest procesem nieuniknionym i naturalnym. Oczywiście, co najważniejsze, to także proces indywidualny. Inny dla każdego, zależny od osobistych wysiłków jednostki (Gagat-Matuła & Myśliwiec, 2011).

Jedno jest jednak pewne – każda akcja, rodzi reakcję. Dlatego również istotne powinno stać się zrozumienie zaistniałego problemu i edukowanie się w tym zakresie. Paradoksem współczesnej starości jest fakt, że każdy chce żyć

długo, zachowując dostatek i zdrowie, aczkolwiek o procesie starości chce się myśleć możliwie jak najmniej. Od ludzi w wieku senioralnym oczekuje się rozwagi, dystansu, mądrości i postępowości, a mimo to odmawia im się prawa do poszczególnych zachowań, stroju, upodobań czy miejsc pracy (Gagat-Matuła & Myśliwiec 2011).

Istotę całego omawianego zagadnienia trafnie oddają słowa Anny Babickiej-Wirkus, która wskazuje na to, że owszem z jednej strony jest „ono”, czyli ciało gloryfikowane, jednakże z drugiej sprowadza się je do przedmiotu, dla którego normalne i charakterystyczne są permanentne niedoskonałości (Babicka-Wirkus 2011). Tym, co należałoby ulepszyć czy nawet dopiero wprowadzić w społeczną świadomość, jest: rozpowszechnianie wiedzy gerontologicznej (i to już na poziomie przedszkola), badania nad wieloma aspektami starzejącego się ciała i upowszechnianie owych wyników, propagowanie działań, które ułatwiłyby bezpośrednie kontakty międzypokoleniowe, aktywizacja seniorów przeciwko marginalizacji ich praw i aparycji oraz pokazywanie nowych wzorów aktywnego życia bez względu na wiek (Leszczyńska-Rejchert & Kantowicz 2012).

Ciałoneutralność receptą na sukces?

Społeczeństwo skoncentrowane na ciele, żyjące w kulturze wizualnej, kształtuje swoją wiedzę i schematy myśleniowe za pomocą wielu sposobów. Nieodłącznie należą do nich dostępne na ogromną skalę media społecznościowe. Najlepszym obserwatorem zmieniającego się podejścia do ciała, są właśnie media, a szczególnie *social media*. Wcześniej poruszane zjawisko ciałaopozytywności, zostało rozpowszechnione najbardziej w mediach społecznościowych i to dzięki nim może trafiać i rzeczywiście dociera do szerokiego grona odbiorców (Bilska & Bylicka 2020).

Sposobów opisywania ciała w dyskursie medialnym było wiele. Obecnie jednak podkreśla się coraz częstsze pozytywne podejście do ciała, co może napawać optymizmem, jeżeli mowa o samoakceptacji, szacunku i tolerancji własnego „ja”. Termin „ciałopozytywność” to polskojęzyczna wersja „body positivity”, które stało się szczególnie rozpowszechnione na Instagramie. Dzięki temu wiele kampanii reklamowych oraz akcji społecznych mogło oprzeć swoje przekazy na owym hasle. Ciałopozytywność w najprostszym zdefiniowaniu to nic innego jak akceptacja własnego ciała, podejście do niego z empatią i cierpliwością (Bilska & Bylicka 2020).

Hasztag body positive pozwolił na stworzenie przestrzeni, w której każdy mógł dzielić się zdjęciami własnych ciał bez filtrów i w zamian otrzymywał akceptację i miłość, zamiast krytyki czy kontroli (Gelsinger 2021). Założenia ciałaopozytywności to przede wszystkim akceptacja – subiektywnych wad, zalet, możliwości, ograniczeń, bez względu na kształt, rozmiar, kolor skóry, a także wiek. Czy takie podejście jest wyzwaniem? Z całą pewnością można tak przypuszczać. Dzieje się to za sprawą osobistych predyspozycji psychicznych, uwarunkowań z dzieciństwa, subiektywnego podejścia do własnej osoby oraz otaczających jednostkę norm i przekonań. Niekiedy uprzednio opisane podejście zamiast dawać lepsze samopoczucie, może przynieść zupełnie odwrotne skutki. Powodem jest взгляд na fakt, iż w mediach tradycyjnych, ale przede wszystkim nowych mediach wciąż rozpowszechniane są typy ciał nazbyt „idealnych” i mało rzeczywistych, przy czym ciała z niepełnosprawnościami, „defektami” oraz starsze, bywają spychane na margines (Bilska & Bylicka 2020).

Dużo bardziej realną wydaje się być idea „body neutrality”, czyli ciałoneutralność. Owszem, odnosi się to również do problemu niechęci do własnego ciała, przy czym nie kładzie się tu tak dużego nacisku na pozytywność bez względu na wszystko (Bilska & Bylicka 2020). Idea ta zakłada, że to nie wygląd jest kluczowy, a funkcjonalność ciała i to, co może nam ono dawać. Zamiast nakładać etykiety i szufladkować, można uznać je za neutralne i docenić jego funkcjonalność. Ciałoneutralność akceptuje ciało takim, jakie jest na każdym etapie jego rozwoju, w tym oczywiście naturalnego stanu – starzenia się. *Body neutrality* jest niejako odwróceniem dotychczasowych priorytetów i sposobu postrzegania ciała, które nie jest dłużej „ładnym obrazkiem”, a częścią nas, dzięki której funkcjonujemy i osiągamy wybrane cele (Bilska & Bylicka 2020).

Nie oznacza to, że człowiek zamyka się na poczucie bycia piękną istotą, jednakże może nią być w wybranych przez siebie aspektach, które są przede wszystkim zgodne z nim samym i przez niego uznane i akceptowane. Takie podejście prawdopodobnie o wiele lepiej i dogodniej wpasuje się w akceptację procesów starzenia się ciała, bez nacisków, presji i społecznych oczekiwań, z pełnym uznaniem życia na własnych zasadach.

Podsumowanie

Gdzie więc w tym wszystkim tak naprawdę rozpoczyna się starość? Trudno jest ustalić uniwersalną, odpowiednią dla każdego granicę, od której rozpoczyna się proces starzenia. Każde ciało jest piękne, wyjątkowe i pragnie naszej akceptacji. Mowa nie o tym, aby o sobie nie dbać, spożywać nieograniczone ilości cukrów prostych czy całymi dniami przesiadywać przed telefonem bądź telewizją. Chodzi o wewnętrzne przekonania, wartości i szacunek dla własnego ciała. Starzejące się ciało jest realne. Poprzez zmarszczki, zmiany na skórze i siwiejące włosy nie jest zamknięte w ciasnym, sztywnym schemacie. Nie jest zasufladkowane, obramowane, wręcz odwrotnie – zyskuje znamiona wolności, prawdy i otwartości (Jelonek 2013) na życie, na modę na starzejące się ciało.

Źródła cytowań

- BABICKA-WIRKUS, ANNA (2011), *Oblicza kobiecości w perspektywie postaw wobec ciała przejawianych przez nastolatki*. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku.
- BANAŚ, MONIKA, KATARZYNA WARMIŃSKA (2011), *Kulturowe emanacje ciała*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BASTEK, DARIUSZ, MARTA FOŁTA (2013), *Transgresyjne monstrum*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- BAUDRILLARD, JEAN (2006), *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Sic!
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BIERNAT, MONIKA, MONIKA BĄK-SOSNOWSKA (2018), *Postawa ciała a obraz siebie i funkcjonowanie psychospołeczne w okresie adolescencji*, Katowice: Śląski Uniwersytet Medyczny w Katowicach.
- BILSKA, NATALIA, ANNA BYLICKA (2020), 'Wstydem jest się wstydzić, czyli o zmianach w postrzeganiu i przedstawianiu cielesności', *Fabrica Societatis*: 4, s. 185-206.
- BOURDIEU, PIERRE (2006), *Medytacje pascaliańskie*, przekł. Krzysztof Wakar, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- DUDA, HELENA (2010), 'Dzielenie się starością – szukanie nowego paradygmatu', w: Stanisław Rogala (red.), *Starość i jej konsekwencje społeczno-rodzinne*, Opole: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania i Administracji w Opolu.
- DZIUBAN, ANNA (2010), 'Społeczny obraz starości i postrzeganie własnego ciała w procesie starzenia się', *Gerontologia Polska*: 3, s. 140-147.
- GAGAT-MATUŁA, AGNIESZKA, MAŁGORZATA MYŚLIWIEC (2011), 'Wychowanie do starości', w: Stefania Steuden, Stanowska Małgorzata, Janowski Krzysztof (red.), *Starzenie się z godnością*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- GARNCAREK, EWA (2005), 'Filmowy portret starszych kobiet', w: Elżbieta Zierkiewicz, Łysak Agnieszka (red.), *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, Wrocław: MarMar.
- GELSINGER, AYL A. S. (2021), 'A Critical Analysis of the Body Positive Movement on Instagram: How Does It Really Impact Body Image?', *Spectra Undergraduate Research Journal*: 1 (1). s. 47-5.

- GIDDENS, ANTHONY (2001), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- JELONEK, MARCIN (2013), ‘Ciała niekształtne. Ich obraz w polskiej reklamie telewizyjnej’, w: Dariusz Bastek, Fołta Marta (red.), *Transgresywne mon-strum*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KRÓL, MARCIN (2007), ‘Ciało to skandal’, *Nowa Res Publica*: 11.
- LESZCZYŃSKA-REJCHERT, ANNA, EWA KANTOWICZ (2012). *Stereotypy a starość i niepełnosprawność – perspektywa społeczno-pedagogiczna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe AKAPIT.
- LEVY, BECCA R., ALAN B. ZONDERMAN, MARTIN D. SLADE, LUIGI FERRUCCI (2009), ‘Age Stereotypes Held Earlier in Life Predict Cardiovascular Events in Later Life’, *Psychological Science*: 20 (3), s. 296-298.
- MERTON, ROBERT K. (2002), *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przekł. Ewa Morawska, Jerzy Wertenstein-Żuławski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- PYZA, ELŻBIETA (2011), ‘Biologiczne aspekty starzenia się ciała’, w: Małgorzata Banaś, Warmińska Katarzyna (red.), *Kulturowe emanacje ciała*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SZCZEPAŃSKI, MAREK S., BARBARA PAWLICA, ANDRZEJ ŚLIZA (2010), *Potyczki psyche i soma. Elementy socjologii ciała i aktywności fizycznej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- WÓJCIK, KATARZYNA. (2021), ‘Redefinicja postrzegania własnego ciała w dyskursie medialnym – ciałopozytywność i ciałoneutralność’, *Studenckie Prace Prawnicze, Administracyjne i Ekonomiczne*: 23.
- WYSOCKA, EWA (2012), ‘Stereotyp młodości i starości w percepcji młodego pokolenia (analiza teoretyczna i empiryczne egzemplifikacje)’, w: Anna Leszczyńska-Rejchat, Ewa Kantowicz (red.), *Stereotypy a starość i niepełnosprawność – perspektywa społeczno-pedagogiczna*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe AKAPIT.
- ZIERKIEWICZ, EWA, ANNA ŁYSAK (2005), *Starsze kobiety w kulturze i społeczeństwie*, Wrocław: MarMar.

„Celebracja” piękna w fotografii portretowej Sandro Millera

MARTYNA WENDA

Fotograficzny eklektyzm

Piękno jest pojęciem definiującym właściwie każdą dziedzinę sztuki. Istnieje zarówno w sztukach wizualnych, takich jak malarstwo, rzeźba, rysunek, fotografia i film, ale także w architekturze czy literaturze. Od wieków starano się określić panujący wzorzec tejże definicji. Władysław Tatarkiewicz (1988: 138-139) trafnie wyodrębnił trzy rodzaje piękna – w najszerszym znaczeniu, czyli obejmujące dziedzinę estetyki i etyki, w znaczeniu wyłącznie estetycznym i zawężone do dziedziny wzroku, czyli w tym przypadku piękne mogły być jedynie kształty i barwa. Jak można zauważyć, kategoria ta charakteryzuje się wieloznacznością. Kanon piękna zawsze odnosi się do wartości estetycznych, w obrębie których dokonuje się staranie ustalenia pewnego standardu w danej dziedzinie. Piękno zazwyczaj definiowane było jako harmonia, proporcja, równowaga mające na celu wywołanie zachwyty i podziwu u odbiorcy. W tym kontekście brzydota odnosiła się przeważnie do asymetrii, dysharmonii i niespójności oraz negatywnych wrażeń. Nie musiało to dotyczyć tylko fizyczności wytworów sztuki, ale nawiązywało również do etyki, wartości i moralności. Jak słusznie zauważył Tatarkiewicz (1988: 137), już filozofowie antycznej Grecji najprawdziwszy przejaw piękna dostrzegali właśnie w duchowości, moralności czy rozumie. W zależności

od panującej epoki i przeobrażających się w społeczeństwie upodobań kanony te ulegały licznym modyfikacjom. Jednak największe zmiany postrzegania piękna na przestrzeni lat rozwijały się w historii fotografii – od idealizowania wizerunku portretowanych, po ujęcia realistyczne, aż do całkowitego odwrócenia się od piękna i manifestację brzydoty. Wydaje się, że to właśnie ta dziedzina unaoczniała, jak bardzo oba pojęcia są jedynie subiektywnym odczuciem, a interpretowanie ich zależne jest od indywidualnego pojmowania estetyki. Może być to uwarunkowane kulturą, wiekiem, religią, doświadczeniem czy po prostu gustem i preferencjami konkretnego odbiorcy.

Pojęciem piękna i brzydoty zajmowali się między innymi włoski filozof, znawca sztuki Umberto Eco (*Historia brzydoty* 2007) czy amerykańska pisarka, krytyczka społeczna Susan Sontag (*O fotografii* 1997). Oboje rozważali rolę piękna i brzydoty w sztuce, a także zastanawiali się, czy poza kontekstem kulturowym i ideologicznym kanony te dalej posiadają wartości estetyczne, co bezpośrednio implikowało pytanie o fakt istnienia brzydoty poza ustalonymi kulturowymi wzorcami piękna. Sontag (1977: 94-97) podkreślała, że z jednej strony piękno może inspirować, z drugiej zaś może prowadzić do destrukcyjnego marginalizowania wartości. Słusznie podkreślała, że fotografia staje się obiektem konsumpcjonizmu, co oddala ją od uznania za przejaw sztuki. Medium fotografii z jednej strony pozwala wykorzystać aparat fotograficzny do rejestracji i rozwoju przytłaczających agitacji, z drugiej umożliwia ukazanie negatywnych skutków takiej działalności. W dzisiejszych czasach fotografia jest niezwykle eklektyczna, pełni również liczne funkcje informacyjne i poznawcze, szczególnie w dziedzinie dokumentu czy reportażu.

W interesujący sposób piękno postrzega współczesny amerykański fotograf Sandro Miller. Pojęcie to jest dla niego czymś nieoczywistym, co poprzez medium fotografii należy odnaleźć i udowodnić. Artysta potrafi dostrzec piękno nawet w tym, co z uwagi na panujące w społeczeństwie normy uchodzi za brzydkie. Należy podkreślić, że Miller wychował się w społeczeństwie wielokulturowym, w którym istnieje więcej wizualnych różnorodności niż podobieństw. Stąd warto zastanowić się, w jaki sposób definiuje on piękno i czy medium fotografii, poza rejestracją piękna, przekazuje inne idee?

Sandro Miller

Sandro Miller urodził się w 1958 roku w Elgin, Illinois w Stanach Zjednoczonych. Dzielnicę tę zamieszkiwali przede wszystkim włoscy emigranci, którzy

pracowali w pobliskich fabrykach. Rodzina Millera przeprowadziła się z Ferentino (regionu Ciociara) do Ameryki w celach zarobkowych (2015: 54). Ponieważ krótko po przeprowadzce zmarł ojciec Millera, matka nie miała pieniędzy na dalszą edukację dziecka (Sykes 2015: par. 3). Jednak nie zniechęciło to młodego fotografa do rozwijania swojej największej pasji. W sposób szczególny sztuką zainteresował się po zapoznaniu się ze zbiorami w muzeum Art Institute w Chicago. Równocześnie w tym samym czasie zaczął odwiedzać bibliotekę w Elgin, a zbiory czasopism fotograficznych takich jak „French Photo”, „American Photo”, „Zoom” czy „American Photography” (Miller 2015:54), które były w posiadaniu biblioteki, stały się obiektem jego szczególnych studiów, a fotografie – analiz.

To właśnie ten ostatni z wymienionych magazynów opublikował pracę Irvinga Penna ukazującą Picassa w swoim domu w Cannes we Francji w 1957 roku. Odkrycie tego zdjęcia stało się przełomowym momentem w życiu fotografa (Miller 2015: 25-58). Zaintrygowała go gra światła i cienia, w tym w sposób szczególny spojrzenie pojedynczej gałki ocznej wyodrębnionej za pomocą ostrego bliku światła, a także gęste cienie spowijające pozostałą część twarzy. Nie bez znaczenia był też fakt sugerowania, że portretowany chowa się pod kapeluszem i płaszczem, nie chcąc w pełni uczestniczyć w sesji zdjęciowej.

W licznych wywiadach artysta wspomina, że w tamtym momencie przechodził niezwykle trudny okres w swoim życiu (Sykes 2015: par. 4), a styczność z twórczością Penna obudziła w nim pasję do fotografii (Miller 2015: 54).

Miller (2015: 12-14) podkreśla, że odkąd zobaczył fotografię Irvinga Penna, marzył o tym, aby zatrudnić się w jego pracowni w roli asystenta. Jednak z racji tego, że w wieku 22 lat został samotnym ojcem, musiał zrezygnować ze swoich wcześniejszych planów. Mimo to w tym samym roku – 1984 – otworzył własne studio fotograficzne w Elgin. Od tej pory zaczął też niemal nałogowo kupować albumy fotograficzne. Zgromadził ponad 800 książek, które wnikliwie analizował, a zdobyte w ten sposób doświadczenie stanowiło i nadal stanowi źródło jego bezpośrednich inspiracji (Sykes 2015: par. 5-6). To właśnie te publikacje w metaforyczny sposób stały się jego „nauczycielami”. Poznawał nie tylko biografię i filozofię mistrzów fotografii, ale również uczył się technik, w których zdjęcia zostały wykonane. Wpływ na niego miała przede wszystkim twórczość Diane Arbus, Dorothea Lange, Sebastião Salgado, Richarda Avedona, Walkera Evansa, Lewisa Hine, Yousafa Karsha Augusta Sandera, Fazala Sheikh, Victora Skrebneskiego, Alberta Watsona, Irvinga Penna i wielu innych (Miller & Edelman 2015: 54-58). W życiu codziennym całą uwagę poświęcał wychowaniu

córki, dbając także o swoją edukację. Natomiast w pracy własnej ciągle doskonalił warsztat fotograficzny i wrażliwość dostrzegania i wyrażania ważnych problemów artystyczno-społecznych.

Najbardziej rozpoznawalnym projektem w twórczości Sandro Millera jest ten, w którym fotograf współpracował z aktorem Johnem Malkovichem. Artyści poznali się podczas sesji zdjęciowej, którą zlecił Tim Evans. W ten sposób Miller w 1999 roku, w celach promocyjnych, miał wykonać portrety aktorom teatru Steppenwolf Theatre Company (Raw: Steppenwolf: Photographs By Sandro Miller 2014). Kiedy kilka lat później u fotografa zdiagnozowano zaawansowane stadium raka, artysta uświadomił sobie, że zostało mu niewiele czasu, dlatego postanowił przygotować oryginalny projekt, który miał podsumować w pewien sposób jego karierę. Ponieważ całą swoją wiedzę opierał na zakupionych wcześniej albumach fotograficznych, chciał złożyć hołd prekursorom fotografii, których przez tyle lat podziwiał. Postanowił więc, wykorzystując zdolności aktorskie Malkovicha, odwzorować wybrane fotografie (Miller 2015: 54-58). W ten sposób powstała niepowtarzalna seria zdjęć, w której aktor w odpowiedniej charakteryzacji, stylizacji prezentował pozy nawiązujące do pierwowzorów różnych konwencji trafnie zaobserwowanych i wyrażonych przez Millera. Zdjęcia te obiegły cały świat i były prezentowane w licznych galeriach sztuki, w tym również w Polsce.

Ukryte piękno

Piękno we współczesnej fotografii jest pojęciem niezwykle wielowymiarowym wśród jej twórców. Wielu fotografów stosuje rozmaite techniki poprawiania zdjęć, inni natomiast doceniają naturalność i decydują się na uwydatnienie charakterystycznych cech osoby portretowanej. Już Susan Sontag (2017: 35) zwracała uwagę na to, że początkowo oczekiwano od fotografii kreacji i idealizacji obrazów. Jednak z czasem artyści zaczęli eksperymentować i stopniowo odchodzić od fundamentalnych tematów i utartych sposobów ich prezentacji.

Fotografie Millera wymykają się jednoznacznej kategoryzacji, w tym również przynależności do konkretnego nurtu. Zazwyczaj oscylują one na pograniczu fotografii dokumentalnej i artystycznej. Elementem różnicującym są jakości formalne, natomiast tym łączącym jest ich konceptualizm (Sukary 2019: par. 18-19). Miller chętnie fotografuje każdy segment społeczności. Estetyki piękna poszukuje w każdym człowieku, niezależnie od jego wieku, statusu społecznego, rasy, wyznania,

płci, zawodu czy stanu zdrowia. Jego portrety stają się intymnym uwiecznieniem czyjegoś wizerunku i historii. Fotografuje osoby bezdomne, aktywistów, mniejszości społeczne, osoby niepełnosprawne, ikony, sportowców itd. (Harris 2020: par. 20). Ludzka niedoskonałość i odmienność są w jego pracach przedstawiane jako atut czy najwyższy przejaw piękna. To, że człowiek ze wszystkimi swoimi wadami i zaletami staje się najważniejszy w fotografiach Millera, sprawia, że są one dla odbiorcy niezwykle poruszające i jednocześnie uniwersalne. Artysta w licznych wywiadach oraz publikacjach podkreślał, że w fotografii portretowej poszukuje przede wszystkim szczerości i dąży w nich do przekazania prawdy o człowieku (Miller [br. r. wyd.]: par. 1-5). Nie upiększa swoich fotografii, nie inscenizuje ich. Pozwala osobie portretowanej wyrazić siebie, swoje emocje i doświadczenia, starając się być przy tym jak najbardziej obiektywnym.

Często więc to, co dla Millera staje się symbolem piękna, dla innego człowieka może być raczej czymś niepożądanym, pewną oznaką brzydoty. Miller przyjmuje poglądy takich osób jak Susan Sontag, Walt Whitman, Umberto Eco czy fotografów, jak Diane Arbus, Sebastião Salgado, Walkera Evansa, Augusta Sander, Dorothea Lange, Irvinga Penna, Yousafa Karsha i wielu innych. Sontag również nie stawiała wyraźnej granicy między pięknem a brzydotą. Słusznie podkreślała, że „przedmiot brzydki albo groteskowy może okazać się poruszający, ponieważ zainteresowanie fotografa dodało mu znaczenia. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdyż się zestarzał, rozpadł, niszczył” (Sontag 2017: 23). W *Ameryce widzianej na fotografiach* niejasno opisywała spostrzeżenia Walta Whitmana. Uważał on, że osoby akceptujące realizm nie dzielą świata na piękno i brzydotę, a ustalanie takich kategorii w sztuce jest czynnością powierzchowną. Whitman zauważa, że piękno istnieje wszędzie, także w osobach wykluczonych z różnych przyczyn przez społeczeństwo. Jak zauważyła Sontag, „Whitman prawil kazania o empatii, o zgodzie w niezgodzie, o jedności w wielości” (Sontag 2017: 39). W eseju wspomniała również o wystawie „Rodziny człowieczej”, której kuratorem był Edward Steichen. Pisała:

Pięćset trzy zdjęcia zrobione przez dwustu siedemdziesięciu trzech fotografów z sześćdziesięciu ośmiu krajów miały się znaleźć obok siebie i wykazać, że ludzkość jest „jednym”, że ludzie, mimo wad i podłości, są istotami godnymi podziwu. Ludzie na zdjęciach należeli do wszystkich ras, roczników, klas, typów fizycznych. Wielu z nich miało wyjątkowo piękne ciała, a niektórzy piękne twarze. Podobnie jak Whitman wzywał czytelników swoich wierszy, by utożsamiali się z nim i z Ameryką, Steichen otworzył wystawę, by umożliwić każdemu z widzów utożsamienie się z wieloma

przedstawionymi na zdjęciach ludźmi i – potencjalnie – z tematem każdego zdjęcia: obywatelami światowej fotografii... Wybór zdjęć dokonany został przez Steichena przy założeniu, że dola ludzka i natura człowieka są wszystkim wspólne. Starając się ukazać, że jednostki rodzą się, pracują, śmieją i umierają wszędzie w taki sam sposób, *Family of Man* neguje wagę historii – realnych i historycznie zakorzenionych różnic, niesprawiedliwości i konfliktów (Sontag 2017: 39-41).

Większość badaczy przedmiotu podkreśla, że fotografia dokumentalna to dziedzina, która poza poświadczeniem autentyczności minionych wydarzeń czy udokumentowaniem czyjś istnienia, wywołuje u odbiorcy pokłady empatii wobec drugiego człowieka, a także ukazuje cechy, które są wspólne dla całej ludzkości. To rodzaj fotografii uniwersalnej, takiej, w której religijność, rasa, krąg kulturowy bądź inne aspekty dzielące społeczeństwo, nie stanowią przeszkody w odbiorze wykonanych zdjęć. Poniekąd jest to wezwanie do akceptacji pojawiających się pomiędzy nami różnic, a także docenienie niepowtarzalnych cech, które ujawniają się w wizerunku każdego człowieka (Sukary 2019: par. 24-27). Piękno przestaje być spójną i niepodważalną definicją, interpretowaną przez społeczeństwo w ten sam sposób. To pewnego rodzaju przeciwstawienie się i odejście od panujących standardów w konsumpcyjnym społeczeństwie na rzecz upodobań indywidualnej osoby. Dla jednych piękne będą piegi, delikatne rysy twarzy, szczupła sylwetka, natomiast dla innych blizny, zmarszczki czy charakterystyczna mimika twarzy. Najważniejsze jest to, że dokument stara się być formą obiektywną, a przy tym szczerą. Ukazuje człowieka takim, jakim jest w rzeczywistości (Sukary 2019: par. 24-27). W ten sposób odbiorcy bliższy staje się portret o charakterze dokumentalnym niż fotografia kreacyjna z wyidealizowaną sylwetką modela. Fotograficzny obiektywizm i autentyczność pokazuje, że wszyscy ludzie są wobec siebie równi, a granice, które człowiek stwarza, to jedynie przeszkoda, którą sam sobie generuje.

Tajemnica Millera

Sandro Miller twierdzi, że piękny i doskonały portret wymaga tego, aby twórca wzbogacił fotografię o coś prywatnego, szczególnego, jak wspomnienia, silne odczucia, poczucie straty, tęsknoty lub czegoś, co nigdy wcześniej nie zostało opowiedziane czy przepracowane. Przejawy takich emocji nazywa „małymi sekretami”, tak samo jak ludzką różnorodność uważa za największy przejaw piękna. Według artysty ujawniają się one poprzez oko, gesty dłoni, krzywiznę ust, uniesienie brwi

lub fakturę skóry (Sukary 2019: par. 26). Fotograf musi postarać się uchwycić dany moment bądź, jak mówi – wydobyć tajemnicę (Sukary 2019: par. 26). Portrety Millera poza ukazaniem piękna indywidualnej jednostki poruszają również aktualne problemy przejawiające się w społeczeństwie, w którym funkcjonuje portretowany. W ten sposób tworzy nie tylko piękne, intymne obrazy, ale także uwrażliwia swoich odbiorców na takie kwestie, jak rasizm, niepełnosprawność, mniejszości społeczne, prawa człowieka, choroby przewlekłe czy bezdomność. Ryszard Kapuściński (2007: 11) podkreślał, że każda konfrontacja z przedstawicielem obcej dla nas kultury jest wydarzeniem niezwykle zagadkowym, tajemniczym i niewiadomym. Poprzez nawiązanie dialogu bądź dzięki medium fotografii można ukazać czyjaś „tajemnicę”. Również Sontag akcentowała, że: „jeżeli zdjęcia są komunikatami, są to komunikaty zarówno przejrzyste, jak i tajemnicze. »Zdjęcia to tajemnica o tajemnicy«” (Sontag 2017: 122). W innym miejscu dodała, że „fotografia dostarcza unikalnego sposobu na odsłonięcie tajemnicy: że ukazuje nam rzeczywistość, jakiej przedtem nie widzieliśmy” (Sontag 2017: 128).

Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenia, tajemnicę albo sekret można zinterpretować jako pewnego rodzaju ulotność, efemeryczność danego wydarzenia, coś co jest na pozór nieuchwytnie i niematerialne. Zadaniem fotografa staje się ujęcie tajemnicy w wysublimowanym i niespotykanym dotąd kadrze. W tym kontekście warto wspomnieć o teorii decydującego momentu Henriego Cartiera-Bressona (*Images à la Sauvette* 1952), która podkreśla istotę zrozumienia przez fotografa wagi dokumentowanego wydarzenia, a także interesującej formy, która pojawiała się przez wizjer aparatu fotograficznego. Ważna była estetyka kompozycji oraz szybka reakcja twórcy na przemijającą chwilę. Oczywiście nie każdy fotograf korzysta ze sposobu opisanego przez Bressona. Miller jest artystą, który nie tylko podgląda i obserwuje, ale stara się przede wszystkim poznać swojego bohatera i nawiązać z nim pewien dialog. Stara się uchwycić tajemnicę, tę przemijającą kruchą chwilę, jednak w swoim działaniu jest cierpliwy i pozostawia portretowanemu czas na wyjawienie swojej historii (d’Orléans 2020: 41-43). Istotny jest dla niego kadr, którego podczas pracy nieustannie poszukuje, przemieszczając się z zachowaniem pewnego dystansu wokół modela. Nie inscenizuje pozycji ciała, nie reżyseruje swojej fotografii. Forma, w tym kompozycja obrazu, światło stają się jedyną rzeczą, na którą Miller ma całkowity wpływ i w którą ingeruje (Harris 2020: par. 23-25). Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden cytat z eseju Sontag, w którym pisze ona, że:

Fotografowane przez Arbus „twarzą w twarz” postacie przykuwają naszą uwagę, ponieważ na ogół nie spodziewamy się, że tak uprzejmie i zmyślnie ustawią się przed

aparatem fotograficznym. A więc na zdjęciach Arbus poza *en face* wyraźnie wskazuje na współpracę portretowanego. Aby skłonić tych ludzi do pozowania, Arbus musiała zdobyć ich zaufanie, „zaprzyjaźnić się” z nimi (Sontag 2017: 46).

Miller wielokrotnie podkreślał, że Diane Arbus zdecydowanie wpłynęła na jego fotograficzny światopogląd (Miller 2015: 54-58). Zainspirowała go, między innymi, do zastosowania pozycji *en face* i ujęcia portretowanego w taki sposób, żeby nawiązywał on kontakt wzrokowy z aparatem fotograficznym. W albumie *Malkovich Malkovich Malkovich Homage to Photographic Masters* Miller (Miller 2015) przy udziale aktora Johna Malkovicha odwzorowuje między innymi fotografię Arbus ukazującą niepełnosprawnego chłopca trzymającego w jednej ręce granat. Miller, chociaż nawiązuje z portretowanym dialog, wyczekuje na właściwy moment, na ujawnienie charakteru postaci. Można więc uznać, że w pewnym stopniu odpowiada teorii Bressona. Mimo to Sontag (2017: 45) pisała, że Arbus z kolei nie uznawała decydującego momentu i tak jak Whitman uważała, że wszystkie one są jednakowo ważne.

Pięknem dla Millera staje się również tajemnica (Sukary 2019: par. 24-26), czyli umiejętność zauważenia jego przejawu w czymś zwyczajnym. Poza rejestracją rzeczywistości fotograf za pomocą aparatu fotograficznego ukazuje w sposób materialny to coś, co często umyka ludzkiej percepcji, czyli mimikę twarzy, znaczący gest dłoni, delikatny uśmiech lub grymas, pojedynczą łzę skrytą w kącie oka czy piętno czasu zapisane na twarzy. Człowiek przeważnie nie dostrzega tych drobnych „sekreów” ludzkiej egzystencji. Sontag wspomina, że największą zaletą fotografii jest jej „zdolność do odkrywania piękna w tym, co skromne, bezmyślne, chylące się ku upadkowi” (Sontag 2017: 113). Rolą Millera, poza wydobyciem tajemnicy, jest również zwrócenie uwagi odbiorcy na to, co z pozoru nie jest dla niego ważne i przekonanie go do tego, że warto czasami poświęcić chwilę na kontemplację pozornie monotonnej rzeczywistości.

Inny znaczy piękny

Miller doszukuje się piękna w kategoriach inności. Takie dokumentalne podejście do fotografii jest uwiecznieniem tożsamości i egzystencji, a także umożliwia odkrycie naszego człowieczeństwa na nowo. Autor wzywa swoich odbiorców do akceptacji istniejących wokół nas różnic (Crowns 2021).

O tym, że fotografia portretowa jest zapisem ludzkiej tożsamości i egzystencji, która potrafi uchwycić charakter człowieka, szczegółowo opisał Roland Barthes w jednym z rozdziałów książki *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Jak można zauważyć, Miller kieruje się w swojej twórczości podobnymi wartościami i spostrzeżeniami. Barthes (2020: 43-46) wielokrotnie przywołuje teorie różnych filozofów, na przykład, w oparciu o *Fenomenologię* Jeana-Françoisa Lyotarda (*La Fenomenologia* 1954), opisał dwoistość fotografii. Z jednej strony twierdził, że istotę fotografii można zdefiniować, z drugiej zaś podkreślił, że jest ona także pewnego rodzaju przygodą czy nawet banalnością. Dostrzegł w tej dziedzinie „wzniosłość”, która potrafiła wywołać w nim silne emocje. Barthes (2020: 189-195) interesował się fotografią przede wszystkim dlatego, że przywoływała żywe wspomnienie jego zmarłej matki. Autor widział w fotografiach portretowych ujęcie ludzkiej duszy. Poza dostrzeżeniem podobieństwa dzięki zdjęciom mógł obcować z indywidualnym wyrazem postaci i częstką życia, która została na zawsze zapisana na światłoczułym papierze. Podobną filozofią kieruje się Miller. Pięknem staje się dla niego udokumentowanie czyjejś tożsamości, a także ukazanie charakteru portretowanego. W swojej twórczości w sposób szczególny bardziej niż fizyczność stara się uchwycić psychikę postaci.

Piękno wnikające z inności Miller odnajduje również dzięki swoim podróżom do krajów takich jak, na przykład, Papua Nowa Gwinea. Twierdzi on, że każda dokumentacja kultury, plemienia, społeczeństwa staje się ważniejsza wraz z upływem czasu. Tym samym pozostawia zapis przemijania, który nie jest już dla nas dostępny (Eyes of Morocco 2008). Zauważył, że człowiek zawsze ma potrzebę badania i uczenia się z historii, a fotografia staje się największym nauczycielem naszych czasów. Wskazuje na to, że poprzez dokumentację kultur przybliży ich wizerunek, zwyczaje i oswaja odbiorcę z Innym. Według Millera piękna obcej kultury można doświadczyć poprzez medium fotografii.

Podjęcie fotografa odzwierciedla więc założenia filozofii Innego¹, zwłaszcza kiedy porównamy jego podróże do wypraw Ryszarda Kapuścińskiego (2006: 88). On również odwiedzał odległe, obce kraje w celu poznania Innego oraz siebie samego przez pryzmat spotkania. Ważna staje się w tym wypadku filozofia dialogu, w której poza doświadczeniem piękna odmiennej kultury obie strony starają się nawiązać wzajemny dialog prowadzący do jeszcze większego

¹ Według myśli Emmanuela Lévinasa, „Inny” postrzegany jest jako odmienny podmiot, wymagający etycznej odpowiedzialności i szacunku. Podobne podejście można znaleźć u Ryszarda Kapuścińskiego, dla którego spotkanie z „Innym” jest okazją do zrozumienia, dialogu i otwartości na odmiennosc.

zrozumienia, chociaż nie zawsze do zgody. Miller stara się przed każdą sesją zdjęciową nawiązać rozmowę z portretowaną osobą. Dąży do odkrycia jej charakteru, ideologii, światopoglądu, a także do nawiązywania więzi. Kapuściński zarówno w *Wykładach Wiedeńskich* (2006), jak i w *Podróżach z Herodotem* (2004) pisał o spotkaniu z Innym, wyzbywając się kulturowych uprzedzeń czy nienawiści. Skupiał się na tym, aby jak najlepiej poznać i zrozumieć drugiego człowieka.

Słowem – chce poznać Innych, gdyż rozumie, że aby lepiej poznać siebie, trzeba poznać Innych, bo to właśnie Oni są tym zwierciadłem, w którym my się przeglądamy, wie, że aby zrozumieć lepiej samych siebie, trzeba lepiej zrozumieć Innych, móc się z nimi porównać, zmierzyć, skonfrontować. On, obywatel świata, jest przeciwny odgradzaniu się od Innych, zatrząskiwaniu przed nim bram. Ksenofobia, zdaje się mówić Herodot, to choroba wystraszonych, cierpiących na kompleks niższości, przerażonych myślą, że przyjdzie im przeglądnąć się w zwierciadle kultury Innych (Kapuściński 2006: 15).

Podkreślał, że przede wszystkim dziedzina antropologii porusza zagadnienie wielokulturowości i filozofii Innego oraz że inność nie powinna oznaczać jednocześnie obcości. Kapuściński poza literackim reportażem zajmował się także tym fotograficznym. Wspominał, że są to dla niego dwie różne dziedziny i dwie zupełnie różne czynności. Kiedy pisał, nie fotografował. Skupiał się na jednej formie. Dlatego jego podejście do fotografii jest tak biskie działaniom Millera. Poprzez tę formę sztuki starał się bowiem udokumentować istnienie portretowanego, to, co w danej chwili przeżywa i jaką jest w rzeczywistości osobą. Jak można zauważyć, poza wiernym oddaniem czyjegoś wizerunku dla obu autorów głównym aspektem dziedziny fotografii stał się jej poznawczy charakter.

Estetykę piękna Miller postrzega w podobny sposób, jak Umberto Eco (Eco 2016). Piękno jest dla niego czymś nieoczywistym, co z punktu widzenia współczesnych ludzi nie spełnia standardów panujących w społeczeństwie konsumpcyjnym. Dla Millera interesujące są zmiany skórne – różnego rodzaju zmarszczki, blizny, czy piegi. Piękne jest niedoskonałe ciało modela, które w rozumieniu artysty urasta do rangi wyjątkowości i niepowtarzalności. Coś, co na pozór wydaje się brzydkie, u Millera nabiera zupełnie nowego znaczenia i zostaje ukazane jako wartościowe. W *Historii brzydoty* Eco opisuje współistnienie piękna i brzydoty. Twierdzi, że na przestrzeni wieków szczególną uwagę poświęcano rozważaniom dotyczącym koncepcji estetycznej piękna. Z kolei pojęcie brzydoty było pomijane lub marginalizowane. Eco stara się wskazać na zależności panujące pomiędzy dwoma definicjami i udowadnia, że każde z nich

istnieje przez pryzmat drugiego. Należy zwrócić uwagę na to, że obywa z tych dwóch pojęć jest względne, ponieważ zależy od kultury oraz panujących czasów. Autor swoje spostrzeżenia opiera nie tylko na retrospektywie historii malarstwa, grafiki i rysunku, ale również odwołuje się do architektury, filmu czy fotografii. Brzydotę przede wszystkim chętnie eksponowali artyści awangardowi w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Zaczęto przedstawiać ją w sposób dosłowny, realistyczny. Dążono do tego, aby odbiór fotografii bądź innego dzieła sztuki ukazywał brzydotę sportretowanego obiektu jako całokształt. Wcześniej uwydatniano tylko poszczególne niekorzystne cechy. Zaczęto uwieczniać wszystko to, co w poprzednich dekadach uchodziło za bezwartościowe, na przykład zagniecenia materiałów, pleśń, odpadki, kurz i brud. W swoich rozważaniach Eco (2016: 379) przypomina *Teorię estetyczną* Theodor Adorno (1970), który uważał, że w sztuce ważne jest uznanie brzydoty nie po to, aby dążyć do akceptacji, ale aby pokazać, że kreuje ona rzeczywistość na swoje własne podobieństwo. Pojęcie to przeciwstawia się władzy oraz standardom, które narzuca społeczeństwu. Szczególnie dostrzegał te zależności w surrealizmie i ekspresjonizmie. Brzydota stała się więc nowym kanonem piękna. Ewoluowała i w późniejszym czasie zyskała miano kiczu, a także kampu. Drugie pojęcie szczegółowo opisała również Sontag (2023: 349) w eseju *Zapiski o kampie* z 1964 roku. Brzydota stała się czymś odmiennym od natury, pewną stylizacją, sztucznością i konfrontacją. W kampie granica pomiędzy pięknem a brzydotą została całkowicie rozmyta. Eco napisał, że „nie jest jasne, czy brzydota zostaje odkupiona jako piękna, czy piękno (jako „interesujące”) redukuje się do brzydoty” (Eco 2016: 417). W innym miejscu dodał: „Powtarza się nam wszędzie, że dziś współistnieją przeciwstawne modele, ponieważ opozycja brzydki/piękny nie ma już znaczenia estetycznego: brzydota i piękno są dwiema opcjami do przeżywania w sposób naturalny” (Eco 2016: 426).

Szczególnie widoczne jest to w fotografii. Reportaże czy ujęcia dokumentalne szczególnie intensywnie ukazują ludzkie cierpienie spowodowane głodem, skutkami wieloletnich działań wojennych, panującej w społeczeństwie nietolerancji, dążeniem do ujednolicenia społeczeństwa i narzucaniem wygórowanych standardów czy mody. Eco (2016: 437) wzywa swoich czytelników do akceptacji i miłosierdzia, podobnie jak Sandro Miller, u którego w sztuce nie istnieją żadne rygorystycznie wyznaczone granice. Wszystko może stać się tematem fotografii, nie istnieje podział na rzeczy brzydkie i piękne, dobre i złe, na coś, co wypada uwiecznić, a czego nie przystoi.

Celebracja Piękna

Piękno w fotografii portretowej przejawia się również poprzez temat i problematykę, jaką ukazuje dane zdjęcie. Ważne jest oswojenie odbiorcy z poruszanym zagadnieniem, a także uwrażliwienie go i zapoznanie z wydarzeniami, w których bezpośrednio nie uczestniczył. Fotografie Millera mają na celu rejestrację wizerunku portretowanej osoby, a także trudności, z którą musi się zmagać.

Jedną z najnowszych publikacji Millera jest album *The Crown* wydany wczesną jesienią 2021 roku, który ma na celu celebrację osób ciemnoskórych i ich piękna. Projekt zawiera nie tylko wspaniałe portrety kobiet, ale skupia się na udokumentowaniu ich bogato upiętych fryzur, które są tytułowymi „koronami”. Ciemnoskóre kobiety przez wiele lat podporządkowywały się standardom piękna narzucanym przez korporacyjną Amerykę. Naciskano na to, aby włosy były rozpuszczone, a nie finezyjnie upięte, jak to wynikało z tradycji opresjonowanych kobiet.

W przypadku włosów ciemnoskórych Amerykanek w czasach niewolnictwa naciskano na golenie włosów, wymazując w ten sposób oznaki ich kultur i tożsamości. Kolejne represje wprowadzono w 1786 roku w Luizjanie, ustanawiając prawo nakazujące zakrywania włosów wszystkim ciemnoskórym kobietom w miejscach publicznych, niezależnie od ich statusu społecznego. Nakaz obowiązywał również te Afroamerykanki, którzy były wyzwolone. Stosunkowo niedawno silnie promowano europejskie standardy piękna, które nakłaniały do prostowania włosów. W ten sposób wywoływano presję, szczególnie na młodych kobietach, pokazując im, że tylko określony kanon urody jest akceptowany i uznawany za piękny. W 2017 roku w jednej ze szkół miała miejsce sytuacja, w której jedną z uczennic odesłano do domu z powodu niestosownego upięcia włosów w warkocze, odbierając jej tym samo prawo do nauki (Miller 2021: 10). Ciemnoskóre kobiety zmagają się z problemami również w miejscach pracy, zwłaszcza w korporacjach. Masowo zwalnia się je lub odmawia zatrudnienia ze względu na nieprofesjonalny wygląd spowodowany nieestetyczną fryzurą (Miller 2021). Afroamerykanie w Stanach Zjednoczonych są więc w dalszym ciągu poddawani są rasowej nienawiści i opresji.

Warto podkreślić, że w afrykańskich kulturach włosy od zawsze, poza określeniem tożsamości etnicznej kobiet i podkreślaniu ich piękna, przekazywały również inne informacje. Były symbolem stanu cywilnego, wieku, religii, rangi czy stanowiska politycznego. W kulturze Yoruba czynność zaplatania warkoczy pośredniczyła w kontakcie z bogiem, a także stanowiła przejście dla duchów, które miały wstępować w dusze kobiet.

W 2016 roku, po wielu latach podziwiania piękna włosów swojej żony (pochodzącej z Haiti reżyserce filmowej), Miller zaczął zauważać w okolicach Chicago wśród Afroamerykanek nową modę – na piękne egzotyczne upięcia i odcienie włosów. Okazało się, że w Ameryce częściowo zniesiono restrykcje narzucane kobietom o ciemniejszej karnacji. Stąd w akcie wolności zaczęły one układać włosy w wyszukane fryzury, formując na głowach pewnego rodzaju rzeźby. W ten sposób zaczęły odnosić się do swoich etnicznych korzeni. Miller zainspirowany tym faktem zaczął latem w 2016 roku fotografować napotkane kobiety. Początkowo portretował piękno mieszkank Chicago, jednak z czasem trafił do miejsca, w którym wszystko się zaczęło – od Afryki.

Głównym tematem serii zdjęć są wyszukane, dekoracyjne upięcia włosów. Natomiast ważny element projektu stanowi także kolorowe tło z rytmicznie rozłożonymi geometrycznymi lub organicznymi wzorami, ponieważ ono również nawiązuje do tradycji Afrykańczyków.

Poza licznymi walorami artystycznymi fotografie, niosą także przesłania i nawiązują do wzajemnej akceptacji oraz docenienia indywidualności, która istnieje w każdym człowieku. W ten sposób fotograf ukazuje wolność wyboru kobiet, a także nobilituje ich piękno oraz kulturę. Celem Millera było również pokazanie wszystkim młodym ciemnoskórym kobietom, że ich kultura, ciało, włosy, a także postawa są piękne i godne pochwały.

Niezdefiniowane piękno

Miller swoją pracą udowadnia, że pojęcie piękna jest jedynie subiektywną wizją odbiorcy i niełatwo stworzyć jej współczesną definicję. Obecnie trudno rozróżnić czym jest piękno, a czym brzydota. Wcześniej dążono do ujednolicenia norm panujących w społeczeństwie, jednak obecnie coraz mniej osób przywiązuje do tego wagę.

Piękno według Millera definiuje wiele czynników takich jak temat, kompozycja, kontekst. Najważniejszy aspekt w twórczości portretowej artysty stanowi idea i przesłanie, które niesie ze sobą fotografia. Piękno dostrzega w ukazaniu prawdy o człowieku, samo uwiecznienie czyjejs tożsamości i egzystencji nie wystarcza. Poprzez zdjęcia wzywa do akceptacji panujących w społeczeństwie różnic (Miller [br. r. wyd.]: par. 1-5). Swoimi fotografiami stara się wywołać u odbiorcy empatię i uwrażliwić go na cierpienie drugiego człowieka wynikające z licznych uprzedzeń, dyskryminacji, nietolerancji, rasizmu i ksenofobii.

Uważa, że ludzie różnią się od siebie pod względem fizycznym, kulturowym czy wyznaniowym, jednak dostrzega podobieństwo jako jednego gatunku. Tak jak wskazała Sontag (2017: 34-41), Whitman również twierdził, że każdy człowiek rodzi się, umiera i funkcjonuje w podobny sposób.

Miller uważa, że piękno objawia się w informacyjnym i poznawczym wymiarze fotografii. Szczególną uwagę przywiązuje do ukazania innej kultury, do doświadczenia i konfrontacji z jej przedstawicielami. Dąży do ukazania prawdy o człowieku, do oswojenia odbiorcy z jego uprzedzeniami. Pokazuje, że każdy człowiek jest jednakowo ważny i każda tradycja, wyznanie, kultura, religia jest tak samo wartościowa (Miller [br. r. wyd.]: par. 1-5).

Fotograf nie szuka sensacji, wręcz przeciwnie, skupia się na ukazaniu rzeczywistości, na którą odbiorcy – z braku czasu bądź chęci – nie zwracają uwagi. Porusza aktualne problemy istniejące w jego społeczeństwie, takie jak nietolerancja rasowa, doświadczenie chorób przewlekłych, marginalizacja grup społecznych, nieszanowanie praw człowieka i wiele, wiele innych. Pięknem jest dla Millera różnorodność i niedoskonałość, ponieważ to właśnie dzięki inności fotografia staje się niepowtarzalna. Ukazanie emocji i prywatności portretowanego staje się istotniejsze niż jego fizyczność.

Ważne dla artysty są również jakości wizualne fotografii. Stąd szczególną wagę przypisuje kompozycji, która zawiera optyczną harmonię i wpływa na całość percepcji oglądającego. Światło stanowi „duszę” obrazu, buduje jego nastrój, wydobywa tajemnice kształtów, teksturę skóry, różnicuje materię. W ten sposób tworzy niepowtarzalny nastrój całej fotografii (Harris 2020: par. 23-25).

Sandro Miller poprzez medium fotografii kreuje specyficzną opowieść o człowieku, jego kulturze, zachowaniu czy po prostu istnieniu. Jest nie tylko artystą, ale również dokumentalistą, humanistą i pewnego rodzaju nauczycielem (Miller [br. r. wyd.]: par. 1-5). Tworzy emocjonujące, zaskakujące prace, które pozostają w pamięci odbiorcy na długo. Fotografię traktuje jako medium pozwalające wypowiedzieć się zarówno samemu artyście, jak i portretowanemu. Wzywa do akceptacji różnic, które istnieją w każdym człowieku. Fotografia jest dla niego pewnego rodzaju niekończącą się podróżą, która ma na celu udokumentowanie ludzkiej różnorodności i celebrowanie ich piękna.

Źródła cytowań

- BARTHES, ROLAND (2020), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- D'ORLÉANS, PAUL (2020), *20 QUESTIONS Posed to Sandro Miller by Paul d'Orléans*, [br. msc. wyd.].
- ECO, UMBERTO (2016), *Historia brzydoty*, przekł. zbiorowy, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- ECO, UMBERTO (2012), *Historia piękna*, przekł. Agnieszka Kuciak, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- HARRIS, MARK EDWARD (2020), *Portraiture Sandro Miller: Rodin with a Camera*, online: http://www.candacegelman.com/downloads/774_138%20B&W%20Sandro%20Miller.pdf#zoom=50 [dostęp: 21.07.2023].
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD (2020), *Ten Inny*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD (2007), *Podróże z Herodotem*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- MILLER, SANDRO (br. r. wyd.), *Bio*, online: *Sandrofilm.com*, <https://www.sandrofilm.com/contact-us> [dostęp: 21.07.2023].
- MILLER, SANDRO (2021), *Crowns*, Mediolan: Wydawnictwo Skira.
- MILLER, SANDRO (2008), *Eyes of Marocco*, Richmond: Blanchette Press.
- MILLER, SANDRO (2015), *Malkovich Malkovich Malkovich Homage To Photographic Masters*, Toruń: Wydawnictwo Tumult Foundation.
- MILLER, SANDRO (2020), *Malkovich Malkovich Malkovich Homage To Photographic Masters*, Mediolan: Wydawnictwo Skira.
- MILLER, SANDRO (2014), *Raw: Steppenwolf: Photographs By Sandro Miller*, Chicago: Sandro Miller Studios.
- SONTAG, SUSAN (2017), *O fotografii*, przekł. Sławomir Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sontag, Susan (2023), PRZECIW INTERPRETACJI I INNE ESEJE, PRZEKŁ. MAŁGORZATA PASICKA, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- SYKES, CLAIRE (2015), *Seeing Sandro*, online: *Apanational.org*, <https://apanational.org/inspiration/entry/seeing-sandro> [dostęp: 21.07.2023].
- TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW (1988), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Decentralizacja i demokratyzacja telewizji. Rosnące znaczenie mediów internetowych w krajobrazie telewizyjnym

MACIEJ KOZIEŁ

Wprowadzenie

W dzisiejszych czasach nie ma wątpliwości co do tego, że telewizja przeszła przez rewolucję cyfrową, która nieodwracalnie zmieniła jej oblicze. Rewolucja ta, głównie za sprawą rozwoju serwisów streamingowych i mediów społecznościowych, przekształciła nasze postrzeganie tego medium oraz przeformułowała sposób, w jaki konsumujemy treści audiowizualne. Tradycyjne rozumienie telewizji jako jednostkowego źródła programów nadawanych o określonych godzinach ustąpiło miejsca wielowymiarowemu krajobrazowi, gdzie nowe platformy stawiają na indywidualność, interaktywność i natychmiastową dostępność.

W ostatnich latach doświadczyliśmy eksplozji popularności serwisów streamingowych (SVOD) oraz mediów społecznościowych (Deloitte 2021; PwC 2021). Serwisy takie jak Netflix, HBO Max czy Amazon Prime Video zrewolucjonizowały nasze przyzwyczajenia, umożliwiając nam oglądanie ulubionych programów bez żadnych ograniczeń czasowych i geograficznych. Równocześnie platformy społecznościowe takie jak Facebook, Instagram, TikTok czy YouTube stały się nie tylko miejscem dzielenia się życiem codziennym, ale także platformą do udostępniania i kreowania profesjonalnych treści (van Dijck 2007). Jednym

z najbardziej porywających aspektów tej transformacji jest decentralizacja produkcji treści oraz demokratyzacja ich dystrybucji. Kiedyś telewizję kształtowały głównie duże stacje nadawcze i studia produkcyjne (Lotz 2007). Dziś, dzięki serwisom streamingowym i mediom społecznościowym, każdy może stać się twórcą i udostępniać swoje dzieła na całym świecie. Ten dynamiczny rozwój otwiera drzwi niezależnym producentom, mniejszym stacjom oraz indywidualnym twórcom, którzy teraz mają szansę dotrzeć do globalnej publiczności.

W miarę jak tradycyjne granice telewizji zacierają się w obliczu wszechobecności internetu, pojęcie „telewizji” rozszerza się i przekształca pod wpływem kultury cyfrowej (Filiciak 2013). Już nie chodzi jedynie o odbiór programów telewizyjnych na telewizorze w salonie. Dzisiaj telewizja obejmuje wszechstronne treści, od krótkich filmów wideo zamieszczanych na platformach społecznościowych, po wielogodzinne serie dostępne na serwisach streamingowych. To nowe, rozszerzone spojrzenie na telewizję jako zjawisko kulturowe, prowadzi nas do fascynujących pytań dotyczących tego, jak ta rewolucja wpływa na nasze zachowania, wartości i sposoby postrzegania rzeczywistości (Lotz 2007).

Niniejszy tekst pozwoli zanurzyć się w tym dynamicznym krajobrazie, analizując, jak rozwój serwisów streamingowych i mediów społecznościowych dokonuje przewrotu w tradycyjnej telewizji. Artykuł będzie koncentrował się na procesie decentralizacji produkcji i demokratyzacji treści, biorąc pod uwagę zarówno korzyści, jak i wyzwania, które stoją przed tym nowym światem mediów. Rozważania obejmą także problem tego, jak te zmiany kształtują nasze kulturowe rozumienie telewizji, odkrywając, w jaki sposób to nowe spojrzenie na telewizję jako zjawisko kulturowe odzwierciedla nasze współczesne społeczeństwo.

Sposoby nadawania treści telewizyjnych

Pierwszym i najbardziej konserwatywnym sposobem udostępniania treści telewizyjnych jest broadcasting (z ang. *broad* – szeroki, *casting* – nadawanie). Bardzo dobrze opisuje je William Uricchio (2009). Termin ten odnosi się do technologii, która z pomocą fal elektromagnetycznych, pozwala na nadawanie programów telewizyjnych przy użyciu anteny do każdego odbiornika w promieniu wielu kilometrów. Programy te są transmitowane w stałych, określonych godzinach i są dostępne dla masowej publiczności. Co więcej, model biznesowy tradycyjnego broadcastingu oparty jest na komercyjnych reklamach. Szerokie nadawanie charakteryzuje się kilkoma kluczowymi cechami:

- Planowane Emisje – programy są nadawane zgodnie z ustalonym harmonogramem, co oznacza, że widzowie muszą dostosować się do określonych godzin emisji;
- Pasma Ogólnodostępne – programy są dostępne w ogólnodostępnych kanałach telewizyjnych, które każdy może oglądać za pomocą tradycyjnego odbiornika telewizyjnego;
- Zasięg Masowy – broadcasting jest skoncentrowany na dotarciu do jak największej liczby widzów, co oznacza, że programy są tworzone w taki sposób, aby przyciągnąć masową publiczność.

W konserwatywnym modelu broadcastingu telewizja była bardzo scentralizowana (Uricchio 2009; van Dijck 2007). Główne stacje odgrywały kluczową rolę w tworzeniu, dystrybucji i nadawaniu treści telewizyjnych. To one kontrolują najważniejsze aspekty programów, takie jak ich treść, harmonogramy emisji i reklamy. Duże stacje telewizyjne, często nazywane „networks”, mają znaczący wpływ na to, co widzowie oglądają, a ich programy często są dostępne w całym kraju lub regionie. Wielu odbiorców polega właśnie na tych stacjach w zakresie pozyskiwaniu informacji, rozrywki i treści edukacyjnych. Współczesny rynek tradycyjnego nadawania zdominowany jest przez 3 sieci: NBC należące do NBC Universal; ABC należące do Walt Disney Company, oraz wcześniej wspomniane CBS należące do konglomeratu Paramount Global. Firmy te nazywane są wielką trójką broadcastu (The Big 3 of Broadcast) i kontrolują ponad 30% światowego rynku nadawczego. Niekiedy do trzech gigantów dodaje się czwartą sieć FOX, także podlegającą pod Walt Disney Company, gdyż swoim udziałem w rynku dorównuje swoim konkurentom. Wtedy zestawienie to można nazwać wielką czwórką (The Big 4). Przez dziesięciolecia korporacje te w dużej mierze kontrolowały przekaz dostarczany odbiorcom tworząc własną publiczność i niekiedy służąc jako światopoglądowa i opiniotwórcza tuba propagandowa. Popularnym na to określeniem jest „czwarta władza”.

Ze względu na konieczność przyciągnięcia dużej publiczności, tradycyjny broadcasting często stawiał na treści, które miały powszechne znaczenie i akceptację. To ograniczało różnorodność telewizji, a wiele programów miało na celu przyciągnięcie jak największej liczby widzów poprzez zapewnienie im popularnych i przystępnych treści. Programy, które były bardziej niszowe lub wymagające, często miały trudności w dotarciu do szerszej publiczności. Można powiedzieć, że widzowie byli niejako skazani na wolę producentów i nie mieli większego wyboru, gdy zasiadali przed telewizorem. Wraz z rozwojem

technologii satelitarnych, cyfrowych i kablowych stopniowo pojawiały się nowe formy przekazu, które z czasem urozmaicały dostępność treści dla odbiorców.

Wraz z rozwojem nowych form nadawania, takich jak narrowcasting, tradycyjny model broadcastingu zaczyna tracić na znaczeniu, a różnorodność treści staje się bardziej dostępna dla widzów o różnych gustach i zainteresowaniach. Opisywany przez Jasona Mittela (2011) narrowcasting to model nadawania treści, który koncentruje się na dostarczaniu programów i informacji do ograniczonej, celowo wyselekcjonowanej grupy odbiorców, w przeciwieństwie do masowej publiczności, jak w przypadku tradycyjnego broadcastingu. Wąskie (ang. *narrow*) nadawanie skupia się na dostarczaniu treści, która jest ukierunkowana na spełnienie potrzeb i zainteresowań konkretnej grupy ludzi. Pozwala to na polaryzację publiczności, tworząc wiele mniejszych grup odbiorców zainteresowanych konkretną tematyką. Przykładowo stacja TVN ze swoją ramówką skierowaną do mas, zawiera w programie filmy, seriale, wiadomości czy telewizję śniadaniową. Jednak przyglądając się swojej publiczności, jest w stanie rozbudować ofertę o dodatkowe kanały, takie jak na przykład TVN24 lub TVN Style skierowane do odbiorców o konkretnych zainteresowaniach.

Młodszą siostrą narrowcastingu jest tak zwany silvercasting (Bielak & Filiciak & Ptaszek 2011). Termin ten odnosi się do nadawania programów niszowych i jest bardzo charakterystyczny dla potocznie zwanej „kablówki”. Dostawcy telewizji kablowej poszerzają swoją ofertę o kanały dostępne za uiszczeniem comiesięcznej opłaty. W tym modelu biznesowym kanały są zazwyczaj pozbawione reklam komercyjnych, zastąpione są one materiałami autopromocyjnymi. Zależnie od swojego pakietu widzowie mogą korzystać z wyspecjalizowanych treści tematycznych o na przykład zwierzętach (Animal Planet), historii (History Channel) czy motoryzacji (TVN Turbo).

Nowe technologie nadawania pozwoliły na decentralizację rynku. Choć wciąż znaczna część stacji znajduje się w rękach największych korporacji, to narrowcasting otworzył drogę nowym dostawcom, tym samym zwiększając konkurencję i otwierając drzwi treściom dotychczas niemożliwym do oglądania. Nie mniej, forma konsumpcji ulubionych programów pozostała niezmienna. Korzystanie z mediów wiązało się konkretnymi godzinami emisji, do których publiczność zmuszona była się dostosować.

W ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci postęp technologiczny i rozwój internetu wywarły znaczący wpływ na sposób, w jaki konsumujemy treści audiowizualne. Te zmiany zrewolucjonizowały rynek mediów i stały się kluczowym czynnikiem zmieniającym oblicze tradycyjnej telewizji. Wraz z rozwojem

internetu i technologii cyfrowych pojawienie się różnych metod dostarczania treści stało się możliwe. Jednym z tych przełomów była koncepcja VOD (Video on Demand; Kaushal 2018), która umożliwia widzom dostęp do treści w dowolnym miejscu i czasie, z wykorzystaniem urządzeń z dostępem do internetu. Koncepcja VOD jest szeroka i może być podzielona na podkategorie, które dostosowują się do różnych potrzeb i preferencji widzów. Obejmuje to kablowe wideo na żądanie (dostępne od dostawcy „kablówki”) oraz platformy Over The Top (OTT), które oferują treści przez internet. Kategoria OTT jest szczególnie istotna, ponieważ łączy w sobie różne modele dystrybucji treści VOD:

- AVOD (Advertisement based VOD): Ten model oferuje dostęp do treści VOD bezpłatnie, ale z wyświetlaniem reklam. To rozwiązanie pozwala na korzystanie z treści VOD bez konieczności płacenia, ale widzowie muszą zaakceptować wyświetlane reklamy jako sposób finansowania treści (na przykład YouTube);
- TVOD (Transaction based VOD): W tym modelu widzowie płacą za dostęp do konkretnych treści lub filmów. Każdy film lub program jest opłacany osobno, co daje widzom możliwość zakupu tylko tych treści, które ich interesują (na przykład iTunes);
- SVOD (Subscription based VOD): Ten model polega na opłacaniu miesięcznej subskrypcji, która daje dostęp do biblioteki treści (na przykład Netflix).

Obecnie obserwujemy prawdziwą rewolucję w sposobie, w jaki konsumujemy treści telewizyjne, dzięki rozwojowi serwisów internetowych oferujących treści na żądanie. Wśród tych platform wyróżniają się giganci, jak Netflix, wirtualne wypożyczalnie filmów oraz media społecznościowe, które zmieniają nie tylko sposób, ale także samą naturę tego, co rozumiemy przez telewizję. Usługi SVOD odegrały kluczową rolę w decentralizacji rynku medialnego, który kiedyś był ściśle związany z tradycyjnymi sieciami telewizyjnymi. W obliczu VOD mniej znani twórcy i produkcje, które wcześniej miały ograniczony zasięg, znalazły szansę na międzynarodową widownię. Seriale takie jak *Orange Is the New Black* czy *Stranger Things* od Netflixa stały się ikonami współczesnej kultury, zyskując popularność na skalę światową. W tradycyjnych modelach broadcastingu i narrowcastingu, istnieje koncepcja „godzin szczytu”, kiedy to nadawane są najważniejsze programy dnia. W przypadku VOD takie ograniczenia nie istnieją. Widzowie mają pełną kontrolę nad tym, co oglądają, gdzie i o której godzinie.

Popularność treści nie jest już kształtowana przez decyzje producentów czy nadawców, ale przez preferencje i wybory widzów. To demokratyczne podejście do mediów przyczynia się do ogromnej popularności platform streamingowych, o czym świadczą między innymi badania PwC (2021).

Decydując się na VOD, widzowie uczestniczą w procesie, który można określić jako demokratyczny (Gripsrud, Spigel & Olsson 2004). Ich wybory kształtują rynek i wpływają na to, co jest produkowane i udostępniane. W tradycyjnych mediach to producenci wybierali, które programy zostaną wyemitowane, a jakie ostatecznie trafią do lamusa. W erze VOD to widzowie są suwerenami. Ich oczekiwania, preferencje i gusta kształtują krajobraz telewizji. To właśnie ta swoboda wyboru sprawia, że VOD staje się atrakcyjne dla coraz większej liczby osób. Jednak granice tego modelu dystrybucji sięgają dalej i pozwalają nie tylko na większy udział publiczności w decydowaniu o popularności danego programu, ale także umożliwiają samodzielne tworzenie treści. Najlepiej obrazuje to przykład sektora AVOD, przede wszystkim internetowy portal YouTube. Serwis ten w rzeczywistości daje głos konsumentowi, który przy pomocy amatorskich narzędzi takich jak smartfon, mikrofon i komputer jest w stanie wyprodukować autorski program, o którego popularności niemal całkowicie decyduje wygenerowana przez niego publiczność. To, czy treści tworzone przez użytkowników mieszczą się w skomplikowanym pojęciu telewizji, wciąż jest tematem dyskusji, ponieważ coraz to nowe modele udostępniania treści audiowizualnych pozbawiane są charakterystycznych cech tradycyjnych metod nadawania.

Nowa telewizja

Pojęcie telewizji, zwłaszcza w erze cyfrowej, przekracza granice technologicznych aspektów. To już nie tylko kwestia przekazu obrazu i dźwięku na odległość, ale również skomplikowany dialog między medium a społeczeństwem, który kształtuje nasze przekonania, kulturowe wzorce i sposób myślenia. Definiowanie telewizji jedynie przez pryzmat technologii byłoby zbyt ograniczające, gdyż współczesna telewizja staje się areną dla różnorodnych idei, opinii i dyskusji. Przyglądając się tradycyjnym metodom nadawania, wspólną cechą tej formy przekazu był odpowiedni odbiornik wyłapujący sygnał, pozwalający na oglądanie treści. Gdy sygnał ten rozszerzony został o internet, zakres możliwości objął urządzenia mobilne, co pozwoliło na konsumpcję w dowolnym miejscu i czasie. Gdy ów odbiornik przestaje być potrzebny, pojawia się pytanie, czy telewizja przeminie? Tego typu

pytania rodziły się przy każdej nowince technologicznej. Czas pokazał, że media nie mają tendencji do znikania, jedynie do ewolucji lub uniszczowania. Każdy kolejny etap rozwoju telewizji zmieniał jej krajobraz i odbiorcę. Jedno oddziałuje na drugie i wspólnie decydują o ścieżkach dalszego rozwoju. Występuje tu sprzężenie zwrotne, gdzie oba te ciała napędzają się wzajemnie. Bez oglądalności nie ma telewizji a bez telewizji nie ma widzów. Co za tym idzie, telewizja jest bardzo złożonym zespołem procesów społecznych i praktyk kulturowych orbitujących wokół technologii transmisji obrazu na odległość (Lotz 2007).

Przyglądając się odmiennym sposobom nadawania czy dystrybucji treści, można zauważyć wachlarz podobnych praktyk związanych z ich konsumowaniem. Treści audiowizualne zawsze wiążą się z używaniem ekranu (niezależnie jak dużego), często dochodzi do tego oglądanie w towarzystwie z rodziną czy przyjaciółmi. Przeżywanie wspólnych emocji i doświadczeń ma wpływ na budowanie relacji społecznych. Nieodłącznym elementem tego procesu jest dyskusja między odbiorcami tego samego programu, dzielenie się opiniami, komentowanie czy krytyka. Wspólnym mianownikiem jest także opiniotwórczy charakter mediów, tworzenie się bardziej sprecyzowanych grup odbiorców a nawet powstawanie fandomów wokół określonych dzieł. Należy także wspomnieć o roli każdej z tych metod komunikacji w dostarczaniu widzom wiedzy, wiadomości i informacji o świecie. Procesy te kształtują społeczeństwo, mają charakter wspólnototwórczy i zachęcają do dialogu.

W ostatnich latach można było zauważyć duży zwrot widzów ku platformom streamingowym. Wygoda i znaczne powiększenie się liczby dostępnych treści audiowizualnych dają tego typu usługom widoczną przewagę nad tradycyjnymi metodami nadawania (Deloitte 2021). Platformy te otworzyły własne studia produkcyjne, tym samym decentralizując rynek skupiony wokół kilku największych korporacji. Co więcej, popularność ich treści jest w dużej mierze uzależniona od wrażeń publiczności, ukazując zachodzące procesy demokratyzacji. Model działania usług SVOD znacznie różni się od tradycyjnych metod nadawania. Dodatkowo pozbawione są nieprzyjemnej aury przymusowego zasiadania przed odbiornikiem o odpowiedniej godzinie i ryzyka utraty możliwości obejrzenia ulubionego programu. Charakterystyczne cechy tego, co do tej pory nazywano telewizją, zanikają, by termin mógł ewoluować. Co za tym idzie, w myśl wcześniej wspomnianych praktyk społeczno kulturowych, ekosystem poszerza się o nowe rozwiązania.

Z biegiem czasu platformy SVOD stały się powszechnie dostępne dla masowego odbiorcy, podobnie jak miało to miejsce wcześniej z tradycyjną

telewizją. Oglądanie treści za pośrednictwem serwisów streamingowych stało się integralną częścią życia większości członków gospodarstw domowych. Jednakże, przyglądając się różnicom w preferencjach między pokoleniami, staje się jasne, że dla młodszych ludzi, platformy SVOD stały się dominującą formą konsumpcji treści audiowizualnych. W tym samym czasie, starsze pokolenia często pozostają przy bardziej konserwatywnych modelach. Patrząc na kolejne etapy jej rozwoju telewizji, jedno jest pewne: każdy etap wiązał się z większym zaangażowaniem publiczności w kształtowanie mediów. Tradycyjna telewizja, choć jednokierunkowa, zawsze była formą dialogu między twórcami treści a ich odbiorcami. Jednak z pojawieniem się internetu i platform SVOD ta rozmowa stała się bardziej dynamiczna i kompleksowa. Widzowie nie tylko odbierają treści, ale także je komentują, recenzują i udostępniają.

Choć telewizja na żądanie jest stosunkowo młodym sektorem, obecnie staje przed wyjątkowymi wyzwaniami, a według najnowszych badań i prognoz, osiągnął swój szczytowy moment. Wypowiedzi cenionych specjalistów, takich jak John Landgraf, sygnalizują, że rynek doświadcza przesycenia, a tradycyjne studia produkcyjne mają trudności zarówno z utrzymaniem obecnych statystyk, jak i ich poprawieniem (Press 2018). Ilość zamawianych seriali i oryginalnych produkcji dla serwisów streamingowych zaczyna spadać (Stoll 2023). Niedawne strajki scenarzystów i aktorów dodają do tych problemów. Twórcy, często niezależni od korporacji, wyrażają swoje niezadowolenie z warunków pracy zarówno pod względem finansowym, jak i kreatywnym. To zjawisko może być sygnałem, że nadchodzi koniec tego modelu.

Nowa, nowa telewizja

Biorąc pod uwagę praktyki społeczno-kulturowe charakterystyczne dla wszystkich dotychczasowych form telewizji, warto zastanowić się, jak to pojęcie będzie dalej ewoluować. Pierwsze wskazówki znajdują się w najnowszych badaniach Deloitte (2022), które ukazują tendencję najmłodszych pokoleń do rezygnacji z serwisów streamingowych na rzecz mediów społecznościowych. Ta zmiana jest szczególnie zauważalna wśród Generacji Z i Alfa. Internet zawsze był integralną częścią życia tych grup. Ich przyzwyczajenia i kultura związane z konsumowaniem mediów cyfrowych są takie same jak praktyki osób wychowujących się z tradycyjnymi mediami. Przy zachowaniu swojej telewizyjnej aury platformy internetowe oferują nowe możliwości, pozwalające na przesuwanie

granic decentralizacji i demokratyzacji tego krajobrazu. Gwiazdy telewizji są zastępowane przez influencerów, a programy telewizyjne przez kanały w mediach społecznościowych. Treści te nie muszą być tworzone przez profesjonalistów w wielkich studiach produkcyjnych; ich budżety mogą się zamknąć jedynie we wkładzie własnym, jakim jest poświęcony czas i zestaw prostych umiejętności. Internet pokazał, że aby być twórcą telewizji, wystarczy jedynie mikrofon, kamera smartfona i sprawne połączenie sieciowe. Zjawisko to José van Dijck (2007) nazywa „homecastingiem” czyli „używaniem serwisów wymiany plików wideo do pobierania oraz wrzucania na serwer wcześniej nagranej, powielanej, zmodyfikowanej lub wyprodukowanej samodzielnie treści audiowizualnej, za pomocą komputerów z własnego domu do czyjegoś domu” (van Dijck 2007: 313-340). Takie podejście diametralnie zmienia krajobraz mediów, przesuwając władzę nad treściami z wielkich stacji telewizyjnych do rąk indywidualnych twórców.

W tym nowym ekosystemie, popularność treści audiowizualnych jest w pełni uzależniona od reakcji użytkownika. Jest on bowiem aktywnym odbiorcą. Z pomocą systemu polubień, komentowania i udostępniania treści widz bierze aktywny udział w życiu oglądanych przez siebie dzieł. Rola użytkowników sięga tu jeszcze dalej, gdyż media społecznościowe dają im platformę do samodzielnego tworzenia własnych programów. Niegdyś możliwość zaistnienia w mediach wiązała się z wysokimi nakładami finansowymi i kontraktem ze stacją telewizyjną. Dziś ten próg wejścia nie jest żadnym ograniczeniem, zauważyć można rosnącą liczbę samodzielnich producentów czy też twórców telewizji. Jest to model zdecydowanie bardziej korzystny dla kreatywnych, dotychczas biernych odbiorców, których twórczość teraz ma szansę zaistnieć w oczach szerokiej publiczności. Jedną z najważniejszych zalet treści tworzonych przez użytkowników jest ich autentyczność. Ich autorzy nie są zależni od wielkich stacji telewizyjnych, przekaz nie jest w żaden sposób narzucony ani kontrolowany. Ponad to, twórcy owych materiałów pozostają w stałym kontakcie ze swoimi odbiorcami, mają bezpośredni wgląd w ich aktywność, czytają i odpowiadają na komentarze a na podstawie reakcji są w stanie tworzyć bardziej dostosowany do widza produkt. Wokół internetowych kanałów i twórców powstają grupy miłośników, podobnie jak w przypadku telewizyjnych gwiazd i programów.

Analizując rozwój mediów internetowych na przestrzeni lat, zauważyć można znaczną poprawę jakości treści tworzonych przez użytkowników. Początkowo proste, amatorskie klipy wideo, udostępniane na platformach takich jak YouTube, teraz zbliżają się do standardów telewizyjnych. Ciekawym zjawiskiem w mediach społecznościowych jest inspiracja programami charakterystycznymi

dla tradycyjnych nadawców. Przykładem są popularne wśród młodych widzów „domy influencerów”, jak Team X, Natsu World czy Ekipa. Internetowi celebryci łączą się w drużyny i zamieszkują pod jednym dachem przez określony czas. Towarzyszy im stała ekipa filmowa, a wspólnie nagrywają różnorodne treści, wyzwania, teledyski czy trendy. Napięcia między uczestnikami stają się tematem dyskusji między odbiorcami, którzy na bieżąco śledzą kolejne odcinki internetowego programu. Zapożyczenia z telewizji można zauważyć także w kanałach tematycznych i lifestylowych. Programy podróżnicze zastępowane są przez vlogi podróżnicze, a programy kulinarne – przez kanały o gotowaniu. Wcześniej ograniczona liczba treści motoryzacyjnych znalazła odzwierciedlenie w setkach różnych profili miłośników samochodów. Są one prowadzone przez użytkowników internetu, których siła tkwi w autentyczności. Co więcej, ich różnorodność i ilość daje publiczności ogromny wybór, co pozwala każdemu znaleźć coś dla siebie i nie być skazanym na narzuconych prowadzących. W mediach internetowych ogromną popularnością cieszą się także „live streamy” – transmisje na żywo. Ich tematyka obejmuje różnorodne obszary, w tym gry wideo, wywiady, wiadomości, treści edukacyjne czy komentarze. Stanowią one swoisty substytut telewizji na żywo, w której widz bierze aktywny udział. Dzięki sekcji komentarzy i możliwości przesyłania „giftów”, odbiorca ma szansę na bezpośredni kontakt z prowadzącym.

Atrakcyjność modelu internetowej telewizji staje się zauważalna przez uznane postacie, znane wcześniej w tradycyjnym środowisku. Jednymi z głównych zalet mediów społecznościowych, jak już wcześniej wspomniano, są niski próg wejścia i niezależność. W tym krajobrazie coraz częściej możemy obserwować byłych, a także aktywnych telewizyjnych prezenterów, dziennikarzy i celebrytów. Wykorzystując swoją popularność, są w stanie zjednać sobie liczne grupy odbiorców. Nie podlegając dużym stacjom, tworzą własne i autorskie treści. Przekazują informacje na swoich warunkach, nie ograniczeni w wyrażaniu własnych opinii. Nie potrzebują żadnego nakładu finansowego, a ich wynagrodzenie jest ściśle uzależnione od liczby wyświetleń. Jednym z najpopularniejszych tego rodzaju projektów w Polsce jest zdecydowanie „Kanał Sportowy” (2019) na YouTube, założony i prowadzony przez znanych dziennikarzy sportowych. Choć początkowo tematyczna, utworzona w 2020 roku platforma w ciągu kilku lat rozszerzyła się o różne segmenty, takie jak „KS Poranek” (odpowiednik telewizji śniadaniowej), „Dziennikarskie Zero” (publicystyka) czy najpopularniejszy „HejtPark” (wywiady). W programach „Kanału Sportowego” często goszczą znane osobistości z dziedziny dziennikarstwa, sportu, internetu, radia i telewizji.

Od momentu swojego powstania projekt zjednał ponad milion stałych widzów, a wśród jego partnerów i sponsorów znajdują się takie firmy, jak CANAL+, Lipton, Tyskie i inne. Podobną ścieżkę obrał były prezenter *Teleekspresu*, Maciej Orłoś. Dziennikarz prowadzi własny kanał na YouTube, na którym zajmuje się komentowaniem wydarzeń w polskiej polityce, kontynuując jednocześnie swoją działalność publicystyczną.

Inspiracja nową formą telewizji internetowej nie ogranicza się jedynie do dziennikarzy i prezenterów. Okazuje się, że nawet tradycyjne studia próbują korzystać z trendu przesunięcia uwagi użytkowników w stronę mediów społecznościowych. Jednym z najpopularniejszych formatów treści online są tak zwane kanały „commentary” oraz live streamy. Do największych twórców tego segmentu należą postacie takie jak Konopskyy, NitroZyniak czy Gimper. Są to programy, w których prowadzący komentują aktualne wydarzenia związane z popularnymi influencerami, „dramami” internetowej społeczności czy treściami innych kreatorów. Wartość tych materiałów wynika głównie z osobistych opinii i wrażeń, którymi prowadzący dzielą się z widzami, a ci mogą je akceptować lub odrzucać. Widząc popularność tego rodzaju treści, tradycyjne media starają się dostosować tę koncepcję do swojej widowni. Przykładem takiego podejścia jest program „Gogglebox”, oferowany przez kanał TTV. W tej serii głównymi bohaterami są widzowie siedzący przed ekranem telewizora, komentujący oglądane w danym momencie treści – seriale, wiadomości czy reportaże. Program ten cieszy się znacznym zainteresowaniem, przyciągając widownię liczącą setki tysięcy widzów rocznie (Wirtualnemedi.pl 2021). Dzięki temu uczestnicy zyskali status celebrytów, a ich opinie stały się ważnym głosem telewizyjnym krajobrazie.

Nawiązując do wcześniej wspomnianych live streamów, należy także wspomnieć o kanałach związanych z grami wideo. Ich twórcy podczas internetowych transmisji na żywo, grają online na bieżąco komentując rozgrywkę, tłumacząc swoje wybory związane na przykład z budową postaci i taktyką. Potencjał tego charakterystycznego dla internetowego świata modelu został zauważony przez media tradycyjne. W ofertach dostawców telewizji można znaleźć programy poświęcone gamingowi i e-sportowi. Jednym z takich kanałów jest wprowadzony w 2018 Polsat Games. Na tej platformie oglądać można właśnie takie formaty jak streamy z rozgrywek, relacje z e-sportowych wydarzeń, recenzje, komentarze i poradniki.

Konkluzja

Przenikanie mediów nie jest nowym zjawiskiem; różne formy przekazu nieprzerwanie oddziałują na siebie, napędzając ogromne forum dialogu między nadawcami a odbiorcami (Müller 2009; Jenkins 2006). Jednak najważniejszą cechą zachodzących w tym środowisku procesów jest rosnący udział publiczności w rozwoju tego krajobrazu. Początkowo bardzo scentralizowana struktura mediów, zdominowana przez wielkie korporacje, z czasem zaczęła się rozpadać. Dzięki rozwijającym się technologiom powstają coraz bardziej niszowe formy nadawania, które poszerzają rynek o spersonalizowane i precyzyjnie ukierunkowane na określoną grupę odbiorców, mniejsze platformy. Oferują one ogromny wachlarz treści o różnorodnych tematykach, pozostawiając widza z niemal bezgranicznym wyborem. W nowym systemie każdy może znaleźć coś dla siebie, co było niemożliwe w tradycyjnych modelach. Niemniej, decentralizacja tego rynku stwarza pewne wyzwania i budzi wątpliwości co do rzetelności mniejszych nadawców. Ograniczona kontrola nad pojedynczymi producentami mediów niesie ryzyko rozpowszechniania niewiarygodnych informacji i niebezpiecznych ideologii. Pomimo tego, dało to możliwość poszerzenia oferty kulturalnej i informacyjnej, która wcześniej nie była dostępna w scentralizowanym środowisku. Wydaje się, że jest to pozytywny efekt owego procesu, choć wymaga stałego monitorowania i regulacji w kontekście rzetelności przekazu i jakości informacji.

Postępujące przekraczanie granic demokratyzacji mediów doprowadziło do systemu, w którym popularność treści telewizyjnych jest niemal całkowicie uzależniona od reakcji odbiorców. To widz decyduje, co, gdzie i kiedy będzie oglądał. Transmisja nie jest w żadnym stopniu narzucona, a to publiczność posiada współcześnie władzę. Na podstawie danych zbieranych przez producentów treści audiowizualnych, twórcy mogą dostosować swój przekaz do preferencji publiczności. Zasięg możliwości użytkowników sięga jeszcze dalej, gdyż teraz sami mogą być twórcami mediów. Brak kontroli ze strony wielkich stacji i niezależność pozwala na zachowanie pełnej autentyczności, która w świecie zdominowanym przez czwartą władzę staje się niezwykle cenioną wartością. Przyczynia się to do rosnącej popularności internetowych prezenterów i celebrytów. Ich głos liczy się bardziej dla użytkowników mediów społecznościowych, ponieważ są to postacie nie tylko znajome. Z nimi bowiem można się bezpośrednio skontaktować, usłyszeć odpowiedź na zadane w komentarzu pytanie, a ich publicznie wygłaszana opinia nie jest podyktowana wolą stacji telewizyjnej. System ten jest pozbawiony swojego rodzaju hierarchii, w której postać za ekranem ma wyższy

status od widza. Nie jest to jednak system doskonały. W ich przekazie większości takich twórców słychać moc osobistych opinii czy ujawnia się nieodpowiednie przygotowanie. Skutkiem tego jest dystrybowanie plotek i nieprawdziwych informacji. Motywowani chciwością, biorą udział w promowaniu szkodliwych zachowań i przedsięwzięć, zagrażając tym samym rozwojowi zdrowego i mądrego społeczeństwa. Choć bardzo demokratyczna struktura telewizyjna daje możliwość szerzenia wartościowego przekazu większej grupie odbiorców, nadal pozostają problemy z kontrolowaniem niewłaściwych zachowań i treści. Konieczne jest podejmowanie środków mających na celu odpowiedzialne korzystanie z tej nowej formy mediów, zapewniając jednocześnie przestrzeń dla wariacji głosów i opinii, które odzwierciedlają różnorodność społeczeństwa.

Źródła cytowań

- DELOITTE (2021), *Digital media trends, 15th edition: Courting the consumer in a world of choice*, online: https://www2.deloitte.com/content/dam/insights/articles/7157_Digital-media-trends-15-ed/DI_Digital_media-trends-15ed.pdf [dostęp: 29.10.2023].
- DELOITTE (2022), *Raport Digital Consumer Trends 2022*.
- DELOITTE (2022), *2022 Digital media trends, 16th edition*, online: <https://www2.deloitte.com/content/dam/insights/articles/digital-media-trends-16-edition.pdf> [dostęp: 29.10.2023].
- VAN DIJCK, JOSÉ (2007), 'Television 2.0: YouTube and the Emergence of Homecasting', *Media in Transition 5: Creativity, Ownership and Collaboration in the Digital Age*, online: https://www.academia.edu/632021/Television_2_0_YouTube_and_the_Emergence_of_Homecasting [dostęp: 29.10.2023].
- FILICIAK, MIROŚLAW (2013), *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- FILICIAK, MIROŚLAW, GRZEGORZ PTASZEK, TOMASZ BIELAK (2011), 'W stronę nowej telewizji (kontekst polski)', w: Mirosław Filicak (red.), *Zmierzch telewizji. Przemiany medium*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 7–15.
- WIRTUALNEMEDIA.PL (2021), „Gogglebox 14” hitem TTV, ma 583 tys. widzów”, online: <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/gogglebox-program-ttv> [dostęp: 29.10.2023].
- GRIPSRUD, JOSTEIN, (2004), 'Broadcast Television: The Chances of Its Survival in a Digital Age', w: Jan Olsson, Lyn Spigel (red.), *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*, Durham: Duke University Press, s. 210–223.
- JENKINS, HENRY (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: University Press.
- KANAŁ SPORTOWY (2019), „Kanał Sportowy”, YouTube, online: https://www.youtube.com/@Kanal_Sportowy [dostęp: 29.10.2023].
- KAUSHAL, DEEPIKA (2018), 'Comparative Study Of VOD Business Models Impacting The Growth Of OTT', *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*, s. 744–749, online: <https://www.jetir.org/view?paper=JETIR1807465> [dostęp: 29.10.2023].
- LOTZ, AMANDA D. (2007), 'Understanding Television at the Beginning of the

- Post-Network Era', w: *The Television Will Be Revolutionized*, New York: New York University Press, s. 27–48.
- MITTEL, JASON (2010), 'Viewing Television', w: Carl Lowe (red.), *Television and American Culture*, New York: H.W. Wilson Co., s. 357–382.
- MÜLLER, EGGO (2009), 'Formatted Spaces of Participation: Interactive Television and the Reshaping of the Relationship Between Production and Consumption', w: Marianne van den Boomen, Mirko T. Schäfer, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens (red.), *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 49–61.
- PRESS, JOY (2018), 'Peak TV Is Still Drowning Us in Content, Says TV Prophet John Landgraf', *Vanity Fair*, online: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/08/peak-tv-fx-john-landgraf-tca-donald-glover-chris-rock> [dostęp: 29.10.2023].
- PwC (2021), 'After a Boom Year in Video Streaming, What Comes Next?', online: <https://www.pwc.com/us/en/services/consulting/library/pdf/tm-t-videoquake-cis.pdf> [dostęp: 29.10.2023].
- STOLL, JULIA (2023), 'Number of U.S. Scripted TV Series Commissions 2022', *Statista*, online: <https://www.statista.com/statistics/1406166/scripted-tv-series-orders-us/> [dostęp: 29.10.2023].
- URICCHIO, WILLIAM (2009), 'Contextualizing the Broadcast Era: Nation, Commerce, and Constraint', *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, s. 60–73.

Gdzie Bachus mówi dobranoc. Elementy mitologii greckiej w serialu *Yellowjackets*

KATARZYNA FURMANIAK

MARTYNA WERRA

Uniwersytet Gdański

Praktyki intertekstualne

Charakterystycznym dla współczesnej (pop)kultury zjawiskiem jest swoista gra z powszechnie znanymi historiami. Twórcy sięgają po elementy mitów, baśni czy legend i umieszczają je w nowych, nierzadko zaskakujących kontekstach, rozbudowując świat przedstawiony i portrety psychologiczne bohaterów oraz kwestionując zawarte w tekstach źródłowych sensy i ich tradycyjne odczytania. Historie opowiadane są na nowo w całości bądź jedynie częściowo, niekiedy w sposób nieoczywisty i wymagający od odbiorców uważności i obszernej wiedzy kulturowej.

Zjawisko to – określane mianem retellingu (Sapkowski 2011; Skowera 2016), renarracji (Całek 2017: 49–50), prze-pisywania czy refabularyzacji (Całek 2017: 51) albo literackiego mashupu (Kostecka & Skowera 2023: 28) – było już omawiane przez badaczy, zazwyczaj w kontekście literatury fantasy¹.

1 O retellingach w literaturze fantasy pisała między innymi Anita Całek (2017: 45–66) czy Piotr Stasiewicz (2016: 63–80), omawiający związki fantasy z postmodernizmem, a także Aleksandra Ewelina Mikinka (2020: 545–558), która skupiła się na opowiada-

W literaturze tej praktyki intertekstualne, o których tutaj mowa, „wpisują się w postmodernistyczną strategię zwątpienia w obiektywizm i »prawdomówność« jakiegokolwiek tekstu pisanego” (Stasiewicz 2016: 78).

Retelling bywa różnie definiowany. Anita Catek nazywa tym terminem „każdą praktykę powtarzania dobrze umocowanej kulturowo historii [...], pod warunkiem, że prowadzi do powstania utworu samodzielnego, pełnowymiarowego i autonomicznego wobec pierwowzoru, mającego charakter transfiksionalny” (Catek 2017: 52). Rozróżnia ponadto cztery typy retellingu: renarracyjność, historię na opak, reskrypcję subwersywną oraz parodiującą. Zdaniem Macieja Skowery, który w swoich rozważaniach skupia się na opowiadanych na nowo baśniach, retelling oznaczać może zarówno sposób opowiadania, jak i „dzieła przedstawiające dobrze znane opowieści w sposób zaskakujący odbiorcę znającego tradycyjne wersje narracji źródłowych” (Skowera 2016: 45). Badacz ten dzieli akty przerabiania ze względu na ich materiał źródłowy: retelling nawiązuje do ustnego przekazu, rewriting zaś do tekstu pisanego.

Choć gra z powszechnie znanymi historiami cechuje (pop)kulturę XXI wieku, jej prekursorów upatrywać można o wiele wcześniej. Z polskich twórców choćby Józef Ignacy Kraszewski, pisząc w 1876 roku *Starą baśń*, czerpał obficie ze średniowiecznych legend (Mikinka 2020: 548). Z kolei w kulturze anglosaskiej za jeden z pierwszych przykładów retellingu uznaje się wydaną w 1971 roku powieść *Grendel* Johna Gardnera (Stasiewicz 2016: 78).

Omawianym praktykom intertekstualnym najczęściej poddawane są dziś baśnie² (zwłaszcza Grimmów i Andersena); jesteśmy wręcz „świadkami fali (pop) kulturowej mody na baśnie i baśniowość” (Skowera 2016: 42). Inny chętnie wykorzystywany rezerwuar fabuł i motywów stanowi mitologia grecka³. Losy pochodzących

nych na nowo mitach i legendach w słowiańskiej fantastyce. Pojęcie retellingu objaśniał również Andrzej Sapkowski (2011: 40–42).

² Baśniowe retellingsi nierzadko stają się przedmiotem badań naukowych. Przykładowo Joanna Wawryk omawia rozmaite współczesne wersje Małej syrenki (2021: 35–59). Kostecka i Skowera, którzy w swoim artykule poświęconym wampirycznym wariacjom Królowej Śnieżki nawiązują do rozważań Jacka Zipesa, zauważają, że utrwalone w ludzkiej świadomości „baśnie-memy nieustannie kopiuje się i rozprzestrzeniają, walcząc o miejsce w naszych umysłach” (2023: 38). Kamila Kowalczyk skupia się na nowych wersjach Jasia i Małgosi (2015: 35–45). Skowera analizuje ponadto nawiązania do baśni w serialach *Dawno, dawno temu* i *Grimm* (2014: 168–188) oraz porusza kwestie terminologiczne (2016: 41–56).

³ Jak zauważa Katarzyna Marciniak, „niezwykła siła mitów sprawia, że nawet idąc do kina, możemy spotkać w nim starożytną małżonkę władcy Olimpu, która na dalekiej

z niej postaci kobiecych odczytywane są nieraz w duchu feministycznym, czego przykładem mogą być następujące utwory literackie: polska antologia *Ziarno granatu* (2002) zawierająca opowiadania poświęcone między innymi Artemidzie, Demeter, Kasandrze, Ifigenii, Kirke, Medei i Meduzie, a także powieści *Kirke* (2018) i *Galatea* (2022) Madeline Miller, *Klitajmestra* (2023) Costanzy Casati, *Ariadna* (2023) Jennifer Saint bądź napisana z perspektywy Dydony *Eneida* (2023) Marilù Olivvy. Nieustającej popularności mitów greckich dowodzą również seriale takie jak *Yellowjackets* (Showtime 2021–) czy powstający na podstawie cyklu Ricka Riordana⁴ o tym samym tytule *Percy Jackson i bogowie olimpijscy* (Disney+ 2023–).

Retellingi mitów greckich w *Yellowjackets*

Niniejszy artykuł poświęcony został różnorodnym elementom mitologii greckiej w dwóch wyemitowanych dotąd sezonach *Yellowjackets*. Ta wielowymiarowa, rozbudowana i poddająca się rozmaitym interpretacjom produkcja wpisuje się we wspomniany trend polegający na przedstawianiu kobiecych doświadczeń za pomocą odniesień do greckich postaci mitologicznych, opowiada bowiem o licealnej żeńskiej drużynie piłkarskiej, która po katastrofie samolotu zmuszona jest walczyć o przetrwanie w ekstremalnych warunkach na kanadyjskim leśnym odludziu⁵. Wybrane odcinki i wątki uznać można za retellingi mitów skupionych wokół bogini Artemidy (mianowicie: historii Kallisto i Akteona) oraz mitu o Dedalu i Ikarze. Jak podaje Skowera, prze-rabianie jakiejś opowieści nie musi dotyczyć całości nowo powstałej wersji, może też „stanować tylko jeden z elementów narracji bardziej rozbudowanej” (Skowera 2016: 51–52). W *Yellowjackets* wątki mityczne umieszczono w przestrzeni zarówno współczesnej, znanej odbiorcy (serial rozgrywa się w 1996 i 2021 roku), jak i dzikiej, nieokreślonej, magicznej, z dala od cywilizacji (w kanadyjskiej głuszy). Według Całek „przeniesienie pierwotnej opowieści w całkiem nowe realia” (Całek 2017: 53) należy do typowych zabiegów renarracyjnych.

amerykańskiej prowincji wciąż jest oddaną patronką kobiet i macierzyństwa” (Marciniak 2018: 280).

⁴ Jego pierwszy tom ukazał się w 2005 roku.

⁵ Serial ten można zaliczyć do gatunku fantasy; odbiorcy nie otrzymują jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy w głuszy rzeczywiście dochodzi do nadprzyrodzonych zjawisk, czy może są one halucynacjami wyczerpanych fizycznie bohaterów.

Nawiązania do mitologii greckiej w *Yellowjackets* zaobserwować można ponadto na płaszczyźnie psychologicznej i wizualnej (w stylizowanych na uczty bachantek scenach ukazujących akty kanibalizmu). W dziewiętnastu wyemitowanych dotychczas odcinkach wykorzystano kilka motywów i toposów mitologicznych, takich jak szal bachiczny czy posiłek we śnie (zaświatach?) będący przypieczętowaniem śmierci (motyw ten wywodzi się z mitu o Hadesie i Persefonie oraz występuje w snach poprzedzających śmierć bohaterów; po skosztowaniu jedzenia zaproponowanego przez senne mary Jackie i syn Shauny na zawsze pozostają w zaświatach, podczas gdy Lottie i Shauna odmawiają poczęstunku i być może dzięki temu przeżywają; Kubiak 1999: 214–216). W *Yellowjackets*, podobnie jak w innych współczesnych serialowych retellingach, „poszczególne elementy narracji, na pozór niekompatybilne, harmonijnie łączą się ze sobą i odświeżają na nowej płaszczyźnie” (Bartsevich 2022: 273).

Walczące o przetrwanie członkinie licealnej drużyny piłkarskiej nabierają w dziczy cech zbliżających je do dziewczęcego orszaku Artemidy, bogini łowów i lasów. Los jednej z nich – Jackie, przed katastrofą lotniczą szanowanej kapitaniki, później zaś coraz mniej lubianej, niepotrafiącej się odnaleźć w nowych niesprzyjających warunkach koleżanki – odczytywać można jako swoisty retelling mitu o Kallisto, która będąc towarzyszką Artemidy, przyrzekała zachować dziewictwo. Jednakże wskutek podstępów Zeusa złamała (w oczach bogini) swe śluby (Grimal 1990: 176). W serialu Jackie sama wybiera sobie kochanka, nie przestrzegając przy tym zasad koleżeństwa; kieruje nią raczej ciekawość i gorycz spowodowana podwójną zdradą (szkolnej sympatii i przyjaciółki), nie żywi bowiem do Trávisa (syna trenera, a zarazem jedynego w dziczy rówieśnika bohaterek) uczuć romantycznych. Decyzją tą budzi gniew swoich niegdysiejszych przyjaciółek, z których jedna (Natalie), pełniąca w grupie ocalałych rolę głównej myśliwej, podkochuje się w Travisie. W trakcie kłótni z koleżankami Jackie unosi się dumą i opuszcza wspólne schronienie, co prowadzi do jej śmierci w wyniku zamarznięcia. Bohaterka serialu, inaczej niż Kallisto, która jak wiele postaci mitologicznych bywała igraszką w rękach bogów, wykazuje się większą sprawczością, a epilog jej życia stanowi rezultat podjętych przez nią wcześniej decyzji.

Drugi z opowiadanych na nowo mitów dotyczy Akteona, myśliwego ukaranego za podglądanie kąpiącej się Artemidy. Bogini zamienia mężczyznę w jelenia i pozwala, aby rozszarpały go jego własne psy. W *Yellowjackets* Akteonem staje się wspomniany już Travis⁶. Również ten wątek, podobnie jak prze-robiona historia

⁶ Jego historia przywodzi również na myśl rozszarpanego przez menady Penteusa (Thirani 2002: 6–8).

Kallisto, z której usunięto motyw gwałtu, pozbawiony jest jednego z elementów obecnych w pierwowzorze. Travis nie podgląda swoich koleżanek, to one – owładnięte szałem bachicznym, wzmagany dodatkowo zażyciem grzybów halucynogennych – najpierw zaczynają napastować go seksualnie, a następnie próbują rozszarpać. Rozpoczyna się scena polowania: goniąc uciekającego Travisa, dziewczęta w zbiorowej halucynacji widzą go pod postacią jelenia. Warto dodać, że w przeciwieństwie do swego mitologicznego odpowiednika niesłusznie zaatakowanemu bohaterowi udało się uniknąć śmierci.

Kolejnym mitem przywołanym w *Yellowjackets*, między innymi aby pogłębić portret psychologiczny jednej z dziewcząt, jest historia Dedala i Ikara, w której to syn, nie usłuchawszy prośb rozsądniejszego ojca, wzbija się na swych skrzydłach zbyt blisko słońca i w rezultacie upada (Kubiak 1999: 411–412). Los Ikara podzieliła serialowa Laura Lee. Delikatną i wrażliwą bohaterkę łączy z nim swoista naiwność i niedojrzałość. Decyduje się ona opuścić głuszę i sprowadzić pomoc dla koleżanek z drużyny, wykorzystując w tym celu napotkany w lesie stary, niesprawdzony samolot. Nie ma żadnego praktycznego doświadczenia w pilotowaniu, siada za sterami zardzewiałej maszyny jedynie po przestudiowaniu znalezionej w pobliskiej chacie podręcznika. Zabiera ze sobą ukochanego pluszowego misia, który – gdy samolot wznosi się wyżej – jako pierwszy zaczyna płonąć, symbolizując być może koniec dziecięcych złudzeń. Rolę Dedala pełni tutaj trener – pozbawiony nogi, a zarazem sprawności fizycznej i niebędący już w dziczy autorytetem dla nastoletnich piłkarek – który kilkakrotnie ostrzega przed niebezpieczeństwem, zdroworozsądkowo starając się nakłonić podopieczną do rezygnacji z lotu. Laura Lee próbuje mimo wszystko opuścić przestrzeń działania sił nadprzyrodzonych wbrew panującym w niej zasadom i zostaje za to „ukarana”.

Starcie żywiołów apollińskiego i dionizyjskiego/artemizyjskiego

Zmagania serialowych bohaterek odczytywać można jako starcie żywiołów⁷ apollińskiego (opartego na klasycznym ładzie i harmonii) i dionizyjskiego (skoncentrowanego wokół szału i emocji)⁸. W *Yellowjackets* ten pierwszy

⁷ Pojęcie to do dyskursu humanistycznego wprowadził Fryderyk Nietzsche.

⁸ Robert Graves podaje, że kapłani orficcy uważali Apolla za boga intelektu, Dionizosa natomiast za boga zmysłów (Graves 2011: 97).

reprezentują tradycyjne autorytety, takie jak trener czy kapitanka drużyny piłkarskiej, instytucje utrwalające porządek społeczny, a więc szkoła lub rodzina; wiąże się z nim także sport rozumiany jako samodoskonalenie (Apollo był wszak patronem i twórcą igrzysk pytyjskich). Można uznać, że dominował on w życiu bohaterek przed ich feralnym lotem. Gdy zaś znalazły się w dziczy, kontrolę przejął nad nimi ekstatyczny żywioł dionizyjski. W efekcie dziewczęta – a warto podkreślić, że w historycznym kulcie Dionizosa kluczową rolę odgrywały właśnie kobiety (Kubiak 1999: 337) – formują własny kult i zaczynają uczestniczyć w obrzędach ku czci Dzikiej (*The Wilderness*), którą postrzegają jako nieomylną, bezosobową siłę wyznaczającą im pełniącą obowiązki kapłanki przywódczynię oraz drogę, jaką powinny obrać. Tak rozumiana Dzikota potrafi niekiedy zawładnąć swoimi wyznawcami, wprowadzając ich w rodzaj transu. Zapewnia im też ochronę w ekstremalnych warunkach panujących w kanadyjskich lasach.

Na dominację żywiołu dionizyjskiego wskazywać może również praktykowany przez ocalałe kanibalizm (Graves 2011: 93). Ma on cechy rytuału: dziewczęta losują ofiarę przy użyciu talii kart, zakładają jej naszyjnik Jackie, którą zjadły jako pierwszą, i rozpoczynają polowanie. W kolejnych miesiącach ceremonia wzbogacana jest o nowe elementy, takie jak pułapki na zwierzęta czy stroje rytualne.

Motywy myśliwskie mogą jednak świadczyć o powiązaniach z żywiołem artemizyjskim, zwłaszcza że łączy się go z kobietami. Jedną z bohaterek uznać można za figurę samej Artemidy. Jest nią obdarzona zdolnościami mediumicznymi (lub – w zależności od interpretacji – chora psychicznie) Lottie, która staje się pierwszą nieformalną przywódczynią dziewczęcej społeczności. W trakcie polowania wyje ona do kojarzonego z Artemidą księżycy (Grimal 1990: 43), a jej towarzyszki ochoczo to podchwytyją. Do Artemidy jako pani dzikich zwierząt nawiązuje z kolei zagadkowa, niemożliwa do wytłumaczenia w racjonalny sposób scena, w której bohaterka, zawierzywszy intuicji, poskramia niedźwiedzia. Sytuacja ta umacnia autorytet Lottie i zapewnia „jej” łowcom pożywienie na dłuższy czas.

Serialowego odpowiednika Apollina, bliźniaka Artemidy, upatrywać można natomiast we wspomnianej już Laurze Lee, bliskiej przyjaciółce Lottie. Bohaterka często ukazywana jest w słońcu, którego personifikacją był właśnie Apollo (Grimal 1990: 43). Jej postać symbolizuje niejako cywilizację europejską opierającą się właśnie na wartościach apollińskich. Laura Lee ceni wiedzę przekazywaną przez przodków (na przykład to, co dziadek powiedział jej o pilotowaniu)

i naukę (nazwała swojego pluszowego misia⁹ Leonardem na cześć jednego z gigantów naszej kultury); jest też chrześcijanką – a warto dodać, że Apolla utożsamiano niekiedy z Chrystusem (Parandowski 1992: 72). Bóg ten był ponadto opiekunem wyroczni i patronem wróżbiarstwa (Grimal 1990: 35), opisywana bohaterka wierzy zaś w możliwość występowania proroczych snów. Należy podkreślić, że Laura Lee i Lottie – podobnie jak Apollo i Artemida – tworzą jedność w różnorodności: różnice łączą je zamiast dzielić. Śmierć Laury Lee prowadzi do dominacji żywiołu artemizyjsko-dionizyjskiego.

Bohaterki *Yellowjackets* jako greccy bogowie

Niektóre z bohaterek *Yellowjackets* interpretować można jako reprezentacje greckich bogów. Przykładowo – odważna, ale i bezwzględna Taissa może budzić skojarzenia z Ateną. W dorosłym życiu bohaterka ta zostaje polityczką, a wspomnianej bogini podlegały różne obszary życia społecznego (Kubiak 1999: 225). W życiu Taissa kieruje się rozumem. Jeszcze przed katastrofą samolotu łamie nogę koleżance będącej najsłabszym ogniwem drużyny, aby zwiększyć szanse na wygraną w mistrzostwach, później zaś, już w dziczy, jako jedna z nielicznych nie boi się spać w pomieszczeniu, w którym znaleziono szkielet. Gdy jej koleżankom grozi śmierć głodowa, postanawia wyruszyć po pomoc. W nowo powstałym kulcie uczestniczy ze względów pragmatycznych: dostrzega, że jest to ważne dla jej dziewczyny i spaja całą grupę. Po latach żeni się z rozsądku. Mimo to z rzadka – jak Atena, która pobiła Arachne, zabiła Pallas i oślepiła Tejrzejasa – traci opanowanie i przyłącza się do polowania.

Szczególnie intrygujący jest motyw lunatykowania. Nocą Taissa (nazywana przez pozostałe *Dark Tai*) kieruje się instynktami, przywołując na myśl poświęconą Atenie sowę. Warto przy tym podkreślić, że jej decyzje podejmowane we śnie również cechują się racjonalnością: ucieczka na drzewo ratuje Taisę przed wilkami, z kolei usiłowanie zabójstwa żony stanowi w istocie próbę pozbycia się osoby, która przestała być wsparciem, a stała się obciążeniem. Na tym nie koniec skojarzeń, ponieważ Taissa, podobnie jak Atena, ma adoptowanego, nieco mrocznego syna i niemalże doprowadza do śmierci opiekującą się nim

⁹ Miś Laury Lee koresponduje z Lottie i „jej” niedźwiedziem, symbolizując naturę oswojoną, w opozycji do dzikiej przyrody wymagającej poskromienia.

kobietę (w przypadku Taissy była to jej żona Simone, u Ateny zaś Pandrosos; Grimal 1990: 275–276). Bogini nie oddawała się uciechom cielesnym, Taissa natomiast jako lesbijka odporna jest na bachiczny szal orgiastyczny. Reaguje ponadto silnym obrzydzeniem, gdy zostaje uświadomiona, że zjadła ciało Jackie, co nawiązuje do mitu, w którym Atena w emocjach upuściła eliksir nieśmiertelności dla Tydeusa, kiedy zobaczyła, że zjada on mózg i pije krew zabitego wroga (Kubiak 1999: 391).

Ukochaną Taissy jest Van, śmiała chłopczyca wykazująca pewne podobieństwa do Aresa. Podobnie jak będący mężczyzną w typie macho bóg wojny (Chadzinikolau & Chadzinikolau 2016: 38), Van to postać o silnie zaakcentowanej seksualności; w związku z Taissą odgrywa rolę *butch*¹⁰. W przeciwieństwie do Taissy, która się żeni i adoptuje dziecko, w pewnym sensie realizując tradycyjne oczekiwania społeczne wobec kobiet, Van nie przejmując się normami społecznymi: uprawia przypadkowy seks (jak Ares, który miał wiele kochanek, ale nie łączyły się z nimi żadne romantyczne historie; Grimal 1999: 37) i mimo początkowych oporów gotowa jest na romans z Taissą, choć ma już ona żonę i dziecko (Ares miał zaś romans z małżonką własnego brata; Chadzinikolau & Chadzinikolau 2016: 37). Cechuje ją też charakterystyczny dla boga wojny brak obłudy (Grimal 1999: 36–37). Zjedzenie ciała Jackie nie wywołuje u niej szoku, a informacja, że przyjaciółki dopuściły się zabójstwa, budzi w niej nawet entuzjazm.

Nie oznacza to jednak nieczułości; przeciwnie, gdy bohaterce uda się stworzyć więź emocjonalną, jest ona bardzo silna – świadczy o tym choćby fakt, że po latach rozłąki próbuje pomóc dawnej ukochanej (podobnie Ares wspierał Trojan na prośbę Afrodyty). Van nie waha się towarzyszyć bliskim, nawet jeśli to ryzykowne, dlatego dołącza do wyprawy Taissy, potem zaś sypia przy niej, zdając sobie sprawę, że lunatykująca Taissa może być niebezpieczna (z kolei Ares uratował swoją córkę Alkippe przed gwałtem i próbował ocalić syna Kyknosa przed śmiercią z rąk Heraklesa, mając świadomość, że jego przeznaczeniem jest zginąć; Grimal 1999: 37). Zarówno Van, jak i Ares wykazują przy tym skłonność do wpadania w tarapaty, z których jednak wychodzą cało. Bohaterka najpierw zostaje poparzona w katastrofie samolotu, później pogryziona przez wilki i niemalże spalona żywcem na stosie pogrzebowym przez niczego nieświadome przyjaciółki. Bóg wojny przez trzynaście miesięcy był natomiast przetrzymywany

¹⁰ Określenia *butch* i *femme*, nawiązujące do heteroseksualnych ról pełnionych w związku (kolejno męskiej i żeńskiej), są wykorzystywane i twórczo redefiniowane przez pary homoseksualne (Brzozowska-Brywczyńska 2023), a także tych, którzy je opisują.

w beczce przez Aloadów, dwa razy ranił go Herakles, a raz Diomedes z pomocą Ateny oraz Zeus, który poparzył go piorunem (Grimal 1999: 37).

Taissa i Van tworzą relację opartą na namiętności i przyciąganiu się przeciwnieństw. Romans postaci reprezentujących dziewiczą boginię i znenawidzonego przez nią boga wojny może budzić opór, Robert Graves zaznacza jednak, że początkowo nie uważano Ateny za dziewicę (Graves 2011: 83), a Alexander Thomas Millington dodaje, że bóstwa te czczono jako parę. Atenie oddawano cześć pod przydomkami Areia i Aglauros – w klasycznej mitologii drugie z tych imion nosi kochanka Aresa, matka jego córki (Millington 2013: 169–172). Zresztą nawet w najbardziej znanych mitach relacja Ateny i Aresa nie jest stu-procentowo wroga. Graves pisze, że po przegranym przez Aresa pojedynku z Heraklesem, podczas którego został on zraniony w udo, to Atena odprowadziła go na Olimp (Graves 2011: 500).

W niejednoznacznych bohaterkach *Yellowjackets* doszukiwać się można cech więcej niż jednej postaci mitologicznej. Shauna wykazuje na przykład wiele podobieństw do Afrodyty. Ma męża wykonującego pozornie skrajnie przyziemną pracę, która jednak jest jego pasją (w dodatku Jeff, podobnie jak Hefajstos, z jednej strony odznacza się poczciwością, z drugiej zaś potrafi niekiedy posłużyć się podstępem). Co więcej, bohaterka przeżywa romans z mężczyzną o nawiązującym do Marsa nazwisku Martin. Na płaszczyźnie psychologicznej oraz narracyjnej występują też inne, mniej ewidentne podobieństwa. Shauna sprawia wrażenie bezbronnej, lecz potrafi o siebie zawalczyć. Jest również postacią, której dotyczą wszystkie najistotniejsze wątki romantyczne; w porównaniu do pozostałych ocalałych otacza ją najwięcej kochających osób. Ponadto jako jedyna z bohaterek staje się biologiczną matką (rodzi dwoje dzieci), przez co można ją uznać za serialową personifikację płodności (Kubiak 1999: 310).

Według innej interpretacji Shauna mogłaby stanowić reprezentację Demeter, ma bowiem córkę, którą chroni przed mężczyzną pragnącym ją uwieść, a jej pierwsze dziecko znajduje się już w zaświatach. Poza tym w dziczy Shauna pełni rolę żywicielki grupy i przygotowuje koleżankom posiłki (Graves 2011: 74–76).

Z kolei wspomnianą uprzednio Jackie wiele łączy z Herą. Jest to osoba zanurzona w cywilizacji, nierozumiejąca praw natury. Przed katastrofą samolotu sprawowała obowiązki kapitanek („władczyni”) i była powszechnie lubiana. Choć niewątpliwie potrafi przewodzić drużynie i zainspirować rówieśniczki do współpracy, bywa kłótliva i egocentryczna; nie stroni też od manipulowania innymi. W dodatku zostaje głęboko zraniona zdradą swojej szkolnej sympatii (Grimal 1990: 127).

Za odpowiedniczkę Hermesa można uznać Misty. Jej cechą charakterystyczną jest spryt, którego jednak inne bohaterki nie doceniają (przyczynia się do tego być może fakt, że w przeciwieństwie do nich Misty nie jest piłkarką, jedynie pomaga drużynie w czasie treningów). Niejednokrotnie nawet się nią wysługują, na przykład tak ustawiając losowanie obowiązków w dziczy, aby stałe przypadało jej pozbywanie się odchodów. Mimo to Misty je wspiera: między innymi odnajduje uprowadzoną przez sektę Natalie bądź pomaga Shaunie ukryć ciało zabitego przez nią Martina (Hermes wykradł Tyfonowi ścięgną Zeusa i na jego prośbę wydostał strzeżoną przez Argosa Io, a także odnalazł i uratował uwięzionego przez Aloadów Aresa; Grimal 1999: 142). Potrafi też udawać sympatię, aby uspić czyjaś czujność, jak to się stało w przypadku dziennikarki, która wypytywała o tajemnice Yellowjackets (podobnie postąpił Hermes wobec Argosa; Grimal 1999: 142). Również w miłości nie waha się posłużyć podstępem: próbuje uwieść trenera przy pomocy ziół (Hermes szantażem nakłonił zaś Afrodytę do spędzenia z nim nocy i przybrał postać Apolla, aby wślizgnąć się do łóżka Chione). Zarówno w wątku Misty, jak i w mitach dotyczących Hermesa występuje motyw obcięcia kończyn (bohaterka amputuje zmiażdżoną nogę trenera i pomaga poćwiartować ciało Martina, Hermes zamierzał natomiast obciąć ręce i nogi Agriosowi oraz Oriosowi; Grimal 1999: 296) – oraz nieumyślne zabójstwo przyjaciela (dla Misty była nim Natalie, a dla Hermesa Crocus). Oboje unikają też jednoznacznego zaangażowania. Misty uczestniczy wprawdzie w obrzędach Lottie, lecz nie przeszkadza jej to uważać koleżankę za osobę chorą psychicznie. Hermes, choć pod Troją rzekomo wspierał Greków, w istocie nic dla nich nie zrobił, pomógł za to królowi Troi. Warto dodać, że dorosła Misty pracuje jako opiekunka osób starszych i zna się na ziołach, co łączy ją z Hermesem, który w *Iliadzie* umożliwia Priamowi przedostanie się do obozu greckiego, a w *Odysei* daje głównemu bohaterowi zioło, które chroni go przed czarami Kirke (Marciniak 2018: 317).

W konstrukcji postaci Natalie dostrzec można swego rodzaju nawiązania do Zeusa. Jej atrybut stanowi budząca skojarzenia z piorunem broń palna. Na przywódczynię w dziczy wybrano ją w drodze losowania (w podobnych okolicznościach Zeus otrzymał funkcję pana niebios; Kubiak 1999: 65). Jest ponadto jedyną osobą, której udało się przeżyć polowanie na nią i nie zostać zjedzoną (analogicznie Zeus jako jedyny z dzieci Kronosa i Rei uniknął pożarcia przez ojca; Parandowski 1992: 38). Zła relacja Natalie z przemocowym ojcem, o którego śmierć się obwinia, również nasuwa skojarzenia z Zeusem, który stoczył wszak walkę z Kronosem zakończoną uwięzieniem ojca w Tartarze (Chadzinikolau & Chadzinikolau 2016: 16–19).

Podsumowanie

Obecność elementów mitów greckich w *Yellowjackets* dowodzi, że są one atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy, wskazuje na uniwersalność pewnych motywów (na przykład szału powodującego wyłączenie świadomości). Ocalałym członkiniom drużyny piłkarskiej obrzędy artemizyjskie bądź dionizyjskie pomagają poradzić sobie z sytuacją, w jakiej się znalazły, i aktami kanibalizmu, do których się uciekają, aby przetrwać. Widzom zaś mitologiczny kostium ułatwiać może odbiór odcinków przedstawiających tę mocno tabuizowaną czynność. Ilustruje to scena, w której wygłodzeni bohaterowie zjadający ciało Jackie ukazani są w strojach charakterystycznych dla starożytnych Greków siedzących przy suto zastawionym stole. Dzięki tej wizualizacji twórcom udaje się ograniczyć potencjalną drastyczność sceny. Nawiązania do Artemidy i Dionizosa uwiarygadniają dodatkowo stworzony i systematycznie rozwijany przez bohaterki kult, który w efekcie przekonuje odbiorcę, a postępowanie jego wyznawczyń staje się dla niego bardziej zrozumiałe.

Wykorzystanie wątków mitologicznych może też mieć dodatkowy, charakterystyczny dla postmodernistycznych tekstów kultury cel, mianowicie zaangażowanie widzów o większej wiedzy kulturowej poprzez zaproszenie ich do aktywnego odbioru, do odnajdywania elementów mitów czy prób przewidzenia dalszego rozwoju wydarzeń. Warto dodać, że w *Yellowjackets* znaleźć można również nawiązania do innych utworów, choćby do *Władcy much* Williama Goldinga (1954) lub *Dwóch lat wakacji* Juliusza Verne'a (1888). W efekcie śledzenie perypetii uwięzionych w kanadyjskich lasach bohaterek staje się prawdziwą ucztą dla miłośnika tropienia ukrytych aluzji.

Źródła cytowań

- BRZozowska-Brywczyńska, Maja (2023), Ksenopłciowe polityki przyjemności/samostanowienia, *Czas Kultury*: 3, ss. 57–68.
- CHADZINIKOLAU, NIKOS, ARES CHADZINIKOLAU (2016), *Ilustrowana księga mitów greckich*, Chorzów: Videograf.
- GRAVES, ROBERT (2011), *Mity greckie*, przekł. Henryk Krzeczowski, Kraków: Vis-à-vis etiuda.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Apollon' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Olga Szarska, Wrocław: Ossolineum, s. 34–36.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Ares' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Olga Szarska, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, s. 36–37.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Artemida' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Olga Szarska, Wrocław: Ossolineum, s. 43.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Hefajstos' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Joanna Sachse, Wrocław: Ossolineum, s. 119–120.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Hera' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Joanna Sachse, Wrocław: Ossolineum, s. 127.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Hermes' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Joanna Sachse, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, s. 141–142.
- Grimal, Pierre (1990), 'KALLISTO' w: PIERRE GRIMAL, SŁOWNIK MITOLOGII GRECKIEJ i rzymskiej, przekł. Maria Bronarska, Wrocław: Ossolineum, s. 176.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Pandrosos' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Maria Bronarska, Wrocław: Ossolineum, s. 275–276.
- GRIMAL, PIERRE (1990), 'Polyfonte' w: Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. Anna Nikliborc, Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, s. 141–142.
- KOSTECKA WERONIKA (2016), 'Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue', *Creatio Fantastica*: 2 (53), s. 23–39.
- KOSTECKA WERONIKA, MACIEJ SKOWERA (2023), 'Dlaczego Śnieżka łaknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni', *Porównania*: 1 (33), s. 27–45.

- KOWALCZYK KAMILA (2015), 'Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z *Jasia i Małgosi* braci Grimmów', *Przegląd Humanistyczny*: 3 (450), s. 35–45.
- KROEBER, KARL (1992), *Re-telling/re-reading. The Fate of Storytelling in Modern Times*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- KUBIAK, ZYGMUNT (1999), *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa: Świat Książki.
- MARCINIAK, KATARZYNA (2018), *Mitologia grecka i rzymska: bohaterowie ponad czasem*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MIKINKA ALEKSANDRA EWELINA, 'Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce', *Ruch Literacki*: 5 (362), s. 545–558.
- MILLINGTON, ALEXANDER THOMAS (2013), *War and the Warrior: Functions of Ares in Literature and Cult*, UCL (niepublikowana rozprawa doktorska).
- PARANDOWSKI, JAN (1991), *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn: Wydawnictwo Puls.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2011), *Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: Supernowa.
- SKOWERA MACIEJ (2014), 'Co serial telewizyjny robi z baśnią, czyli o dialogu z tradycją w serialach *Dawno, dawno temu* i *Grimm*', w: Agnieszka Szczepanek, Sandra Wojciechowska, Piotr Busko (red.), *Czas seriali*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, s. 168–188.
- SKOWERA MACIEJ (2016), 'Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych', *Creatio Fantastica*: 2 (53), s. 41–56.
- STASIEWICZ PIOTR (2017), 'Fantasy i postmodernizm', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.) *Narracje fantastyczne*, s. 63–80.
- THIRANI SAKHI (2023), 'Girls Gone Greek', JSTOR Daily, online: <https://daily.jstor.org/girls-gone-greek/>, par. 1–18 [dostęp: 29.12.2023].
- WALIŃSKA MARZENA (2003), *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- WAWRYK JOANNA (2021), 'Od baśniowej księżniczki do młodej kobiety, czyli nie taka mała syrenka w *Świecie obok świata* Liz Braswell', *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*: 3 (2), s. 35–59.
- WÓJCIK ANNA (1998), 'Co to jest intertekstualność', *Roczniki Humanistyczne*: 1 (46), s. 115–128.

Zagubieni mieszczenie. Konflikt miasto/prowincja w australijskim kinie gatunkowym

MATEUSZ KRUPA

Wprowadzenie

Australijski przemysł filmowy po zakończeniu drugiej wojny światowej znajdował się w przeciętnej kondycji. Lokalni twórcy nie byli w stanie konkurować z produkcjami importowanymi ze Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, które, tworzone w tym samym języku, charakteryzowały się wyższymi wartościami produkcyjnymi i szybko zdominowały rynek. W kolejnych dekadach australijskie kino popadło w jeszcze większy kryzys – pełnometrażowe filmy powstawały rzadko, a gdy już się pojawiały, były często koprodukcjami lub zagranicznymi projektami. Przyjezdni chętnie korzystali z egzotycznych lokacji jak Brytyjczycy związani z firmą *Ealing Studios*, która była odpowiedzialna za jeden najpopularniejszych obrazów z czasu kryzysu – *Zwycięzcy stepów* (reż. Harry Watt 1946).

Na początku lat siedemdziesiątych rząd Australii, zbudowany przez Partię Liberalną, rozpoczął serię programów mających na celu rewitalizację lokalnego przemysłu filmowego. Działania te szybko przyniosły efekty, a polityka ta była kontynuowana i modyfikowana przez kolejne rządy. Dzięki wsparciu produkcji filmowej z publicznych funduszy narodziła się australijska nowa fala, zapoczątkowana w 1971 roku przez dwa filmy wyreżyserowane przez obcokrajowców: *Walkabout*

uznanego angielskiego reżysera Nicolasa Roega oraz *Na krańcu świata* wówczas jeszcze nieznanego Kanadyjczyka, Teda Kotcheffa. Filmy te wywarły trwały wpływ na lokalną kulturę filmową, który jest odczuwalny w kinie antypodów do dziś. Produkcje te wprowadziły australijskie kino na największe międzynarodowe festiwale i uwidoczniły to, co szczególnie fascynuje widzów, zwłaszcza w gęsto zaludnionej Europie: busz, odcięte od reszty świata miasteczka, walkę człowieka z naturą oraz wpływ izolacji od cywilizacji na psychikę Australijczyków.

Nowy filmowy gotyk

Jak zauważa Neil Rattigan, to właśnie małe miasteczka są miejscem narodzin nowego australijskiego kina (Rattigan 1999: 80). To te przestrzenie najbardziej interesują zarówno lokalnych, jak i przyjezdnych artystów, którzy znacznie rzadziej kierują swoją uwagę na nadbrzeżne metropolie będące domem dla zdecydowanej większości mieszkańców kontynentu¹. *Na krańcu świata*, *Country Town* (reż. Peter Maxwell, 1971) oraz filmy Petera Weira, takie jak *Samochody, które pożarły Paryż* (1974) i *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975), to tylko niektóre z produkcji z początku renesansu australijskiego kina, które skupiają się na społecznościach odizolowanych od wielkomiejskiej cywilizacji.

Brian McFarlane wylicza ponad pięćdziesiąt filmów z lat siedemdziesiątych, które zostały osadzone lub skupiają się na australijskiej prowincji – a zainteresowanie tymi obszarami trwa do dziś. Mimo to wciąż brakuje szczerych reprezentacji ludzi zamieszkujących te miejsca i realnego zainteresowania ich funkcjonowaniem (McFarlane 2005: 48–51). Według tego badacza reżyserzy i scenarzyści przyjeżdżają na prowincję z gotowym, uprzednio ukształtowanym obrazem, pełnym klisz, stereotypów i uprzedzeń. Te uproszczone wizje ujawniają tendencję do ignorowania dynamiki klasowej, kwestii ekonomicznych oraz życia kulturalnego, które z góry uznawane jest za nieistniejące lub ograniczone do picia alkoholu i hazardu (McFarlane 2005: 48–51).

W omawianym okresie zostaje wytworzona nowa estetyka, nowy model obrazowania Australii – australijski gotyk, który według Jonathana Raynera

¹ Współczynnik urbanizacji od początku lat sześćdziesiątych utrzymuje się powyżej 80% i jest wyższy niż wielu europejskich nacji. Najgęściej zaludniony 1 procent powierzchni Australii jest zamieszkiwany przez 7/8 jej mieszkańców (Tradingeconomics.com 2024; Britannica.com 2024).

„reprezentuje tryb, postawę i atmosferę, na wzór amerykańskiego filmu noir, z nazwą sugerującą obecność przerażających i fantastycznych elementów porównywalnych do tych z literatury gotyckiej [*represents a mode, a stance and an atmosphere, after the fashion of American Film Noir, with the appellation suggesting the inclusion of horrific and fantastic materials comparable to those of Gothic literature*]” (Rayner 2000: 25). Kolonialne doświadczenie jest tym, co odróżnia australijski gotyk od jego odpowiedników ze starego kontynentu. Gotyckie horrory filmowe, nawet te amerykańskie, często zostają osadzone w Europie. Cykl studia Universal, rozpoczęty w latach trzydziestych czy późniejsze produkcje brytyjskiego studia Hammer z lat pięćdziesiątych, często adaptowały dziewiętnastowieczne powieści, np. *Draculę*, *Frankensteina* czy *Doktora Jekylla i Pana Hyde’a*, a latach sześćdziesiątych amerykański mistrz kina klasy B, producent-reżyser Roger Corman, zrealizował swój autorski cykl adaptacji prozy Edgara Allana Poego. Charakterystyczne motywy z tych filmów – nawiedzone domy, rozpadające się zamczyska czy skorumpowane, przeklęte rody – nie pojawiają się w australijskim gotyku. Elementy te nie są częścią rzeczywistości „nowego świata”. Jednak przestrzeń wciąż odgrywa kluczową rolę. Australijski gotyk przenosi grozę na zewnątrz, zamczyska i wiktoriańskie pałace zostają zastąpione buszem, pustynią lub otoczonymi przez nieposkromioną dzicz siedliskami ludzi – to właśnie te elementy najczęściej budują niepokój.

W europejskich i amerykańskich filmach gotyk łatwo rozpoznać dzięki obecności „monstrów”: wampirów, mumii, wiedźm czy innych nadprzyrodzonych postaci. Australijski gotyk jest bardziej ulotny – mimo wielu publikacji na jego temat trudno go jednoznacznie zdefiniować. Typowe elementy fantastyczne są w nim często jedynie „sugerowane”, a niekoniecznie bezpośrednio obecne na ekranie.

Według Toma O'Regana jednym z głównych tematów australijskiej kinematografii jest nacisk na „brzydotę i zwyczajność [*ugliness and ordinariness*]” (O'Regan 1996: 223-250). Ten dualizm stał się jednym z podstawowych motywów australijskiego gotyku, w którym zwyczajni bohaterowie zostają rzuceni w estetycznie i moralnie brzydkie miejsca, które zostały zapomniane przez cywilizowany świat. W takich przestrzeniach bohaterowie odkrywają prawdziwą, „brzydką” twarz społeczeństwa. Rozczarowani, po utracie wiary w społeczny kontrakt i autorytety, którym wcześniej ufali, muszą na nowo zdefiniować swoją tożsamość (Rayner 2000: 24-28). Australijski gotyk łączy się z dziewiętnastowieczną literaturą grozy taką jak twórczość Poego, Hoffmanna czy Melville’a poprzez wzbudzane przez nią poczucie niesamowitości. Na

antypodach niesamowitość tkwi w *outback'u*, barze odwiedzanym przez górników czy wielkim mieście, które dla Aborygena staje się obce i wrogie. Zgodnie z definicją Freuda „niesamowite” [niem. *unheimliche*], będące przeciwieństwem „oswojonego” [niem. *heimliche*], to coś przerażającego, wywołującego lęk i grozę. Groza niesamowitego bierze się z jego bliskości do czegoś, co jest nam znajome – wygląda prawie realistycznie, jest prawie normalne, a jednak czujemy, że coś jest z tym czymś nie tak (Freud 2012: 236). W australijskim gotyku normalne, codzienne czynności stają się niepokojące: funkcjonowanie miasta wydaje się dziwaczne, a wejście w australijski busz lub przestrzeni nim odseparowanej do cywilizacji jest ekwiwalentem momentu przekroczenia progu zamku Draculi. Jak zauważa Rayner, jednym z kluczowych wyróżników tego nurtu jest „głęboka inność codziennej aktywności oraz nieobliczalny charakter ludzkiego osądu i percepcji [*the profound otherness of everyday activity, and the erratic nature of human judgement and perception*]” (Rayner 2000: 34). To, co zwyczajne, poprzez psychologiczną dezintegrację bohaterów oraz ich alienację od otaczającego środowiska, staje się fantastyczne (Rayner 2000: 34). Bary-jadłodajnie przedstawiane przez filmy takie jak *Na krańcu świata*, *Shame* (reż. Steve Jodrell, 1988) czy *The Royal Hotel* (reż. Kitty Green, 2023) są przestrzeniami idealnie obrazującymi transformację zwyczajności w coś niezwykłego, niesamowitego i niepokojącego. Wyczuwamy, że atmosfera luzu i zabawy nie dotyczy głównych bohaterów, na których zawsze za rogiem może czyhać niebezpieczeństwo, a powtarzane scena za sceną identyczne czynności stają się przerażająco hipnotyzujące.

Gotyckie narracje często klasyfikuje się według miejsca akcji. Najczęściej mówi się o gotyku miejskim (ang. *urban gothic*; Warwick 1998: 288–289). Bernice Murphy ramach w swoich badań analizuje w kontekście amerykańskim także gotyk podmiejski (ang. *suburban gothic*) oraz wiejski (ang. *rural gothic*; Murphy 2009 i Murphy 2013). W niniejszym tekście interesuje mnie wyłącznie australijski gotyk w wydaniu wiejskim, choć warto zauważyć, że w Australii powstaje także miejskie kino gotyckie. W takich narracjach często bohaterami są Aborygeni, wyalienowani ze swojego otoczenia. Przykładowo, w *Ostatniej fali* (reż. Peter Weir, 1977) widzimy, jak europejska kolonizacja przy pomocy architektury i infrastruktury zawładnęła przestrzenią, która niegdyś była dla Aborygenów oswojona i znajoma. Kino gatunkowe niechętnie zabiera widza do miejskich zurbanizowanych przestrzeni. Jego twórcy zdają sobie sprawę z prostego faktu, że tym, co pozwala im się odróżnić i zainteresować międzynarodową widownię, są australijskie krajobrazy i natura.

Australijski gotyk jest bliski swojemu odpowiednikowi ze Stanów Zjednoczonych. Oba kraje mają w swoim posiadaniu rozległe terytoria i narodziły się one z europejskich kolonii osadniczych. W tych narodach podobne przestrzenie wzbudzają strach, co znajduje odzwierciedlenie w typowych miejscach akcji, w których zostają umiejscowione opowieści grozy: małe miasteczka, wsie, dzicz. Dziewicze rejony nietknięte przez człowieka lub osady otoczone takimi terenami są w tych krajach, znacznie powszechniejsze niż na starym kontynencie. To właśnie one wzbudzają niepokój, a nie wiekowe ruiny utożsamiane z europejskim krajobrazem. Rdzenni mieszkańcy Ameryki i Australii mieli zupełnie inne podejście do „posiadania” ziemi niż przybyszący na ich tereny biali koloniści. Polski podróżnik Sygurd Wiśniowski z zalem komentował utratę dzikości, jednak dla niego i reszty przybyszów z Europy było to konieczne w celu budowy demokracji i lepszego świata (Forajter 2016: 27). Kolonizatorzy na obu tych kontynentach powoli wypierali rdzenną ludność na coraz to dalsze rubieże i brali ziemię w swoje posiadanie. Jak pisze Steven Stoll: „Do dwudziestego wieku dzikość była kategorią względną, a nie absolutną. Określała czasy i miejsca, w których ludzie nie kontrolowali jeszcze swojego środowiska lub w których stracili nad nim kontrolę [*Until the twentieth century, wilderness served as a relative, not an absolute category. It defined times and places when humans did not yet control their environment, or where they had lost control*]” (Murphy 2013: 6-7).

Terytoria użytkowane przez Aborygenów były postrzegane przez brytyjską administrację kolonialną jako *terra nullius* – ziemię niczyję, niezbadane przez człowieka i czekające na zagospodarowanie. Brytyjczycy ignorowali wcześniejszą obecność Aborygenów oraz ich współpracę z delikatnym ekosystemem tych terenów. W przeciwieństwie do rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej czy bliższych geograficznie Maorysów, Aborygeni nigdy nie byli w stanie rzucić militarnego wyzwania kolonizatorom ani wywalczyć swoich praw za pomocą zbrojnego oporu (Haltorf 1996: 103–106). Systematycznie spychano ich w głąb kontynentu, na coraz mniej sprzyjające do życia tereny.

Ziemię zamieszkiwane przez Aborygenów pozostawały „dziewicze” w oczach kolonizatorów, ponieważ rdzenną ludność traktowano jako naturalny element krajobrazu. Filmy przez długi czas przedstawiały ich jako pasywnych i niegroźnych dla białego człowieka. Chociaż współczesne kino coraz częściej daje głos rdzennym mieszkańcom Australii, jeszcze w latach osiemdziesiątych Graeme Turner pisał krytycznie o ich reprezentacji: „Aborygeni byli i są postrzegani jako metonimia australijskiego krajobrazu; podobnie jak kangury i Ayers Rock,

występują oni jako naturalne atrybuty tego kontynentu. Jest to dehumanizujące i służyło aż do dwudziestego wieku usprawiedliwianiu traktowania ich przez białych osadników jako szkodników” (Haltorf 1996: 106).

Ozploitation – australijskie kino gatunkowe

W 2008 roku premierę miał film dokumentalny *Niezupełnie Hollywood* w reżyserii Marka Hartleya. Motywacją do powstania tego obrazu była chęć przedstawienia świata australijskiego kina eksploatacji, które twórcy określili mianem „ozploitation”. Eksploatacja filmowa, podobnie jak gotyk, nie jest konkretnym gatunkiem ani nurtem o wyraźnie określonym czasie, miejscu i przedstawicielach. Najczęściej o kinie eksploatacji świadczy tryb produkcji i dystrybucji. W Stanach Zjednoczonych i Europie kino eksploatacji to filmy nastawione na szybki zysk, często podejmujące kontrowersyjne i gorące tematy w bezkompromisowy sposób. Były one finansowane niezależnie od wielkich studiów filmowych lub organizacji wspierających kino, produkowane tanim kosztem i dystrybuowane w specyficzny sposób, na przykład w *drive-inach*, *grindhouse’ach*, a później na kasetach wideo. Reklamowano je przyciągającymi uwagę sloganami oraz kolorowymi plakatami, często wprowadzającymi w błąd względem treści filmów (Roche 2015; Rokosz 2019–2021: 93–113). Złoty okres dla tych produkcji trwał od drugiej połowy lat pięćdziesiątych aż do końca lat siedemdziesiątych. Ich główną widownię stanowiła wówczas młodzież – nastolatki i młodzi dorośli (Roche 2015).

To, co odróżnia ozploitation od podobnych trendów z Włoch czy Stanów Zjednoczonych, to specyficzne warunki ekonomiczne. Poza Australią twórcy działali w wolnorynkowych realiach – ich filmy powstawały dla zysku i go generowały. W krajach z rozwiniętymi przemysłami filmowymi i bogatymi tradycjami nikt nie uważał wspierania tego typu rozrywki za przedsięwzięcie warte uwagi. W Australii sytuacja wyglądała inaczej. Typowe dla ozploitation schematy fabularne, jak również jego szokująca, brutalna, obrzydliwa i wyzywająca ikonografia, nie były wystarczające, by produkcja takich filmów była opłacalna. Wiele z nich powstało dzięki wsparciu podmiotów rządowych – na przykład z dotacji *Australian Film Development Corporation* – lub zostało wyprodukowanych przez nadawcę publicznego *Australian Broadcasting Corporation*. Pod koniec lat siedemdziesiątych i w kolejnej dekadzie dotacje rządowe zostały zastąpione zachętami podatkowymi. Okres ten nazywany jest „Dekadą 10BA”,

od przepisów prawnych, które wprowadziły ulgi podatkowe dla inwestorów. Faworyzowały one *blockbustery*, kino gatunkowe, miniseriale i dokumenty (Stańczyk 2019: 761-762). Paradoksalnie, jednym z niewielu filmów powstałych w warunkach ekonomicznych przypominających te, w jakich działało wielu producentów w USA, jest najbardziej znany przedstawiciel australijskiego kina eksploatacji – *Mad Max* (reż. George Miller, 1979). W czasach, gdy standardem było finansowanie nawet połowy budżetu z państwowych dotacji, George Miller i Byron Kennedy stworzyli wyjątkowy jak na Australię film: prawdziwe komercyjne kino niezależne, w pełni sfinansowane ze środków prywatnych (O'Regan 1989: 118-145).

Wszystko zaczyna się w Bundanyabbie

Australijska nowa fala, australijski gotyk i exploitation znajdują swoje korzenie w prowincjonalnych miasteczkach. Zamieszkująca prowincje biała klasa robotnicza, symbolizuje wszystko to co najgorsze w kolonialno-osadniczej kulturze Australii. Utożsamia w sobie wszystkie te postawy i wartości, od których pragną się odciąć mieszkańcy miast. Jak pisze Tom O'Regan:

rasizm, ksenofobię, mizoginię, przemoc, nietolerancję dla odmienności, homofobię i agresywny maskulinizm w twórczości filmowej rozciągającej się od *Na krańcu świata* przez *Weekend of Shadows* (reż. Tom Jeffrey, 1978) po *Priscillę, królową pustyni* (reż. Stephan Elliott, 1995). Nawet tak zwane „filmy nostalgiczne” z ich wiejskimi scenariuszami przedstawiały busz jako coś, co trzeba przezwyciężyć, [...] to jest to, z czego się wyrasta to, co się opuszcza (O'Regan 2005: 245)².

Główny bohater filmu *Na krańcu świata*, John Grant, jest nauczycielem zmuszonym przez państwo do pracy w odległej, położonej na pustkowiu szkole. Zbliżają się świąteczne wakacje, a John planuje podróż do Sydney, gdzie czeka na

² Przekład własny za: „racism, xenophobia, misogyny, violence, intolerance of difference, homophobia and aggressive masculinism in a film-making stretching from *Wake in Fright* through *Weekend of Shadows* (Jeffrey, 1978) to *The Adventures of Priscilla: Queen of the Desert*. Even the so-called 'nostalgia films' with their rural settings constructed the bush as something you needed to overcome in order to be who you could be [...] it is what you grow out of and leave”.

niego dziewczyna. W drodze na wybrzeże musi zatrzymać się w Bundanyabba – dziwnym górniczym miasteczku, zdrobniale nazywanym przez mieszkańców „Yabba”. Czekając na autobus, zostaje wciągnięty w grę hazardową *two-up*. Po serii wygranych przegrywa wszystkie swoje pieniądze. Pozbawiony środków, zostaje uwięziony w Yabbie i zdany na łaskę oraz niełaskę jej mieszkańców. Kilka lat później Peter Weir zrealizował swój pierwszy pełnometrażowy film – *Samochody, które zjadły Paryż*. W tym groteskowym obrazie mieszkańcy tytułowego miasteczka celowo powodują wypadki samochodowe na okolicznych drogach, rabując ofiary i wykorzystując części z wraków do budowy kuriozalnych pojazdów. Główny bohater, Arthur Waldo, traci brata w jednym z takich „wypadków”. Traumatyczny incydent sprawia, że Arthur nie jest w stanie prowadzić samochodu, co czyni go więźniem Paryża. Nawet gdyby był w stanie podjąć próbę ucieczki, to lokalna populacja nie ma zwyczaj wypuszczać swoich gości. Te i inne filmowe miściny zachowały coś z XIX-wiecznego charakteru kolonialnej Australii. Zatrzymały się w czasie – to przestrzenie pograniczne, znajdujące się między dwoma porządkami – „kulturą” i „naturą”. Mieszkańcy bohaterowie przyjmują perspektywę dziewiętnastowiecznych podróżników z Europy, którzy opisywali białe społeczności z kolonialnych rubieży jako: dziczące, prymitywne i bezwzględne (Forajter 2016: 27-28).

Filmy te ukształtowały schemat, który stał się charakterystyczny dla australijskiego kina prowincjonalnego. Jak zauważa Catherine Simpson, bohaterowie pochodzący z miast często są „kodowani płciowo” jako mniej męscy niż miejscowa populacja (Simpson 2008: 47). Gdy trafiają na *outback*, zwłaszcza jeśli zostaną pozbawieni samochodu, prowincja staje się dla nich pułapką. Ucieczka jest praktycznie niemożliwa – jak orzeka burmistrz z filmu Weira: „Nikt nie opuszcza Paryża”. Odnalezienie drogi powrotnej w najlepszym przypadku oznacza brutalne starcie z mieszkańcami prowincji i surową naturą, a w najgorszym – śmierć lub całkowitą przemianę bohatera, wiążącą się z rezygnacją z burżuazyjnej moralności.

Przed latami siedemdziesiątymi Australia właściwie nie miała tradycji kina gatunkowego. Można wskazać jedynie nieliczne westerny i filmy przygodowe, często produkcji zagranicznej. Jeśli chodzi o kino grozy, należy cofnąć się aż do lat dwudziestych, by znaleźć dwa przykłady: *The Guyra Ghost Mystery* (reż. John Cosgrove, 1921) oraz *Fisher's Ghost* (reż. Raymond Longford, 1924). Niestety, taśmy z tymi filmami zaginęły i znamy te produkcje jedynie z doniesień prasowych, przez co na początku lat siedemdziesiątych były już całkowicie zapomniane (Ryan 2010: 189). Australijskie kino nie miało więc okazji wykształcić charakterystycznych

dla siebie schematów gatunkowych. To sprawiło, że ich produkcje były często rozpatrywane w kontekście światowych trendów w niskobudżetowym kinie rozrywkowym. Jak zauważa O'Regan, takie filmy najpierw oceniano w odniesieniu do Hollywood, a dopiero potem w kontekście Australii (O'Regan 2015: 144).

Nowe australijskie kino zaadaptowało fabularne schematy zaczerpnięte z komercyjnego kina Stanów Zjednoczonych, dostosowując je do własnych realiów. Nieprzewidywalne, ekscentryczne i pełne zagrożeń społeczności amerykańskiego południa zostały zastąpione podobnie ukazwanymi mieszkańcami australijskiego *outback'u*. Carol J. Clover w swojej wpływowej książce *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* zwraca uwagę na to, że dla bohaterów takich filmów podróż z miasta na prowincję przypomina „wyjście z wioski do głębokiego, mrocznego lasu w tradycyjnych baśniach [*going from village to deep, dark forest in traditional fairy tales*]” (Clover 2015: 124). Protagonści najczęściej należą do miejskiej klasy średniej, co czyni ich dogodnymi fokalizatorami dla twórców, ponieważ ich status ekonomiczny jest bliski profilowi potencjalnego widza. To oni wzbudzają jego sympatię i to ich perspektywę ma on przyjąć. Literatura gotycka budowała niepokój, przedstawiając klasę robotniczą, biedotę i mieszkańców prowincji jako główne źródło zagrożenia – podobnie postępuje australijskie kino grozy. Proletariat żyjący z dala od miast uosabia figurę „innego” – niezrozumiałego i niebezpiecznego dla finansowo lepiej sytuowanych bohaterów z metropolii (Clover 2015: 124–130).

Kanadyjski krytyk Robin Wood opisuje, w jaki sposób obecność tych „innych” jest wypierana przez burżuazyjną ideologię, która nie potrafi ich zaakceptować i musi znaleźć sposób, aby się z nimi uporać. Proletariat w horrorze reprezentuje grupę, która nie została jeszcze podporządkowana burżuazyjnym wartościom, co czyni ją źródłem lęku (Wood 2018: 77–83). Strach przed „innymi” tego rodzaju towarzyszy kinu gotyckiemu od jego początków. Przykładem jest jeden z najważniejszych horrorów w historii, *Frankenstein* (reż. James Whale, 1931), w którym kostium potwora sugeruje jego robotniczy charakter. W latach siedemdziesiątych te wątki stają się bardziej wyraziste, a coraz więcej filmów opiera się na fabule, w której zdegenerowani przedstawiciele klasy robotniczej stanowią śmiertelne zagrożenie dla bohaterów z klasy średniej (Wood 2018: 77–83). Również w australijskim kinie gatunkowym mający wzbudzać strach mieszkańcy prowincji są zawsze wizualnie odróżnieni od głównych, schludnych bohaterów. Ukazuje się ich często jako zabrudzonych i spoconych, w roboczych ubraniach, a na głowach noszą akubry – charakterystyczny odpowiednik „kowbojskiego” kapelusza.

Starcia z i o naturę

Pojawiającym się często motywem jest podejście mieszkańców prowincji do ziemi i natury. Postrzegają oni te obszary podobnie jak wcześnie kolonizatorzy – jako bezproduktywną przestrzeń czekającą na zagospodarowanie. Fauna i flora są traktowane wyłącznie użytkowo, jako surowce. Tym różnią się od miejskich bohaterów, którzy, przynajmniej na pozór, podchodzą do natury z troską i szacunkiem. Wyższa pozycja klasowa bohaterów z miasta pozwala im żyć w oderwaniu od przemysłów spożywczych, przetwórczych czy wydobywczych, dzięki czemu mogą oni „performować” troskę wobec natury. Niektórzy mieszczenie rzeczywiście poświęcają swoje życie lub wygodę, aby działać na rzecz planety. Dla wielu jednak ta troska ma charakter raczej powierzchowny i wiąże się z manifestowaniem wyższej pozycji klasowej. Bohaterowie ci nie muszą martwić się ochroną upraw przed zwierzętami uznawanymi za szkodniki ani przemysłem spożywczym, który dla wielu mieszkańców prowincji jest podstawowym źródłem dochodów.

Gdy bohaterowie obserwują cierpienie zwierząt, odczuwają obrzydzenie – nie tylko wobec maszynierii przetwarzającej zwierzęcą tkankę, ale także względem stylu życia i metod pracy osób zajmujących się tym procederem. Brak szacunku i przemoc wobec zwierząt często zapowiadają nieszczęścia, jakie mogą spotkać miejskiego bohatera. W wyprodukowanym dla publicznej telewizji horrorze *Night of Fear* (reż. Terry Bourke, 1972) koń staje się pierwszą ofiarą zdegenerowanego *outsidera*, zanim swoje cierpienie przeżyją kobiece postaci. W *Razorbacku* (reż. Russell Mulcahy, 1984) i *Uczciwej grze* (reż. Mario Andreacchio, 1986) widzowie szybko dowiadują się, że negatywni bohaterowie to kłusownicy zabijający zwierzęta dla rozrywki. Co więcej, gdy miejski bohater zaczyna polować, jest to wyraźny sygnał jego moralnego upadku.

Nie we wszystkich filmach bohaterowie trafiają na *outback* wskutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności. W wymienionych powyżej filmach bohaterki przybywają tam z własnej woli, chcąc realizować się zawodowo. Jednak ich działania niemal od razu okazują się sprzeczne z interesami lokalnej populacji, co prowadzi do wzajemnej niechęci. Jessica w *Uczciwej grze* prowadzi małą klinikę dla dzikich zwierząt, pomagając stworzeniom skrzywdzonym przez kłusowników. Z wyjątkimi z podprawa myśliwymi ścierają się również bohaterki *Razorbacka*: Sarah, badająca lokalną populację dzikich świń oraz Beth, która przyjeżdża do Australii, by nakręcić reportaż telewizyjny o szokującym dla niej procederze produkcji karmy z dzikich zwierząt upolowanych w okolicach fabryki.

Niezbadany ląd

Wszystkich białych przybyszów mieszkających i przemierzających *outback* łączy poczucie niepewności, które czasem przeradza się w przerażenie. Australijski gotyk czerpie z lęków białych kolonizatorów, wynikających z nieznamości przestrzeni, w której przyszło im zamieszkać, oraz potencjalnych zagrożeń, jakie mogą się z niej wyłonić. Natura mści się na człowieku bezpośrednio, a jej posłańcami stają się zwierzęta-potwory, jak krokodyl w horrorze *Zabójca* (reż. Greg McLean, 2008). Najczęściej jednak wystarcza sam ogrom przestrzeni: obcość terytorium i brak samochodu sprawiają, że próba dotarcia w bezpieczne miejsce staje się niemożliwa. Ucieczka przed oszalałą społecznością lub seryjnym mordercą jest z góry skazana na porażkę. Na strach przed rozległą, dziką przestrzenią zwracają uwagę twórcy kina gatunkowego. Agorafobię, jako kluczowy element, dostrzegł reżyser Russell Mulcahy, jednak najlepiej ujął to Everett de Roche, jeden z najpłodniejszych scenarzystów australijskiego kina eksploatacji: „Australia nie ma ikonicznego „nawiedzonego domu”, który znamy z amerykańskich filmów. Ale ma *outback* i strach ludzi przed nim, tę agorafobię [*Australia doesn't have that iconic 'haunted house' that we are familiar with from American movies. But it does have the outback, and people's fear of that, that agoraphobia*]” (Mulcahy & Schembri 2008).

Twórcy filmowi dostrzegają, jak istotną rolę dla australijskiej kultury i przetrwania w nieprzyjaznym człowiekowi klimacie odgrywa samochód. Nic więc dziwnego, że jednym z podgatunków kina eksploatacji często utożsamianym z Australią jest *carsploitation* – gatunek, w którym pościgi, pojedynki na szosie, stłuczki i widowiskowe kraksy wysuwają się na pierwszy plan. Apogeum australijskiej fascynacji samochodami w kinie obserwujemy w serii *Mad Max*, gdzie każdy akt przemieszczania odbywa się zza kierownicy. Przestrzenie łączące miasteczka, wsie i farmy nigdy nie zostały w pełni poznane, oswojone ani skolonizowane przez białego człowieka. Kabina samochodu pełni rolę bariery oddzielającej to, co znane, od tego, co obce. Zapewnia bohaterom niewielką, znajomą i bezpieczną przestrzeń, izolując ich od budzącego lęk nieznanego (Tranter 2003: 75). Dopiero dotarcie do ucywilizowanego, znanego miejsca pozwala opuścić tę metalową skorupę.

Pierwszym nieszczęściem, jakie spotyka miejskich bohaterów w wielu filmach, jest brak własnego samochodu lub jego awaria. Co więcej, często okazuje się, że usterka jest wynikiem działań nieprzyjaznych mieszkańców prowincji. W *Wolf Creek* (reż. Greg McLean, 2005) grupa turystów wracających z wycieczki

odkrywa, że ich samochód, jeszcze kilka godzin wcześniej sprawny, odmawia posłuszeństwa. Z pomocą przychodzi Mick, samotnik zamieszkujący pobliską, opuszczoną kopalnię. Mężczyzna odholowuje ich pojazd do swojego garażu, obiecując naprawę. Przyjezdni wkrótce odkrywają, że to Mick uszkodził ich samochód – a jego prawdziwym zamiarem jest ich zamordowanie.

Męskie rubieże

Wiejskie społeczności, które często okazują się niebezpieczne dla głównych bohaterów, na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie gościnnych. Miejscowi zapraszają do baru na piwo, pożyczają samochód lub wskazują drogę. Życie towarzyskie i rozrywka w tych miejscach skupiają się jednak wokół trzech aktywności: picia ogromnych ilości alkoholu, polowań oraz hazardu – i wszystkie te przestrzenie stwarzają warunki wyłącznie męskiej socjalizacji.

Tereny prowincjonalne jawią się jako szczególnie niebezpieczne dla kobiet, zwłaszcza tych przyjezdnych. Jak zauważa Catherine Simpson, „dyskurs o wiejskich miasteczkach jako strefach wrogich kobietom [*discourse of country-town sphere being inimical to women*]” dominuje w australijskim kinie i wykracza poza filmy eksploatacji (Simpson 2008: 48). Mieszkanki prowincji, zamknięte w domach lub ograniczone do roli obsługi podającej alkohol, najczęściej są pozbawionymi sprawczości postaciami drugoplanowymi. Kobiety są w tych społecznościach wykluczone z przestrzeni publicznej – w barach traktowane są podejrzliwie, a lokalni mężczyźni nie widzą w rozmowach z nimi większej wartości, sprowadzając je do absolutnego minimum. Oddaje to dobrze wypowiedź jednego z mieszkańców Yabby, który, zastanawiając się nad zachowaniem nietypowym – dla niego – głównego bohatera, pyta znajomych: „Woli rozmawiać z kobietą niż pić?”. Przez to, podobnie jak przyjezdni, są wyalienowane – kontakty z lokalnymi mężczyznami mają jedynie transakcyjny lub seksualny charakter – przez co czasem stają się jedyną szansą na bardziej złożony kontakt międzyludzki.

Kluczowa relacja społeczna w Australii – *mateship* – to unikalna, australijska forma męskiej przyjaźni, odgrywająca istotną rolę w narodowej tożsamości tego kraju. Marek Haltof wskazuje na ścisłe powiązania między mitem *mateship* z postaciami *bushmana* i *bushranger*a. Bandy *bushrangerów*, składające się wyłącznie z mężczyzn, zamieszkiwały busz, przeprowadzały między innymi napady rabunkowe, które często były odbierane jako walka z kolonialnymi władzami

(Haltorf 1996: 123–133). Koleżeńskie więzi, jakie rodziły się w tych gangach, nie są jedynym źródłem tego mitu, równie istotne są relacje zawierane na polach złotonośnych i w kopalniach, gdzie sukces wymagał ścisłej współpracy, oraz braterstwo przypisywane oddziałom ANZAC walczącym na frontach I wojny światowej. Model *mateship* opiera się na równości i lojalności, ale dotyczy wyłącznie białych mężczyzn – kobiety, Aborygeni oraz mniejszości seksualne pozostają poza jego ramami.

W omawianych obrazach, ukazujących mroczną stronę kolonialnej kultury Australii, również *mateship* jest przedstawiane w krzywym zwierciadle. Sprowadza się ono tutaj do: toksycznej męskości, równości w picciu alkoholu oraz wspólnym uczestniczeniu w innych brutalnych, bezsensownych rozrywkach. Kobiety, wyrzucone poza ramy tej relacji, nie mogą liczyć na wsparcie i żyją w ciągłym stanie zagrożenia – a mężczyźni zawsze będą siebie nawzajem bronić. Systemowy charakter problemu ujawnia się w zachowaniu lokalnych stróżów prawa, którzy często są blisko związani z miejscowymi przestępcami. Ci ostatni mogą bez obaw napastować kobiety i przybyszów, ponieważ ich skargi są ignorowane, a ich cierpienie bagatelizowane. Przestępstwa bywają uznawane za wypadki lub nieszkodliwą zabawę, co sprawia, że ofiary pozostają bez ochrony i sprawiedliwości.

Podsumowanie

Australijska prowincja wciąż przyciąga rodzimych i zagranicznych filmowców. Podążają oni wyznaczonymi przed laty schematami i nic w tym dziwnego, bo ten zaproponowany przez *Na krańcu świata* jest wyjątkowo atrakcyjny, co udowadniają niedawne premiery, jak *The Royal Hotel* i *Birdeater* (reż. Jim Weir i Jack Clark, 2023). Filmowi Australijczycy zamieszkujący *outback* są wciąż widziani krzywym zwierciadłem pionierzy, górniczy, *bushrangerzy*, których siła, braterstwo i walka z nieprzyjazną przyrodą zamieniają się w bezsensowną brutalność, kolesiostwo i brak szacunku do natury. Jednak współczesne kino gatunkowe coraz częściej otwiera się na nowe perspektywy. Dzięki temu najnowsze obrazy potrafią wykroczyć poza prymitywne strach przed figurą „innego” i w bardziej zniuansowany sposób analizować wątki związane z naturą, płcią, klasą czy rasą.

Warto również wspomnieć o tym, że dzięki staraniom wydawców takich jak *Umbrella Entertainment*, nawet mniej znane produkcje nurtu exploitation są cyfrowo odrestaurowywane i trafiają na nośniki Blu-ray oraz platformy VOD.

Nowe skany to dla tych często szerzej nieznanych filmów pierwsza od dawna szansa, by przebić się do szerszej widowni i zyskać nowe życie.

Przywoływany wcześniej Brian McFarlane stwierdza, że Australii brakuje szczerých reprezentacji małych miasteczek. Stawia on również przed sobą i czytelnikami pytania: czy filmowcy chcą się czegoś dowiedzieć? W uczciwy sposób opowiedzieć o tych społecznościach? Czy pojawiają się w nich z już ukształtowanym obrazem i zamierzają jedynie odtwarzać wcześniej poznany zestaw stereotypów (McFarlane 2005)? Niestety, w przypadku kina gatunkowego odpowiedzią będzie: nie są nimi szczególnie zainteresowani! Przyjeżdżają, by powielać stereotypy!

Stałe motywy filmowego australijskiego *outback'u* – dziwaczne miasteczka i bary, zabrudzeni mężczyźni w koszuli w kratę ze strzelbą – są dla reżyserów niezwykle atrakcyjne wizualnie i użyteczne scenariuszowo. Dają się one łatwo dostosować do potrzeb kina komercyjnego, od kina akcji po *slasher*. Nic nie zapowiada tego, że w najbliższych latach australijskie kino gatunkowe zaprzestanie powielania nieraz krzywdzących i zawsze bardzo uproszczonych obrazów *outback'u* – bo ten właśnie w takim wydaniu wciąż jest niezwykle pociągający.

Źródła cytowań

- BRITANNICA.COM (2024), 'Australia', online: <https://www.britannica.com/place/Australia>. [dostęp: 29.11.2024].
- CLOVER, CAROL J. (2015), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Priencton i Oxford: Priencton University Press.
- FORAJTER, WACŁAW (2016), 'Mitologia pogranicza: Australia i Stany Zjednoczone Sygurda Wiśniowskiego', *Postscriptum Polonistyczne*: 1(17), s. 23-32.
- FREUD, SIGMUND (2012), 'Niesamowite', w: *Pisma psychologiczne*, przekł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- HALTOF, MAREK (1996), *Kino Australii: o ekranowej konstrukcji Australii*, Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna.
- McFARLANE, BRIAN (2005), 'Country towns in Australian films: trap or comfort zone?', *Metro*: 146/147, s. 46-52.
- MURPHY, BERNICE M. (2009), *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MURPHY, BERNICE M. (2013), *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- O'REGAN, TOM (1989), 'The enchantment with the cinema: Australian film in the 1980s', w: Tom O'Regan i Albert Moran (red.), *The Australian Screen*, Melbourne: Penguin Books, s. 118-145.
- O'REGAN, TOM (1996), *Australian National Cinema*, London: Routledge.
- RATTIGAN, NEIL (1999), 'Country Towns', w: Brian McFarlane (red.), *The Oxford Companion to Australian Film*, Melbourne: Oxford University Press, s. 80-82.
- RAYNER, JONATHAN (2000), *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press.
- ROCHE, DAVID (2015), 'Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction', *Transatlantica*: 2, online: <https://journals.openedition.org/transatlantica/7846>, [dostęp: 25.11.2024].
- ROKOSZ, JACEK (2019-2021), *Nadzy i rozszarpani: Amerykańska eksploatacja filmowa 1960-1980*, Warszawa: Szkoła Filmowa w Łodzi.
- RYAN, MARK D. (2010), 'Horror', w: Ben Goldsmith, Geoff Lealand i Mark D. Ryan (red.) *Directory of World Cinema: Australia & New Zealand*, Bristol i Chicago: Intellect Ltd, s. 188-207.

- SCHEMBRI, JIM, MULCAHY RUSSELL (2008) 'Russell Mulcahy', online: <https://www.sensesofcinema.com/2008/dossier-on-australian-exploitation/russell-mulcahy/#1> [dostęp: 25.11.2024].
- SIMPSON, CATHERINE (2008), 'Reconfiguring rusticity: feminizing Australian cinema's country towns', *Studies in Australasian Cinema*: 2 (1), s. 47–59.
- STAŃCZYK, MARTA (2019), 'Australia i Nowa Zelandia: (Re)definiowanie kinematografii narodowych', w: Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.) *Historia Kina. Tom 4. Kino końca wieku*, Kraków: Universitas, s. 761-801.
- The Sydney Morning Herald* (2007), 'Things that go bump in the outback', online: <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/things-that-go-bump-in-the-outback-20070816-gdqven.html>, [dostęp: 25.11.2024].
- TRADINGECONOMICS.COM (2024), 'Australia', online: <https://tradingeconomics.com/australia/urban-population-percent-of-total-wb-data.html> [dostęp: 29.11.2024].
- TRANter, KIERAN (2003), 'Mad Max: The Car and Australian Governance', *National Identities*: 1/5, s. 67-81.
- WARWICK, ALEXANDRA (1998), 'Urban Gothic', w: Mulvey Roberts, Marie (red.), *The handbook of Gothic literature*, New York: New York University Press.
- WOOD, ROBIN (2018), 'An Introduction to the American Horror Film', w: Barry Keith Grant (red.), *Robin Wood on the Horror Film*, Detroit: Wayne State University Press, s. 73-110.

Strategie dopisywania historii. „Legacyquel” we współczesnym kinie amerykańskim

KAJETAN FRĄCKOWIAK

Wprowadzenie

Żadna definicja nie powstaje w próżni. Nawet terminy, które teraz wydają się oczywiste, musiały przejść niekiedy długą i wyboistą drogę zanim stały się powszechnie używane. „Kubizm” długo funkcjonował jako spostrzeżenie krytyka sztuki Louisa Vauxcellesa (Britannica.com 2024a). Dopiero później został przyjęty przez środowisko artystyczne i samych przedstawicieli nurtu. „Impresjonizm” zawdzięcza swoją nazwę satyrycznej uwadze Louisa Leroy’a na temat tytułu obrazu Moneta, zamieszczonej w 1874 w magazynie *Le Charivari* (Britannica.com 2024b).

Czasem zdarza się też, że termin rozwija się tylko w określonym miejscu lub kręgu zainteresowań. Przykładem może być funkcjonujące wyłącznie w polskim filmoznawstwie określenie „Kino Nowej Przygody” zaproponowane przez Jerzego Płażewskiego (Hendrykowski 1994: 199). Mimo że zjawisko jest rozpoznawane przez środowiska akademickie na całym świecie i pełni szczególnie istotną rolę w kontekście historii kina amerykańskiego, nazwa zaproponowana przez polskiego badacza przyjęła się wyłącznie w rodzimym kręgu filmoznawczym. Problem w nazewnictwie i definicji zjawiska może więc wynikać również ze środowiska, które je analizuje.

Tak właśnie jest w przypadku *legacyquelu*, trendu zaobserwowanego w amerykańskim kinie głównego nurtu prawie dekadę temu, które stanowi przedmiot

moich badań. Genezy terminu można doszukiwać się w trzech miejscach: na popularnokulturowym portalu *ScreenRant*, gdzie w 2015 publicysta Matt Singer po raz pierwszy użył tej nazwy w celu określenia kontynuacji filmowych, w których starsi aktorzy po latach wcielają się w ikoniczne role (Singer 2015), w budżetowej analizie rynku box office'owego przygotowanego w 2016 dla *The Hollywood Reporter* przez Pamelę McClintock (McClintock 2016) i wreszcie w badaniach naukowych przeprowadzonych przez Kathleen Loock w 2022 roku (Loock 2020).

Ze względu na obecność w kinie głównego nurtu, *legacyquel* jest analizowany przez szeroką grupę badaczy pochodzących z różnych środowisk: krytycznego, akademickiego, publicystycznego i fanowskiego. Każde z nich operuje innymi narzędziami badawczymi, przez co zwraca uwagę na odmienne aspekty zjawiska i ostatecznie definiuje pojęcie na różne sposoby. Podczas gdy Singer, piszący dla portalu o charakterze fanowskim, skupiającym się na kinie mainstreamowym, zwraca uwagę na elementy związane z kultem postaci i serii filmowych, McClintock pochyła się nad zagadnieniami związanymi z produkcją i odbiorem finansowo-krytycznym. Loock, która jako jedyna reprezentuje środowisko akademickie, próbuje zdefiniować nowe zjawisko za pomocą pogłębionej analizy neoformalnej konkretnego utworu.

W efekcie po niemalże dekadzie od zdefiniowania nowego trendu środowisko filmoznawcze wciąż nie może zdecydować się na konkretną nazwę oraz jedną, precyzyjną definicję terminu. Rodzi się więc pytanie, które stanowi podstawowy problem moich badań: co sprawia, że film jest *legacyquelem*?

Swoje rozważania opieram o badania literatury naukowej traktującej o seryjności filmowej we współczesnym kinie amerykańskim (Verevis & Herbert 2020) oraz analizę poszczególnych elementów poetyki wybranych *legacyqueli*. W celu dokładnego opracowania zjawiska osadzam je w kontekście seryjności, którą najpierw tłumaczę, powołując się na badania między innymi Williama Proctora (Proctor 2012) i Constatnine'a Verevisa (Verevis 2005), następnie proponuję własną typologię strategii tworzenia cykli filmowych oraz pochylam się nad formalnym aspektem *legacyquelu*, aby wreszcie zbadać zjawisko w kontekście nostalgii i współczesnym kinie amerykańskim głównego nurtu.

Seryjność – definicja, aparat formalny i rola zjawiska

Seria filmowa, jak zdefiniował ją Marek Hendrykowski, to „zbiór filmów z reguły połączonych osobą głównego bohatera i opartych na tej samej formule gatunkowej, produkcyjnej, realizacyjnej, z których każdy stanowi osobną niezależną fabularnie całość” (Hendrykowski 1994: 270), współcześnie jednak, takie ujęcie może być niewystarczające. Ostatnie dwadzieścia lat nadały seryjności uprzywilejowaną pozycję w dyskursie akademickim. Wielu teoretyków sięgnęło po nią w celu opracowania dokładniejszej definicji oraz zbadania wpływu, jaki wywiera na kinematografię. Rozpoznania takich autorów jak Constantine Verevis (Verevis 2005), Daniel Herbert (Verevis & Herbert 2020), Amanda Ann Klein (Klein & Palmer 2016) czy Kathleen Looock (Looock 2020) ukazały jej złożoność oraz rzuciły światło na kondycję współczesnego kina głównego nurtu, opartego na repetycji i przetwarzaniu przeszłości. Jak się okazuje, seryjność wciąż podlega bardzo wyraźnym zmianom, które wpływają zarówno na sztukę, jak i na rynek filmowy. Dyskurs internetowy i akademicki opisuje coraz nowsze zjawiska związane z seriami filmowymi, których operacyjność i funkcjonalność same w sobie podlegają dyskusji, gdyż nierzadko „rozważniają” dotychczasową taksonomię i zacierają granice między różnymi kategoriami.

Rozrost i reprodukcja. Formalne strategie tworzenia serii filmowych

Seryjność nie jest już chronologicznym porządkiem, w którym kolejne elementy zawsze stanowią kontynuację poprzednich. Podczas gdy kino głównego nurtu w „erze blockbusterów” było zdominowane przez kontynuacje filmowe, lata dwutysięczne stały raczej pod znakiem reprodukcji i rewitalizacji zakończonych serii filmowych. Odejście od klasycznie rozumianych kontynuacji na rzecz rekonstrukcji ilustruje mnogość środków, którymi dysponują twórcy odpowiedzialni za realizację serii filmowych. Sądzę jednak, że wszystkie podejmowane przez nich działania mogą zostać podzielone na dwie kategorie: rozrost i reprodukcję.

Rozrost

Pod pojęciem rozrostu kryją się wszystkie strategie związane z „dopowiadaniem” dalszej części historii. Do tej grupy zaliczałyby się zatem sequele, np. *Obcy – decydujące starcie* (*Aliens*, reż. James Cameron, 1986) i opowiadające o wydarzeniach poprzedzających centralną historię prequale (*Pearl*, reż. Ti West, 2022).

Za formę rozrostu można również uznać wszelkiego rodzaju „rozgałęzienia”, utwory wywodzące się z centralnego filmu, nie będące jego bezpośrednią kontynuacją, przedstawiające inną perspektywę w ramach tego samego świata. Przykładem tego typu utworów są spin-offy, takie jak *Król Skorpion* (*The Scorpion King*, reż. Chuck Russell, 2002) i crossovery. Cechą wspólną wszystkich tych strategii jest próba organicznej kontynuacji historii w sposób, który pozwoli oryginalnemu filmowi zachować centralną pozycję w świadomości widzów.

Reprodukcja

Reprodukcją nazwiemy wszystkie działania związane z przetwarzaniem centralnego utworu. Najprościej mówiąc są to remaki i rebooty. William Proctor charakteryzuje remake jako samowystarczalny utwór o zamkniętej strukturze narracyjnej, będący nową wersją istniejącego filmu (Proctor 2017). Remake jest więc reinterpretacją, w przeciwieństwie do reboot'u, który rządzi się trochę innymi prawami.

Podczas gdy remake dąży do przetworzenia z zachowaniem pewnego stopnia podobieństwa względem oryginału, reboot niejako odcina się od pierwszej wersji i usiłuje ją zdezaktualizować. Nadrzędnym celem rebootu jest restart serii filmowej na zgliszczach poprzedniego, najczęściej skończonego cyklu.

Legacyquel – między sequelem a rebootem

Legacyquel jest kategorią hybrydową łączącą w sobie elementy remake'u, rebootu i sequelu. Jest kontynuacją oryginalnej serii, ale jednocześnie powtarza wiele elementów pierwszego filmu, naśladując sposób działania remake'u, z tą różnicą, że nie wymazuje poprzednich wydarzeń. Podobnie jak reboot, *legacyquel* jest zorientowany na rozpoczęciu nowej serii filmowej. Cel ten osiąga się zazwyczaj poprzez wprowadzenie nowych bohaterów, zastępujących oryginalne postaci,

które pojawiają się w sjużecie, wcielając się w rolę mentorów nowego pokolenia. Jak sama nazwa wskazuje, istotną rolę w *legacyquelu* odgrywać będzie aspekt dziedzictwa, filmy te zazwyczaj uderzają w nostalgiczny ton poprzez wprowadzenie hierarchii wartości między pierwszymi, klasycznymi filmami w serii, a nowymi, które podążają ich śladem.

W celu precyzyjnego zrozumienia aparatu formalnego kategorii *legacyquelu*, należy spojrzeć na nią przez pryzmat nostalgii, która pozwoli lepiej poznać mechanizmy stojące za *legacyquelem* i pozostałymi strategiami odpowiedzialnymi za konstrukcję serii filmowych.

Tęsknota i fascynacja przeszłością w *legacyquelu*

Nostalgia w pierwszej chwili przywodzi na myśl romantyczną tęsknotę za tym, co minęło i pełną wdzięku, patetyczną nastrojowość. Jednak jak podkreśla Fredric Jameson, takie spojrzenie jest błędem. Według badacza współcześnie jawi się ona raczej jako „zdepersonalizowane, wizualne kuriozum” (Jameson 2011: XIX), które przetwarza realia historyczne wybranej epoki i na jej podstawie tworzy lśniący, atrakcyjny, ale oderwany od rzeczywistości produkt. Autor argumentuje zmianę w rozpatrywaniu nostalgii filozofią postmodernizmu, opierającą się w dużej mierze na poczuciu końca historii i wielkich narracji oraz na zastąpieniu stylu – „niepowtarzalnej i osobistej manieri autorskiej” (Jameson 2011: 15) mechaniczną reprodukcją. Nostalgia w ujęciu postmodernistycznym nie jest więc wyrazem autentycznej tęsknoty, ale formalną strategią polegającą na bezkrytycznej reprodukcji poszczególnych aspektów przeszłości. Jednak, jak zauważa Karolina Kostyra, postmodernistyczna myśl autora stanowi interesujący punkt odniesienia dla analizy nostalgiczych utworów (Kostyra 2020). Fascynacja tym, co minęło, nie musi być jednoznaczna z bezkrytyczną reprodukcją przeszłości, wręcz przeciwnie, utwory nacechowane nostalgią mogą zawierać głębię i piętno autorskiego kunsztu stojącego w opozycji do zdepersonalizowanego kuriozum, o którym pisze Jameson.

W celu lepszego zrozumienia nostalgii ewokowanej przez *legacyquel*, należy zwrócić się ku rozważaniom Svetlany Boym, która w książce *The Future of Nostalgia* proponuje podział zjawiska na restoratywną i refleksyjną (Boym 2002). Według autorki, nostalgia restoratywna, przeświadczona o własnej autentyczności historycznej, opiera się na totalnej rekonstrukcji przeszłości, podczas gdy nostalgia refleksyjna jest wyrazem tęsknoty za tym, co minęło. Zadaniem

nostalgii restoratywnej jest odbudowa „utraconego domu”, poprzez powrót do przeszłości i uzupełnianie wszelkich chronologicznych luk i nieścisłości teoriami konspiracyjnymi (Boym 2002). Nostalgia refleksyjna natomiast odrzuca temporalny aspekt przeszłości świadczący o upływie czasu i odwołuje się do obrazu rzeczywistości historycznej, która nie stanowi faktycznego zjawiska opartego na trwaniu i przemijaniu, ale pewną niepodlegającą zmianom pocztówkę i wyidealizowaną wersję świata (Boym 2002), którą Jameson nazywa „zdepersonalizowanym, wizualnym kuriozum” (Jameson 2011: XIX).

W większości strategii rekonstruujących serie filmowe można zauważyć związek z propozycją Boym. W *legacyquelu* jednak wybrzmiewa on najbardziej. Zjawisko z jednej strony próbuje odbudować utraconą przeszłość poprzez silne nawiązania do poprzednich filmów serii na poziomie narracyjnym i stylistycznym, z drugiej uzupełnia luki fabularne i retroaktywnie dopowiada część historii. Ten aspekt *legacyquelu* wiąże się z nostalgią restoratywną. Refleksyjny charakter zjawiska objawia się w fascynacji przeszłością, opartej na przywoływaniu konkretnych elementów z centralnych utworów poprzez odpowiednią scenografię czy bezpośrednie przedstawienie fragmentów z poprzednich utworów.

Nostalgia ma więc znaczący wpływ na zjawisko *legacyquelu* oraz szeroko rozumianą seryjność. To właśnie dzięki niej *legacyquel* może spełnić swoje podstawowe zadanie, czyli wskrzeszenie serii filmowej poprzez wykorzystanie z elementów strategii rozrostu i reprodukcji. Jednoczenie fanów centralnych filmów z fanami rewitalizowanej serii opiera się na silnie sentymentalnym charakterze tych utworów, rodzi się jednak pytanie: w jaki sposób *legacyquele* ewokują poczucie nostalgii?

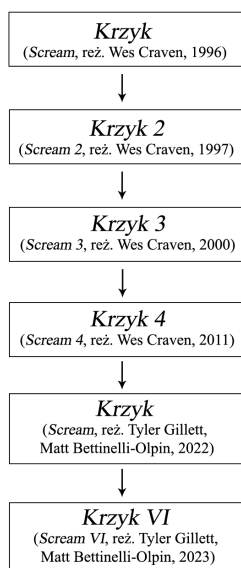
Formalne strategie kreujące poczucie nostalgii w *legacyquelu*

Analizując utwory określone mianem *legacyquelu* można zaobserwować szereg zabiegów na poziomie formalnym, narracyjnym i stylistycznym, które odpowiadają za nadanie im nostalgicznego charakteru definiującego zjawisko. Szczególnie istotne zdają się być rozwiązania powtarzające się w praktycznie każdym utworze należącym do tego trendu, związane z konstrukcją fabuły i sjużetu, sposobem przedstawienia bohaterów oraz z realizacją filmu i funkcją rzeczywistości profilmowej.

Konstrukcja fabuły *legacyquelu*

Specyficzna rola *legacyquelu*, polegająca na jednoczesnej kontynuacji, reprodukcji i rewitalizacji serii filmowej, znacząco wpływa na jego konstrukcję dramaturgiczną zarówno w kontekście pojedynczego filmu, jak i całej serii. Na poziomie całego cyklu można wyróżnić dwa sposoby na wprowadzenie *legacyquelu*.

Pierwszy z nich stanowi sytuację, w której *legacyquel* pełni funkcję bezpośredniej kontynuacji dla całej serii filmowej, to znaczy uznaje wszystkie poprzednie utwory za kanon i adekwatnie odnosi się do nich, w zależności od tego, czy mają bezpośredni wpływ na rozwój wydarzeń. Przykładem takiej konstrukcji może być seria *Krzyk*.

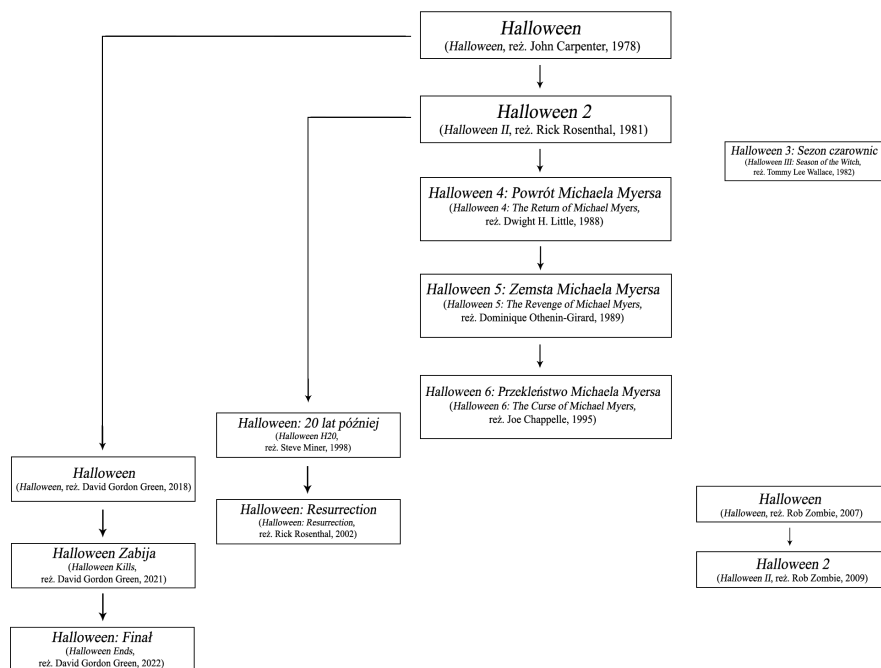


Ilustracja 1. Schemat przebiegu wydarzeń w filmach z serii *Krzyk*,

Źródło: opracowanie własne

Odmienne przypadki stanowią sytuacja, w której *legacyquel* modyfikuje kanon, zakłócając ustanowioną relację między filmami w serii. Zabieg ten pozwala twórcom wprowadzić *legacyquel* jako kontynuację konkretnego utworu, a nie całego cyklu, ignorując tym samym część dotychczasowej opowieści. Zazwyczaj w takim przypadku nowy film wraca do punktu wyjścia i pełni rolę

kontynuacji centralnego utworu. Ilustracją relacji między filmami w serii, w której wprowadzono *legacyquel* wracający do punktu wyjścia, jest cykl *Halloween*.



Ilustracja 2. Schemat przebiegu wydarzeń w filmach z serii *Halloween*,

Źródło: opracowanie własne

Sposoby wprowadzenia *legacyqueli* do serii filmowych zwracają uwagę na dwie istotne cechy: kontynuację i rewitalizację. Osadzenie w kontekście cyklu nie wystarcza jednak, aby móc zilustrować powtarzającą się, schematyczną konstrukcję narracyjną, która jest charakterystyczna dla zagadnienia. Dogłębna analiza poszczególnych utworów pozwoli jednak zauważyć tendencję obecną w *legacyqueli*, polegającą na bardziej lub mniej jawnej reprodukcji fabuły centralnego dla serii utworu. Za przykład niech posłuży *Jurassic World* (reż. Colin Trevorrow, 2015).

Czwarta odsłona w serii wydaje się funkcjonować jako bezpośrednia kontynuacja poprzednich filmów, która mimo to na poziomie fabularnym stara się zdystansować od przeszłości. Dowodem na to może być nowa ikonografia, terminologia i skala prezentowanego świata, który ma być pod każdym względem lepszy i lepszy od tego z *Parku Jurajskiego* (*Jurassic Park*, reż. Steven Spielberg,

1993). Narzędziem dystansującym *legacyquel* od centralnego filmu jest również wprowadzenie nowych bohaterów zastępujących postaci znane z poprzednich utworów. Wszystkie te zabiegi są jednak strategiami odwracającymi uwagę od schematu fabularnego, który bardzo wiernie przetwarza i zastępuje centralny film w serii.

W obu filmach na skutek sabotażu lub niedopilnowania dochodzi do ataku dinozaurów na gości parku rozrywki. Centralni bohaterowie są podzieleni na dwie drużyny, a ich historie przeplatają się symultanicznie. Istotnym wątkiem jest przemiana bohatera/ bohaterki, którzy wraz z rozwojem fabuły dojrzewają do roli opiekunów dla dwojga dzieci. W przypadku *Parku Jurajskiego* tę przemianę przechodzi Alan Grant (Sam Neil), natomiast w *Jurassic World* ten sam wątek przypada menadżerce parku – Claire Dearing (Bryce Dallas Howard). *Jurassic World* powtarza również motyw sabotażu dokonanego przez jednego z pracowników. W oryginale wydarzenie to jest jednak bezpośrednią przyczyną katastrofy i ucieczki dinozaurów, w *legacyquelu* natomiast jest wynikiem chaosu spowodowanego wydostaniem się na wolność groźnej bestii. Podobieństwa są również zauważalne na poziomie klasycznego podziału trójaktowego, gdzie punkty kulminacyjne są praktycznie takie same.

Konstrukcja bohaterów *legacyquelu* na podstawie analizy *Creeda* i *Mavericka*

Zabiegi dotyczące konstrukcji fabuły w *legacyquelu* nie są jedynymi cechami wyróżniającymi tę kategorię. Istotnym aspektem jest również rola, jaką pełnią powracający bohaterowie i aktorzy ponownie wcielający się w ikoniczne role. Zjawisko jest na tyle ważne, że stanowiło fundament pierwszej definicji *legacyquelu*, zanim została ona przetworzona przez środowisko akademickie.

Bohaterowie powracający do serii filmowych po latach, przekazujący pałeczkę nowemu pokoleniu, stają się personifikacją ulotnego zjawiska, jakim jest dziedzictwo. Symbolizują przeszłość, upływ czasu, ale również drogę, jaką przeszła seria. Wprowadzenie ich do *legacyquelu* jest więc zabiegiem wysoce nostalgicznym, który łącząc utwory w spójną opowieść, jednoczy pokolenia fanów. Nie wystarczy jednak, żeby bohater z centralnego utworu po prostu pojawił się na ekranie, aby móc powiedzieć o motywie dziedzictwa. Powracające w *legacyquelu* postaci odgrywają określoną funkcję dramaturgiczną, dopiero ona w połączeniu ze znaną twarzą aktora ponownie wcielającego się w ikoniczną rolę,

wspierana szeregiem zabiegów o nostalgicznym charakterze, budzi arbitralne poczucie definiujące zjawisko. W jaki sposób konstruowani są więc bohaterowie w *legacyquelu*?

Sidney Presscot (Neve Campbell) w *Krzyku V* (*Scream*, reż. Matt Bettinelli-Olphin, Tyler Gillett, 2022) nie jest już ofiarą zamaskowanego mordercy. W piątej części wyraźnie schodzi na dalszy plan, funkcjonuje jako mentorka, przewodniczka, skora podzielić się swoimi doświadczeniami z nowym pokoleniem bohaterów. Podobną sytuację, w której postać z centralnych filmów w serii odgrywa rolę autorytetu, można zaobserwować w wielu innych *legacyquelach*. Han Solo (Harrison Ford) rzadko siada w kabinie Sokoła Millenium, a jeżeli już, to tylko na chwilę i nie po to żeby wykonać odważny manewr umożliwiający załodze ucieczkę przed Najwyższym Porządkiem. Na pokładzie jest przecież lepszy pilot – Rey (Daisy Ridley). Bohater nawiązuje jednak bliską relację ze swoją następczynią. Ostatecznie historia legendarnego bohatera kończy się, gdy ten decyduje poświęcić się dla dobra pozostałych, co samo w sobie również funkcjonuje jako motyw wielokrotnie przywoływany w kontekście powracających bohaterów. Zazwyczaj właśnie poprzez śmierć lub usunięcie się z akcji dokonuje się symboliczne przekazanie roli nowemu pokoleniu, czego dowodem może być przeprowadzka Rocky'ego do Toronto w *Creedzie II* (reż. Steven Caple Jr, 2018) lub nieobecność Sydney w szóstej odsłonie *Krzyku* (*Scream VI*, reż. Matt Bettinelli-Olphin, Tyler Gillett, 2023). W celu lepszego zrozumienia dokładnej konstrukcji zarówno powracających, jak i nowych bohaterów, warto pochylić się nad serią bokserskich filmów *Rocky/Creed*¹.

W filmie *Creed* bohater Sylvestra Stallone zostaje trenerem Adonisa Creeda (Michael B. Jordan), dosłownie i w przenośni stając się mentorem dla nowego pokolenia. Rocky reprezentuje przeszłość, serię, która dobiegła końca, czego ilustracją jest jego choroba, zwiastująca zbliżającą się śmierć. Symboliczne miejsce, które zajmuje w kontekście serii, zostaje bezpośrednio przedstawione w scenie konfrontacji między dwoma bohaterami. Adonis jest pełen żalu, gdy dowiaduje się, że Rocky rezygnuje z leczenia, Balboa jednak określa siebie jako relikwiarz przeszłości, którego czas minął, dlatego wita śmierć z otwartymi ramionami. Motyw przemijania jest więc bardzo silnie zaznaczany na wielu

¹ Mimo różnic serie *Rocky* i *Creed* są traktowane przez środowisko krytyczno-filmowe jako jeden rozbudowany cykl filmowy. Co więcej, sami twórcy podzielają to zdanie, czego dowodem jest film dokumentalny *From Rocky to Creed: The Legacy Continues* (reż. Ryan Coogler, 2015), opowiadający o sadze bokserskiej.

poziomach. Bliscy Rocky’ego albo już nie żyją, albo go zostawili. Mimo emocjonalnego wątku, postać Rocky’ego stanowi tło dla historii Adonisa. Nawet jego choroba jest potraktowana jako motywacja i ważna nauka dla młodego boksera. Ostatecznie to Adonis wpływa na decyzję trenera o podjęciu chemioterapii, szantażując go, że stanie do walki, tylko jeżeli on zrobi to samo. Decyzje Creeda mają więc bezpośredni wpływ na rozwój wydarzeń. Postać Rocky’ego jest o wiele bardziej bierna niż w poprzednich filmach, jego rola opiera się na przekazaniu doświadczenia i reakcji na otoczenie. Bohater w dużej mierze zostaje pozbawiony decyzyjności i mocy sprawczej.

Jak zauważa Chuck Tryon, niektóre elementy fabuły *Creeda* wyraźnie reprodukuja historię *Rocky’ego*, osadzając ją w innym kontekście kulturowym (Tryon 2020). Sądzę, że można pójść o krok dalej, porównując nie tylko poszczególne elementy historii, powtarzające się ze względu specyfikę *legacyquelu*, ale także profile psychologiczne bohaterów, które są bardziej zbliżone, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka.

Obaj bohaterowie są synami bokserów, ich rola jest więc w pewnym sensie odziedziczona. Mają podobną motywację. Rocky walczy, ponieważ nie widzi dla siebie innej drogi. Creed natomiast wchodzi na ring, bo tylko w ten sposób może się dowartościować. Zarówno Creed jak i Balboa nie walczą o zwycięstwo, ale o to, żeby udowodnić sobie, że są kimś więcej. Przewagę psychologicznej walki wewnątrz bohaterów od tej na ringu ilustrują ostateczne wyniki pojedynków. Oba kończą się faktyczną porażką, ale moralnym zwycięstwem.

Seria zwraca więc uwagę na przemianę zachodzącą w powracających bohaterach zarówno na poziomie charakterologicznym – dojrzewają, stają się mentorami przyszłego pokolenia – jak i formalnym, w kontekście konstrukcji całego cyklu: schodzą z ringu, ustępując miejsca nowym zawodnikom. Ponadto zestawienie ze sobą dwóch filmów z serii ilustruje, jak podobni do siebie są bohaterowie odgrywający główne role. W efekcie Creed może być odczytywany jako bardziej niepokorna wersja Rocky’ego. Podobną relację można zauważyć między innymi duetami: Sindey Prescott i Sam Carpenter (Mellisa Barrera), Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) i Allyson Nelson (Andi Matichak) czy Rey i Luke Skywalker.

Wrażenie dziedzictwa wynikające z obecności dwóch pokoleń bohaterów w *legacyquelu* jest być może najłatwiej zauważalną cechą na poziomie formalnym. Trudno więc się dziwić, że funkcjonowała jako pierwszy element definiujący zjawisko. Jak podkreśla jednak Kathleen Loock, obecność wracających bohaterów nie jest jednym zabiegiem pozwalającym osiągnąć ten efekt. Autorka równie dużą

wartość w procesie tworzenia filmu nostalgicznego przypisuje bardziej abstrakcyjnym elementom, takim jak chociażby „fascynacja wynikająca z ponownego zobaczenia dinozaura na wielkim ekranie [*a more abstract fascination of seeing dinosaurs again on the big screen*]” (Loock 2020: 174). W ten sposób badaczka zwraca uwagę na kolejną istotną cechę charakteryzującą zjawisko *legacyquelu*, czyli sposób, w jaki twórcy kreują emocjonalną więź z przeszłością za pomocą dźwięku i obrazu.

Mise en scène – nostalgia i dziedzictwo w audiowizualnej warstwie *legacyquelu*

Audiowizualny aspekt *legacyquelu* jest równie istotny, co konstrukcja fabuły pojedynczego filmu i narracji na przestrzeni całej serii. Analizując *legacyquela* pod tym kątem, można zauważyć pewien klucz powtarzany w wielu utworach, który poprzez dobranie konkretnych środków stylistycznych służy wzmocnieniu roli nostalgii i dziedzictwa.

Być może najistotniejszą cechą jest sposób, w jaki filmy rekonstruujące centrale utwory odwołują się do ich estetyki, powielając ich techniczne rozwiązania. Tego typu strategię można zauważyć w wielu przypadkach, za przykład niech posłużą jednak wspomniane wcześniej *Gwiezdne wojny*, które od zawsze cechowały się bardzo nieprzejrzystym stylem.

Często powracającym motywem podczas analizy wizualnej warstwy tych utworów jest scenografia, z której słynie seria. Każdy element składający się na materialność *Gwiezdnych wojen* można określić mianem „rustykalnego futuryzmu”, czyli zużytego świata, opartego na zaawansowanej technologii i anachronizmach. Klucz wizualny jest szczególnie wyraźny w *Przebudzeniu Mocy* (*Star Wars: The Force Awakens*, reż. J.J. Abrams, 2015), gdzie oprócz roli światotwórczej jawi się jako zabieg nostalgiczny, odwołujący się do poprzednich filmów. W podobny sposób funkcjonują bezpośrednie kalki, w postaci ujęć imitujących te zawarte w centralnym filmie. *Przebudzenie Mocy* wielokrotnie wykorzystuje ten zabieg, komponując ujęcia w taki sposób, aby przypominały poszczególne fragmenty z *Nowej Nadziei* (*Star Wars*, reż. George Lucas, 1977). Na poziomie znaczeniowym nie wnoszą nic wartościowego, stanowią więc przykład owego „wizualnego kuriozum”, o którym pisał Jameson.

W przypadku *Gwiezdnych wojen* istotnym aspektem jest również proces produkcyjny, który znacząco wpływa na warstwę audiowizualną filmu. Podczas

kręcenia *Nowej Nadziei* w dużej mierze polegało na praktycznych efektach specjalnych w celu stworzenia wiarygodnego wszechświata (Swan 2022). Efektem jest barwny, żywy świat, pełen dziwnych stworów z obcych planet, który co prawda wymaga pewnego „przymrużenia oka” na techniczne niedoskonałości, jednak ma w sobie wiele uroku i autentyczności. Istotnym elementem marketingu *legacyquelu* był więc powrót do takich praktyk produkcyjnych (Watts 2014), co przy okazji jeszcze bardziej zbliżyło utwory na poziomie wizualnym. Promocja filmu, odnosząca się do faworyzowania efektów praktycznych nad efekty cyfrowe, sama w sobie podniosła wartość nostalgiczną utworu, wynikającą z przeciwstawienia sposobów produkcji z lat 70. ze współczesnymi, sugerując tym samym, że jeden z nich jest lepszy. Obrona strategia marketingowa zwraca również uwagę na demografię, do której miała dotrzeć kolejna część cyklu, czyli widzów wychowanych na pierwszej trylogii z sentymentem spoglądających w przeszłość. Ostateczne wykorzystanie zarówno efektów praktycznych, jak i cyfrowych może więc symbolizować efekt, który miał osiągnąć *legacyquel*, czyli zjednoczenie dwóch pokoleń fanów serii.

Legacyquel nie jest więc zjawiskiem definiowanym wyłącznie przez jeden element. Wręcz przeciwnie, stanowi skomplikowany system polegający na precyzyjnej manipulacji szużetem i warstwą audiowizualną filmu, która ostatecznie odpowiada za nostalgiczny i sentymentalny wydźwięk utworu wykorzystującego tęsknotę i emocjonalne przywiązanie widzów do cyklu w celu rewitalizacji serii. Analiza poszczególnych przykładów uważanych za reprezentatywne w kontekście zjawiska pozwoliła zauważyć i opisać strategie charakteryzujące *legacyquel* oraz określić jego rolę w seriach filmowych. Jak jednak kategoria funkcjonuje w szerszym kontekście współczesnego kina głównego nurtu?

Legacyquel jako naruszenie status quo w kinie głównego nurtu

Fascynacja przeszłością i obecność elementów ewokujących poczucie nostalgii nie wykluczają możliwości polemiki oraz krytycznej analizy. Co więcej, reprodukcja historii wręcz zachęca do reinterpretacji jej elementów, dlatego właśnie dialog z przeszłością jest szczególnie wyraźny w analizowanej strategii rekonstruującej cykle filmowe.

Remake aktualizujący, o którym Thomas Leitch pisze w badaniach nad typologią zagadnienia (Leitch 1990), nie tylko przenosi historię do współczesnych realiów, ale również osadza ją w nowym kontekście społeczno-politycznym. Często zdarza się, że reprodukowany film podlega zabiegom takim

jak transakcentacja poszczególnych elementów², które nie mogły wybrzmieć w oryginalnej wersji ze względu chociażby na ówczesną sytuację polityczną. Za przykład zmiany akcentów względem centralnego filmu może posłużyć *West Side Story* (reż. Steven Spielberg, 2021), które poświęca znacznie więcej uwagi motywom queerowym, praktycznie niedostrzegalnym w wersji z 1961 (*West Side Story*, reż. Jerome Robbins, Robert Wise, 1961). Podobną strategię można zaobserwować w *legacyquelach* wdających się w polemikę z przeszłością serii. Spośród wszystkich analizowanych dotychczas filmów krytyczny stosunek do tego, co było, najwyraźniejszy jest w *Przebudzeniu Mocy*.

Derek Johnson w artykule *Resistance and Empire: Star Wars and the Social Justice Reboot*, zauważa, że rewitalizowana seria *Gwiezdnych wojen* nie jest dłużej zmonopolizowana przez białych, heteroseksualnych mężczyzn (Johnson 2020). Podczas gdy bohaterami *Nowej Nadziei* byli głównie oni, *Przebudzenie Mocy* skupia się na opowiedzeniu historii bohaterki. Rey jest bezdyskusyjnie centralną postacią siódmego utworu w serii. Jest najbardziej aktywna, podejmowane przez nią decyzje mają największe znaczenie dla rozwoju fabuły, a podróż, którą odbywa, stanowi dramaturgiczny fundament utworu. W *Nowej Nadziei* dokładnie taka sama rola przypadała Luke'owi Skywalkerowi.

Zdaniem autora role żeńskie w *Gwiezdnych wojnach* po *Przebudzeniu Mocy* nie stanowią przykładu tokenizmu (Hogg & Vaughan 2006), jak w poprzednich filmach z serii, ale mają znaczący wpływ na rozwój wydarzeń. Dotyczy to zarówno Rey, głównej bohaterki zrewitalizowanego cyklu, oraz pozostałych: generał Leii Oregany, czyli liderki Ruchu Oporu, Maz Kanaty (Lupita Nyong'o), jednej z wielu postaci funkcjonujących jako mentorka Rey, czy Kapitan Phasma (Gwendoline Christie), dowodzącej oddziałem szturmowców Najwyższego Porządku. W *Przebudzeniu Mocy* nawet w rolach epizodycznych i pośród statystów, w przeciwieństwie do centralnego filmu, pojawia się więcej kobiet. Warto dodać, że dywersyfikacja świata *Gwiezdnych wojen* dotyczy nie tylko samego obsadzenia kobiet w widocznych i znaczących rolach, ale również uwzględniania aktorów reprezentujących różne grupy etniczne.

Kolejnym sposobem naruszania *status quo*, na który uwagę zwraca Derek Johnson, jest problematyzowanie heteronormatywności obecnej w poprzednich

² Przywołane operacje retoryczne zostały zapożyczone z terminologii zaproponowanej przez Marka Hendrykowskiego, funkcjonującej w ramach analizy problemu adaptacji filmowej. Uważam, że mimo zastosowania w zupełnie odmiennym procesie, trafnie opisują zabiegi, którym poddawany jest film rekonstruowany przez remake,

filmach. Sposób, w jaki przedstawiona zostaje relacja między Poe i Finnem, jest podatna na interpretację sugerującą jej romantyczny charakter. Spekulacje na ten temat mają oparcie w rzeczywistości, wychodzące poza analizę poszczególnych scen w kontekście queerowym. W wywiadzie z Ellen DeGeneres, Oscar Isaac przyznał, że odgrywał sceny ze swoim ekranowym partnerem w sposób, w jaki odrywa sceny romantyczne (Schnurr 2015). Ostatecznie *Przebudzenie Mocy* nie zawiera bezpośrednio przedstawionych wątków queerowych, natomiast kontynuacje filmu już tak. Finał sagi, czyli *Gwiezdne wojny: część IX – Skywalker. Odrodzenie*, zawiera pierwszy w serii pocałunek między postaciami tej samej płci. Jednak ze względu na niewielki wpływ na resztę filmu i fakt, że scena została wycięta z wersji pokazywanej między innymi w Zjednoczonych Emiratach Arabskich, sekwencja została odebrana przez wiele środowisk jako *queerbaiting* (Harrad 2018), czyli technika marketingowa mająca na celu przykuć uwagę publiczności LGBT (Ramella 2020). Z podobną krytyką spotkał się feministyczny i wrażliwy na problemy mniejszości etnicznych aspekt filmu, który zdaniem wielu funkcjonował jako próba dotarcia do szerszej widowni, a nie faktyczny wyznacznik dywersyfikacji serii. Argumentem potwierdzającym te spekulacje jest wyraźny brak postaci kobiecych w materiałach promujących film, na co uwagę zwraca Derek Johnson, oraz zmniejszenie bohatera granego przez Johna Boyege na chińskim plakacie *Przebudzenia Mocy*, o czym wspomina Sam Webb w artykule dla portalu *Mirror* (Webb 2015).

Derek Johnson podsumowuje rewizjonizm *Przebudzenia Mocy* sentymentem, w myśl którego praktyki reprodukcji serie pozwalają masowym mediom skomentować zmiany społeczne, ale w ograniczony i kontrolowany sposób, który nie zaburzałby dotychczasowego stanu rzeczy. Ostatecznie rewitalizacja serii filmowej jest zabiegiem w głównej mierze związanym z przedłużeniem życia marki. Wszelkie aktualizacje kontekstów społeczno-politycznych w *legacyquelu* zostają zrównoważone nostalgicznymi nawiązaniem do przeszłości, czego efektem jest politycznie ambiwalentny film, przystosowany do szerokiego grona odbiorców. Rewizja przeszłości funkcjonuje w określonych ramach, tak aby nie wpłynęła niekorzystnie na wynik sprzedażowy filmu oraz przyszłość serii.

Podsumowanie

Legacyquel jest jednym z najciekawszych trendów współczesnego kina amerykańskiego ostatnich lat. Odwołując się do tradycji blockbustów i wielkich serii filmowych dominujących światowy box office, rozpoczyna nowy etap serii.

Ewokując nostalgię i tęsknotę, jest mimo wszystko nastawiony na przyszłość i rozwój serii filmowych. Stanowi zjawisko hybrydowe na wielu poziomach, od strategii tworzenia serii, z których korzysta, przez formalne łączenie historii z przyszłością, po pozornie rewizjonistyczny charakter, maskujący zmyślną strategię marketingową.

Mimo sporu wokół terminologii i definicji zjawiska, istnieje wiele cech charakterystycznych, wyróżniających *legacyquel* na tle innych aktualnych trendów kina głównego nurtu. Co zatem sprawia, że film jest *legacyquelem*? Sposób, w jaki opowiada historię, rola, którą pełni w serii, nostalgia ewokowana przez szereg zabiegów formalno-stylistycznych, jego stosunek do przeszłości, oraz wiele innych aspektów, które po usystematyzowaniu tworzą precyzyjną definicję o wysokim poziomie operacyjności, która pozwala zbadać i poddać zjawisko definiujące seryjność po 2015 roku.

Wcześniej argumentowałem, że nadrzędnym celem *legacyquelu* jest rewitalizacja serii filmowej. O sukcesie wykorzystania tej strategii świadczy zatem nie tylko odbiór krytyczny czy osiągnięty wynik box office'owy ale także liczba kolejnych filmów w serii. Podobnie jak w przypadku rewitalizacji poprzez reboot, następnym krokiem rozwoju cyklu filmowego po *legacyquelu* jest powrót do strategii rozrostu. Zazwyczaj polega ona na wprowadzeniu sequelu kontynuującego rozpoczętą od nowa historię.

Zwrot ku strategii rozrostu zauważalny w niemal każdej serii podlegającej rewitalizacji przez *legacyquel* rzuca światło na pewien istotny dla zjawiska proces. *Legacyquel* osiągając swój cel, czyli skutecznie przywracając do życia serię filmową, jednocząc pokolenia fanów, sprawia, że dalsza część historii nie wymaga już nostalgicznego i sentymentalnego tonu, który do niej wprowadza. Odnowiona seria, poprzez kontynuacje i spin-offy zawiązujące nowe wątki fabularne i konflikty, zaczyna żyć własnym życiem, dzięki czemu odcina się od przeszłości. Adonis Creed nie potrzebuje Rocky'ego żeby w trzeciej części pokonać swojego rywala, jest wystarczająco silny, by na własnych ramionach udźwignąć ciężar serii filmowej.

Analizując krytyczny odbiór sequeli po *legacyquelu*, które wciąż utrzymują jego nostalgiczny charakter, można zauważyć, że są one postrzegane jako próby zagrania na emocjach widzów przywiązanych do marki (Rolli 2019). Jeżeli proces stojący za jednoczesnym dopowiadaniem i reprodukowaniem historii zostaje zauważony, trudnej jest w niego uwierzyć, a zjawisko staje się kolejnym chwytem marketingowym mającym zwabić oddanych widzów do kin.

Legacyquel jest zatem fenomenem temporalnym. Wprowadzony do zagrożonej w stagnacji serii przywraca ją do życia, jednak na tym kończy się jego

rola. Przyszłość wskrzeszonych serii opiera się na kontynuacjach i rozroście, a nie na rekonstrukcji przeszłości. Z coraz to mniejszą liczbą serii, które mogłyby zostać poddane rewitalizacji, być może, po zaledwie dekadzie istnienia, „era *legacyqueli*” dobiega końca.

Źródła cytowań

- BOYM, SVETLANA (2002), *The Future of Nostalgia*, Nowy Jork: Basic Books.
- BRITANNICA.COM (2024a), 'Cubism', online: <https://www.britannica.com/art/Cubism> [dostęp: 06.06.2024].
- BRITANNICA.COM (2024b), 'Impressionism', online: <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art> [dostęp: 06.06.2024].
- HARRAD, KATE (2018), *Claiming the B in LGBT: Illuminating the Bisexual Narrative*, Vancouver: Thornapple Press.
- HENDRYKOWSKI MAREK (1994), *Słownik terminów filmowych*, Poznań: ars nova.
- HOGG, MICHAEL A., GRAHAM M. VAUGHAN (2006), *Social Psychology*, Harlow: Prentice Hall.
- JAMESON, FREDRIC (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przekł. Marcin Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- JOHNSON, DEREK (2020), 'Resistance and Empire: Star Wars and the Social Justice Reboot', w: Daniel Herbert, Constantine Verevis (red.), *Film Reboots*, Edynburg: Edinburgh University Press, s. 127-142.
- KLEIN, AMANDA ANN, R. BARTON PALMER (2016), *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press.
- KOSTYRA, KAROLINA (2020), 'Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem', w: *Literatura i Kultura Popularna*: XXV, s. 461-472.
- LEITCH, THOMAS (1990), 'Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake' w: *Literature/Film Quarterly*: 3, s. 138-149.
- LOOCK, KATHLEEN (2020), 'Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise' w: Daniel Herbert, Constantine Verevis (red.), *Film Reboots*, Edynburg: Edinburgh University Press, s. 173-188.
- MCCCLINTOCK, PAMELA (2016), 'Batman v. Superman,' 'Star Wars' and Hollywood's New Obsession With the "Requel"', online: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/batman-v-superman-star-wars-879197/> [dostęp: 30.05.2024].
- PROCTOR, WILLIAM (2017), 'Reboots and Retroactive Continuity' w: Mark Wolf (red.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, Londyn: Routledge, s. 224-235.

- PROCTOR, WILLIAM (2012), 'Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot' w: *Scope. An Online Journal of Film and Television Studies*: 22, online: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2012/february-2012/proctor.pdf> [dostęp: 15.02.2024].
- RAMELLA, BRYNNE (2020), 'Star Wars: The Rise of Skywalker's Gay Characters Explained', online: <https://screenrant.com/star-wars-rise-skywalker-gay-lesbian-kiss-explained/> [dostęp: 08.06.2024].
- ROLLI, BRYAN (2019), 'Star Wars: The Rise of Skywalker' Proves Fan Service and Nostalgia Can Kill A Franchise', online: <https://www.forbes.com/sites/bryanrolli/2019/12/20/star-wars-the-rise-of-skywalker-proves-fan-service-and-nostalgia-can-kill-a-franchise-spoilers/> [dostęp: 09.06.2024].
- SINGER, MATT (2015), 'Welcome to the Age of Legacyquel', online: <https://screencrush.com/the-age-of-legacyquels/> [dostęp: 15.02.2024].
- SWAN, LEWIS (2022), 'The Art of Star Wars', online: <https://www.gowithyamo.com/blog/the-art-of-star-wars> [dostęp: 31.05.2024].
- TRYON, CHUCK (2020), 'Rebooting the Politics of the Sports Melodrama: Creed vs. Rocky' w: Daniel Herbert, Constantine Verevis (red.), *Film Reboots*, Edynburg: Edinburgh University Press, s. 143-156.
- VEREVIS, CONSTANTINE (2005), *Film Remakes*, Edynburg: Edinburgh University Press.
- VEREVIS, CONSTANTINE, DANIEL HERBERT (2020), *Film Reboots*, Edynburg: Edinburgh University Press.
- WATTS, STEVE (2014), 'Star Wars: Episode VII to Use More Practical Effects', online: https://www.ign.com/articles/2014/08/18/star-wars-episode-vii-to-use-more-practical-effects?utm_campaign=ign+main+twitter&utm_source=twitter&utm_medium=social [dostęp: 31.05.2024].
- WEBB, SAM (2015), 'Star Wars: The Force Awakens race row after black star SHRINKS in Chinese poster', online: <https://www.mirror.co.uk/news/world-news/star-wars-force-awakens-race-6951525> [dostęp: 09.06.2024].

Co tak naprawdę oznacza być matką? – analiza na podstawie filmografii Pedro Almodóvara

JULIA ŚLIWAK

Wprowadzenie

Z uwagi na duże znaczenie społeczne, rola matki stanowi przedmiot wielu dyskusji, badań i refleksji. Przez długi czas macierzyństwo sprowadzało się do jednego wzorca, który ewoluował na tle przemian społeczno-kulturowych, w wyniku których obecnie nie można mówić o nadrzędnym ideale matki. Macierzyństwo w ujęciu tradycyjnym jest nierozzerwalnie związane z pojęciem kobiecości i konkretnymi cechami wynikającymi z różnic biologicznych między kobietami a mężczyznami.

W powszechnie funkcjonującym przekonaniu – zauważa Nancy Felipe Russo – dorosła kobieta, to z definicji taka, która jest matką [...] Macierzyństwo uważane jest za główną cechę normalnej, dorosłej kobiety. Oznacza to, że kobiety pragnące uchodzić za normalne (w domyśle: wszystkie kobiety) podlegają obowiązкови bycia matką, czyli „nakazowi macierzyństwa” (Budrowska 2000: 13-14).

Dzięki osiągnięciom studiów genderowych zauważono, że kwestie różnic płciowych nie mają bezpośredniego przełożenia na cechy przypisywane danym jednostkom. Oznacza to, że podział ról społecznych bazujący na tychże różnicach

powstał w wyniku pewnych ustaleń, a co za tym idzie, jest konstruktem społecznym. Nowy model macierzyństwa charakteryzuje się mnogością i różnorodnością, w konsekwencji coraz trudniej odpowiedzieć na pytanie, co tak na prawdę znaczy być matką. Niniejszy artykuł ma na celu próbę znalezienia odpowiedzi na to pytanie na podstawie analizy obrazu matki, jaki przedstawia w filmografii Pedro Almodóvar. Hiszpański reżyser w swojej twórczości porusza tematy ważne społecznie, wśród których kwestie kobiece znajdują się na pierwszym miejscu. Co ważne, Almodóvar nie ogranicza się do powierzchownych rozważań, a skrupulatnie przedstawia mnogość wariantów w zakresie pojmowania macierzyństwa, dzięki czemu zrozumienie znaczenia społecznej roli matki może być pogłębione i kompleksowe w kontekście współczesnych realiów społeczno-kulturowych. Oprócz refleksji nad biologicznymi, społecznymi i kulturowymi wymiarami macierzyństwa, podczas analizy wybranych filmów reżysera zostanie podjęta próba przedstawienia zróżnicowania w podejściu i realizacji roli matki, stojących przed nią wyzwań oraz zmian dotyczących tożsamości i znaczenia kobiet w społeczeństwie.

Analiza roli społecznej matki

Społeczeństwo w ujęciu socjologicznym jest pojęciem wielowymiarowym, w które wpisane są między innymi kategorie takie jak zbiorowość, spójność, relacje, działanie, a także pewnego rodzaju system bazujący na przypisanych jednostkom rolach (Sztompka 2002: 29).

W rozumienie ról społecznych wpisane jest wzór zachowań jednostki, funkcje, jakie pełni, a także sposób, w jaki je realizuje. Ponadto rola społeczna ma związek z pozycją społeczną, z której wynikają pewnego rodzaju przywileje, obowiązki i prawa (Olechnicki & Załęcki 1999: 179).

Rola wiąże się z osobowością społeczną jednostki. Osobowość społeczna jest bowiem syntezą wszystkich ról osobnika. Jednostka bierze udział w rozlicznych grupach i w każdej z nich realizuje swoją rolę. Sposób realizacji tych ról jest unormowany społecznie [...] w sposób, w jaki oczekuje się, że powinna swą rolę wykonać (Jakubczak 1996: 84).

Jednak żeby mówić o roli społecznej kobiet, należy najpierw podkreślić rozróżnienie na płć biologiczną (*sex*) odnoszącą się do cech wynikających z anatomii oraz płć kulturową (*gender*) będącą zespołem „atrybutów i zachowań

przypisanych kobietom i mężczyznom na drodze socjalizacji. Płeć kulturowa pojmowana jako konstrukt społeczny wychodzi od różnic anatomicznych na podstawie których przypisywany jest »pewien określony zestaw zadań [...] dla jednej płci» (Marszałek 2008: 267-268). Z biologicznego punktu widzenia człowiek rodzi się jako osobnik płci męskiej lub żeńskiej, ze społeczno-kulturowego zaś – staje się mężczyzną lub kobietą (Pankowska 2005: 65). A zatem można powiedzieć, że mamy do czynienia z pewnego rodzaju zamkniętym kołem, w którym biologia warunkuje pewne zachowania uznane za charakterystyczne dla danej płci, tworząc tym samym pewne schematy, których powielanie prowadzi do powstawania stereotypów.

Role płciowe wyznaczają zespoły zachowań społecznie pożądanых, a praktyka życia potwierdza wyobrażenia na temat atrybutów kobiecości i męskości. Nie tylko więc stereotypy definiują role, ale też role wzmacniają stereotypy, które w następstwie tego konstytuują koncepcję i sposób percepcji ról płciowych (Gębała 2007: 14–15).

W dzisiejszych czasach jednostka może pełnić wiele ról, które są realizowane równocześnie. Jednak gdy te role i oczekiwania z nimi związane zaczynają się wykluczać, utrudniając realizację przypisanych zadań, lub są niezgodne z wartościami jednostki, zachodzi tzw. konflikt ról społecznych (Chodkowska 1994: 329). Bardzo często jest on związany z rolą społeczną matki i pojawia się w wyniku niemożności wpisania się w sztywno określone ramy definicji oraz wymogi i oczekiwania, jak również coraz częściej pojawiające się rozbieżności w pragnieniach i wartościach współczesnych kobiet, dla których macierzyństwo częstokroć przestaje być priorytetem.

„Kobieta jako matka zyskuje wyższą pozycję w kręgach społecznych i jeśli jest to rola oczekiwana i planowana przez kobietę, to sprzyja jej dobremu samopoczuciu” (Kotlarska 2011: 25), z czego wynika, że tradycyjne wyobrażenie dotyczące roli matki jest głęboko zakorzenione w społeczeństwie i wzmacniane poprzez przekazy medialne, a ograniczone możliwości w dostosowaniu tak pojmowanego macierzyństwa do współczesnych standardów może skutkować wewnętrznym konfliktem, przed którym stoją kobiety. Jednak na role społeczne ma również wpływ „epoka, jej kultura, system aksjonormatywny religia, system polityczny oraz środowisko lokalne” (Kotlarska 2011: 25), zaś samo ich pojmowanie „nie może być oderwane od cech płciowych i kulturowych” (Kotlarska 2011: 27). Ponadto:

O ile oczywiste jest, że macierzyństwo jest doświadczeniem biologicznie przypisanym tylko kobietom, o tyle kwestie takie, jak decyzja o macierzyństwie, sposób realizacji roli matki (zarówno przez matkę biologiczną, jak i społeczną), sposób wychowania i opieki nad dzieckiem to konstrukty społeczne (Kudlińska 2011: 59).

W wyniku przemian społecznych zaszły również zmiany dotyczące funkcjonowania kobiet w przestrzeni prywatnej i publicznej, co doprowadziło do prze wartościowania oczekiwań względem matek. Tak więc w procesie konstruowania się odświeżonych i dostosowanych do obecnych czasów zadań i oczekiwań względem macierzyństwa będą uwzględniane wyzwania, które stoją przed współczesnymi kobietami, nowe modele rodziny, nowe role społeczne, zarówno jeśli chodzi o kobiety, jak i mężczyzn, a także ich indywidualne potrzeby i odczucia.

Zmiany w zakresie pojmowania macierzyństwa

Wiek XX to czas znaczących przemian o charakterze globalnym, które znacząco przyczyniły się do ewolucji w zakresie życia społecznego. Jednak o konkretnym przełomie można mówić dopiero w drugiej połowie tego wieku, kiedy pojawiły się idee ponowoczesności zrywające z dotychczas obowiązującym prymatem rozumu i nadrzędnych idei, prowadzących do zmian.

Zmiany dotyczą głównie czterech sfer: (1) technologiczno-informacyjnej związanej z wiedzą i postępem, (2) ekonomicznej związanej z przemianami gospodarczymi, nowymi sektorami gospodarki, nowymi nierównościami, (3) społecznej związanej z pojawieniem się nowych ruchów społecznych, w tym feministycznych, z rewolucją seksualną czy przeobrażeniami w sferze życia rodzinnego oraz (4) kulturowej związanej z nowymi wartościami, ideologiami, w tym dotyczącymi tożsamości czy seksualności (Kudlińska 2011: 55).

Dla celów autorki niniejszego artykułu najważniejsze będą zmiany w sferze społecznej oraz kulturowej. Druga połowa XX wieku to czas wolności, różnorodności, pluralizmu oraz wzrostu zainteresowania odrębnością jednostki. Transformacje w zakresie systemów wartości społecznych doprowadziły do wypracowania nowego podejścia względem zagadnienia płci, a w konsekwencji do wyodrębnienia się dwóch modeli pojmowania kobiecości i męskości. Pierwszy z nich bazuje na jasno określonych różnicach między płciami, które w ujęciu

ponowoczesnym zaczynają się zacierać. Istotne jest, że wspomniane zmiany nie byłyby możliwe, gdyby nie ruchy feministyczne lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku oraz podjęcie tematyki kobiecej w badaniach, które otworzyły drogę analizom dotyczącym płci. Należy podkreślić, że zmiany dotyczące nowych wzorów kobiecości i męskości mają bezpośrednie przełożenie na przekształcenia w zakresie pojmowania macierzyństwa i ojcostwa, jak również samej instytucji rodziny.

Tradycyjny model płci opiera się na przekonaniu o biologicznych różnicach między kobietami a mężczyznami, które są sobie przeciwstawne. Podział ten pociąga za sobą konsekwencje w postaci z góry ustalonej tożsamości płciowej, określonych cech charakteru, funkcji społecznych (Dzwonkowska-Godula 2015: 27). Kobiecość i męskość w ujęciu tradycyjnym są przedstawiane jako dwa przeciwległe bieguny, przy czym to mężczyźni zajmują uprzywilejowaną i dominującą pozycję, którą „można traktować jako fakt uniwersalny, powszechny i ponadkulturowy” (Dzwonkowska-Godula 2015: 55). Zgodnie z przyjętymi założeniami polaryzacji płciowej można wyodrębnić pewne cechy i zachowania przypisywane jednostkom danej płci na drodze socjalizacji, które mają znaczący wpływ na funkcje, jakie pełnią w społeczeństwie:

Kobiety powinny rodzić i wychowywać dzieci, zajmować się domem, zachowań i postaw (kobiety powinny być nastawione na budowanie więzi, opiekę i pielęgnację innych członków rodziny), cech osobowości (kobiety mają być uprzejme, opiekuńcze, wrażliwe) oraz cech wyglądu (kobiety mają podkreślać swój wygląd określonym strojem (Kudlińska 2011: 62).

Zgodnie z tradycyjnym modelem kobiecość jest nierozzerwalnie związana z macierzyństwem, a macierzyństwo utożsamiane jest z kobiecością. W zasadzie trudno jest oddzielić cechy charakteryzujące kobietę od cech przypisywanych matce. Są to kolejno: „emocjonalność, zdolność do poświęceń, delikatność, czułość, troska o uczucia innych, umiejętność rozumienia innych, ciepło w relacji z innymi, pomaganie” (Mandal 2000: 17). Natomiast cechy przypisywane mężczyznom to: „niezależność, aktywność, kompetencja, łatwość podejmowania decyzji, niezawodność, wiara w siebie, nieuleganie naciskowi, poczucie przywództwa” (Mandal 2000: 18). Wyżej wymienione atrybuty kobiecości i męskości są reprezentowane i powielane przez tradycyjny model rodziny promujący nadrzędną i autorytarną rolę ojca oraz opiekuńczo-wychowawczą rolę matki. Macierzyństwo w ujęciu tradycyjnym opiera się także na poświęceniu,

podporządkowaniu i odrzuceniu swoich potrzeb na rzecz dziecka i rodziny. „Tradycyjny sposób postrzegania macierzyństwa obejmuje także idealizację roli matki” (Budrowska 2001: 107, 112) i piętnowanie zachowań odbiegających od narzuconego wzorca. Obecnie tradycyjny model płci współlistnieje z nowymi ideałami kobiecości i męskości, które opierają się na równości i partnerstwie kobiet i mężczyzn, a podział ról społecznych ze względu na płeć opiera się na idei komplementarności i androgeniczności (Arcimowicz 2003: 55). Wraz z rozwojem myśli feministycznej granice między płciami i przypisanymi im rolami zaczęły się zacierać. Pojawienie się nowych modeli płci było możliwe dzięki nowym warunkom społecznym oraz ideałom ponowoczesności. Jak zauważa Dzwonkowska-Godula:

Wiedza na temat kulturowych modeli kobiecości i męskości, rozróżnienie między płcią biologiczną (sex) i kulturową (gender) uświadamia ludziom, że stawiane im jako kobietom i mężczyznom, matkom i ojcom, oczekiwania mają charakter społeczny, a nie wynikają z „naturalnych” różnic. A skoro „autorem” definicji kobiecości i męskości, macierzyństwa i ojcostwa jest społeczeństwo, nie natura, to nie są one stałe, nienaruszalne i można je zmienić (Dzwonkowska-Godula 2015: 71).

Współczesna kobieta nie jest zamknięta w sferze prywatnej, lecz ma coraz większy udział w sferze publicznej. Ponadto bardzo często próbuje połączyć ze sobą zarówno obowiązki domowe, jak i zawodowe. Emancypacja kobiet otworzyła nowe możliwości w kwestii edukacji oraz na rynku pracy, ale przede wszystkim zerwała z zero-jedynkowym podejściem narzucającym określone role społeczne. „W społeczeństwie istnieje wiele równoważnych ze sobą wersji kobiecości i męskości. Często tożsamości kobiece i męskie wręcz »przeplatają się ze sobą« i trudno je od siebie odróżnić” (Gromkowska-Melosik 2017: 100). Równouprawnienie otworzyło kobietom nowe możliwości, dając przyzwolenie na podejmowanie własnych decyzji w oderwaniu od pewnych stereotypów i skostniałych przyzwyczajęń. Obecnie można mówić o tolerancji na wszelkiego rodzaju odmienności, w tym różne podejście do realizowania roli matki. Jednak macierzyństwo nadal uznawane jest za „nośnik kobiecości” i pewnego rodzaju atrybut funkcjonujący poza granicami czasowymi czy terytorialnymi (Gromkowska-Melosik 2017: 101). Warto zauważyć, że:

Mimo istotnej zmiany społecznej, która doprowadziła do wyzwolenia kobiet ze sztywnych ram obowiązków i powinności, archetyp matki, która z oddaniem opiekuje się

swoimi dziećmi, kocha bezwarunkowo i przedkłada ich dobrostan ponad własne potrzeby, niezwykle silnie oddziałuje na tożsamość kobiet (Czuba 2022: 233).

Zmiany w pojmowaniu kobiecości i męskości mają swoje odzwierciedlenie w nowym modelu rodziny. Początkowo tradycyjny jej układ przekształcił się w model rodziny nuklearnej charakteryzującej się oderwaniem od religii, małodziejnością, a także podkreśleniem indywidualizmu jej członków. W toku nieustannie zachodzących zmian:

nowoczesny model płci odrzuca zarówno konieczność bycia „kobietą kobietą” i „męskim mężczyzną”, dopuszczając bycie „męską kobietą”, „kobiecy mężczyzną”, osobą androgyniczną czy nieokreśloną płciowo, jak i neguje konieczność bycia osobą heteroseksualną, umożliwiając istnienie innych orientacji seksualnych (Dzwonkowska-Godula 2015: 73).

Zacieranie się wyraźnych granic między rolami społecznymi, jakie przypisane są kobietom i mężczyznom, można zauważyć, że coraz częściej promowany jest model zaangażowanego i świadomego ojcostwa, czyli włączenia mężczyzn do sfery prywatnej zarezerwowanej wcześniej wyłącznie dla kobiet. Konsekwencją tych zmian jest uznanie alternatywnych form rodziny, do których zalicza się rodziców samotnie wychowujących dzieci, rodziny patchworkowe, bezdzietne, niesformalizowane prawnie, jak również związki homoseksualne.

Macierzyństwo w twórczości Pedro Almodóvara

Będę matką, będę mieć dziecko, [...], nazwę je Lucyferem, nauczę je krytykować, nauczę je żyć z prostytutką, nauczę je zabijać. Tak, będę matką. [*Voy a ser mamá, voy a tener un bebé, [...], le llamaré Lucifer, le enseñaré a criticar, le enseñaré a vivir de la prostitución, le enseñaré a matar. Sí, voy a ser mamá*] (Almodóvar & MacNamara 1983).

Macierzyństwo, obok kwestii kobiecych, stanowi integralną część twórczości Pedro Almodóvara i jest pokazane w sposób charakterystyczny dla hiszpańskiego reżysera, to znaczy w opozycji do paradygmatów, łamiąc tematy tabu i bariery narzucone przez stereotypowe myślenie, a także pokazując nieograniczone możliwości, jeśli chodzi o sposób pojmowania ról społecznych. Kino Almodóvara to przede wszystkim analiza społeczeństwa i sposobu, w jaki zachodzą pewnego

rodzaju zmiany, jak również zwrócenie uwagi na szkodliwe przekonania dotyczące funkcjonowania kobiet i mężczyzn w tymże społeczeństwie czy narzucanie im z góry określonych obowiązków, pozwalając tym samym na zamknięcie ich w sztywnych ramach zachowań przypisanych do płci. Z uwagi na fakt, że twórczość reżysera przypada na czas największych przemian społeczno-kulturowych współczesnej Hiszpanii, jego filmy są mocno osadzone w ideałach ponowoczesności i klimacie Madryckiej Movidy. Na pierwszy plan wysuwa się odrzucenie pewnych schematów oraz jednego, przypisanego z góry wzorca. Postaci kreowane przez Almodóvara pokazują nowe modele społeczne, przy czym pozostają w zależności ze starymi modelami, żeby jeszcze bardziej podkreślić dzielące je różnice oraz negatywne konsekwencje przestarzałych wzorców. W twórczości artysty pojawiają się więc zarówno tradycyjne ideały kobiecości, jak i obraz kobiety nowoczesnej. Dominują przede wszystkim silne postaci kobiece, które są niezależne, walczą z problemami, które spotykają na swojej drodze, jednocząc się z innymi kobietami, tworząc przy tym siostrzane więzi. Należy podkreślić, że w twórczości Almodóvara udział mężczyzn jest znikomy i ogranicza się tylko do drugoplanowych ról, które w zasadzie nie wnoszą do fabuły nic oprócz tego, że stanowią swego rodzaju przeszkodę dla kobiet. Ważne jest również zatarcie się granic między kobiecością i męskością, zatarcie się granicy między tym, co męskie i tym, co kobiece. W przypadku filmografii Almodóvara można mówić nawet o zamianie tych ról, a więc mężczyzna jest bardziej kobiecy, a kobieta bardziej męska. Zmianie ulegają także role społeczne, które przez lata były przypisywane do danej płci. Idąc za zmianami jakie przeszło społeczeństwo w drugiej połowie XX wieku, hiszpański reżyser podkreśla nie tylko odmiennność płciową, ale mówi wprost o zmienności tożsamości płciowych. W jego twórczości pojawiają się więc homoseksualizm oraz transwestytyzm, dzięki czemu jest w stanie zrobić kolejny krok, aby społeczeństwo odrzuciło szkodliwe przekonania i otworzyło się na różnorodność. Co więcej, Almodóvar jako wierny obserwator rzeczywistości nie tylko wprowadza nowe spojrzenie na pewne kwestie, ale też dokumentuje, jak ewoluuje społeczeństwo, w tym także postrzeganie macierzyństwa oraz roli jakie pełnią kobiety. Rodzina zawsze stanowiła najważniejszą wartość dla hiszpańskiego społeczeństwa, mocno osadzonego w wierze chrześcijańskiej oraz podporządkowanego ideałom frankizmu. Jednak twórczość Almodóvara jest głosem sprzeciwu wobec tradycyjnych modeli, z tym, że reżyser nie proponuje całkowitego odsunięcia się od dawnych wartości, a dostosowanie ich do współczesności. Tradycyjna rodzina, a tym samym idealna kobieta – matka i żona – zostaje zdekonstruowana i przedstawiona w taki sposób, żeby sprowokować do refleksji. W tym kontekście warto przywołać słowa Straussa:

Jeżeli jest coś, co charakteryzuje przełom wieków, to właśnie rozpad rodziny. Możliwe jest dzisiaj tworzenie rodzin z innych elementów, na innych zasadach, stworzenie innych relacji biologicznych. Muszą one być respektowane, jakiegokolwiek by były, gdyż najważniejsze jest, żeby członkowie rodziny się kochali (Strauss 2001: 209).

Punktem wyjściowym dla macierzyństwa, jakie przedstawia Almodóvar, jest jego matka Francisca Caballero, stanowiąca wzór dla niektórych postaci kobiecych kreowanych przez reżysera i która występuje aż w 4 filmach wyreżyserowanych przez syna – kolejno: *Czym sobie na to wszystko zasłużyłam*, *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, *Zwiąż mnie* i *Kika*. Ponadto wiele filmowych wątków nawiązuje do przeszłości hiszpańskiego reżysera, który, jak sam przyznaje, „wyrósł obserwując kobiety z wioski, a później przekształcił te doświadczenia we wzory dla swoich postaci. Nauczył się, że kobiety dzielą ze sobą radość, sekrety, zdrowie i chorobę” [*se crió observando las mujeres del pueblo y luego convirtió estas experiencias en modelos para sus personajes. Aprendió que las mujeres comparten alegrías, secretos, salud y enfermedad*]” (Fahrenheitmagazine.com 2021).

Przez lata, twórczość Almodóvara ewoluowała wraz ze społeczeństwem, głównie hiszpańskim jednak poruszane przez niego problemy można odnieść na skalę globalną. Jego pierwsze filmy przedstawiają hiszpańską rzeczywistość po upadku frankizmu oraz jego wartości, w tym także tradycyjnej rodziny i roli kobiety jako idealnej żony i matki. Bardzo częstym zabiegiem stosowanym wówczas przez reżysera było zestawianie ze sobą tradycyjnego modelu z tym nowoczesnym. Widać to bardzo wyraźnie w filmie *Matador* z roku 1986, w którym dwie matki Berta (Julieta Serano) i Pilar (Chus Lampreave) reprezentują dwie Hiszpanie. Pierwsza z nich to czasy dyktatury i propagowania wiary chrześcijańskiej, natomiast druga matka to symbol Hiszpanii, która dopiero co na nowo powstaje. Filmy z tego etapu pokazują również tradycyjny model rodziny oraz role, jakie pełnią w niej kobiety, które głównie zajmują się domem i dziećmi, a co najważniejsze nie czują się w tym spełnione. Późniejsza twórczość reżysera, która jak już zostało wspomniane, zmienia się wraz z upływem czasu, porusza zupełnie inne problemy niż na samym początku.

Nie sposób nie mówić o macierzyństwie, jakie przedstawia Almodóvar, bez odniesienia się do filmu *Wszystko o mojej matce*, który z całą pewnością stanowi jego wieloaspektową i pogłębioną analizę oraz może pomóc odpowiedzieć na pytanie, co tak naprawdę znaczy być matką. W filmie nie można mówić wyłącznie o biologicznej matce, ale również o pewnych cechach, które determinują matkę. Warto w tym miejscu przywołać słowa Erica-Emmanuela Schmitta:

Nie pytajcie mnie, jak wyglądała moja matka: czy można opisać słońce? Z mamy promieniowało ciepło, siła, radość. Bardziej pamiętam te odczucia niż rysy jej twarzy. Przy niej śmiałem się i nic złego nie mogło mi się przytrafić (Schmitt 2005: 6).

Jak wynika z powyższego cytatu, matka to bezpieczna przystań, bezwarunkowa miłość i ukojenie. Główna bohaterka almodóvarowskiej produkcji to Manuela – kobieta, która jest matką w całym tego słowa znaczeniu. To właśnie w tej postaci reżyser ulokował wszystkie cechy kojarzone z rolą matki, podkreślając przy tym, że macierzyństwo to coś znacznie więcej niż więzi biologiczne. Oczywiście Manuela jest matką biologiczną, jednak w wyniku tragicznego wypadku jej syn ginie, a ona zostaje sama, pogrążona w żałobie i w poczuciu obowiązku powrotu do korzeni i odnalezienia jego ojca. Pomimo straty Manuela nie przestaje być matką ponieważ kolejne osoby odnajdują w niej to, czego szukają w kobiecie pełniącej tę rolę społeczną. Główna bohaterka staje się kimś w rodzaju przewodniczki dla ciężarnej siostry zakonnej Rosy, która znajduje się w trudnym momencie swojego życia, jednak nie ma wsparcia własnej rodziny. Kiedy Rosa dowiaduje się, że jest chora na AIDS, szuka pomocy nie w domu rodzinnym, a u Manuely ponieważ wie, że nie zostanie odrzucona i znajdzie schronienie. Kiedy Rosa umiera, Manuela zostaje matką zastępczą dla jej syna Estebana, którego ojciec jest biologicznym ojcem zmarłego syna Manuely, również Estebana. Oprócz tego Manuela jest w sensie metaforycznym matką dla wszystkich bohaterek filmu, ponieważ zajmuje się nie tylko siostrą Rosą, ale i transseksualną Agrado, która dzięki jej pomocy porzuca życie z prostytutkami, a także znajduje swoją rodzinę w grupie obcych sobie kobiet. Warto dodać, że film *Wszystko o mojej matce* jest prześiąknięty obrazem i symboliką macierzyństwa, w którym spleta się wiele możliwości realizacji tej roli społecznej, które dotychczas nie były uwzględniane. W tym miejscu należy wspomnieć słowa Simone de Beauvoir o tym, że „nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi” (de Beauvoir 2014: 310), które są kryją się w produkcji Almodóvara pod słowami: „nie rodzimy się matkami – stajemy się nimi”. Ponadto z filmu wychodzi przesłanie, że matka nie musi być biologiczna, ale musi ucieleśniać konkretne cechy matki. Tym samym ojciec dwóch Estebanów, który stał się Lolą w wyniku zmiany płci, nie może zostać uznany za matkę pomimo tego, że jest nią w sensie biologicznym. Prawdziwą matką jest Manuela, ponieważ to w niej bohaterowie odnajdują spokój, opiekę, bezwarunkową miłość i poczucie przynależności.

Bardzo ciekawym punktem wyjścia do analizy współczesnego macierzyństwa jest film *Matki równoległe* z roku 2021. W tym przypadku Almodóvar

poddaje analizie problemy, z jakimi zmagają się kobiety w XXI wieku, a także jak zmieniły się formy realizacji roli społecznej matki. Głównymi bohaterkami są tu Ana (Milena Smith) oraz Janis (Penélope Cruz). Pierwsza z nich reprezentuje nastoletnie matki, które bardzo często muszą sobie radzić samodzielnie, ponieważ ich macierzyństwo nie jest dobrze widziane przez społeczeństwo. Mimo to dziewczyna, która doświadczyła przemocy na tle seksualnej, stała się kochającą matką, a jej córka dała jej siłę do przezwyciężenia wszystkich trudności i wyjścia na prostą. Jej przeciwieństwem jest spełniająca się w roli fotografa Janis, która zachodzi w ciążę w wyniku romansu, a jej kochanek nie chce uznać dziecka i namawia ją do aborcji. Kobieta jest jednak pewna tego, że chce być matką, nawet jeśli miałoby to oznaczać samotne macierzyństwo. Ponadto jest w stanie zrobić wszystko dla dobra dziecka, mimo że w wyniku nieszczęśliwego zbiegu wydarzeń nie jest jego biologiczną matką. Przyjaciółka Janis, Elena (Rossy de Palma) reprezentuje z kolei pokolenie kobiet, które zdecydowały się zrezygnować z macierzyństwa i rodziny na rzecz kariery. W produkcji Almodóvara widać więc lustrzane odbicie zjawisk, z którymi mamy do czynienia obecnie. Jednak reżyser nie ogranicza się do nowych form, pokazuje również pokolenie kobiet, które zostało naznaczone przez tradycyjne ideały żony i matki, która musiała porzucić swoje marzenia na rzecz rodziny. Tę grupę kobiet ucieleśnia matka Any, która dopiero po kilkunastu latach zaczyna walczyć o siebie i swoje pragnienia, spełniając się jako aktorka teatralna. Pomimo tego że Almodóvar w swoich filmach stara się nie wracać czasów dyktatury, *Matki równoległe* stanowią pewnego rodzaju próbę pogodzenia się z przeszłością, która przez lata była skrywana przez Pakt Milczenia z roku 1977 (Pacto del Olvido)¹. W filmie reżyser składa nie tylko hołd ofiarom tzw. białego terroru, ale przede wszystkim zwraca uwagę na sytuację kobiet w tamtym czasie, które po tym, jak frankiści zabierali ich mężczyzn na rozstrzelanie, zostawały same i musiały przetrwać.

Podsumowanie

„Matka to czasownik. To coś, co robisz. Nie tylko to, kim jesteś” (Donovan 2023).

Macierzyństwo stanowi istotny element w filmografii Pedro Almodóvara, czego symbole można znaleźć w każdym z jego filmów. Tak więc matką u reżysera

¹ Porozumienie dotyczące braku mówienia o przeszłości.

jest Hiszpania, ale również jego rodzinna Kastylia La Mancha. Ponadto twórca daje do zrozumienia, że ważniejsze od więzi biologicznych są więzi międzyludzkie. Pomimo zmian, jakie zaszły w postrzeganiu macierzyństwa na przestrzeni wieków, rola społeczna matki nadal pozostaje ważna, jednak nie może ona stanowić tożsamości kobiety. Twórczość Almodóvara dosadnie pokazuje wszystkie konstrukty, w które jest uwikłane społeczeństwo. Jednak reżyser nie ogranicza się do jednej interpretacji, pokazując tym samym mnogość sposobów pojmowania macierzyństwa. I właśnie to stanowi kwintesencję bycia matką, ponieważ tak naprawdę dla każdego człowieka macierzyństwo będzie znaczyło coś innego i nie sposób jednoznacznie stwierdzić, co tak naprawdę znaczy być matką.

Źródła cytowań

- ALMODÓVAR, MACNAMARA (1983), *Voy a ser mamá*, online: https://www.youtube.com/watch?v=3DjNFC0tpooNA&usg=AOvVaw0j-6MyJvbu5taz_cThCpjZe&opi=89978449 [dostęp: 29.12.2023].
- BEAUVOIR, SIMONE DE (2014), *Druga płeć*, przekł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- BUDROWSKA, BOGUSŁAWA (2000), *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wrocław: Fundacja na rzecz nauki polskiej.
- CZUBA, BEATA (2022), 'Porzuciłam moje córki. Macierzyństwo jako opresja w przekazie kultury popularnej', *Media i Społeczeństwo*: 16, s. 232-245.
- DONOVAN, CHERYL LACEY (2023), online: <https://ohme.pl/lifestyle/cytaty-o-rodzicielstwie/> [dostęp: 29.12.2023].
- DZWONKOWSKA-GODULA, KRYSZYNA (2015), *Tradycyjnie czy nowocześnie? Wzory macierzyństwa i ojcostwa w Polsce*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- GĘBALA, PRZEMYSŁAW (2007), 'Schematy i transgresje płci', *ALBO ALBO. Problemy Psychologii i Kultury*: 2.
- GROMKOWSKA-MELOSİK, AGNIESZKA (2017), 'Rekonstrukcja tożsamości współczesnych kobiet. Paradoxy Emancypacji', *Pedagogika Społeczna*: 2(64), s. 95-116.
- JAKUBCZAK, FRANCISZEK (1996), 'Problem roli społecznej w socjologii współczesnej i w świetle dokumentów pamiętnikarskich', *Przegląd Socjologiczny Sociological Review*: 20, s. 81-102.
- KOTLARSKA-MICHALSKA, ANNA (2011), 'Społeczne role kobiet', *Edukacja Humanistyczna*: 1(24), s. 25-35.
- KUDLIŃSKA, IWONA (2011), 'Społeczne konstruowanie roli (złej) matki – na przykładzie badań nad bezradnością opiekuńczo-wychowawczą', *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica*: 39, s. 53-72.
- MARSZAŁEK, LIDIA (2008), 'Kulturowe uwarunkowania roli kobiety we współczesnym społeczeństwie', *Seminare*: 25, s. 267-279.
- OLECHNICKI, KONRAD, PAWEŁ ZAŁĘCKI (1999), *Słownik socjologiczny*, Toruń: Graffiti BC.
- PANKOWSKA, DOROTA (2005), *Wychowanie a role płciowe*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- SCHMITT, ÉRIC-EMMANUEL (2005), *Dziecko Noego*, przekł. Barbara Grzegorzewska, Wydawnictwo Znak: Kraków.

STRAUSS, FEDERIC (2003), *Almodóvar, rozmowy*, przekł. Oskar Hedemann, Izabelin: Świat literacki.

SZTOMPKA, PIOTR, MAŁGORZATA BOGUNIA-BOROWSKA (2008), *Socjologia codzienności*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.

Nieoczywista męskość Dostojewskiego: od ułaskawionego spiskowca, przez klasyka literatury (i hazardzistę), do bohatera japońskiego anime

NATALIA ŁAGOSZ

Nieheteronormatywność w Rosji

Jako iż niniejszy artykuł traktuje o androgeniczności Fiodora Dostojewskiego, klasyka rosyjskiej literatury w kulturze masowej, przed przejściem do meritum warto krótko nakreślić sytuację polityczną w związku z agresywnymi i hermetycznymi działaniami Rosji. Faktem jest, że napaść Rosji na Ukrainę zamknęła możliwości naukowej wymiany ze światem Zachodu. Między innymi została zakończona współpraca Unii Europejskiej z Rosją w zakresie nauki i edukacji (Zasada 2022: par.1). Stopniowo polskie uniwersytety także podążyły tą drogą, co między innymi wiązało się z przerwaniem popularnego programu Erasmus+, oferującego wyjazdy zagraniczne oraz wymianę doświadczeń naukowych i mobilność pomiędzy Federacją Rosyjską a Polską (Zasada 2022: par. 3-4). Ponadto powszechnym zachowaniem stało się unieważnienie kultury rosyjskiej, polegające na przykład na odwoływaniu przedstawień, licznych występów, koncertów związanych z twórczością rosyjską.

Pomimo omówionych powyżej sankcji, nawet jeśli na chwilę można byłoby sobie wyobrazić, że wymiana doświadczeń naukowych jest możliwa, to

i tak niniejszy tekst w Rosji nie miałby prawa bytu i nie mógłby zostać wydany. Wynika to z faktu, że od piątego grudnia 2022 roku w Rosji obowiązuje prawo, według którego publiczne, a więc także naukowe, głoszenie treści sprzecznych z tradycyjnym modelem ról płciowych jest karalne. Wtedy został podpisany przez prezydenta Putina „pakiet ustaw dotyczący zakazu «propagandy nietradycyjnych stosunków seksualnych» [*пакет законопроектов о запрете «пропаганды нетрадиционных сексуальных отношений»*]” (Сапожников i in. 2022: par. 1). Jest to zaostrenie praw wprowadzonych w czerwcu 2013 roku, które zakazywały rozpowszechniania informacji o nieheteronormatywności, jednak wyłącznie wśród dzieci (Сапожников i in. 2022: par. 2-3). Z dniem piątego grudnia 2022 prawo zostało rozszerzone na wszystkie grupy wiekowe, a także uchwalono dwa nowe artykuły: o zakazie propagandy pedofilii, a także rozpowszechnianiu informacji, które mogłyby wywołać u młodzieży chęć zmiany płci (Сапожников i in. 2022: par. 5-6). Treści wskazujące na nieheteronormatywność, kwestionujące męskość i kobiecość, czy nawet genderowo zakładające, że są to konstrukty kulturowe, podlegają karze nawet do 400 tysięcy rubli, a więc 20 000 złotych. Cudzoziemcy, którzy złamią niniejsze przepisy, zostaną wydaleny z Federacji Rosyjskiej. Nowe prawo uderza więc we wszystkie sfery życia publicznego Rosji, traktując rozpowszechnianie informacji o LGTQ+ na równi z tajemnicą państwową, propagowaniem aktów okrucieństwa czy ataków terrorystycznych (Сапожников i in. 2022: par. 21). Wolność słowa w zakresie wyrażania seksualności nie istnieje na żadnej płaszczyźnie, nie ma jej w mediach, kinach, teatrach, literaturze, reklamie czy mediach społecznościowych (wszystkie strony o takiej tematyce są automatycznie blokowane poprzez Roskomnadzor co nie wymaga decyzji sądu). Ponadto została wprowadzona cenzura wątków nieheteronormatywnych dzieł zagranicznych twórców. Co ciekawe, zagrożona jest także klasyka rosyjskiej literatury. Dzieła takie jak: *Lolita* Vladimira Nabokova, *Sulamitka* Aleksandra Kuprina czy nawet *Anna Karenina* Lwa Tołstoja, w której pojawia się wątek cudzołóstwa, będą rozpatrywane przez sąd pod kątem propagowania niekonwencjonalnych postaw seksualnych, który podejmie ostateczną decyzję czy te tytuły zostaną w Rosji zakazane (Сапожников i in. 2022: par. 40-43).

Jest to ważny wątek, ponieważ w tym artykule kwestionowany będzie wizerunek Fiodora Dostojewskiego jako piewcy prawosławnej rosyjskiej idei, konserwatysty i zdecydowanego przeciwnika liberalizmu. Ze względu na zarysowany powyżej kontekst, publikacja niniejszego tekstu w Rosji zapewne mogłaby skończyć się poważnymi konsekwencjami, nie tylko finansowymi, ale także karnymi.

Nieoczywista męskość rosyjskiego klasyka

Rozpoczynając rozważania na temat męskości Dostojewskiego, warto rozpocząć od przyjrzeniu się prywatnemu życiu pisarza, które było skomplikowane. Negatywnych doświadczeń było w nim znacznie więcej niż chwil szczęśliwych: trudne dzieciństwo naznaczone przemocą ze strony ojca, śmierć matki, utrata rodzinnych dóbr, życie w niedostatku, wyrok śmierci za działalność rewolucyjną, zsyłka na Syberię po ułaskawieniu. Dostojewski był nałogowym hazardzistą, któremu rzadko sprzyjały karty i ruletka, z tego powodu większość jego życia była naznaczona biedą i nędzą. Prawdopodobnie chorował także na epilepsję (niektórzy badacze wysnuwają przypuszczenie, że udawane ataki padaczki były strategią radzenia sobie z problemami). Tak czy inaczej, po ciężkich atakach, pisarz potrafił wracać do intelektualnej formy i swojej pracy, utrzymującej go głównie przy życiu nawet przez kilkanaście tygodni. Jak zauważali ludzie z otoczenia rosyjskiego pisarza, Dostojewski był: „ponury, zamknięty w sobie, nerwowy, reagujący na świat stanami chorobowymi [...]” (Frołow 2021: 43).

Często mówi się dwóch małżeństwach i jednym (skomplikowanym) romanse Dostojewskiego. W tekstach biograficznych jego relacje z kobietami nie są pomijane, ale odpowiednio modyfikowane. Niezwykle mało mówi się o nieoczywistej męskości pisarza, chociaż wiemy, że ten bał się kobiet. Kiedy w towarzystwie przedstawiano go urodziwej damie czy pannie na wydaniu, z emocji potrafił stracić przytomność (Frołow 2021: 45). Dostojewskiego prześladował kompleks człowieka brzydkiego, pozbawionego męskiej atrakcyjności, której zazdrościł Puszkiniowi, według legend – nieokiełznanemu zdobywcy kobiet, lowelasowi i jak powiadano niezrównanemu kochankowi (Frołow 2021: 45). Młodszy o pokolenie Dostojewski przeżywał platoniczne zauroczenia, które inspirowały go literacko, za usługi seksualne płacił prostytutkom, wpędzając się w poczucie winy, walcząc z narastającym obrzydzeniem do samego siebie (Frołow 2021: 45-46). Jako czterdziestolatek poślubił Marię Isajewą, która nie wiedziała o jego chorobie. Według różnych źródeł atak epilepsji wybawił go z „małżeńskiej powinności”. Od tego momentu, jego żona zaczęła pałać do niego obrzydzeniem, odrzuciła go, a na łożu śmierci wyznała, że „została wrobiona w małżeństwo z inwalidą” (Christofi 2021: 104). Z drugą żoną, co prawda, doczekał się czwórki dzieci (pierwsze zmarło w niemowlęctwie), ale i te relacje – jak się wydaje – odbiegały od tradycyjnego modelu heteronormatywnej rodziny. O żonie, Annie Dostojewskiej, zazwyczaj mówi się jako o wrażliwej opiekunce rodziny Dostojewskich, wytrwałej redaktorce i popularyzatorce dzieł męża. Dostojewski posiadał swoją

wyalienowaną rutynę; w nocy pracował nad powieściami a spał w ciągu dnia, tym samym izolując się od rodziny i życia codziennego.

Patrząc na skomplikowaną opowieść o życiu prywatnym, trudno nazwać Dostojewskiego, (na razie w niniejszym dyskursie mówiąc o człowieku z krwi i kości), dającego się poznać dzięki wspomnieniom żony i znajomych, a także korespondencji, osobą wpisującą się w typowy wzorzec męskości obowiązujący w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, zakładający pewność siebie, siłę i atrakcyjność fizyczną, wdzięk, dominację oraz zaradność finansową. Ze wspomnień dotyczących drugiego małżeństwa wynika, że to jego żona była opoką całej rodziny, stojącą na straży jej bezpieczeństwa i równowagi: zajmując się domem, ale także pomagając Dostojewskiemu w kwestiach finansowych, na przykład kierując sprzedażą jego dzieł czy akceptując jego problemy z hazardem. Można powiedzieć, że to ona została głową rodziny, którą według stereotypów kulturowych powinien być jej mąż Fiodor Dostojewski. Nawet po śmierci pisarza pozostała nieustępliwa i niezachwiana w swych działaniach. Popularyzowała dzieła męża w kraju i za granicą do końca życia, umarła podczas I wojny światowej (Christofi 2021: 276).

Nieoczywistą męskость Dostojewskiego można rozpatrywać także przez pryzmat bohaterów jego najważniejszych dzieł. Z jednej strony mamy do czynienia z postaciami, które swoim zachowaniem wpisują się w tradycyjny schemat męskości. Są to mężczyźni pewni siebie, zabiegający o kobiece względy, namiętni, erotycznie zdeterminowani, często prowadzący wręcz hulawczy tryb życia. Do takich bohaterów można zaliczyć: Swidrygajłowa, Piotra Łużyna, Rogożyna i oczywiście starego Karamazowa. Są to jednak postaci nacechowane zdecydowanie negatywnie.

W twórczości Dostojewskiego można dostrzec wyraźną skłonność do kreowania postaci androgynicznych, najczęściej pierwszoplanowych, które wyraźnie są obiektami autorskiej fascynacji, chociaż ich ocena w powieściach jest niejednoznaczna. Androgyniczność w tym przypadku nie jest rozumiana jako patologiczne zjawisko mitycznej Hermafrodyty przedstawionej negatywnie przez dekadentyzm francuski i angielski, lecz jako „figura doskonałości i pełni” (Paturej-Grandyberg 2012: 67). Jak stwierdza polska badaczka Jagoda Paturej-Grandyberg:

Wielu myślicieli pojęcie owo rozpatrywało jako przejaw boskości. Według Johanna Wilhelma Rittera i Nikołaja Bierdiajewa człowiek przyszłości, tak jak Chrystus, ma być androgynem. Dlaczego postać Chrystusa pojmowana jest jako androgyniczna?

Wyjaśnienie jest oczywiste: gdyż narodził się z kobiety bez udziału mężczyzny. Taka partenogeneza implikuje androgynię. Chrystus jest więc nieśmiertelny, idealny, boski. Zatem, jak pisał Friedrich Schlegel, cała ludzkość powinna dążyć do stopniowej reintegracji płci aż do osiągnięcia androgynii. Dotarcie do tego stanu gwarantuje bowiem szczęście, poczucie spełnienia i harmonii (Paturej-Grandyberg 2012: 67).

Patrząc na to jakimi cechami charakteryzują się postacie androgyniczne rosyjskiego pisarza, można dojść do wniosku, że Dostojewski kierował się niniejszymi ideami i przekonaniem zrównując hermafrodytyzm z boskością, czystością i doskonałością. Do takich bohaterów można zakwalifikować: Nastazję Filipowną Baraszkową, Aloszę Karamazowa, Lwa Myszkińskiego lub starca Zosimę. Niniejsze postaci kierują się wyższymi wartościami w życiu, nie tylko krótkotrwałym popędem związanym z seksualnością, pieniędzmi, nałogami czy innymi przyziemnymi pragnieniami. Istotnym jest fakt, że większość tych postaci silnie powiązana jest z Bogiem. Dostojewski w swoich notatkach dotyczących *Idioty* nie bez powodu nazwał Lwa Myszkińskiego księciem Chrystusem (Paprocki 2010: par. 9). Nastazja Baraszkowa jest natomiast uosobieniem Sofii, duszy świata poszukującej zbawienia w rozumieniu filozofii Sołowiowa. Jej imię w grece oznacza „zmartwychwstanie”, natomiast nazwisko to rosyjskie słowo „baranek” (Paprocki 2010: par.9). Alosza Karamazow jest uznawany za anioła, a starzec Zosima za strażnika Słowa Bożego. Cechuje ich czystość duszy, balansują pomiędzy cechami męskimi i żeńskimi, jednocześnie próbując wpisać się w oczekiwania wobec swojej płci (Myszkiński, Nastazja Filipowna), deklarując swoją miłość do płci przeciwnej w sposób nietypowy, niejasny, niejednoznaczny, nie wyrażając wprost zainteresowania seksualnego.

Biorąc pod uwagę na wyżej ukazane charakterystyki można zauważyć, że istnieje prawidłowość związana właśnie z płynnym, niejednoznacznym obrazem męskości czy szerzej tożsamości genderowej bohaterów Dostojewskiego. Ten kierunek prowadzi do kolejnego wątku, dotyczącego Dostojewskiego już nie jako człowieka i autora, ale Dostojewskiego jako konstruktu.

Dostojewski jako kulturowy konstrukt i *soft power* Rosji

Na początku warto podkreślić, że niniejsze rozważania nad Dostojewskim dotyczą nie tyle twórczości rosyjskiego klasyka czy też jego biografii, ile pewnego kulturowego konstruktu, który można nazwać „konstruktem Dostojewskiego”.

Dotyczą one fenomenu, a nawet produktu obecnego w przestrzeni współczesnej globalnej kultury. Jest on zbiorem idei i obrazów kojarzonych z Dostojewskim, związanych niekiedy mocno, a niekiedy dość swobodnie z twórczością czy biografią autora *Zbrodni i kary*. Na tym tle rozważania o męskości wydają się szczególnie wartościowe.

Nie bez powodu Fiodor Dostojewski jest uznawany za klasyka literatury światowej. Jego powieści: *Biesy*, *Bracia Karamazow*, *Zbrodnia i Kara* czy *Idiota* uważane są za dzieła wybitne; nadal wydaje się je chętnie, nierzadko w nowych przekładach. To jedna z najbardziej stabilnych marek czy znaków towarowych Rosji. Dzieła, wypowiedzi oraz sama postać Dostojewskiego są wspomniane przez polityków i publicystów na całym świecie. Odniesienia do autora *Braci Karamazow* pojawiły się nawet w wypowiedziach papieża. (Rzeczpospolita 2022) Oprócz tego konstrukt Dostojewskiego jest poddawany reinterpretacji przez twórców i odbiorców kultury masowej dwudziestego pierwszego wieku (komiksy, anime, powieści graficzne). Ta nieustająca popularność związana jest z problematyką dzieł Dostojewskiego, z owymi „przeklętymi problemami” ludzkiej duszy. Dotyczy to „egzystencjalnych pytań – o Boga, nieśmiertelność, naturę grzechu, cel ludzkiej egzystencji... [*existential questions – about God, immortality, the nature of sin, the purpose of human existence...*]” (Alloe i in. 2021: 256). Wiąże się to także z psychologizmem przenikającym powieści rosyjskiego autora, sztuką bolesnego docierania do mrocznych zakątków naszych umysłów i dusz. Nie od dziś wiadomo, że idee Dostojewskiego służyły za teoretyczną podstawę a niekiedy źródło nowych rewolucyjnych konceptów i idei, tworzonych przez najznakomitszych myślicieli, takich jak na przykład Zygmunta Freud, który zainspirowany twórczością pisarza stworzył między innymi koncepcję kompleksu Edypa czy Friedricha Nietzsche, z jego ideą śmierci Boga. Oprócz tego przekłete problemy interesowały także polskich pisarzy takich jak na przykład Gustaw Herling-Grudziński, Witold Gombrowicz lub Czesław Miłosz (Sucharski 2018: 60-62). Twórców zafascynowanych rosyjskim klasykiem można wymieniać długo. Dzieła Dostojewskiego są także kluczem do zrozumienia samej kultury rosyjskiej, jej konserwatywnych wartości i postaw wynikających z tradycji prawosławnej. Oprócz tego zgłębienie jego dzieł pozwala zrozumieć imperializm, nacjonalizm i postkolonializm, które zakorzeniły się w rosyjskiej mentalności (Thompson 2000: 21), wyraźnie obecny do tej pory. Kto chce zrozumieć Rosję musi znać także Dostojewskiego.

W związku z tym wypada podkreślić, że Dostojewski we współczesnej rosyjskiej dyplomacji kulturowej (przed 24 lutego 2022 roku) pojawia się jako

jeden z najważniejszych elementów *soft power*, miękkiej strategii politycznej „Rosyjskiego Miru” (Rosyjskiego Pokoju lub – lub Rosyjskiego Świata). Niniejszy termin został wprowadzony w 2014 roku przez Josepha Nye i definiuje się pod nim: siłę wpływu państwa poza jego granicami bez użycia środków przymusu (Znojek 2018: 104). Do takich elementów badacze zaliczają: wartości polityczne, politykę zagraniczną lub kulturę (Znojek 2018: 105). Jest to więc opozycyjny termin do *hard power*, czyli wpływu militarnego lub ekonomicznego.

Można stwierdzić, że *soft power* do tej pory służyło jako skuteczne narzędzie wywierania wpływu poza granicami Rosji. Niektórzy rosyjscy badacze twierdzą nawet, że: „Jeśli istnieje jakaś rosyjska «miękką siłą», to jest ona w dużej mierze związana z tożsamością Dostojewskiego [*Если есть какая-то российская «мягкая сила», то она в большой степени связана с личностью Достоевского*]” (Медведев 2021: par. 4). Było to szczególnie widoczne w dniu dwusetnego jubileuszu pisarza 11 listopada 2021 roku, obchodzonego hucznie nie tylko w Rosji, ale także w innych krajach, takich jak: USA, Kanada, Japonia, Iran, Indie, Monako, Włochy, Watykan, Hiszpania, Francja, Dania, Niemcy itd. (Godliteratury.ru 2021: par. 1-29), co pokazuje globalny charakter konstruktu Dostojewskiego i skuteczność tej strategii. Program jubileuszowy obejmował takie wydarzenia jak wystawy, prezentacje książek o pisarzu, wydarzenia online, konkursy projektów twórczych, spektakle, konkursy, quizy, pokazy filmów opartych na powieściach klasyka, premierę filmu dokumentalnego, różne wystąpienia popularyzatorskie.

Zaangażowanie krajów w tę rocznicę, różnorodność imprez i duże zainteresowanie ludzi na świecie pokazują, że już wcześniej musiało dojść do komodyfikacji, przekształcenia Fiodora Dostojewskiego w konstrukt, który stał się dobrze sprzedającym się rosyjskim produktem eksportowym. Funkcjonuje on jako swego rodzaju kulturalna marka Rosji. Jego imieniem nazywane są restauracje, stacje metra, lotniska, hotele, które zachęcają turystów do odwiedzin. W Petersburgu, w Moskwie czy na rosyjskich lotniskach od wielu lat można było kupić koszulki, kubki, torby z nowoczesnymi, artystycznie atrakcyjnymi wizerunkami autora *Biesów*. Można spotkać powieści graficzne, reklamy, powieści postmodernistyczne, seriale lub klipy video będące twórczymi rekonstrukcjami sławnych powieści Fiodora Dostojewskiego. Mało tego, Dostojewski jako postać jest obecny w niemal każdej dziedzinie sztuki i kultury masowej, pojawia się w komiksach, powieściach graficznych, anime, mangach, serialach i tym podobnych.

Bungou Stray Dogs Takuya Igarashiego czyli androgyniczny Dostojewski w przestrzeni kultury masowej

Takim interesującym przykładem ponowoczesnej reinterpretacji postaci rosyjskiego pisarza jest pewien współczesny, nierosyjski bynajmniej, utwór należący do kultury masowej dwudziestego pierwszego wieku. W tym kontekście będzie używany termin „konstrukt Dostojewskiego”, wspomniany już wcześniej, pod którym definiowana jest nie tyle konkretna osoba, pisarz Fiodor Dostojewski z jego biografią i twórczym dziedzictwem, ile holistycznie postrzegana całość zjawisk związanych ze współczesnymi wyobrażeniami na temat jego życia, osobowości, filozofii, twórczości.

Obecność niniejszego konstruktu można zauważyć w japońskim *anime* z 2012, roku pod tytułem *Bungou Stray Dogs* Takuya Igarashiego – *Bezpańscy literaci* (bezpańskie psy literatury) – stworzonym na podstawie mangi napisanej przez Kafkę Asagiri, zilustrowanej przez Sango Harukawę. Samo słowo „Bungo” tłumaczy się jako „klasyka (w literaturze)”, ale stosuje się je także do określenia wybitnych pisarzy (Nihon no yume, СНИ о Японии 2020: par.1-5). *Anime Bezpańskie psy literatury* jest opowieścią dla młodzieży, mówiącą o walce dobrych (agencji detektywistycznej), ze złymi (głównie mafią portową). Utwór nie odnosi się wprost do twórczości rosyjskiego klasyka, lecz do literatury światowej w ogóle. Ten tytuł cieszy się dużym zainteresowaniem, nowy, czwarty sezon serii wyszedł w styczniu 2023 roku. Bez wątpienia jednym z ważniejszych bohaterów tej opowieści jest postać o imieniu Fiodor. Warto dodać, że w tym utworze aż pięćdziesiąt postaci nosi nazwiska słynnych pisarzy (pojawiają się: Edgar Allan Poe, Margaret Mitchell, Mark Twain, Howard Lovecraft, Agatha Christie, są także twórcy, pochodzący głównie z Japonii jak Osamu Dazai, Kyōka Izumi, Atsushi Nakajima, Akiko Yosano czy Ranpo Edogawa).

W sposobie przedstawienia azjatyckich autorów literatury pięknej można zauważyć trzy tendencje. Głównie mają oni niektóre cechy wyglądu lub charakterystycznego ubioru pisarza, na którym jest wzorowany ich wizerunek, na przykład Nakahara Chūya ze swoim charakterystycznym kapeluszem. W niektórych przypadkach ich płeć zostaje zmieniona na żeńską (Izumi Kyōki i inni) lub są oni przedstawieni jako dzieci (Yumeno Kyūsaku i inni.; Leshy 2021: par. 36-42). Dwa ostatnie warianty są stosowane w przypadku twórców bajek dla dzieci lub twórców literatury, w której główną bohaterką jest kobieta. Inaczej zilustrowani są literaci pochodzenia rosyjskiego, do których poza Dostojewskim, zaliczają się także, pochodzących: Aleksander Puszkina, Nikołaj Gogol, Iwan

Gonczarow i Lew Tołstoj. Jednak wygląd tych postaci nie wskazuje na podobieństwa z osobami, na których są wzorowane. Wszyscy mają około dwudziestu lub trzydziestu lat i alternatywny wygląd, niezwiązany z ich dorobkiem literackim, na przykład Gonczarow, który posiadał brodę oraz łysinę w wersji animowanej, szczyci się długimi białymi włosami i oczami koloru srebra.

Każda postać nosząca imię pisarza posiada unikalne, nadprzyrodzone umiejętności, których nazwy to tytuły dzieł literackich. Cały świat przedstawiony to przestrzeń wykreowana z elementów światowej tradycji literackiej. Nie ma wątpliwości, że anime ma charakter dydaktyczny. Celem jest zainteresowanie młodego odbiorcy literaturą światową, chociaż autorzy robią to w sposób niekonwencjonalny i niekiedy zaskakujący.

W tym świecie Dostojewski odgrywa rolę Złego, demonicznego guru szajki przestępczej, jej nemezis, mózgu. Warto przyrzeć się tej postaci, także ze względu na atrybuty odwołujące się do płci. Animowany Dostojewski zasadniczo różni się od wizerunku, który znamy z portretów czy pomników. Postać ta nosi długi, czarny lub biały płaszcz, być może to odwołanie do białego stroju Myszkina z *Idioty*, choć nie tylko. Dostojewski nosi klasyczną rosyjską czapkę-uszanke i czerwone kozaki z długimi cholewami, które kojarzą się. Trudno w wyglądzie tej postaci znaleźć choćby śladowe podobieństwo do pisarza. Nie odznacza się fizyczną brzydotą, charakterystycznym sposobem garbienia się i ciężkim powolnym chodem, czyli cechami wyrażającymi cierpienie, na które zwracali uwagę biografowie Dostojewskiego. Nastoletnia widowia otrzymuje portret pięknego, chociaż dość mrocznego, smukłego młodzieńca o delikatnych rysach i przenikliwych fiołkowych oczach. Obraz dopełniają artystycznie rozczochrane czarne włosy, sięgające Dostojewskiemu do ramion. Nadprzyrodzona umiejętność bohatera, nosi nazwę *Zbrodnia i Kara*. Sprawia ona, że osoba, którą pisarz dotknie, natychmiast umiera.

Dostojewski jest liderem grupy, która nosi nazwę „Szczury z Domu Umarłych”, co jest nawiązaniem do powieści *Wspomnienia z domu umarłych*, a także do bohatera *Zbrodni i kary* – Swidrygajłowa i jego halucynacji ze szczurami. Do tej organizacji – co warto podkreślić – należą wyłącznie mężczyźni. Wszyscy, którzy znajdują się w organizacji, są Dostojewskiemu bezgranicznie oddani jako najwierniejsi słudzy, o tym świadczy na przykład wykonanie zabiegu lobotomii na Gonczarowie, który dzięki temu nie odczuwa już dłużej smutku. Bohater obdarzony nadprzeciętną inteligencją manipuluje ludźmi w całym uniwersum. Piękny i mroczny Dostojewski w wersji animowanej choruje na anemię i jest zagorzałym hazardzistą. Szczególnie upodobał sobie grę w karty, którą zawsze

proponuje swoim rywalom, co jest nawiązaniem do nałogu pisarza i powieści *Gracz*. Animowany Dostojewski niszczy swoich wrogów w grze, przewidując każdy ich ruch (S03 E29). Może tego dokonać dzięki temu, że zna nawet najdrobniejsze uszkodzenia kart w swojej talii (S03 E29).

Postać pisarza chociaż bywa nazywana demonem, sam określa się bogiem, jest bardzo religijny i często mówi o grzesznej naturze człowieka. Opisywany przez niego boski plan przewiduje między innymi odnalezienie księgi, dzięki której będzie możliwe stworzenie świata na nowo (lepszego niż obecny) (S03 E33). Dostojewski chce stworzyć świat bez grzechu. Ten wątek można uznać za uproszczone odniesienie do idei prawosławnej i rosyjskiego kosmizmu, na przykład w wersji Nikołaja Fiodorowa, który fascynował pisarza.

Najciekawsza jest jednak genderowa tożsamość Dostojewskiego, zobrażowana w japońskiej kreskówce. Delikatne rysy twarzy, krucha budowa ciała, wspomniany już biały płaszcz z peleryną obszytą białym futerkiem, będący raczej wariacją na temat okryć rosyjskich bohaterów literackich – panien z dobrych domów (choćby z powieści Tolstoja czy Turgieniewa) oraz zachowanie innych bohaterów w stosunku do tej postaci, pozwalają usytuować japońskiego bohatera na pograniczu cech męskich i kobiecych, zdradzając jego androgyniczność, dobrze zaplanowaną przez autorów. W wypowiedziach fanów serii, Dostojewski jest zresztą uważany dość powszechnie za osobę LGBT+, co znajduje wyraz w fanowskiej twórczości, na przykład fanartach lub fanfikach, przedstawiających go jako postać nieheteronormatywną czy transgenderową.

Trudno powiedzieć, czy postać ta była przez autorów anime zaprojektowana w związku z niejednoznaczną (w kontekście tożsamościowym) biografią pisarza, czy raczej w związku z androgenicznymi cechami jego powieściowych bohaterów (zwłaszcza Myszki i Aloszy Karamazowa, ale także pięknej i mrocznej Nastazji Filipówny). Wydaje się, że był to zabieg celowy, mający na celu uatrakcyjnienie osoby pisarza i spopularyzowanie jego twórczości wśród młodzieży, a więc w grupie wiekowej intensywnie poszukującej swojej tożsamości.

Podsumowanie

W niedalekiej przeszłości klasykę ceniono jako doniosłą nieprzemijalną wartość. Natomiast współcześnie widać swojego rodzaju zabawę nie tylko wizerunkami autorów, lecz także ich dziełami i twórczością. Wynika to z samej charakterystyki postmodernizmu, między innymi: intertekstualności, eklektyzmu, czarnego

humoru, parodii i narracyjnej gry z kanonem, ale także gry z klasyką i ich oryginalnymi autorami. Anime *Bungou Stray Dogs* Takuya Igarashiego jest jednym z przykładów takiej gry, w której sztampy i konwencje tworzą uniwersum oparte na napięciu pomiędzy klasyką literatury a jej współczesnymi interpretacjami i modyfikacjami, chcąc zainteresować tym tematem młodych odbiorców.

Dzięki anime liczne międzynarodowe grono nastolatków rzeczywiście zainteresowało się powieściami Dostojewskiego i samym Dostojewskim, wyobrażając go sobie jako idealnego androgyne, planującego zbawienie świata. Na platformie Tiktok czy na licznych forach można znaleźć filmowe relacje młodych fanów *Bezdomnych psów literatury*, stworzone w związku z pierwszą lekturą powieści rosyjskiego pisarza. Możemy także spotkać fanowskie opowiadania o dalszych przygodach Fiodora i innych pisarzach z anime. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z interesującym, ale dość nieoczekiwanym efektem *soft power*: pociągający, androgyniczny obraz Dostojewskiego, rozpoznawany przez młodzież w różnych częściach globu, wykreowany wbrew intencjom rosyjskich instytucji kultury, promujących, wszakże zdecydowanie inne wartości płynące z powieści klasyka.

Źródła cytowań

- ALOE, STEFANO, CAROL APOLLONIO, YURI CORRIGAN, KORNELIJA IČIN, SERGEY KIBALNIK, BORIS TIHOMIROV (2021), 'Digital round-table organised by Umjetnost riječi, Dostoevsky in the Twenty-First Century', *Umjetnost riječi*: LXV, s. 255-276, online: <http://umjetnostrijeci.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/02/UR-2021-3-4-06-Roundtable-za-web.pdf> [dostęp: 07.05.2023].
- CHRISTOFI, ALEX (2021), *Dostojewski portret intymny*, przekł. Hanna Jankowska, Warszawa: Prószyński Media.
- FROŁÓW, SYLWIA (2021), *Nasz biedny Fiedia. Kobiety i Dostojewski*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- GODLITERATURY.RU (2021), *Всемирный Достоевский. Как 200-летие Федора Михайловича отмечают в разных точках земного шара: от США до Ирана*, online: <https://godliteratury.ru/articles/2021/11/11/vsemirnyj-dostoevskij?ysclid=l8d4sgzpuq739770485>, par. 1-29 [dostęp: 07.05.2023].
- IGARASHI, TAKUYA, REŻ. (2019), *Bungou Stray Dogs – Bezpańscy literaci*, sezon 3, studio Bones.
- LESHY (2021), *Story Origins: Bungou Stray Dogs Characters Authors*, online: *Raving Otaku*, <https://ravingotaku.com/2021/09/story-origins-bungou-stray-dogs-characters-authors.html>, par. 1-42, [dostęp: 07.05.2023].
- NIHON NO YUME, СНЫ О ЯПОНИИ (2020), *Трудности перевода и названия аниме*, online: *Дзен*, https://dzen.ru/a/Xjn_hyNVHICZNUS1, par. 1-5 [dostęp: 07.05.2023].
- PAPROCKI, HENRYK (2010), *Sołowjow i Dostojewski: idea sofii*, online: *Kaplica świętego Grzegorza*, http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id=112&id_n=83, par. 1-15 [dostęp: 07.05.2023].
- PATUREJ-GRANDYBERG, JAGODA (2012), 'Androgynia – kategoria trzeciej płci w tekstach Nataszy Goerke', w: *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*: 8, s. 67-76.
- RZECZPOSPOLITA, Papież Franciszek zwrócił się do wiernych cytatem z powieści Dostojewskiego, <https://www.rp.pl/kosciol/art37406981-papiez-franciszek-zwrocil-sie-do-wiarnych-cytatem-z-powiesci-dostojewskiego> [dostęp: 07.05.2023].
- SUCHARSKI, TADEUSZ (2018), 'Dostojewski w polskiej powojennej refleksji humanistycznej', w: *Napis*: XXIV, s. 56-82, online: <https://rcin.org.pl/>

- dlibra/publication/97533/edition/75383/content?&meta-lang=pl [dostęp: 07.05.2023].
- THOMPSON, EWA M. (2000), *Trubadurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przekł. Anna Szierszulska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- ZASADA, MACIEJ (2022), *Rosja za drzwiami – koniec uczelnianej współpracy*, online: *frse*, <https://www.frse.org.pl/aktualnosci/rosja-za-drzwiami-koniec-uczelnianej-wspolpracy>, par. 1-6 [dostęp: 07.05.2023].
- ZNOJEK, MONIKA (2018), ‘Kultura jako źródło soft power państwa’, w: *Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania*: 53/2, s. 101-115.
- МЕДВЕДЕВ, СЕРГЕЙ (2021), *Россия по Достоевскому*, online: *Радио Свобода*, <https://www.svoboda.org/a/rossiya-po-dostoevskomu-efir-v-18-05/31557145.html>, par. 1–14 [dostęp: 07.05.2023].
- САПОЖНИКОВ, ПЕТР, ДЕНИС ДМИТРИЕВ, ДАРЬИ САРКИСЯН, ИВАН ОСИПОВ, ДАНИИЛА БОЛЫШАКОВ (2022), *Все, «гей-пропаганда» (что бы это ни значило) теперь в России под полным запретом. Кого, как и за что будут наказывать? Хотя бы предположительно*, online: <https://meduza.io/cards/v-rossii-polnostyu-zapretyat-propagandu-gomoseksualnosti-i-pedofilii-a-detyam-nelzya-budet-dazhe-rasskazyvat-ob-lgbt-lyudyah-chto-esche-popadet-pod-zapret?ysclid=lgnljc1kvv395359565>, par.1-43 [dostęp: 07.05.2023].

Przestrzeń wykluczona jako nowe sacrum – literacko-filmowa kreacja Zony. Problematyka przestrzeni wykluczonej i kategoria świętości

RAFAŁ PALIŃSKI

Uniwersytet Gdański

Wprowadzenie

Pojęcie przestrzeni wykluczonej, *locus horridus*, miejsca przeklętego istniejącego w opozycji do *locus amoenus* (miejsca rozkosznego) nie jest dla kultury niczym nowym. Długo było ono wiązane z obszarem piekielnym (Czapiga 2012: 66), jednakże topos ten nie zamyka się jedynie w obrębie binarnej pary raj-piekieł. Każde tego typu miejsce, pozostające poza wpływem i działaniami człowieka, przerażało ludzkie społeczności i odrzucało swoją obcością; było z zasady traktowane jako nieludzkie, często naznaczone przy tym przez śmierć. Przestrzeń nieznana, wykraczająca poza ludzką percepcję, zyskiwała w kulturze charakter mityczny, co podbudowywało poczucie związanej z nią grozy. Jak pisze Małgorzata Czapiga:

Poza terenem znajdującym się we władaniu człowieka i przez niego zdefiniowanym, wypełnionym znaczeniami, a więc obszarem Kultury [...] znajduje się świat pozabawiony sensów, amorficzny, nieokreślony i niebezpieczny. *Orbis exterior* daje się opisywać w kategoriach zaprzeczenia temu, co znajduje się wewnątrz granic: pustynia, puszcza, bagna, góry, obszary dziewicze a więc w swej istocie nieludzkie Pustkowia

to także miejsca działania sił demonicznych, ponieważ odwzorowują obszar śmierci, doświadczany jako domena obcości, ale i przejawiania się *sacrum* (Czapiga 2012: 66).

Już Howard Phillips Lovecraft pisał, że „najstarszą i najsilniejszą emocją ludzkości jest strach, a najstarszym i najsilniejszym rodzajem strachu jest strach przed nieznanym” (Lovecraft 2016: 494). Owym nieznanym mógł być zarówno obcy człowiek lub właśnie obca przestrzeń, która wcale nie musiała przyjmować formy czegoś odległego, lecz może znajdować się stosunkowo blisko obszaru ekumeny.

Przestrzenie tego typu wywołują poczucie obcowania z czymś groźnym i tajemniczym (*mysterium tremendum*), a jednocześnie fascynującym (*fascinans*). Cechy te, wraz z kilkoma innymi, składają się na kategorię *numinosum*, której niemiecki religioznawca, Rudolf Otto, używał do opisu odczuć towarzyszących obcowaniu ze świętością¹. Mikołaj Kołyszko (2014: 17) zauważa, że poczucie irracjonalnego, wykraczającego poza rozumowe pojmowanie, strachu jest wspólne zarówno dla horroru, jak i doznania religijnego, chociaż Otto zamykał je w obrębie chrześcijaństwa. Polski badacz wymienia cztery elementy składające się na złożony aspekt *mysterium tremendum*: grozę, którą budzi *numinosum*, wszechmoc, którą *numinosum* się odznacza, moc (rozumianą przede wszystkim jako moc gniewu) oraz tajemnicę (Kołyszko: 13-14). Również cecha *fascinans* jest charakterystyczną zarówno dla religii, jak i literackiej grozy – obiekt obcy i nieznaną przyciąga i kusi człowieka, który mimo strachu przed nieznanym próbuje się do niego zbliżyć.

W dyskursach religijnych elementem numinotycznym jest zazwyczaj istota nadludzka, jednakże rolę elementu świętego może równie dobrze odgrywać przestrzeń, zwłaszcza jeżeli cechuje się wspomnianym wyżej stygmatem wykluczenia i wyobcowania. Niezależnie od religioznawczo-literackich rozważań Kołyszki, inni badacze zauważają, że „w równym stopniu potrafią one [krajobrazy pustki – R.P.] przerażać, co zachwycać. Być może doświadczenie to wynika z głębszych pokładów symbolicznych, zakorzenionej w nas pamięci kulturowej” (Czapiga 2012: 62). Ta właśnie pamięć kulturowa może posłużyć za punkt odniesienia do repertuaru symboliczno-mitycznego, z którego czerpią analizowane w dalszej części utwory.

Wśród wykluczonych przestrzeni kultury współczesnej szczególną uwagę przykuwa Strefa (lub z rosyjskiego: Zona). Dla niniejszych rozważań istotne

¹ Poszczególne elementy towarzyszące *numinosum* charakteryzuje i analizuje Mikołaj Kołyszko w książce *Groza jest święta. Mitologia literacka Howarda Philipsa Lovecrafta i jej analiza dokonana antropologiczną metodą Claude’a Lévi-Straussa*.

są jej trzy konkretne wizje: literacki pierwowzór *Piknik na skraju drogi* braci Arkadija i Borysa Strugackich, filmowa adaptacja *Stalker* w reżyserii Andrieja Tarkowskiego oraz współczesny cykl książek Michała Gołkowskiego, wzbogacony o inspiracje grami komputerowymi z serii S.T.A.L.K.E.R. Wszystkie te dzieła powstały w przeciągu ostatnich pięćdziesięciu lat i prezentują nieco odmienne kreacje przestrzeni wykluczonej oraz obecnego w niej *sacrum*. Warto wspomnieć w tym miejscu, że choć żadne z tych dzieł nie przynależy do konwencji horroru, to jednak we wszystkich pojawiają się elementy grozy, zarówno w religioznawczym, jak i literackim pojmowaniu tego terminu.

***Piknik na skraju drogi* – pierwsze spotkanie z Zoną**

Pojęcie Strefy zaistniało w kulturze dzięki powieści *Piknik na skraju drogi* (1972) Arkadija i Borysa Strugackich, gdzie oznaczało wydzielony obszar, na którym znajdowały się pozostałości po działaniach pozaziemskiej cywilizacji. W świecie nakreślonym przez Strugackich, Ziemia została odwiedzona przez bliżej nieznaną obcą cywilizację, która pozostawiła po sobie ślady w postaci kilku Stref Lądowania. Strefy zostały objęte ochroną i restrykcjami dotyczącymi wejścia – jest to więc przestrzeń wykluczona nie tylko mentalnie, ale także realnie, za pomocą działań prawnych. Zamknięte i niedostępne Strefy badane są przez naukowców, wspomaganych przez eksploatujących je stalkerów – ludzi, którzy starają się zrozumieć zasady rządzące Strefą i jedyni są w stanie bezpiecznie się po niej poruszać.

Fabula powieści skupia się wokół jednej konkretnej Strefy, położonej w bliżej nieokreślonym miejscu w Ameryce Północnej w pobliżu miejscowości Harmont. Ludzie mieszkający wokół Strefy są silnie naznaczeni jej obecnością; miasteczko jest poddane kontroli ze strony władz, do tego Strefa wpływa negatywnie na ich zdrowie – zmarli powracają do swoich domów jako swego rodzaju zombie, ludzie zapadają na dziwne i niewyjaśniane medycznie schorzenia. Zona powszechnie uważana jest za miejsce „szatańskie”, przerażające, z którym większość ludzi nie chce mieć nic wspólnego. W tę przestrzeń zapuszczają się jedynie stalkerzy (wśród nich jest protagonista, Redrick Schoehart), poszukujący szczególnie cennych nietypowych przedmiotów pozostawionych w Strefie, zwanych artefaktami. Jeden z bohaterów określa je jako „odpowiedzi na pytania, których jeszcze nie potrafimy sformułować” (Strugaccy 2015: 145). Większość stalkerów sprowadza jednak Strefę do wymiaru czysto zarobkowego, wyłącznie nieliczni starają się dostrzec w niej coś więcej, podobnie jak część naukowców.

Według Jacka Soboty (2016: 186) wymowa powieści chwije antropocentrycznym paradygmatem. Zona przeraża obcujących z nią ludzi, ponieważ jest nierozpoznana, nie jest możliwe dokładne jej zmierzenie i zbadanie. Mimo wysiłków, ludzie nie rozumieją Strefy; może być ona zwyczajną pozostałością wizyty obcych, a pozostawione w niej artefakty to jedynie kosmiczne śmieci (co wiąże się z tytułem powieści):

Różnica poziomów rozwoju jest tak potężna, że zasadnym wydaje się sposób tłumaczenia zachowania Obcych poprzez metaforę zawartą w tytule powieści Strugackich. Obcy wylądowali na naszej planecie przypadkowo, być może nawet nie dostrzegli ludzi i przejawów ich działalności. Rozbili piknik na skraju galaktycznej drogi; pozostawili po sobie różnego rodzaju resztki, śmieci, zużyte baterie, puste butelki, które są następnie „badane” i „eksplorowane” przez nieznające ich właściwego zastosowania... mrówki. W roli pracowitych owadów są w tej metaforze obsadzeni oczywiście ludzie – co ma podkreślić ontologiczną i epistemologiczną przepaść między Obcymi i ludźmi (Sobota 2016: 186).

Ta racjonalistyczna i pesymistyczna pod względem poznawczym wizja jest reprezentowana w powieści przez postać Valentina Pealmana, fizyka-noblisty, który wielokrotnie podważa jakikolwiek religijny i duchowy wymiar tego, czym jest lub może być Strefa. Jednakże jest to tylko jedno z możliwych wyjaśnień; ontologiczna i epistemologiczna przepaść jest tym obszarem, w którym istnieje miejsce na sakralizację tego, co niezrozumiałe. Potężna i tajemnicza, wymykająca się ludzkiemu rozumowi Strefa posiada najważniejsze cechy *mysterium tremendum*, co z kolei tworzy przestrzeń, w której zamiast poznawczego rozczarowania pojawić się może *numinosum*. Nie jest możliwym odpowiedzenie na pytanie, czym Zona rzeczywiście jest, jednakże ze względu na pewne dystynktywne cechy może spełniać ona rolę bóstwa. Pochodzące z niej artefakty, odpowiedzi na jeszcze niesformułowane pytania, byłyby emanacją jej sakralnego, bosko-kosmicznego charakteru.

Przywodzi to na myśl założenia horroru kosmicznego i jego najbardziej znanej realizacji w twórczości Lovecrafta, u którego bogowie są istotami spoza znanego obszaru wszechświata, wyraźnie potężniejszymi od ludzi i w podobny sposób chwiejącymi poznawczym antropocentryzmem. Zbyt silne obcowanie z nieznanym elementem kosmicznej grozy wywoływało szaleństwo u bohaterów Lovecrafta; u Strugackich obciążeniem wynikającym z kontaktu ze Strefą są mutacje, choroby i śmierć ludzi, którzy mieszkają w jej pobliżu. Karolina Wielcko-Paluch (2016: 150-151) wprost nazywa to działanie klątwą tajemniczego bóstwa i rozpatruje w kategorii wprowadzenia przez Strugackich elementów

poetyki grozy, co jeszcze bardziej zbliża całą powieść do części idei Lovecrafta oraz opisywanej wcześniej „boskiej” grozy, w której człowiek traci swoją centralną pozycję w obliczu spotkania z nieznanym.

Część bohaterów widzi w obcej i niezrozumiałej części kosmosu szansę na przemianę ludzkości zdominowanej przez władzę korporacji, kontrolę i wyzysk. Wyrazem tego wyobrażenia jest pojawiająca się w powieści legenda o Złotej Kuli – przedmiocie, który ma mieć moc spełniania najważniejszych życzeń. Jak mówi poszukujący jej stalker Redrick: „Złota Kula wypełnia tylko skryte życzenia, tylko takie, które jeśli się nie spełnią, lepiej się powiesić!” (Strugaccy 2015: 172). Artefakt ten nabiera wymiaru świętości, można spotkać się z jego porównaniem do znanego z legend arturiańskich Świętego Graala (Wieliczko-Paluch 2016: 153), co z kolei po raz kolejny przywołuje skojarzenia do kontaktu z elementem numinotycznym, choć w tym wypadku jest nim nie tyle sam obszar, co obiekt, którego obecność sakralizuje przestrzeń. Przywołana analogia niesie ze sobą zarówno kolejne skojarzenia religijne, jak i przywołuje konstrukcję fabularną baśni. Zdaniem Wieliczko-Paluch (2016: 152), Złota Kula mieści się genetycznie równocześnie w konwencji baśniowej oraz science fiction.

Dążenie do zetknięcia z ostatnim *sacrum* ludzkości jest okupione ofiarami – przy jego poszukiwaniach giną dwaj stalkerzy-idealiści: Kirył Panow i Arthur Barbridge. Jedynie ciężko doświadczony przez życie Redrick, uważający się za złego i podłego człowieka, jest w stanie odnaleźć Kulę. Można dostrzec w tym dekonstrukcję baśniowo-legendarnego schematu legendy arturiańskiej – do celu, źródła świętości dociera nie szlachetny, czysty moralnie Parsifal (którego rolę mógłby tu odkrywać młody Arthur), lecz zdeprawowany i, używając terminologii religijnej, grzeszny protagonista powieści, który początkowo chce zemścić się na ludzkości za osobiste krzywdy:

Zapłacicie mi za to, powtarzał Red, zanurzając się i z całych sił pracując rękami i nogami. [...] Wypruję z was wszystkich flaki! [...] ktoś na pewno powinien za to zapłacić i ktoś przede mną odpowie! Poczekajcie, niech tylko dotrę do Kuli. Do Kuli niech dotrę, a potem wam to gówno wepchnę do gardła. [...] Trzeba by wymienić wszystko. Nie jedno życie i nie dwa, nie jeden los i nie dwa – ale wymienić by należało każdy trybik tego cuchnącego świata (Strugaccy 2015: 187-193).

Słowa te udowadniają, że Redrick nie ma w sobie nic ze szlachetnego rycerza Okrągłego Stołu; stwarza wrażenie raczej zdegenerowanego antybohatera. Śmierć Arthura, ofiara z niewinnego życia, którą musiał złożyć Strefie, wyzwala

w stalkerze ostatnie pokłady ludzkiej moralności, powodując, że zaczyna dostrzegać konsekwencje swojego destrukcyjnego planu wobec świata: „Wiedział, że to wszystko trzeba unicestwić, i chciał to zrobić, ale domyślał się, że jeśli wszystko zostanie unicestwione, nie będzie już nic prócz gołej ziemi” (Strugaccy 2015: 197-198). Pomimo że nie otrzymuje ani od Strefy, ani od Złotej Kuli żadnej konkretnej odpowiedzi, to dokonuje się w nim przemiana w obrębie wyznawanych aksjomatów i wartości:

Nigdy nikomu nie sprzedałem duszy! Jest moja, ludzka! Wydobądź ze mnie wszystko, czego chcę, przecież to niemożliwe, żebym chciał źle!... Niech to wszystko piekło pochłonie, przecież nie potrafię wymyślić nic innego prócz tych jego słów – SZCZĘŚCIE DLA WSZYSTKICH, ZA DARMO! I NIECH NIKT NIE ODEJDZIE ZAWIEDZIONY! (Strugaccy 2015: 198)

Co istotne, zakończenie powieści nie przedstawia rozwiązania ani wymiernych efektów, które dało odnalezienie Kuli. Nie wiadomo, czy altruistyczny postulat Shopenhauera został wypełniony, a także czy jego jednostkowa przemiana jest w stanie wpłynąć na resztę ludzkości. Strugaccy pozostawiają wiele niewiadomych, zaś samo zakończenie powieści wydaje się być zbyt idealistyczne i baśniowe, żeby mogło być równie wiarygodne, co reszta fabuły (Wieliczko-Paluch 2016: 156). Wieliczko-Paluch sugeruje że „możliwie najbardziej optymistyczna wymowa powieści opierałaby się zatem na samym fakcie zaistnienia »jasnego punktu« w powieściowej narracji, znalezienia dla obrazu powszechnej i dogłonnej szczęśliwości miejsca w dość pesymistycznym świecie *Pikniku na skraju drogi*” (Wieliczko-Paluch 2016: 154). Zona byłaby więc nie tyle szczęściem w samym sobie, co wyobrażeniem o nim.

Dzięki niejasnemu, otwartemu finałowi powieści przestrzeń Strefy dalej pozostaje tajemnicza, jej numinotyczny charakter zostaje w przewrotny sposób zachowany, a *mysterium* nie do końca ujawnione. Sama Zona, która dopuszcza do swych tajemnic Redricka, dokonuje emanacji ottowskiej mocy gniewu, pozbawiając życia Arthura. Jej boskość jest wciąż nierozzerwalnie związana ze strachem, grozą, którą wzbudza. Pomimo niejednoznacznego jej pojmowania i dychotomicznego charakteru, pozostaje ona dla bohaterów *Pikniku*... jedynym *sacrum*, z jakim mogą obcować w dystopijnym świecie.

Zona Tarkowskiego

Idea braci Strugackich została przeniesiona na język kina przez Andrieja Tarkowskiego w filmie *Stalker* (1979). Pomimo czytelnych nawiązań do *Pikniku na skraju drogi*, dzieło to należy traktować osobno, gdyż znacząco rozszerza wydźwięk pierwowzoru, w mniejszym stopniu zwracając uwagę na motyw kontaktu z obcą cywilizacją, za to silnie eksploatując kwestie egzystencjalne. W wizji Tarkowskiego Zona, pozbawiona w dużej mierze wymiaru kosmicznego, nabiera głębszego, filozoficznego znaczenia, stając się jednak po raz kolejny jedyną przestrzenią, w której można odnaleźć świętość. Tytułowy, bezimienny bohater prowadzi dwóch ludzi – Pisarza i Profesora – do znajdującej się w Strefie Komnaty mającej spełniać życzenia. Rola mistycznego przewodnika kolejnych wędrowców nadaje sens życia protagoniście, który zaniedbuje swoją rodzinę na rzecz ryzykownych wypraw do Strefy.

Nikt z bohaterów nie wie do końca, jak powstała Zona, jej geneza owiana jest tajemnicą, stwarzając przy tym pozór legendarności. Wędrowka każdego z nich ma nieco inny cel – Pisarz poszukuje natchnienia i pobudzenia w swoim wyjałowionym życiu, zaś Profesor chce poznać sekret Strefy, którą zamierza opisać i zmierzyć (jak się okazuje w filmie, zamierza ją także zniszczyć, wykluczając tym samym ze świata wszystko, co wymyka się ludzkiemu poznaniu, a także może stanowić potencjalne zagrożenie). *Stalker* przyjmuje odmienną postawę; nie szuka konkretnego, lecz afirmuje samą przestrzeń Zony. Wierząc, że obcuje z najwyższym Absolutem, kreuje ją na jedyne miejsce, w którym może poczuć się szczęśliwy.

Badacze zwracają uwagę na podobieństwo jego postaci do znanej z rosyjskiej kultury figury *jurodiwego*, czyli boskiego szaleńca, stanowiącego jeden z archetypów prawosławnego monastycyzmu, który Tarkowski mógł zaczerpnąć z głęboko uduchowionej prozy Fiodora Dostojewskiego (Stelmach 2012: 344). Kwestią szerokich możliwości interpretacyjnych jest grupa, którą tworzą główni bohaterowie filmu – Miłosz Stelmach (2012: 347-348) widzi w nich emanację triady Sorena Kierkegaarda, składającej się z „estety”, „etyka” oraz „rycerza wiary”, zaś Mateusz Zmarzły (2014: 46) interpretuje te postaci jako nawiązanie do ikony *Trójcy* Andrieja Rublowa².

² Jest to uzasadniony trop, gdyż Tarkowski znał dobrze twórczość ikonopisarską Rublowa, a także poświęcił jego postaci film *Andriej Rublow* z roku 1966.

Sama Strefa zostaje ukazana w filmie w sposób bliski narracjom postapokaliptycznym – jest pełna dziko rozwijającej się przyrody, szkieletów opuszczonych budynków i wraków wojskowych pojazdów, ponadto usiana jest pułapkami i anomaliami, pomiędzy którymi poruszać się potrafi jedynie Stalker. Istotnym zabiegiem wizualnym, wzmacniającym poczucie sakralizacji tej przestrzeni, jest zastosowanie przez Tarkowskiego dwóch rodzajów taśmy filmowej – obraz jest kolorowy jedynie w Zonie, poza nią przybiera barwę sepii. Techniczne działanie reżysera wiązane jest z wyraźnym podziałem fabularnej przestrzeni na *sacrum* i *profanum*:

Wygląd mieszkania udającego się do Zony Stalkera przytłacza widza swoim ubogim wyposażeniem. Zmurszałe, surowe ściany i wilgotna podłoga sypialni wraz z wyposażeniem składającym się jedynie z łóżka oraz nocnego stolika z lekarstwami, nasuwa skojarzenie, które przewodnik wypowie podczas kłótni z powstrzymującą go przed wyjściem żoną – „wszędzie więzienie”. W tej samej estetyce utrzymany jest bar, w którym Profesor oczekuje Stalkera. Duża przestrzeń obejmuje jedynie kontuar i stolik bez krzeseł w pobliżu. Ściany, podobnie jak w mieszkaniu, są betonowe, a fałdy na jej fakturze budzą skojarzenia ze skórnymi wrzodami. Każdy kąt jest jakby pograżony w rozpadzie i naznaczony zbliżającą się śmiercią. Długa obserwacja tak zaprezentowanego *profanum* przyprawia o uczucie dyskomfortu spowodowanego stagnacją (Zmarzły 2014: 42).

Z drugiej strony, filmowa Strefa pomimo swej dzikości, apokaliptycznej scenerii i wszechogarniającej ciszy, sprawia wrażenie jedyne miejsca, w którym znajduje się życie. Zaraz po przekroczeniu granicy, Stalker niejako „wita się” z nią i zmawia modlitwę skierowany twarzą do ziemi, tam też czuje zapach kwiatów. Podróż po Zonie wiąże się z przestrzeganiem surowych zasad, których strażnikiem jest tytułowy bohater – regularnie sprawdza bezpieczeństwo drogi, którą podążają za pomocą przywiązanych bandażu metalowych nakrętek, zabrania także wnosić do Zony alkohol oraz chodzić najkrótszą drogą lub też wracać tą, którą się przyszło. Reguły te stanowią swoisty rytuał oraz potęgują element numinotyczny – przestrzeń święta musi być traktowana z należnym szacunkiem i wzbudzać strach.

Znamienny jest charakter filmowej grozy; Strefa nie straszy niczym konkretnym, przeraża trójkę protagonistów tym, co nieznane i niedostępne dla ludzkiego umysłu. Groza ta wymyka się opisaniu i nazwaniu, nabierając charakteru faktycznego lęku przed bóstwem, który najgłębiej rozumie sam Stalker. Opowiada on swoim towarzyszom o innym stalkerze – Jeżozwierzu, jedynym, który złamał zasadę ich profesji i rzeczywiście wszedł do Komnaty, wykraczając

poza zaprowadzenie do niej swych klientów. Po powrocie ze Strefy stał się bogaty, lecz wkrótce popełnił samobójstwo, co można odczytywać – w duchu ottowskiej teorii – jako karę będącą dowodem boskiej mocy i wszechmocy Zony.

Mateusz Zmarzły (2014) zwraca uwagę na wykorzystaną przez reżysera, charakterystyczną dla jego kinematografii, symbolikę prawosławnych ikon, które odbijają się w filmowej przestrzeni, potęgując w niej element sakralny poprzez bezpośrednie nawiązanie do idei wywodzących się wprost z systemu religijnego. Ikona, w rozumieniu prawosławnej epistemologii, stanowi nie tylko święty obraz, ale przede wszystkim portal umożliwiający kontakt z *sacrum*. Przestrzeń Zony, zdominowana przez zielen roślinności, jest w wielu miejscach zmacona przez odcienie czerni, w ikonopisarstwie symbolizujące grzech (Zmarzły 2014: 44). Doskonała kolorystycznie jest tylko Komnata, w której pojawia się barwa złota (Zmarzły 2014: 44). Co ważne, nie jest ona pokazana bezpośrednio, pomimo tego, że bohaterowie docierają do niej pozostaje ona w dużej mierze zasłonięta dla widza, który nie widzi jej wnętrza, lecz obserwuje bohaterów, tak jak gdyby sam się w niej znajdował.

Niejako w opozycji do książkowego pierwowzoru, Stalker i jego towarzysze pozbawieni są optymizmu Redricka; nie odnajdują prawdy, na którą liczyli, a być może nie są na nią, jako ludzie, gotowi. Zamiast oczekiwanego Absolutu, jedynym, co otrzymują, jest poczucie głębokiej egzystencjalnej pustki. Stalker nie może zrozumieć, że Pisarz i Profesor „w nic nie wierzą”; burzy to jego świat, który zbudował na wierze w świętość Zony i jej tajemnic. *Sacrum* Zony zostaje jednak, przynajmniej częściowo, zachowane, właśnie przez brak jednoznacznej odpowiedzi na to, co bohaterowie zobaczyli w Komnacie. Tym, co konstytuuje świętość Zony jest więc wiara w nią, wyobrażenie o ostatnim miejscu, w którym odnaleźć można jakąkolwiek wyższą wartość i doświadczyć *numinosum*.

Zasadne wydaje się być przywołanie w tym miejscu poetyckiego komentarza do dzieła Tarkowskiego, a mianowicie utworu *Stalker* Jacka Kaczmareckiego:

A przecież wciąż przyciąga strefa ogrodzona,
I ogrodzona – nie bez celu – chcemy wierzyć.
To nie my w Zonie – to nam odebrana Zona,
Nam ją niepewnym, ale własnym krokiem mierzyć,
Póki nadziei gorycz wreszcie nie pokona.
Dlatego – mimo druty, wieże i strażnice –
Tam chcemy dotrzeć, gdzie nam dotrzeć zabroniono.
Bezużyteczne, śmieszne posiąść tajemnice
Byłoby jeszcze raz gorączką tęsknot płonąć (Kaczmarecki 2017: 865).

W utworze polskiego poety na pierwsze miejsce wysuwa się właśnie siła wiary w świętość Zony, choćby jej tajemnice miały być właśnie „bezużyteczne” i „śmieszne”. Wytrwałe dążenie do nich stanowi emanację ottowskiego *fascinans*, które podtrzymuje wiarę bohaterów w sens ich podróży.

Stalker jest opowieścią o potrzebie duchowości współczesnego człowieka, który przez funkcjonowanie w całkowicie materialistycznym świecie odczuwa egzystencjalną pustkę; usiłuje ją przewyciężyć wyprawą do miejsca, które wciąż zachowuje charakter *sacrum*, choćby tylko w jego własnym wyobrażeniu. Co ważne, wspomniane *sacrum* nie musi mieć jednoznacznie chrześcijańskiego charakteru, lecz bardziej uniwersalny; obecna w filmie symbolika ikon może wynikać przede wszystkim z racji przynależności reżysera do kultury rosyjskiej, stanowiąc właściwy temu kręgowi rezerwuuar symboliczno-kulturowy.

Niezależnie od przyjęcia mniej lub bardziej motywowanego religijnie punktu widzenia, Zona Tarkowskiego posiada niewątpliwie charakter miejsca świętego, który to konstruowany jest poprzez prawosławną symbolikę oraz „świętą grozę” w rozumieniu Rudolfa Otto.

Realna katastrofa

Kolejne kulturowe kreacje Zony zostały zdominowane przez wydarzenie ze świata rzeczywistego, a mianowicie katastrofę w elektrowni atomowej w Czarnobylu, która miała miejsce 26 kwietnia 1986 roku i doprowadziła do wysiedlenia kilkuset tysięcy osób oraz skażenia ogromnego terenu na obszarze dzisiejszej Białorusi i Ukrainy.

Zona została wówczas silnie skojarzona z realną przestrzenią Strefy Wykluczenia wokół Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej (nazywaną właśnie Zoną czarnobylską). Jak zauważa Agnieszka Karpiel, „od tego momentu nazwy Prypeć i Czarnobyl przestały być nazwami miejsc, a stały się rezerwuarem postkatastroficznego dyskursu, [...] stały się desygnatami momentu ostatecznego katastrofy” (Karpiel 2021: 57). Dominującym określeniem, wyrosłym na gruncie dzieł Strugackich i Tarkowskiego, stała się jednak Zona: „słowem Zona zaczęto określać powstałą po ewakuacji CSW [Czarnobylską Strefę Wykluczenia – R.P.] nie tylko dlatego, że to bezpośrednie znaczenie słowa strefa w języku rosyjskim, ale ponieważ niesie ze sobą wyobrażenie tarkowskiej, odizolowanej przestrzeni” (Karpiel 2021: 57). Popularność zdobyło wówczas także pojęcie „stalker”,

którym zaczęto określać ludzi nielegalnie wchodzących na teren Strefy, chociaż od 2002 roku udostępniono ją dla ruchu turystycznego (Smoleńska 2012: 8).

Czarnobylska Zona stała się zatem rzeczywistą *locus horridus*:

W opowieści o Czarnobylu groza miejsca wyjaśniana była również za pomocą struktur myślenia mitycznego. W potocznych narracjach przypominano o etymologii samej nazwy miejscowości. Jak tłumaczono, „Czarno-był” to „czarna bylica”, a zatem piołun (*Artemisia absinthium*), co szybko skojarzono z apokaliptyczną przepowiednią o Gwieździe Piołun [...]. Zmityzowane wyobrażenie czarnobylskiej Zony zawiera więc element opowieści o miejscu dawno skazanym na zagładę, naznaczonym przepowiednią o mającej zdarzyć się tragedii. Dodatkowo jednak wyzwala to potrzebę opowieści o Strefie jako przestrzeni, w której dzieją się rzeczy dziwne, zagadkowe, mrozące krew w żyłach – typowe dla przeklętej ziemi (Czapiga 2012: 66-67).

Można zauważyć, że również rzeczywista Zona staje się swego rodzaju kulturowym mitem; zaczyna funkcjonować nie tylko jako miejsce faktycznego kataklizmu, ale także jako przestrzeń nowej mitologii, wypełniając w pewien sposób – choć już nieco inny niż we wcześniejszych kreacjach – ludzką potrzebę doświadczenia numinotycznego. Realna katastrofa zniszczyła antropocentryczną pozycję człowieka w świecie (Brylska 2020: 132), podobnie jak wcześniej podważyli ją Strugaccy w swej powieści. Współcześni badacze dochodzą do wniosków podobnych jak para rosyjskich pisarzy: „czas antropocenu jest czasem dyskusji na temat relacji człowieka ze środowiskiem, ale również ukazuje, że straciliśmy pewność, co do naukowego opisu rzeczywistości” (Brylska 2020: 131). Katastrofa w Czarnobylu może stanowić zatem podstawę zarówno do rozwoju posthumanistycznego dyskursu, jak i wtórnej mityzacji przestrzeni Strefy w kulturze.

Zona współczesna

Konotację pomiędzy przestrzeniami powieści i filmu a rzeczywistym obszarem CSW utrwaliła seria gier komputerowych *S.T.A.L.K.E.R.* produkcji ukraińskiego studia GSC Game World, składająca się obecnie z następujących części: *Cień Czarnobyla* (2007), *Czyste niebo* (2008), *Zew Prypeci* (2009) oraz *Serce Czarnobyla* (2024). Twórcy wprowadzili do Zony postaci mutantów, bandytów, a także motyw zwalczających się stalkerskich frakcji i w dużej mierze odeszli

od literackiego i filmowego wzorca, choć dalej korzystali z nich jako ze swego rodzaju archetypu i punktu odniesienia. Grupą występującą w serii gier, dla której sakralizacja przestrzeni Zony byłaby najbliższym zagadnieniem, jest frakcja Monolit, skupiająca w sobie religijnych fanatyków, którzy otaczają boską czcią kryształ zwany Spełniaczem Życzeń (nawiązanie do Złotej Kuli u Strugackich), a także są wrogo nastawieni do wszystkich innych grup.

Na podstawie gier powstała seria książek osadzonych w uniwersum S.T.A.L.K.E.R.a, których twórcy, oprócz inspiracji samymi produkcjami GSC Game World, sięgnęli po dalsze odwołania do dzieła Strugackich oraz filmu Tarkowskiego. Z racji rozbudowania serii (w Polsce obecnie liczy ona około dwudziestu pozycji opublikowanych przez wydawnictwo Fabryka Słów) zasadne wydaje się być ograniczenie do tytułów jednego twórcy. Najbardziej reprezentatywnym polskojęzycznym twórcą jest Michał Gołkowski, autor pięciu książek osadzonych w świecie S.T.A.L.K.E.R.a i jednocześnie pierwszy polski pisarz zajmujący się tą tematyką. Do czasu powstania niniejszego rozdziału napisał on łącznie pięć powieści w tym uniwersum: *Ołowiany świat* (2013), *Drugi brzeg* (2014), *Droga donikąd* (2014), *Szttywny* (2015) oraz *Powrót* (2018).

Wykreowany przez Gołkowskiego świat przedstawiony bazuje zarówno na wizji z gier (stalkerzy są uzbrojeni, walczą z mutantami, żyją z handlu artefaktami), wzbogaconej o lokacje z rzeczywistej Strefy. Ta, wydawać by się mogło, poznana i opisana przestrzeń, dalej zachowuje w sobie element nieznanego – pomimo naniesienia na mapy, jej granice są ruchome, a anomalie często zmieniają swoje położenie, najczęściej w wyniku kolejnych emisji promieniowania radioaktywnego z nieczynnej elektrowni. Ponadto zamieszkiwana jest przez zmutowane stworzenia, między innymi posokowce, prypeć-kabany i snorki. Jej geneza jest, podobnie jak w analizowanych wcześniej dziełach, nieznana, chociaż w świecie tym miała miejsce awaria z 1986 roku. Sam proces jej powstania przedstawiony jest w powieści *Ołowiany świat* (2013); brak jednak wyjaśnienia, dlaczego miał on w ogóle miejsce, co egzemplifikuje choćby następujący *passus*:

Prawda jest taka, że nikt nie wie, skąd wzięła się Zona. [...] Ale 12 kwietnia 2006 roku, prawie, że okrągłe dwadzieścia lat po Pierwszej Awarii, stało się coś, czego nikt się wtedy nie spodziewał i nikt do dziś nie rozumie. [...] Wszystko w promieniu trzydziestu-czterdziestu kilometrów od Sarkofagu stanęło na głowie, zapłonęły lasy i zagotowały się jeziora, ludzie ginęli tysiącami, nawet nie wiedząc, co ich zabija. Pierwsza Emisja przyniosła nam Zonę taką, jaką znamy – pełną straszliwych anomalii, okaleczonych nie do poznania zwierząt i obłąkanych ludzi, nowych ognisk zabójczej

radiacji i kolejnych zniszczeń, ale również pełną artefaktów i nieznanymi zasad fizyki, chemii i biologii, energii oraz zjawisk, o jakich nie śniło się naukowcom nawet w najbardziej obłąkanych koszmarach... (Gołkowski 2013: 57-58).

W cyklu wielokrotnie podkreślany jest brak komplementarności tego, co dzieje się w Zonie, z logiką i zjawiskami ze zwykłego świata, czyli, mówiąc językiem serii, Dużej Ziemi:

W praktyce w Zonie nic nie jest proste, z wyjątkiem głupiej śmierci, więc na pewno coś pójdzie nie tak. Zresztą tutaj wszystko idzie nie tak, w końcu to rzeczy niezwykle i nienormalne wyznaczają w Zonie obowiązujący standard. (Gołkowski 2013: 63)

Tu jest Zona, tutaj logika to zaledwie sześć liter (Gołkowski 2014b: 104).

Kolejną wartą poruszenia kwestią jest korespondencja serii Gołkowskiego z archetypicznymi dla niej, opisanymi wyżej utworami. Punktem wyjścia mogą być tutaj pytania postawione przez Martę Jakubowską w kontekście rozważań nad zagadnieniem *sacrum* w polskiej literaturze *fantasy*:

Wydaje się, że przy okazji rozważań nad *sacrum* należy się także zastanowić nad stopniem degradacji i desakralizacji mitów i motywów religijnych we współczesnej literaturze *fantasy*. [...] Czy możemy mówić o wartościowej i świadomej intertekstualności, czy jest to jedynie płaska kalka, pozbawiona symbolicznego ładunku? Gdzie kończy się sfera *sacrum*, jak dalece może postąpić stopień desakralizacji, a gdzie zaczyna się *profanum* jedynie inspirowane *sacrum*. Ile czerpią z dorobku religijnego i mitologicznego współcześni twórcy? Na jakich poziomach dochodzi do recepcji mitologii? (Jakubowska 2014: 163).

W przypadku Gołkowskiego nawiązania do metatekstów są czytelne i świadome, wzmacniają przy tym poczucie powiązania jego dzieł z poprzednimi, do tego w niektórych miejscach przynoszą nową interpretację obecnych w nich motywów:

W Zonie nic nie jest TWOJE, wszędzie jesteś gościem, złodziejaszkiem, ukradkowym skradaczem – stalkerem właśnie. Tu nie ma „regularności” – regularnie to się tu tylko ginie od głupoty i pewności siebie. Każdy ułożony plan jest planem skazanym na niepowodzenie, każde założenie błędne od chwili poczęcia. [...] Dlatego właśnie

zawsze chodzę na pograniczu. Brzegiem mogilnika, opuszką lasu, obok ścieżki, skrajem drogi. To nie był piknik na *poboczu* – to był piknik *na skraju* (Gołkowski 2014b: 65-66).

W tych słowach przedmiotem reinterpretacji stał się tytuł powieści Strugackich; w poprzednich analizach przedmiotem analizy był przede wszystkim „piknik” – w tym wypadku rozważania wplecione w wypowiedź protagonisty dotyczą kwestii przestrzeni, wzmacniając poczucie nieokreśloności i niepewności, której doświadcza poruszający się po Strefie stalker. Przedstawiona w *Ołowianym świecie* geneza samych stalkerów nawiązuje jednocześnie do Strugackich, jak i Tarkowskiego: „ci, którzy przeżyli, stali się pierwszymi prawdziwymi stalkerami – duchowymi potomkami Rudego Shoharta, filmowego Stalkera prowadzącego do Zony Uczonego i Poetę” (Gołkowski 2013: 60). Jednocześnie polski twórca dokonuje swoistej dekonstrukcji współczesnego mitu narosłego wokół wyobrażenia stalkera i Zony; jego bohater jest świadomy kulturowych skojarzeń i konotacji, którym w dużej mierze się sprzeciwia:

Zona Czarnobylska funkcjonuje w świadomości większości ludzi na zasadzie mitów i wyobrażeń – czegoś na podobieństwo Dzikiego Zachodu, tylko że na wschodzie; dzielni, szorstcy w obyciu, ale posługujący się niepisanym kodeksem honorowym stalkerzy, podli bandyci atakujący z ukrycia, klany i zgrupowania ideologiczne, piękne i łatwe kobiety w podziemnych barach, emocje, zagrożenie, ryzyko i szybki zysk, sekty i frakcje, prawo silniejszego i dostępność broni palnej, życie na ostrzu noża.

Bzdury.

Nie ma klanów, nie ma zgrupowań, nie ma telewizora ani muzyki w barze na opuszczonej fabryce Rostok. Nie wiem, czy w całej bez mała osiemdziesięciokilometrowej Zonie zebrałaby się nas, stalkerów, setka – szczerze mówiąc, poważnie w to wątpię (Gołkowski 2013: 57).

Tak zarysowana przestrzeń jest przede wszystkim przestrzenią opustoszałą, nie ma w niej życia rodem z literatury przygodowej i awanturniczych opowieści, dominantą jest pustka i jej odczuwanie przez stalkera Miszę:

Dookoła mnie, jak okiem sięgnąć, tylko ogromna otwarta przestrzeń, którą po rosyjsku określa się słowem *prastor*, niemającym odpowiednika chyba w żadnym innym języku – to rodzaj takiej pustki, gdzie widać więcej nieba nad głową niż ziemi pod nogami, gdzie widnokrąg pokrywa się z horyzontem, a człowiek odczuwa aż do bólu serca, że

jest sam – nie samotny, a właśnie SAM. [...] Jestem sam na sam ze światem – znowu sam, znowu niezależny, znowu szczęśliwy (Gołkowski 2013: 63-64).

Warto zauważyć, że pustka i przestrzeń, nad którą człowiek nie jest w stanie zapanować, dość przewrotnie wyzwalają w nim szczęście oraz poczucie wolności. Podobny zabieg miał miejsce w przypadku Stalkera z filmu Tarkowskiego – również dla niego Zona była przestrzenią, która dawała mu radość, a jednocześnie najważniejszą oraz w zasadzie jedyną motywacją w jego życiu.

Należy w tym miejscu wyjaśnić przyczyny działań Miszy, protagonisty czterech z pięciu powieści Gołkowskiego. Jego historia zostaje przedstawiona w tomie *Droga donikąd* (2014) – znużony i zniechęcony dostatnim życiem w konsumpcyjnym społeczeństwie oraz ogarnięty dekadentckim marazmem bohater decyduje się na ucieczkę do Zony. Przestrzeń Strefy wielokrotnie wyzwała w nim refleksję nad stanem współczesnego świata i sygnalizuje potrzebę szukania swoistego ideału:

Gdy znikniemy my, ludzie, zostanie po nas tylko architektura. Rzym zostawił nam Koloseum i Panteon, Bizancjum dało nam Hagia Sophię i cysterny, średniowiecze Akwizgran i Sienę, potem przyszły: Wersal, Petersburg, Barcelona... a co zostało po tych ludziach, co zostanie po nas? Potworki z wielkiej płyty, eternit, paraderma i paździerz (Gołkowski 2014b: 9-10).

W tym miejscu powraca refleksja o kresie antropocentrycznego postrzegania świata; wobec braku nowych ideałów, monumentalnych budowli będących symbolem epok i kultur, pojawia się miejsce na zwrot w kierunku nieznanego i nadprzyrodzonego, w tym wypadku niewytłumaczalnego naukowo charakteru Zony. Kolejna z odsłon *locus horridus* budzi respekt i szacunek, dokonana zostaje niemalże jej personifikacja. W powieści *Drugi brzeg* (2014) pojawia się scena, w której Misza po szczęśliwym przejściu obok zignorowanej przez siebie anomalii zwraca się bezpośrednio do Strefy: „Dzięki za lekcję – zwracam się do milczącej Zony. – Przyjąłem, zrozumiałem, przepraszam” (Gołkowski 2014b: 255).

W próbie zrozumienia jej charakteru powraca, przywoływany wcześniej kontekst religijny, dotyczący toponimii samego Czarnobyla:

Czarnobil. [...] Mój Boże. Przecież to miasto wzięło swą nazwę od popularnej tu rośliny polnej o tej samej nazwie, znanej lepiej jako bylica pospolita, czyli piołun... *Trzeci anioł zatrąbił, i opadła z nieba wielka chmura, promieniująca niczym pochodnia, a spadła na*

trzecią część rzek i na źródła wód; a imię gwiazdy zowie się Pioletun. I trzecia część wód stała się pioletunem, i wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie – Apokalipsa Świętego Jana [...]. W Zonie trudno nie sięgnąć czasem do odniesień religijnych, szczególnie takich – Prypeć była idealnym miastem-antychrystem, ani jednego kościoła czy nawet kapliczki, tylko stare cmentarze, połknięte przez nowy twór urbanistyczny. Taka współczesna Gomora... Jeżeli ktoś wierzy w takie rzeczy, naturalnie (Gołkowski 2014b: 150).

Z jednej strony fragment ten obfituje w konotacje chrześcijańskie, takie jak apokaliptyczna geneza nazwy czy komparacja z biblijną Gomołą, zostaje to jednak w pewien sposób obalone przez słowa samego bohatera, który warunkuje te skojarzenia wiarą jako czynnikiem konstytuującym taką wizję. Czy jednak świadome odrzucenie interpretacji chrześcijańskiej pozwala na całkowitą desakralizację Zony, która może być jedynie, przywołując ponownie słowa Jakubowskiej (2014: 163), *profanum* inspirowanym przez *sacrum*?

Wydaje się, że *sacrum* i duchowość zostają jednak w pewien sposób zachowane, wszak Strefa w kreacji Gołkowskiego przyciąga, kusi, fascynuje, a jednocześnie przeraża stalkerów, a co za tym idzie, zachowuje pełen zestaw wymienianych przez Rudolfa Otto elementów *mysterium tremendum* oraz *fascinans* sprzyjających poczuciu obcowania z *numinosum* i wzmagających poczucie lęku. Groza Zony nie zawsze przybiera jednak charakter czysto sakralny; w niektórych miejscach jest to po prostu lęk przed potworami i anomaliami, jednakże częściej przewija się strach przed brakiem ludzkiej władzy nad przekłętą przestrzenią. Mimo obecności aspektów numinotycznych, Strefa u Gołkowskiego nie jest już jednak „święta” w taki sam sposób, jak była u Strugackich czy Tarkowskiego.

Przestrzeń wykluczona, lecz już częściowo zdesakralizowana, jest w stanie spełniać swą rolę „ostatniej świątyni” i dawać poczucie chociażby elementów świętości, choć odbywa się to nieco inaczej. Powieściowy Misza, zniechęcony do życia w społeczeństwie Dużej Ziemi, odnajduje w niej istotę swojego istnienia i uczy się afirmacji bytu: „I ja też po prostu JESTEM, powoli chyba ucząc się cieszyć samym faktem BYCIA i nie próbując udawać, że w życiu chodzi o cokolwiek więcej” (Gołkowski 2014a: 320). Katartyczny i inicjacyjny charakter podróży Miszy przywołuje niechrześcijańskie tropy filozoficzne, a konkretnie pustelnicze życie nietzscheańskiego Zaratustry³, które było konieczne do procesu

³ Skojarzenie to podpierają liczne odwołania do myśli Friedricha Nietzschego zawarte także w innych powieściach autora, między innymi w *Błocie* z 2015 roku.

przemiany tego bohatera w jednostkę wewnętrznie silną, zdolną udźwignąć nowe prawdy i aksjomaty. Gołkowski, pomimo że sam nawiązuje w *Drodze donikąd* do tej postaci, nie przenosi jego figury całkowicie – Zaratustra jedynie pomaga zaakceptować pewne prawdy. Potężna i władcza jest przede wszystkim Strefa, która wciąż pozostaje najbliższa boskości, choć jej zdemitologizowana świętość wynika w większym stopniu z wiary w nią samych stalkerów.

Zona Gołkowskiego zawiera w sobie nieco inne *sacrum* niż Zony Strugackich i Tarkowskiego – nie ma w niej niczego co by spełniało życzenia, opowieści o Złotej Kuli są jedynie metatekstualną legendą krążącą wśród stalkerów, jednakże obca, wykluczona przestrzeń pozwala osiągnąć duchową harmonię i zrozumienie samego siebie. Współczesna Strefa zmienia częściowo sakralny charakter – jest miejscem zdecydowanie mocniej osadzonym w pozafikcyjnej rzeczywistości; nie jest już święta sama w sobie, lecz daje wyzwolenie człowiekowi, który odnajduje w niej osobiste *sacrum*. Obecny w niej strach wzmaga odczucia numinotyczne, ale nie determinuje jej całkowitego uświęcenia. Stalkerowi współczesnemu nie wystarcza zmitologizowana opowieść, odrzuca go i zniechęca rządzony przez pieniądź świat (analogicznie jak u Strugackich, gdzie była to jednak wizja przyszłości, a nie teraźniejszości). Szuka on ideału, życiowych pewników i aksjomatów, zaś wolność oraz indywidualną świętość zapewnia mu jedynie przeklęta, wykluczona przestrzeń, w której funkcjonuje poza społecznymi normami.

Podsumowanie

Przedstawione wizje, będące zaledwie kilkoma z licznych kreacji strefy wykluczonej we współczesnej kulturze, łączy, na poziomie ideowym, problem poszukiwania duchowości w materialistycznym świecie. Przestrzeń zamkniętej Strefy stwarza niebezpieczeństwo dla człowieka, do tego jest ona odgradzona i odseparowana od pozornie normalnego świata poza nią, jednakże stanowi jedyne miejsce, w którym człowiek może doświadczyć jakichkolwiek metafizycznych przeżyć. Zona staje się dla niego nową (i jednocześnie jedyną możliwą) przestrzenią świętą, ostatnim miejscem, które może doprowadzić go do odkrycia jakiegokolwiek egzystencjalnej prawdy lub przynajmniej dać im na to nadzieję.

Opowieści o Strefie i wykluczonych miejscach wydają się zatem spełniać funkcję duchową, niejako *quasi*-religijną, których potrzeba jest współcześnie być może nawet silniejsza niż dawniej. Istotną kwestią, która charakteryzuje wszystkie omawiane dzieła, jest to, że w każdym z nich świętość wynika nie

tylko z obecnej w nich grozy, lecz także w dużej mierze z wiary, że Zona jest przestrzenią świętą. Racjonalistyczno-ateistyczny światopogląd zdaje się częściowo desakralizować Strefę, a potrzeba „uwierzenia w świętość” zdaje się narastać wraz z kolejnymi dziełami. Nie wyklucza to jednak świętości całkowicie, choć zmusza do przeformowania jej kształtu – ważniejsze od samego miejsca świętego jest wyobrażenie o nim.

Problematyka sakralizacji wykluczonych przestrzeni i odnajdywania w nich numinotycznych doznań jest starym kulturowym archetypem, jednakże zyskała nowe odczytanie wraz z powieścią Strugackich, którzy dodali do tego jeszcze gatunkowe elementy *science fiction* oraz refleksję nad kondycją ludzkości. O krok dalej poszedł Tarkowski, kreując postapokaliptyczny obraz nasycony filozoficzną i religijną symboliką. Kolejne odczytanie motywu zostało naznaczone rzeczywistą katastrofą, dzięki której Zona przestała być anonimowa, lecz zaczęła być utożsamiana z konkretnym miejscem.

Omawiane utwory powstały na przestrzeni niespełna pięćdziesięciu lat; otwarte pozostaje pytanie, w jakim kierunku pójdą kolejne reinterpretacje wspomnianych motywów. Z pewnością jest to jednak obszar, który wciąż może stanowić pole do nowych odczytań. Pewne czynniki, takie jak potrzeba doświadczenia zarówno strachu, jak i świętości, a także zwrot ku temu, co odrzucone i wykluczone, zdają się być nieodzownym elementem ludzkiej psychiki, determinującym powstawanie kolejnych kulturowych dzieł opartych o refleksję nad potrzebą duchowości.

Źródła cytowań:

- BRYLSKA, ALEKSANDRA (2020), 'Co staje się Naturą? Rola posthumanizmu w tworzeniu nowych relacji człowieka ze środowiskiem', *Sensus Historiae*: 1 (38), s. 123-133.
- CZAPIGA, MAŁGORZATA (2012), 'Zwijanie przestrzeni – rzecz o krajobrazach pustki', *Przegląd kulturoznawczy*: 1 (11), s. 61-70.
- GOŁKOWSKI, MICHAŁ (2013), *Ołowiany świt*, Lublin: Fabryka Słów.
- GOŁKOWSKI, MICHAŁ (2014 a), *Droga donikąd*, Lublin: Fabryka Słów.
- GOŁKOWSKI, MICHAŁ (2014 b), *Drugi brzeg*, Lublin: Fabryka Słów.
- JAKUBOWSKA, MARTA (2014), 'Manifestacje *sacrum* w wybranych utworach polskiej literatury fantasy', w: Mariusz M. Leś, Piotr Stasiewicz (red.), *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 163-172.
- KACZMARSKI, JACEK (2017), *Stalker*, w: Michał Nalewski (red.), *Jacek Kaczmarski. Między nami. Wiersze zebrane*, Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 865-866.
- KARPIEL, AGNIESZKA (2021), 'Wkraczając w katastrofę. Wpływ relacji między przewodnikiem a turystą na narracje w przestrzeni Czarnobylskiej Strefy Wykluczenia', *Turystyka Kulturowa*: 1 (118), s. 56-73.
- KOŁYSZKO, MIKOŁAJ (2014), *Groza jest święta. Mitologia literacka Howarda Philipsa Lovecrafta i jej analiza dokonana antropologiczną metodą Claude'a Lévi-Straussa*, Chojnice: Wydawnictwo Wielokrotnego Wyboru.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILIPS (2016), 'Nadnaturalna groza w literaturze', w: Howard Phillips Lovecraft, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przekł. Maciej Płaza, Czerwonak: Vesper, s. 493-579.
- SMOLEŃSKA, IGA EWA (2012), 'Opuszczone miasta jako destynacje w turystyce kulturowej – analiza przykładów', *Turystyka Kulturowa*: 12 (50), s. 5-21.
- SOBOTA, JACEK (2016), 'Literackie wizja życia rozumnego w kosmosie i ich konsekwencje metafizyczne, epistemologiczne i aksjologiczne', *Studia Philosophiae Christianae UKSW*: 3 (52), s. 172-193.
- STELMACH, MIŁOSZ (2012), '„Piękno uratuje świat”. Twórczość Fiodora Dostojewskiego w obiektywie Andrieja Tarkowskiego', w: Iwona Anna Ndiaye, Marek Sokołowski (red.), *Strefa filmu: kino Andrieja Tarkowskiego*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 329-348.
- STRUGACCY, ARKADIJ I BORYS (2015), *Piknik na skraju drogi*, przekł. Rafał Dębski, Warszawa: Prószyński i S-ka.

WIELICZKO-PALUCH, KAROLINA (2016), 'Postapokalipsa, baśń i groza w *Pikniku na skraju drogi* braci Strugackich', *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*: 2 (34), s. 149-157.

ZMARZEY, MATEUSZ (2014), 'Film oraz ikona. O estetyce obrazu *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego', *Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*: 1 (5), s. 39-50.

Przedstawienia żeńskich postaci w grach cyfrowych – studium przemian na przykładzie gier z serii *Super Mario*

PAWEŁ SZAŁKOWSKI
OSKAR LUBIŃSKI

Gry jako przedmiot badań socjologicznych

Jakościowe analizy prowadzone w ramach nauk społecznych biorą za swój przedmiot niezwykle szerokie spektrum środków przekazu. Podejmowane przez badaczy formy przekazu to między innymi: teksty literackie, przekazy prasowe, pamiętniki, teksty prasowe, telewizja, kino, audycje radiowe (Taylor & Willis 2006). Tematyka związana z tzw. nowymi mediami, a więc Internetem czy grami cyfrowymi, wydaje się wciąż niedostatecznie zbadana. W powszechnej opinii gry są znacznie mniej poważną formą przekazu aniżeli przykładowo książki, czego przejawem może być ich znikoma obecność we wszelkich programach edukacyjnych. Należy też zwrócić uwagę na trudności w badaniu ich ze względu na zupełnie odmienną formę, która łączy w sobie przekaz wizualny z aktywnym uczestnictwem użytkownika – co znacznie komplikuje proces ich analizy (Filiciak 2013: 79).

Badanie gier jest już nie tyle możliwe, ile staje się konieczne dla przyszłego rozwoju nauk społecznych. Gry są jednym z najpopularniejszych mediów, w którym zarówno twórcy, jak i odbiorcy są w stanie pozostawiać ogromną ilość danych, które mogą zostać wykorzystane do badania poszczególnych zjawisk, istotnych dla zrozumienia współczesnego świata (Filiciak 2013: 82-83).

Należy przeprowadzać badania na grach przy traktowaniu ich jako tekstów mających znaczny ładunek semiotyczny, który ze względu na niezwykle popularny i immersyjny charakter tego medium może mieć znaczący wpływ na kształtowanie poglądów oraz postaw wśród swojej grupy docelowej (Kłosiński 2018: 97-108).

Wypadałoby podkreślić, że w dalszym ciągu dominującą kategorią demograficzną wśród graczy są osoby młode (Bobrowski, Rodzińska-Szary, Krampus-Sepielak, Śliwiński & Gałuszka 2016). Tendencja ta pogłębia się jeszcze bardziej, gdy uwzględni się rynek gier mobilnych, który szczególnie kierowany jest do osób najmłodszych, bowiem mowa tu o dzieciach w wieku przedszkolnym bądź wczesnoszkolnym (Bąk 2015).

W tym przypadku gracze są szczególnie podatni na treści przekazywane im w przyjemnej, zgamifikowanej formie. One z kolei mogą bezpośrednio przekładać się na kształtowanie ich światopoglądu czy przyszłe działania.

Gry w kontekście analiz równości płci

Problem, czy gry mogą oddziaływać na swoich odbiorców, od dawna stanowi przedmiot kontrowersji. Od kwestii czy gry komputerowe wzmacniają przemoc u dzieci, seksizm, po kreowanie uzależnień (Boyle, Connolly & Hainey 2011: 69-70). Jednak nieczęsto można zdać sobie sprawę z tego, iż gry komputerowe posiadają wiele elementów świadomie lub nieświadomie umieszczonych przez ich twórców, które mogą przejawiać się w postaci chociażby: rasizmu, homofobii czy seksizmu (Gillin & Signorella 2023: 3-4).

Pojawia się pytanie, co jest przyczyną umieszczania przez twórców stereotypów w grach komputerowych, w tym między innymi stygmatyzowania kobiet. Najpewniej jest to związane ze zdominowaniem branży gier wideo przez mężczyzn. W roku 2020 pojawił się raport analizujący demografię zatrudnienia w sektorze gier komputerowych w Wielkiej Brytanii. Według UK Games Industry Census przy tworzeniu gier komputerowych pracuje 70% mężczyzn. Na pozostałe 30% składają się kobiety – 28% i osoby niebinarne – 2% (Ukie 2020).

Jest to wyraźna dysproporcja, która może być potencjalnym czynnikiem generującym ryzyko nadmiernego kultywowania wzorców męskich poprzez na przykład niedodawanie żeńskich postaci grywalnych, znikomej liczby dialogów postaci kobiecych czy nadmiernie seksualizowane modele.

Nierówności płciowe można zauważyć również w samej kulturze gry. Raport firmy Quantic Foundry z roku 2017, opierając się na ankietach wypełnionych przez około 270 000 graczy, wykazał zróżnicowane proporcje płci w różnych gatunkach gier. Badanie to nie wskazało jednoznacznych przyczyn tych różnic procentowych między graczami płci męskiej i żeńskiej, lecz ujawniło korelację między rzadziej wybieranymi grami przez kobiety i pewnymi czynnikami odstrasżającymi kobiety od gier. Historycznym artefaktem łączenia motywacji, prezentacji oraz promowania ich na rynku może być niski udział kobiet w niektórych gatunkach gier (Quantic Foundry 2017).

W kontekście dyskryminacji kobiet online badanie z roku 2015 dostarczyło dowodów na to, że mniej doświadczeni gracze płci męskiej w grze *Halo 3* wykazywali wrogie nastawienie wobec członków swoich drużyn, którzy posiadali żeński głos, natomiast zachowywali się bardziej pokornie w stosunku do graczy z męskim głosem. Jednak bardziej doświadczeni gracze płci męskiej wykazywali pozytywniejszą postawę wobec zawodniczek. Autorzy badania tłumaczyli tę wrogość mężczyzn względem graczy płci żeńskiej za pomocą psychologii ewolucyjnej. Argumentowali oni, że zaburzenie tradycyjnej hierarchii płciowej przez kobiety może spowodować negatywną reakcję u mężczyzn o niższym statusie społecznym, którzy mogą obawiać się utraty swojego miejsca w hierarchii (Kasumovic & Kuznekoﬀ 2015).

Globalnie gry sportowe są zdominowane przez reprezentację mężczyzn liczącą aż 98% (Yee 2017: 284). Kobietom natomiast od dzieciństwa reklamuje się gry z kategorii tzw. Life-sim, jak np. kultowa seria *The Sims*. Aż 60% graczy *The Sims* stanowią kobiety (Young 2021). W swoim badaniu Małgorzata Tuła, korzystając z dorobku Pierre'a Bourdieu, wyróżnia asymetryczny podział płci w społeczeństwie. Mężczyznom przypisuje się działania publiczne, rytualne i uroczyste. Z kolei aktywności kobiet koncentrują się zazwyczaj na sferze prywatnej, obejmując zadania o niższym stopniu trudności – monotonne, często mniej cenione. Są niejednokrotnie związane z życiem rodzinnym i dbaniem o spójność rodziny (Tuła 2013). W grze *The Sims* zadaniem gracza jest między innymi zajmowanie się domem, zakładanie rodziny, czy personalizacja postaci (w tym elementów kosmetycznych). Ten kultowy Life-sim odzwierciedla i odtwarza stereotypowe role płciowe, co może się przekładać na pojawianie się przemocy symbolicznej wśród graczek.

Problemem jest również prezentowanie kobiecych postaci w przeseksualizowanej formie. Jednym z pierwszych przychodzących na myśl przykładów takiego przedstawienia w dyskursie medialnym dotyczącym gier wideo jest gra

Tomb Raider z 1996 roku. Pomimo znaczącego wkładu w rewolucję graficzną tej odsłony, *Tomb Raider* zapamiętano jako kontrowersyjny tytuł ze względu na ukazanie głównej bohaterki. Larę Croft, bo o niej mowa, uważa się za postać przeseksualizowaną ze względu na celowo powiększony biust oraz skąpy ubiór, który jest nieadekwatny do wykonywanego przez nią zawodu archeolożki. Co jednak interesujące, *design* postaci uległ zmianie w 2014 roku wraz z rebootem serii, kiedy wygląd Lary Croft zyskał bardziej realistyczne kształty ciała, wciąż jednak przedstawiając ją jako atrakcyjną kobietę odzianą w dość skąpy ubiór (Romano 2018).

Powyższe przykłady obrazują, iż w branży komputerowej istnieją kontrowersje związane z przedstawieniem żeńskich postaci. Mimo zmian zachodzących na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat trzeba zauważyć wciąż występujące problemy z prezentowaniem postaci żeńskich oraz ich rolą fabule. W poniższej pracy uwaga skupiona została na grach z serii *Super Mario*. Premiera pierwszej gry stanowiła kamień milowy dla branży gier wideo – od tego momentu gry przestały tylko bazować na testowaniu zdolności manualnych gracza. Gry z tej serii uznaje się za jedne z pierwszych, które wprowadzają elementy narracyjne do rozgrywki (Kuo, Hiler & Lutz 2016: 2). Pojawia się tu pytanie, jak w serii Mario przedstawione zostały postacie kobiece.

Historia i kulturowe znaczenie gier z serii *Super Mario*

Zanim przedstawiony zostanie wizerunek postaci kobiecych w serii gier *Super Mario*, warto pochylić się nad samą historią marki. Shigeru Miyamoto projektując pierwsze gry z serii Mario, podszedł do tego zadania z innym założeniem niż reszta przemysłu gier komputerowych. We wczesnych latach branży gier komputerowych były one głównie tworzone przez programistów, osoby związane z technologią oraz producentów sprzętu. Miyamoto posiadał wykształcenie w dziedzinie projektowania przemysłowego (ang. *industrial design*) i, jak twierdził, nie posiadał dużej wiedzy w kodowaniu potrzebnym do stworzenia gry (VOX 2017: 1:41-2:06).

Zdecydował się zrealizować grę wideo na automaty, która jako jedna z pierwszych w branży już na etapie koncepcyjnym zawierała wcześniej zaprojektowane postacie. Miyamoto początkowo planował zaadaptować przygody kultowej kreskówki *Popeye*, jednak Nintendo nie udało się uzyskać licencji, więc twórca był zmuszony stworzyć własne postacie (VOX 2017: 1:11-1:26).

Były one archetypicznymi odpowiednikami trzech głównych bohaterów z serii Popeye: złoczyńcy porywającego kobietę (Donkey Kong), porwanej damy w opałach (Pauline) oraz bohatera (Mario).

Seria *Super Mario* wyróżniła się na tle przemysłu gier komputerowych, ponieważ charakteryzowała się rozgrywką intuicyjną dla graczy oraz starannie przemyślaną narracją (VOX 2017: 2:22-2:30). W latach osiemdziesiątych, kiedy ukazała się pierwsza odsłona *Mario*, dominująca większość gier opierała się na testowaniu refleksu i umiejętności gracza, podczas gdy *Super Mario Bros.* wprowadzało unikalną fabułę, co było wówczas rzadkością w branży gier (Kuo, Hiler & Lutz 2016: 2).

Jeśli chodzi o popularność serii, warto zauważyć, że gra została zaprojektowana również z myślą o najmłodszych graczach (Edler & Dickman 2017: 169). Nintendo próbowało nie tylko zrewolucjonizować branżę, ale także stworzyć możliwość realnej konkurencji z przemysłem muzycznym i filmowym (Kuo, Hiler & Lutz 2016: 1).

Gry z serii *Super Mario* pozwoliły Nintendo trwale zmienić nawyki konsumentów, co przyczyniło się do trwałej dominacji konsol domowych, która utrzymuje się do dziś. Był to ryzykowny krok ze strony firmy, ponieważ branża gier komputerowych była wówczas skupiona na projektowaniu gier na komputery osobiste oraz automaty, które znajdowały się w dedykowanych salonach gier (VOX 2017: 2:10-2:20). Jednak, jak można zauważyć, ryzyko to z biegiem czasu opłaciło się japońskiemu konglomeratowi cyfrowemu, który w roku 2017 wyprzedził nie tylko rywala PlayStation, ale i całe Sony, wyceniane na około 55 mld dolarów (Gawin 2017).

Ewolucja gier *Super Mario*

Sukces pierwszej odsłony *Mario Bros.* doprowadził do pojawienia się kolejnych odsłon z serii. Mowa tu o rozmaitych rozgałęzieniach narracyjnych skupiających się na innych postaciach w ramach tego samego uniwersum czy reklamowych produktów na licencji takich jak program telewizyjny nadawany z myślą o najmłodszych (Siegel 2020). W latach osiemdziesiątych zaczęły pojawiać się gadzety, odzież oraz produkty spożywcze z wizerunkiem tytułowego hydraulika, które stały się wszechobecne zarówno w Japonii, jak i w większości krajów zachodnich (Regaudie 2022).

Początkowo kiedy zadebiutowało *Mario Bros.*, jak i pierwsza konsola domowa firmy Nintendo – Nintendo Entertainment System (NES), Japoń-

czycy nie posiadali ustalonej strategii marketingowej (Portugal 2018). Przykładem może być pierwsza reklama telewizyjna z 1985 roku, przedstawiająca system NES z dwiema grami – *Duck Hunt* i *Gyromite* (Treadman28 2014: 0:00-0:37). W reklamie można zauważyć dwóch chłopców, którzy grają na konsoli Nintendo i entuzjastycznie reagują na innowacyjność NES, w tym na specjalnym pistolecie do strzelania do kaczek w grze *Duck Hunt*. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że w latach osiemdziesiątych, za czasów prezydenta Ronalda Reagana, wprowadzono deregulację reklam w telewizji, co spowodowało gwałtowny wzrost reklam skierowanych do dzieci, obejmujących zarówno zabawki, jak i jedzenie typu fast food (Logie 2020). Ten aspekt jest szczególnie istotny, ponieważ przyczynił się do budowy marki Nintendo wśród najmłodszych konsumentów. Co ciekawe, współczesna demografia graczy Nintendo wykazuje, że 70% z nich to osoby pełnoletnie, z których wiele dorastało w latach osiemdziesiątych i latach dziewięćdziesiątych. Niemniej jednak najliczniejszą grupą wiekową posiadaczy najnowszych systemów Nintendo są osoby w wieku 21-23 lat (Start.io 2023: par. 15). W roku 1990 Nintendo nawiązało współpracę z popularną siecią restauracji typu fast food McDonald's, w ramach której zabawki z serii *Super Mario* pojawiły się w zestawach dla dzieci. Ta współpraca trwa praktycznie do dzisiaj, a od czasu do czasu wprowadzane są nowe zestawy z postaciami z serii Mario, na przykład w 2023 roku z okazji premiery filmu *Super Mario Bros.* (X.com 2022). Marka *Super Mario* zaczęła się także pojawiać w produktach duńskiej firmy zabawkowej Lego, ale ta współpraca rozpoczęła się stosunkowo niedawno, bo w roku 2020 (Radzewicz 2020). Wątek marketingu skierowanego do najmłodszych jest istotny, ponieważ marka Nintendo i seria *Super Mario* miały ogromny wpływ nie tylko na kulturę gier wideo, ale także na sposób, w który najmłodsze pokolenia postrzegają świat. Ten temat jest kluczowy zarówno dla reprezentacji kobiet w grach z serii Mario, jak i dla percepcji marki wśród samych graczy.

Do roku 2012 ukazało się już pięćdziesiąt odsłon gier wideo z serii Mario, co sprawiło, że marka stała się powszechnie rozpoznawalna i kojarzona na całym świecie (Muldoon 2023). Gry z uniwersum Mario ukazały się w ramach różnych gatunków gier, przykładowo: *role-playing games*, sportowych czy wyścigowych (Nintendo Wiki 2023). Jednak za główne i najważniejsze odsłony uważa się te reprezentujące gatunek gier platformowych, z których marka Mario wyrosła. Jest to podgatunek gier akcji polegający w zakresie mechaniki na umiejętnym poruszaniu się po urozmaiconych w swojej geometrii poziomach

i pokonywaniu na swojej drodze rozmaitych przeszkód takich jak pułapki, wrogie graczowi postacie czy zagadki polegające na sprawnym skakaniu po poruszających się platformach (Gryonline.pl 2011: par.1-5).

Metodologia badania

Przedmiotem badania są więc gry z serii *Super Mario* ze względu na kulturowe znaczenie tych gier oraz silne zakorzenienie ich w zbiorowej świadomości. Do analizy dobrane zostały cztery gry z głównej serii gier *Super Mario*. Dobór próby w tym badaniu zakładał odrzucenie gier, które nie należą do głównej linii. Serie gier pokroju: *Donkey Kong*, *Mario Tennis*, *Mario Kart* czy *Mario Party* nie były w żaden sposób brane pod uwagę przy tworzeniu korpusu badawczego.

Ten sposób doboru materiału badawczego warunkuje fakt, iż każdy z podanych przykładów dzieli z główną serią jedynie postacie, natomiast różni się: mechanikami gry, docelową grupą, sposobem rozgrywki czy w końcu, co dla nas najbardziej istotne – brakiem bądź bardzo ograniczoną linią fabularną, która nie mogłaby zostać zanalizowana za pomocą przygotowanego przez nas narzędzia.

Wśród gier z głównej linii można znaleźć dwadzieścia tytułów, które wychodziły na przestrzeni lat 1985-2023. Ze względu na jakościowy charakter badania nie można przeprowadzić analizy ich wszystkich, tak więc dokonano doboru czterech tytułów, które stanowią adekwatną egzemplifikację dla całej franczyzy. Dobrane zostały: *Super Mario Bros.* (1985), *Super Mario 64* (1996), *Super Mario Galaxy* (2007) i *Super Mario Odyssey* (2017).

Powyższe cztery tytuły wybrano ze względu na ich znaczenie kulturowe – są to jedno z najpopularniejszych gier z całej franczyzy (Nintendo Fandom 2023). Ze względu na to, iż każdy z nich powstawał mniej więcej co dekadę, pozwoli nam to na dokładniejsze prześledzenie zmian w kontekście równości płci, które zachodziły na przestrzeni całej serii.

Wykorzystaną metodą jest powszechnie stosowana w przypadku podobnych badań analiza treści. Obejmuje ona jednak trzy wstępne założenia, których celem było zapewnienie jak największej rzetelności i trafności przy jednoczesnym dostosowaniu narzędzia do badanego przez nas medium jak i możliwości badawczych.

Po pierwsze przyjęte zostało założenie, które realizowane jest głównie w ramach nurtów zbiorczo określanych mianem strukturalizmu i poststrukturalizmu. Badanie przeprowadzone zostało zgodnie z postulatem Jacques'a Der-

ridy, wedle którego nie ma nic poza tekstem¹. Ten abstrakcyjnie brzmiący termin, odnoszący się do natury tekstów w szerokim tego słowa znaczeniu został potraktowany jako postulat metodologiczny, wedle którego analiza obejmuje jedynie samą treść zawartą w tekstach (grach). Stąd w samych wynikach badania celowo pomijany jest kontekst, w jakim powstawały te gry, czy w jakim ich twórcy tworzyli, skupiając się jedynie na znakach zawartych w badanych przez nas dziełach kultury.

Drugi postulat odnosi się do tego, że termin – treść rozumiany jest w szerokim tego słowa znaczeniu. Analiza nie obejmuje tylko dialogów czy scenariusza gry, ale co i może nawet bardziej istotne, elementy wizualne oraz charakterystyczną dla tego medium grywalność.

Ostatnim postulatem metodologicznym jest podchodzenie do tekstów już z przygotowanym narzędziem, które pozwoliło na holistyczne i kompleksowe ujęcie całości treści wybranych gier pod kątem płci postaci oraz wynikających z tego konsekwencji.

Narzędziem wykorzystywanym w trakcie analizy treści gier był arkusz zawierający kategorie analityczne. Wykorzystanie go przyniosło co najmniej dwie korzyści. Po pierwsze arkusz ten pozwolił na metodyczną analizę każdej z analizowanych przez nas gier bez omyłkowego pominięcia istotnych aspektów. Po drugie za jego pomocą możliwe było zmniejszenie tendencyjności badania, które ujmujemy jako stronnicze, subiektywne dopasowywanie faktów pod korzystną bądź zgodną z prywatnymi poglądami badacza tezę.

Każda z gier analizowana była poprzez granie w nią oraz oglądanie zapisów z rozgrywek innych graczy za pośrednictwem serwisu YouTube. Pierwsza metoda pozwoliła nam wprowadzić pewien autoetnograficzny komponent do badania, który sprzyjał głębszemu zrozumieniu tego tekstu przez przeżycie doświadczenia charakterystycznego i niezwykle istotnego dla medium gier, które w dużej mierze stawia na udział użytkownika.

Obejrzenie zapisów rozgrywek natomiast było konieczne ze względu na możliwość wracania do wybranych fragmentów w celu bardziej dogłębnej analizy ich pod kątem ówczesnie przygotowanych przez nas kategorii.

¹ Zdajemy sobie sprawę z problematyki bezpośredniego utożsamiania myśli Jacquesa Derridy z nurtem poststrukturalizmu. Decydujemy się jednak na takie uproszczenie ze względu na relatywnie dużą zgodność Derridy z metodologią poststrukturalistyczną w tym konkretnym aspekcie. O problematyce związków Derridy z poststrukturalizmem i Foucaultem: (Dadlez 2022).

W ten oto sposób oprócz doświadczenia odczucia faktycznej grywalności i tym samym sprawczości, jaką posiadają postacie grywalne (w tym przypadku tylko męskie), można było również w sposób uporządkowany zrekonstruować przebieg fabuły gry, zebrać wszystkie żeńskie modele znajdujące się w niej, a następnie posegregować je na kategorie: postaci grywalnych, postaci niegrywalnych oraz mobów – często nieantropomorficznych modeli, które zazwyczaj służą jako przeciwnicy bądź elementy designu poziomu.

Po analizie wszystkich postaci i podziale ich ze względu na płeć oraz wybrane kategorie, dokonany został podział na trzy zbiory kryteriów, a więc: sposób napisania postaci, projekt wizualny postaci i relacje postaci żeńskich z postaciami męskimi.

Analiza wszystkich postaci pod kątem wybranych kategorii pozwoliła na wyodrębnienie postaci, które stanowią egzemplifikacje znajdujące się w dalszej części tego tekstu. Były one wybierane przez nas głównie pod kątem tego jak długi był ich czas znajdowania się na ekranie – w przypadku większej ilości modeli żeńskich nieuwzględnione zostały te, które pojawiały się tylko w pojedynczej scenie ze względu na to, iż siłą rzeczy nie dostarczały one tyle samo materiału badawczego, co postacie znajdujące się znacznie dłużej na ekranie. A zatem analiza mobów nie odbyła się za pomocą arkusza, ale na podstawie samych projektów postaci można było wyciągnąć pewne ogólne wnioski, które również zostaną wymienione w ostatniej części tego tekstu.

Wyniki badań

Pierwsza odsłona serii gier o włoskim hydrauliku cechuje się najmniejszą liczbą unikalnych modeli – jest tak ze względu na ograniczenia technologiczne, jak i dość krótki czas rozgrywki (całość trwa około godziny). Z dwudziestu jeden unikalnych postaci modeli zaobserwowane zostały jedynie cztery postacie: Mario, Luigi, Bowser i księżniczka Peach. Jedynie pierwsze dwie postacie są grywalne, następna jest głównym antagonistą chcącym porwać jedyną żeńską postać – księżniczkę Peach.

Tabela 1

Gra:	Liczba unikalnych modeli	Liczba postaci	Liczba postaci kobiecych	Liczba postaci grywalnych	Płeć postaci grywalnej
<i>Super Mario Bros.</i>	21	4	1	2	Mężczyźni
<i>Super Mario 64</i>	72	15	3	1	Mężczyzna
<i>Super Mario Galaxy</i>	124	21	4	2	Mężczyźni
<i>Super Mario Odyssey</i>	108	62	15	2	Mężczyźni

Źródło: opracowanie własne

W pierwszej trójwymiarowej odsłonie – *Mario 64* zidentyfikowane zostały 72 unikalne postacie, z czego jedynie 15 z nich posiadało jakiegokolwiek kwestie dialogowe czy odczuwalny udział w fabule. Obok księżniczki Peach grę wzbogacano również o dwie dodatkowe postacie kobiece: Matkę Pingwin i Tuxie. Warto również odnotować, że gra nie posiada możliwości rozgrywki w trybie wieloosobowym, jedyną grywalną postacią jest ponownie główny protagonista serii – Mario.

Super Mario Galaxy posiada łącznie 124 unikalne modele postaci, z czego 15 z nich, przyjmując kryterium wchodzenia w interakcje z innymi, to postacie będące kluczowe dla fabuły gry. W samej grze pojawiają się 4 postacie kobiece, a 3 postacie są nowe dla serii. Jedną z ważniejszych nowych postaci nie tylko w odsłonie Mario Galaxy, co całej serii, jest Księżniczka Rosalina. Jest to pierwsza postać kobieca, która przełamuje częściowo trop „damy w opałach”, o czym więcej w podrozdziale dotyczącym samych charakterystyk postaci kobiecych. Pozostałe postacie kobiece to Królowa Pszczół i Kamelia. Do odsłony powrócił tryb wieloosobowy, w którym można zagrać włoskimi hydraulikami Mariem i Luigim.

Super Mario Odyssey, jako najnowsza odsłona 3D z serii *Super Mario*, zawiera dużo bardziej rozbudowany schemat postaci. Zidentyfikowane zostało 108 unikalnych modeli postaci, co jest wciąż mniejszą o 16 postaci liczbą niż w *Super Mario Galaxy*. Jednakże samych postaci, z którymi wchodzi się w interakcje poprzez dialogi lub tych mających wkład w fabułę jest 62, czyli prawie 3 razy więcej niż w wyżej omawianej odsłonie. Można zauważyć spory postęp w pojawieniu się nowych postaci kobiecych w liczbie piętnastu. Gra również zawiera kilka wątków emancypacyjnych wśród postaci kobiecych, jak i znacznie większą ich reprezentację.

Księżniczka Peach jest główną postacią żeńską, która pojawia się przez całą franczyzę w stosunkowo niezmienionej formie – pomijając zmiany wyglądu spowodowane rozwojem technologii (Claiborn 2012). Analiza cech księżniczki Peach na przestrzeni wszystkich badanych przez nas gier wykazuje, iż reprezentuje kliszę kulturową (damy w opałach).

Ten trop kulturowy² charakteryzuje się przede wszystkim pasywnością żeńskich postaci i ich zależnością od postaci męskich. Dama jest zazwyczaj porwana bądź umieszczona w innej sytuacji zagrożenia, z której musi uratować ją mężczyzna. Męska postać w tym rozwiązaniu narracyjnym przyjmuje zazwyczaj postawę „rycerza bez trwogi” (Alichniewicz & Michałowska 2016). Jest to postawa opozycyjna względem „damy w opałach”, takowy rycerz charakteryzuje się postawą proaktywną: jest dzielny, silny i przy tym moralnie słuszny. Motywacją bohatera jest często: poczucie rycerskiego obowiązku, miłości, pożądania czy kombinacja tych wszystkich emocji względem porwanej niewiasty. Klisze te reprezentują i tym samym podtrzymują tradycyjne, patriarchalne stosunki społeczne między płciami objawiające się rolą mężczyzn jako karmiących – *provider* i rolą kobiet jako opiekunek ogniska domowego – *homemaker* (Eagly & Eastwick 2009: 404).

² Pojęcia tropu i kliszy kulturowej używana jest zamiennie jako dwa powszechnie występujące tłumaczenia zwrotu *cultural trope*

Tabela 2

Gra:	Postać	Klisza kulturowa (Cultural Trope)	Cechy postaci
<i>Super Mario Bros</i>	Księżniczka Peach	Dama w opałach	Opiekuńcza, miła i słodka
<i>Super Mario 64</i>	Księżniczka Peach	Dama w opałach	Opiekuńcza, miła i słodka
	Matka Pingwin	Opiekuńcza Matka	Opiekuńcza
	Tuxie	Nierozsądna, zbuntowana córka	Strachliwa, zabawna
<i>Super Mario Galaxy</i>	Księżniczka Peach	Dama w opałach	Opiekuńcza, miła i słodka
	Rosalina	Mądra królowa	Opiekuńcza, mądra
	Królowa Pszczół	Wielka królowa <i>high-queen</i>	Opiekuńcza, zabawna
	Kamelia	Wiedźma	Zła, przebiegła, silna (ale nie tak jak główny bohater czy Bowser)
<i>Super Mario Odyssey</i>	Księżniczka Peach	Dama w opałach	Opiekuńcza, miła i słodka
	Tiara	Dama w opałach	-
	Pauline	Liderka/Wyemancypowana burmistrz	Niezależna
	Archiwistka toadette	Archiwistka/Mól książkowy	Mądra, introwertyczna, pracowita
	Madam Broode	Matka chrzestna	Zła, chciwa, kontrolująca
	Harriet	Mafiozo	Zła, posłuszna

Źródło: opracowanie własne

Przeprowadzone przez nas badanie wykazało, iż motyw damy w opałach jest najczęściej pojawiającą się kliszą kulturową, w ramach której konstruowane są żeńskie postacie w serii *Super Mario*.

Super Mario 64 w dalszym ciągu skupia się głównie na księżniczce Peach, która dalej pełni tę samą rolę w narracji. Na przestrzeni gry pojawiają się jednak dwie inne żeńskie postacie, z którymi gracz ma okazję wejść w interakcje. Są to Matka pingwin oraz jej córka – Tuxie. O ile te postacie nie są istotne fabularnie, a ich obecność służy jedynie jako pretekst do kolejnego wyzwania dla gracza, o tyle z perspektywy poniższej analizy wydają się niezwykle istotne. Jest tak, dlatego że reprezentują one kolejną kliszę kulturową, jaką jest utożsamianie kobiecości z macierzyństwem. Nie ma żadnych dodatkowych informacji poza tym, że: matka pingwin, jak sama nazwa wskazuje, jest matką i kobietą oraz to, że jej córka zaginęła i rolą bohatera jest pomoc w jej odnalezieniu. Po wykonaniu przez gracza zadania uradowana matka podarowuje mu jedną z gwiazdek, które w tej grze służą włoskiemu hydraulikowi do uratowania księżniczki.

Super Mario Galaxy dywersyfikuje i poszerza obsadę poprzez wprowadzenie dodatkowych żeńskich postaci takich jak królowa pszczół Kamelia, a także niezwykle istotnej dla fabuły Rosaliny. Każda z wymienionych bohaterek, podobnie jak księżniczka Peach, reprezentuje pewne formy monarchii – każda z nich jest dobrą królową, która troszczy się o swoje królestwo. O ile królowa Pszczół wydaje się raczej postacią o zabarwieniu komediowym, o tyle Rosalina i Kamelia całkowicie zmieniają odbiór kobiecych postaci w serii.

Ta pierwsza bowiem wykracza poza stereotyp dobrej królowej i wykazuje się inteligencją oraz znacznie większą sprawczością – w sytuacji, gdy Bowser zagraża kosmosowi będącemu pod opieką Rosaliny, ta decyduje się na sprawne działanie i szybkie uzyskanie pomocy Mario. To rozwiązanie oczywiście jest dalszą realizacją motywu, w którym to kobieca postać musi zostać uratowana przez bohatera, co świadczy o kroku w przód wykonanym przez scenarzystów piszących scenariusz gry.

Sytuacja z postacią Kamelii jest inna. Jest ona pierwszą żeńską postacią, która pełni rolę antagonistki. Jest to zła wiedźma – służąca głównemu antagoniście serii, która podejmuje walkę z Mario. Można zauważyć tu również pewną sprawczość, jednakże w dalszym ciągu jest ona ograniczona. Działania wiedźmy są bowiem podyktowane rozkazami innego mężczyzny, a i ona sama zostaje dość szybko pokonana przez dużo silniejszego Mario.

W *Super Mario Odyssey* występują różnorodne postacie żeńskie. Oprócz powracającej Peach i towarzyszącej jej tiary (przybierającej postać zantropo-

morfizowanej korony), interesującymi bohaterkami wydają się: Pauline, Archiwistka Toadette i Madam Broode.

Pauline reprezentuje zupełnie nowy dla tej serii typ bohaterki. Pełni ona bowiem rolę pani burmistrz miasta New Donk City, które swoją estetyką nawiązuje do Nowego Jorku z lat trzydziestych XX wieku. Pauline, podobnie jak Peach, w serii Donkey Kong, pełniła rolę damy w opałach, jednakże uczestnictwo w *Super Mario Odyssey* stanowi jej zupełne odświeżenie. Zostaje ona bowiem demokratycznie wybrana przez mieszkańców swojego miasta na pozycję lidera. W swoich interakcjach z Mario wykazuje się inteligencją, zaradnością i niezależnością – bowiem jako jedyna bohaterka współpracuje z Mario, okazjonalnie prosząc go jedynie o drobne przysługi (znalezienie czterech muzyków na festiwal), przy tym nie polegając na nim całkowicie w kwestiach organizacyjnych.

Archiwistka Toadette jest mało istotna dla fabuły, jednakże stanowi ona przykład zróżnicowania ról pełnionych przez kobiety w powyższym świecie przedstawionym. Jest ona cichą i spokojną osobą, która jest całkowicie pochłonięta swoim powołaniem, jakim jest praca archiwistki/eksploratorki.

Madam Broode to przykład kolejnej kobiety spełniającej rolę antagonistki w serii. Tym razem nawiązuje ona do motywów mafijnych, będąc liderką organizacji przestępczej o nazwie Broodals. Współpracuje z Bowserem, który wynajął ją do przerwania wesela Peach i ponownego jej porwania. Podobnie jak Kamelia jest usytuowana w pozycji władzy, jednakże przeciwieństwie do niej, nie wydaje się *stricto* podporządkowana Bowserowi – ich relacja bardziej przypomina relacje zleceniodawca – wykonawca lub partnerów w zbrodni anizeli władcy – poddanego. W gangu Madam Broode pojawia się również inna antagonistka (Harriet) oraz trzech antagonistów, którzy są w równym stopniu ulegli wobec swojej szefowej.

W pierwszej odsłonie *Mario Bros.* księżniczka Peach przedstawiona jest jako kobieta o czerwonych włosach, ubrana w białą sukienkę z koroną na głowie. Ocena projektu jej postaci jest trudna do przeprowadzenia za pomocą zaproponowanych przez nas kategorii. Powodem tego jest dość archaiczna technologia, za pomocą której księżniczka została zaprojektowana – jej model składa się z ośmiu bitów.

W *Super Mario 64* księżniczka Peach zyskuje swój rozpoznawalny do dziś wygląd. Jest ona blondynką, odzianą w różową sukienkę i białe rękawiczki z koroną na głowie. Matka Pingwin i jej córka nie posiadają ubioru, jednak poza fabułą, proporcje między rozmiarem modeli postaci podkreślają relację rodzic-dziecko.

W *Super Mario Galaxy* Rosalina jako opiekunka kosmosu i monarchini posiada wyidealizowany wygląd, podobnie jak ma to miejsce w przypadku księżniczki Peach. Królowa pszczół została przedstawiona jako monarchini-matka, która jest ubrana w pelerynę i koronę. Z kolei Kamelia, mimo pełnienia roli antagonistki w fabule nie posiada zauważalnych cech negatywnych w swoim wyglądzie – jest ona ubrana w szaty czarodziejki i nosi okulary.

W *Super Mario Odyssey* spośród szesnastu postaci, sześć z nich można uznać za wyjątkowo interesujące przypadki warte dalszego opisu. Księżniczka Peach z początku wygląda tak samo jak w pozostałych odsłonach. Jednak po ukończonej fabule i uratowaniu jej z rąk Bowsera, można ją spotkać podróżującą po świecie w strojach lokalnych krain. Jest to wyjście z pełnienia roli monarchini i po raz pierwszy w serii można ją zobaczyć poza zamkiem, gdy odpoczywa na wakacjach. Pauline posiada w grze dwa ubiory – burmistrzyni i festiwalowy. Strój burmistrzyni podkreśla jej profesjonalizm poprzez garnitur i kapelusz. Można zauważyć, że garnitur burmistrzyni jest bardziej zbliżony do kanonu męskiej elegancji aniżeli tradycyjnych, kobiecych sukni.

Podczas specjalnego wydarzenia w grze, po wyzwoleniu miasta spod jarzma Bowsera, odbywa się specjalny festiwal upamiętniający jego historię. Podczas jego trwania, Pauline zakłada specjalny strój festiwalowy, który składa się z sukni i kapelusza. Ubranie Pauline można interpretować w kontekście wyzwolenia postaci i swobodnego ducha, gdy występuje na scenie jako piosenkarka. Harriet jest złoczyńcą, która jako swój oręż używa włosów i kapelusza. Jest to element, który podkreśla żeńską atrybucję postaci. Madame Broode jest przedstawiona jako wysoko postawiona kobieta w strukturach mafii. Jest ona ubrana w suknię, kapelusz i duży naszyjnik z koralami niczym dama z klasycznego kina mafijnego.

Tabela 3

Gra	Postać	Czy design postaci jest skonstruowany tak, aby realizowała ona zawyżone standardy piękna?	Czy ubiór żeńskiej postaci jest zgodny z tradycyjnymi rolami płciowymi?	Czy ubiór postaci jest adekwatny do roli pełnionej przez nią w fabule?	Czy postać jest ubrana w sposób prze-seksualizowany?
<i>Super Mario Bros.</i>	Księżniczka Peach	Tak	Tak	Tak	Nie
<i>Super Mario 64</i>	Księżniczka Peach	Tak	Tak	Tak	Nie
	Matka Pingwin	Nie	n./a	n./a	Nie
	Tuxie	Nie	n./a	n./a	Nie
<i>Super Mario Galaxy</i>	Księżniczka Peach	Tak	Tak	Tak	Nie
	Rosalina	Tak	Tak	Tak	Nie
	Królowa Pszczół	Nie	n./a	n./a	Nie
	Kamelia	Nie	Nie	Tak	Nie
<i>Super Mario Odyssey</i>	Księżniczka Peach	Tak	Tak	Tak	Nie
	Tiara	Nie	n./a	n./a	Nie
	Pauline	Tak	Nie	Tak	Nie
	Archiwistka toadette	Nie	Tak	Nie	Nie
	Madam Broode	Nie	Tak	Tak	Nie
	Harriet	Nie	Tak	Tak	Nie

Źródło: opracowanie własne

Trzy spośród jedenastu postaci, realizują zawyżony standard piękna (kryterium opierające się na walorach estetycznych zazwyczaj wygórowanych lub nieosiągalnych dla kobiet w rzeczywistości), co wynika również z większej reprezentacji kobiet wśród mobów i pobocznych bohaterów. W kwestii ubioru, który wskazuje na pełnione tradycyjne role płciowe, można go zauważyć u pięciu bohaterów, którzy w dużej mierze są reprezentacją arystokracji. Jeżeli chodzi o adekwatność ubioru do pełnionej roli w fabule, niemal wszystkie kobiety posiadają adekwatny wygląd. W kwestii przeseksualizowanego wyglądu nie widać tego u żadnej z nich. Jest to spowodowane polityką Nintendo, która podtrzymuje zakaz nagości i treści dla dorosłych ze względu na adresowanie gier do wszelkich grup wiekowych (McFerran 2020).

Wszystkie gry w serii *Super Mario* poza *Super Mario Odyssey* zostały ocenione jako E według kategorii ESRB, a więc jest przyjazna dla wszystkich grup wiekowych. *Super Mario Odyssey* posiada natomiast klasyfikację zalecającą grę od dziesiątego roku życia (Rawmeatcowboy 2017).

Wnioski

Pierwszą istotną obserwacją jest brak kobiet jako grywalnych postaci i dominacja postaci męskich. Mario jest najpotężniejszą i najważniejszą postacią, podczas gdy księżniczka Peach istnieje przede wszystkim w kontekście swojej relacji z Mario. Jest to przykład realizacji motywu „damy w opałach”, który prezentuje kobietę w roli pasywnej ofiary, a mężczyznę w roli jej zbawcy. Również postacie mobów, czyli przeciwników w grze, są zazwyczaj bezpłciowe lub męskie, a żeńskie wersje występują sporadycznie i są często oparte na stereotypach związanych z kobiecością. To wprowadza kolejny aspekt dysproporcji płciowej w grze. Warto zaznaczyć, że kobiety są mniej istotne pod kątem fabularnym w grach z serii *Super Mario*, a ich rola jest często drugoplanowa w stosunku do postaci męskich. *Design* postaci również wspiera stereotypowy, „tradycyjny wygląd” kobiet taki jak: długie suknie, długie włosy i biżuteria. Chociaż należy podkreślić, że postacie te nie są przedstawiane w sposób seksualizujący, a komentarze seksistowskie wobec nich są nieobecne, to jednak utrzymywany jest stereotyp związany z wyglądem z płcią. W przypadku postaci współpracujących z protagonistą utrzymywany jest stereotyp księżniczki. Kobięce postacie są ograniczone do przyjaznego zachowania, troski i uroklowości. To ogranicza spektrum możliwych ról i cech, które mogą być przypisane postaciom żeńskim. Z drugiej strony

antagonistki często wykazują większą aktywność i niezależność, jednak są one wciąż podległe męskim postaciom – na przykład Bowserowi. Ta dynamiczna różnica jest często przedstawiana w sposób krytyczny, a sprawczość żeńskich postaci przejawia się pod postacią negatywnych od strony moralnej zachowań.

W grze pojawia się także silne powiązanie kobiecości z macierzyństwem lub cechami kojarzącymi się z nim – troska, opiekuńczość. Może to sugerować, iż wartość żeńskich postaci jest zależna od zdolności do pełnienia roli matki. Jest to czynnik ograniczający zróżnicowanie żeńskich postaci i ich rozmieszczenie w grze.

W perspektywie wszystkich gier można jednak zaobserwować pozytywny trend dotyczący roli żeńskich postaci. Wraz z pojawianiem się kolejnych odsłon serii zauważalny jest wzrost ich ilości, roli w fabule oraz bardziej zróżnicowanych projektów postaci. Jest to krok w kierunku większej inkluzywności i równowagi płciowej w grach.

Podsumowując, dysproporcja w reprezentacji płci w grach *Super Mario* może mieć negatywne skutki, takie jak wykluczenie graczek i obniżenie zaangażowania żeńskiej części fandomu. Jednakże zauważalne są pewne pozytywne zmiany w kierunku bardziej zrównoważonej reprezentacji płciowej, co wskazuje na rozwijające się podejście twórców do tego problemu. Najpopularniejsze gry pozostają ważnym obszarem do dalszych badań i rozważań, którego celem będzie zapewnienie bardziej równoprawnej reprezentacji płci w tym medium. Co może się przełożyć również na poprawę sytuacji kobiet poza światem wirtualnym.

Źródła cytowań

- ALICHNIEWICZ, ANNA, MONIKA MICHAŁOWSKA (2016), '»Dama w opałach« i »rycerz bez trwogi« – stereotypy genderowe w dyskursie biomedycznym i bioetycznym', *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*: 25 (2), s. 177-186.
- BĄK, AGNIESZKA (2015), [raport] 'Korzystanie z urządzeń mobilnych przez małe dzieci w Polsce. Wyniki badania ilościowego', [bm]: Fundacja Dzieci Niczyje.
- BOYLE, ELIZABETH, THOMAS M. CONNOLLY, THOMAS HAINEY (2011), 'The role of psychology in understanding the impact of computer games', *Entertainment computing*: 2 (2), s. 69-74.
- CLAIBORN, SAMUEL (2010), 'Princess peach: A visual history', *IGN.com* online: <https://www.ign.com/articles/2010/12/17/princess-peach-a-visual-history> [dostęp: 13.09.2023].
- DADLEZ, JAKUB (2022), 'Jacques Derrida jako filozof historii – poróżnienie z Michelem Foucaultem', *Analiza i Egzystencja* 60, s. 95-112.
- EAGLY, ALICE H., PAUL W. EASTWICK, MARY JOHANNESSEN-SCHMIDT (2009), 'Possible selves in marital roles: The impact of the anticipated division of labor on the mate preferences of women and men', *Personality and Social Psychology Bulletin*: 35 (4), s. 403-414.
- EDLER, DENIS, & FRANK DICKMANN, (2017), 'The impact of 1980s and 1990s video games on multimedia cartography', *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*: 52 (2), s. 168-177.
- FILICIAK, MIROSLAW (2013), *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- GĄŁUSZKA, DAMIAN (2021). 'Kondycja polskiej branży gier '20'', online: <https://www.kpt.krakow.pl/branza-gier-wideo/badania-branzy-gier/> [dostęp: 13.09.2023].
- GAWIN, MATEUSZ (2017), 'Nintendo jest już warte więcej niż Sony', online: <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Nintendo-jest-juz-warte-wiecej-niz-Sony-7548887.html> [dostęp: 13.09.2023].
- GILLIN, LAURA E., MARGARET L. SIGNORELLA (2023), 'Attitudes Toward Sexual Orientation and Gender Identity in Online Multiplayer Gaming Spaces', w: *Psychological Reports* 127(6), online: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/00332941231153798> [dostęp 13.09.2023], s. 3066-3088.

- GRYONLINE.PL (2011), 'Bitmapa, mapa bitowa', online: <https://www.gry-online.pl/slownik-gracza-pojecie.asp?ID=85>, par.1-5 [dostęp: 13.09.2023].
- KASUMOVIC, MICHAEL, JEFFREY H. KUZNEKOFF (2015), 'Insights into sexism: Male status and performance moderates female-directed hostile and amicable behavior', *Plos One*: 10 (7), online: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0131613> [dostęp 13.09.2023].
- KŁOSIŃSKI, MICHAŁ (2018), *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Warszawa: Instytut Badań literackich Polskiej Akademii Nauk.
- KUO, ANDREW, JACOB L. HILER, RICHARD J. LUTZ (2016), 'From Super Mario to Skyrim: a framework for the evolution of video game consumption', w: *Journal of Consumer Behaviour*: 16 (2), s. 101–120.
- McFERRAN, DAMIEN (2020). 'Nintendo's focus on younger players is A positive, not A negative', online: https://www.nintendolife.com/news/2020/12/talking_point_nintendos_focus_on_younger_players_is_a_positive_not_a_negative [dostęp: 13.09.2023].
- MULDOON, KEVIN (2023), 'A Video Game Legend: The Evolution of Mario', online: <https://www.jotform.com/blog/the-evolution-of-mario/> [Dostęp: 13.09.2023].
- NINBANYAN (2021), 'Super mario odyssey – 100% longplay full game walkthrough no commentary gameplay playthrough', online: <https://www.youtube.com/watch?v=vDwQpTFW2us> 23:26:45 [dostęp: 13.09.2023].
- NINTENDO (1985), 'Super Mario Bros.' [NES, Wii, Nintendo Switch, Gameboy Advance].
- NINTENDO (1996), 'Mario 64' [Nintendo 64, Nintendo Switch, Wii, Wii U].
- NINTENDO (2017), 'Super Mario Galaxy' [Wii, Wii U, Nintendo Switch].
- NINTENDO (2017), 'Super Mario Odyssey' [Nintendo Switch].
- NINTENDO WIKI (2023a), 'List of best-selling Mario games', online: *NintendoWiki*, https://nintendo.fandom.com/wiki/List_of_best-selling_Mario_games [dostęp: 13.09.2023].
- NINTENDO WIKI (2023b), 'List of Mario games by genre', online: *NintendoWiki*, https://nintendo.fandom.com/wiki/List_of_Mario_games_by_genre [dostęp: 13.09.2023].
- NINTENDOCENTRAL (2018), 'Super mario galaxy – complete walkthrough (full game)', online: <https://www.youtube.com/watch?v=iFAT6BqhE5A> 11:23:50 [dostęp: 13.09.2023].

- PACKATTACK04082 (2020), 'Super Mario 64 – full game walkthrough', online: <https://www.youtube.com/watch?v=vT3AaQ77ges> 04:26:28 [dostęp: 13.09.2023].
- PORTUGAL, LUCIEN (2018), 'How did nintendo first market mario? – video game business', online: <https://www.lucienportugal.com/how-nintendo-first-market-mario/> [dostęp: 13.09.2023].
- RADZEWICZ, SZYMON (2020), 'Nie pójdziemy z torbami. Znamy polską datę premiery oraz cenę zestawu LEGO Super Mario', online: <https://spidersweb.pl/2020/04/lego-super-mario-cena-premiera.html> [dostęp: 13.09.2023].
- RAWMEATCOWBOY (2017), 'Super Mario Odyssey gets E10+ rating', online: <https://gonintendo.com/stories/286591-super-mario-odyssey-gets-e10-rating> [dostęp: 13.09.2023].
- REGAUDIE, TIFFANY (2022), 'Nintendo's approach to marketing: Then and now', online: <https://hashtagpaid.com/banknotes/nintendos-approach-to-marketing-then-and-now> [dostęp: 13.09.2023].
- RETROGAME.STREAM (2015), 'Super mario brothers – NES – full playthrough no commentary', online: <https://www.youtube.com/watch?v=K5yqXTh1IUw> 31:20 [dostęp: 13.09.2023].
- ROMANO, AJA (2018), 'Why we've been arguing about Lara Croft for two decades', online: <https://www.vox.com/culture/2018/3/17/17128344/lara-croft-tomb-raider-history-controversy-breasts> [dostęp: 13.09.2023].
- SIEGEL, ALAN (2020). 'The history of the super mario bros. super show!', online: <https://www.theringer.com/tv/2020/9/9/21428539/super-mario-bros-super-show> [dostęp: 13.09.2023].
- START.IO (2023), 'Nintendo target market & audience segmentation', online: <https://www.start.io/blog/nintendo-target-market-segmentation-marketing-strategy-main-competitors-statistics/>, [dostęp: 13.09.2023], par. 1-77.
- TAYLOR, LISA, ANDREW WILLIS (2006), *Medioznawstwo: teksty, instytucje i odbiorcy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- TUŁA, MAŁGORZATA (2013), 'Dlaczego mężczyźni grają w FIFA, a kobiety w The Sims? Przemoc symboliczna w grach komputerowych', *Homo Ludens*: 1(5), s. 279-288.
- UKIE (2020), 'UK Games Industry Census – understanding diversity in the UK games industry workforce', online: <https://ukie.org.uk/UK-games-industry-census-2020> [dostęp: 13.09.2023].
- Vox (2017), 'How the inventor of Mario designs a game', online: <https://www.youtube.com/watch?v=K-NBcP0YUQI> 05.54 [dostęp: 13.09.2023].

X.COM (2022), online: <https://x.com/nintendomerch/status/1607741702382534656?s=20> [dostęp: 13.09.2023].

YEE, NICK (2017), 'Beyond 50/50: Breaking down the percentage of female gamers by genre', online: <https://quanticfoundry.com/2017/01/19/female-gamers-by-genre/> [dostęp: 13.09.2023].

Informacja o wydawcy

Wydawcą serii „Perspektywy Ponowoczesności” oraz tomu *Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo* jest Ośrodek Badawczy Facta Ficta z siedzibą we Wrocławiu, powołany w styczniu 2015 roku celem promowania interdyscyplinarnej refleksji nad najistotniejszymi ponowoczesnymi nurtami krytycznymi, filozoficznymi, kulturowymi, medialnymi i artystycznymi w polskiej i światowej humanistyce. Więcej informacji na temat Ośrodka i działającego przy nim wydawnictwa znajduje się na oficjalnej stronie fundacji (factaficta.org), w szczególności zaś w sekcji „Perspektywy Ponowoczesności” (factaficta.org/pp). Wszelkie pytania dotyczące serii najlepiej kierować na adres contact@factaficta.org.

Tomy wydane dotychczas w serii „Perspektywy Ponowoczesności”:

Tom 1: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-1-7, ss. 300.

Tom 2: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-0-0, ss. 360.

Tom 3: *Wykluczenia*, red. Joanna Hańderek, Natalia Kućma, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-5-5, ss. 342.

- Tom 4: *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-6-2, ss. 670.
- Tom 5: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-2-4, ss. 689.
- Tom 6: *Ksenologie*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-0-9, ss. 498.
- Tom 7: *Groza i postgroza*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-1-6.
- Tom 8: *Dyskursy gier wideo*, red. Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-3-1, ss. 519.
- Tom 9: *Rejestry kultury*, red. Ksenia Olkusz, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-948889-2-3, ss. 1084.
- Tom 10: *Topografie podróży*, red. Anita Całek, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-8-6 ss. 480.
- Tom 11: *Poetyki czasu, miejsca i pamięci*, red. Wiesław Olkusz, Barbara Szymczak-Maciejczyk, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2020, ISBN: 978-83-955581-2-2, ss. 544.
- Tom 12: *Fenomeny. Literatura, kultura, sztuka i media*, red. Barbara Stelingowska, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2022, ISBN: 978-83-942923-8-6 ss. 766.
- Tom 13: *Fantastyka, fantazmaty, imaginaria. Zagadnienia i realizacje*, red. Joanna Brońka, Konrad Zielonka, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2022, ISBN: 978-83-955581-8-4 ss. 436.
- Tom 14: *Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo*, red. Kinga Kamińska, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2025, ISBN: 978-83-967365-2-9 ss. 442.



Kreacja i komunikacja. Sztuka, media, społeczeństwo to zebrany w tom zbiór refleksji poświęconych tematyce literatury, sztuki, mediów i nowych mediów, będący interdyscyplinarnym opracowaniem łączącym perspektywy badawcze z zakresu humanistyki, nauk o mediach oraz sztuk wizualnych i audiowizualnych. Autorzy poszczególnych rozdziałów analizują m.in. zmiany w przestrzeni medialnej i komunikacyjnej w dobie cyfryzacji, badając wpływ nowych technologii na kształtowanie literatury i sztuki, a także podejmują refleksję nad transformacją sposobów tworzenia artefaktów kulturowych. Pojawiają się tu również analizy dawnych i nowych trendów, wyzwań oraz zjawisk związanych z rozwojem tak tradycyjnych, jak nowoczesnych form przekazu, interpretując je w kontekście kulturowym, społecznym czy technologicznym. Zawarte w tomie artykuły obejmują zarówno teoretyczne rozważania, jak i praktyczne przykłady, co czyni go źródłem wieloaspektowym i multidyscyplinarnym.



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Cena 0,00 zł

Wersja elektroniczna jest referencyjna



ISBN 978-83-967365-2-9



9 788396 736529