

CONSENSUS

Studenckie Zeszyty Naukowe

RADA PROGRAMOWA

Prof. Nick Baron (University of Nottingham),
Dr Wolfgang Bruegel (Albert-Ludwigs-Universitaet Freiburg),
Prof. dr hab. Henryk Chalupczak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej),
Prof. dr hab. Iwona Hofman (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej),
Dr Kateryna Ivaschenko (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy),
Dr Aparajita Jervis (Goa University),
Prof. David Jervis (Millikin University),
Prof. dr hab. Teresa Łoś-Nowak (Uniwersytet Wrocławski),
Prof. dr hab. Marek Pietraś (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej),
Dr hab., prof. UMCS Wojciech Ziętara (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

REDAKCJA TEMATYCZNA

Patrycja Winiarczyk

OPIEKUN NUMERU

Dr Justyna Maguś

KOREKTA

Jagienka Chyż, Joanna Kukier, Joanna Mróz, Katarzyna Szawłoga

RECENZENCI NUMERU

Dr Ewa Bulisz
Dr hab. Agnieszka Demczuk
Dr Ilona Dąbrowska
Dr Wojciech Maguś
Dr Magdalena Pataj
Dr Elżbieta Pawlak-Hejno
Dr Kamil Stępień
Dr Przemysław Wiatr
Dr hab. Marta Wójcicka, prof. UMCS

STAŁY SKŁAD OPIEKI NAUKOWEJ

Dr Monika Sidor – Opiekun czasopisma
Kamil Syta – Redaktor czasopisma

WYDAWCA

Wydział Politologii i Dziennikarstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wydanie papierowe

PROJEKT OKŁADKI

Zofia Jedynak

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Hanna Fijotek

ISSN 1644-3179

Druk i oprawa

Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”
20-075 Lublin, ul. Ogrodowa 12; tel. 81 442 19 19, faks 81 442 19 16;
e-mail: drukarnia@gaudium.pl; www.gaudium.pl

Nakład: 50 egz.

WYDZIAŁ POLITOLOGII I DZIENNIKARSTWA
UNIwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej



CONSENSUS

Studenckie Zeszyty Naukowe

Wydanie Specjalne



UMCS
UNIwersytet
Marii Curie-Skłodowskiej

Lublin 2022

ARTYKUŁY

SŁOWO WSTĘPU	7
Marek Błaszczyk Samotność jako problem egzystencjalny	9
Amadeusz Lis Lingwistyka Noama Chomsky’ego w kulturze masowej ostatnich dekad	25
Agnieszka Fortuna Słów kilka o <i>fanfiction</i> , czyli czy można tworzyć w znanym uniwersum nie naruszając prawa autorskiego?.....	45
Małgorzata Folwarska Mia, Asa, Johnny i Sasha postać „pornoinfluencera” w (pop)kulturze.....	65
Maciej Adam Baczyński Konkurs piosenki Eurowizji jako platforma międzynarodowej rywalizacji politycznej. Przykład nadawców z Ukrainy, Macedonii (Północnej) i Serbii (1998-2021)	81
Weronika Marszał Artysta muzyk, czyli człowiek skazany na sukces i własną porażkę	101
Jagoda Kurnikowska Kto powiedział, że Mickiewicz to nie raper? Mickiewicz i popkultura	123
Natalia Zburzyńska Rola muzyki w filmie „Wszystkie poranki świata”	137
Michał Mazgaj Wizerunek modernistycznego artysty w „Aktorach prowincjonalnych” Agnieszki Holland	151
Joanna Mróz Inspiracje plastyczne i artystyczne w filmach Andrzeja Wajdy	167
Patrycja Winiarczyk Nawiązania do twórczości Francisa Bacona w dziełach filmowych Davida Lyncha.....	189
Weronika Mordel, Julia Kurtyka Oddziaływanie gier na funkcje poznawcze. Przegląd badań	207

SPRAWOZDANIA

Patrycja Winiarczyk Sprawozdanie z ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. „Popkultura poza kontekstem 2.0”	225
Wiktoria Krzesicka Sprawozdanie z ogólnopolskiej Konferencji Kół Medialnych.....	229

ARTICLES

Marek Błaszczyk

Loneliness as an existential problem 9

Amadeusz Lis

The linguistics of Noam Chomsky in the mass culture of the past decades 25

Agnieszka Fortuna

A few words on *fan fiction*, that is, is it possible to create in a well-known universe without breaking copyright law? 45

Małgorzata Folwarska

Mia, Asa, Johnny and Sasha - a „porninfluencer” figure in (pop)culture 65

Maciej Adam Baczyński

The Eurovision Song Contest as a Platform for International Political Competition: Case of Broadcasters from Ukraine, (North) Macedonia and Serbia (1998-2021) 81

Weronika Marszał

Artist, musician, human doomed to success and his own failure 101

Jagoda Kurnikowska

Who said that Mickiewicz was not a rapper? Mickiewicz and pop culture 123

Natalia Zburzyńska

The role of music on the film „All the mornings of the world” 137

Michał Mazgaj

An image of a modernistic artist in Agnieszka Holland’s „Aktorzy prowincjonalni” 151

Joanna Mróz

Artistic inspirations in Andrzej Wajda’s films..... 167

Patrycja Winiarczyk

References to the works of Francis Bacon in the David Lynch’s films 189

Weronika Mordel, Julia Kurtyka

The influence of video games on cognitive functions. Research review 207

SŁOWO WSTĘPU

Numer specjalny czasopisma pt. „CONSENSUS – Studenckie Zeszyty Naukowe” poświęcony został zagadnieniom związanym z kulturą popularną. Współczesny człowiek żyje w kulturze remiksu, dostrzega zjawisko transgresji kultury wysokiej do mediów społecznościowych, komunikuje się za pomocą znaków zaczerpniętych z popkultury. Cieszymy się, że zagadnienia te są nie tylko elementem kultury uczestnictwa, ale także stają się przestrzenią do refleksji prowadzonej na różnych poziomach dyscyplin naukowych.

Niniejszy numer złożony jest z dwunastu artykułów, które zostały nadesłane przez uczestników konferencji naukowych organizowanych przez Koło Naukowe Medialno-Popkulturowe „Produktywni”. Pierwszą z nich była konferencja pt. „Motyw artysty w filmach, serialach i grach komputerowych”, która miała miejsce 31 marca 2021 r. oraz „Popkultura poza kontekstem 2.0” przeprowadzona 10 listopada 2022 r. Dodać należy, że wydarzenia te zgromadziły młodych przedstawicieli nauki z wielu ośrodków akademickich w Polsce oraz pozwoliły uczestnikom na pogłębienie zagadnień z obszaru kultury popularnej, a także swobodną wymianę myśli. Prelegenci podjęli próbę analizy oraz klasyfikacji artysty we współczesnych tekstach kultury, a także odnieśli się do znaczeń jakie wnoszą wytwory popkultury do życia społecznego, oczekiwań, zagrożeń i trendów. Wątki te znalazły odzwierciedlenie w opublikowanych artykułach, a ich różnorodność tematyczna podkreśla interdyscyplinarny charakter wydania.

Liczymy, że lektura przedłożonego Państwu zbioru będzie okazją do zgłębienia ciekawych problemów badawczych i wielu inspiracji naukowych.

Justyna Maguś
Patrycja Winiarczyk

Marek Błaszczyk
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
marek_blaszczyk@onet.eu

SAMOTNOŚĆ JAKO PROBLEM EGZYSTENCJALNY

Loneliness as an existential problem

Streszczenie

Celem artykułu jest filozoficzno-egzystencjalna refleksja nad fenomenem samotności. Będę argumentować na rzecz tezy, że – pomimo obserwowanego dziś postępu cywilizacyjnego (technologicznego), sprzyjającemu intensyfikacji międzyludzkiej komunikacji oraz umożliwiającemu wręcz nieustanne „bycie w kontakcie” – samotność coraz częściej staje się dla człowieka problematyczna i uciążliwa. Można nawet zaryzykować konstatację, że stanowi ona *signum temporis* współczesności, swoistą „chorobę” naszych czasów. Wywód podzielony będzie na trzy części. W pierwszej podkreślę, że samotność zdaje się być głównym problemem dzisiejszego człowieka, źródłem jego cierpienia i licznych dolegliwości. W drugiej ukażę swoistą ambiwalencję w rozumieniu i konceptualizowaniu samotności. W trzeciej części natomiast zwrócę uwagę na specyfikę ludzkiej egzystencji (w tym na charakterystyczną dla niej dialektykę samotności i uspołecznienia), wskazując na twórczy, prorozwojowy potencjał doświadczenia samotności.

Słowa kluczowe: samotność, człowiek, egzystencja, egzystencjalizm

Summary

The article presents a philosophical and existential reflection on the phenomenon of loneliness. It exposes that – despite the civilization

(technological) progress observed today, which favors the intensification of interpersonal communication and enables almost constant „being in contact” – loneliness is becoming more and more problematic and burdensome for humans. Loneliness becoming even a specific “disease” of present day. Firstly, the article emphasizes that loneliness seems to be the main problem of today’s man, the source of his suffering and numerous psychosomatic ailments. Secondly, the paper shows a kind of ambivalence in understanding and conceptualizing loneliness. Thirdly, the article exposes the specificity of human existence (including the dialectics of loneliness and socialization that is characteristic of it), pointing to the creative, pro-development potential of the experience of loneliness.

Key words: loneliness, human being, existence, existentialism

Wstęp

Celem artykułu jest filozoficzno-egzystencjalna refleksja nad fenomenem samotności. Będę argumentować na rzecz tezy, że – pomimo obserwowanego dziś postępu cywilizacyjnego (technologicznego), sprzyjającemu intensyfikacji międzyludzkiej komunikacji oraz umożliwiającemu wręcz nieustanne „bycie w kontakcie” – samotność coraz częściej staje się dla człowieka problematyczna i uciążliwa. Można nawet zaryzykować konstatację, że stanowi ona *signum temporis* współczesności, swoistą „chorobę” naszych czasów. Naukowcy coraz śmielej mówią bowiem o „epidemii” samotności, zwracając uwagę na powszechność jej występowania.

Wywód podzielony będzie na trzy części. W pierwszej podkreślę, że samotność zdaje się być głównym problemem dzisiejszego człowieka, źródłem jego cierpienia i licznych dolegliwości psychosomatycznych. Nadmienię przy tym, że kultura popularna bardzo często podnosi motyw samotności, z jednej strony przyczyniając się do jej „oswojenia”, z drugiej natomiast – niwelując jej egzystencjalny „ciężar”. W drugiej ukażę swoistą ambiwalencję w rozumieniu i konceptualizowaniu samotności. Zaznaczę, że z jednej strony postrzega się ją jako coś pozytywnego, dobrego i cennego, widząc w niej warunek możliwości „bycia sobą”; z drugiej zaś – jako coś negatywnego, nieprzyjemnego czy złowrogięgo, będącego zaprzeczeniem społecznej natury człowieka. W trzeciej części

natomiast zwróć uwagę na specyfikę ludzkiej egzystencji (w tym na charakterystyczną dla niej dialektykę samotności i uspołecznienia), wskazując na twórczy, prorozwojowy potencjał doświadczenia samotności.

Samotność a popkultura

Samotność zdaje się być jednym z podstawowych problemów współczesności. Jest przy tym fenomenem na tyle niejednorodnym i wielowymiarowym, że namysł nad nim – podejmowany z wielu różnych perspektyw i naświetlający wiele jego kontekstów – prowadzony jest przez badaczy rozmaitego autoramentu¹. Problem samotności – coraz częściej konceptualizowany szczególnie dziś (w czasach, w których coraz więcej ludzi skarży się na samotność, cierpi z jej powodu, dotkliwie odczuwając – rzutujące niemal na każdą sferę codziennego życia – jej skutki) – nie jest bynajmniej całkowicie nowy. Nowy natomiast jest zakres jego występowania, jego rozmiary oraz polimorficzność. Alvin Toffler wprost pisze, że „dolegliwość osamotnienia nie jest bynajmniej niczym nowym. Ale samotność jest dziś uczuciem tak powszechnym, że – paradoksalnie – przeżywa się je zbiorowo”². W tym kontekście, jak nadmieniałem, samotność może nawet uchodzić za powszechną „chorobę” („epidemię”, „pandemię”) dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku³. Samotność, dodam na marginesie, bywa też określana jako „odwieczna, nieśmiertelna ludzka Nemezis”⁴.

¹ Por. J.G. McGraw, *Samotność. Studium psychologiczne i filozoficzne*, przeł. A. Hankała, Warszawa 2000; B.L. Mijuskovic, *Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature*, Bloomington 2012; tenże, *Feeling Lonesome. The Philosophy and Psychology of Loneliness*, Santa Barbara 2015; J. Gajda, *Samotność i kultura*, Warszawa 1987; A. Schaff, *Alienacja jako zjawisko społeczne*, Warszawa 1999; G. Minois, *Historia samotności i samotników*, przeł. W. Klenczon, Warszawa 2018; A. Kulig, *W poszukiwaniu sensu samotności. Studium kulturowe*, Poznań 2019; P. Domeracki, *Meandry filozofii samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 15-25; tenże, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Kraków 2016; tenże, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Toruń 2018.

² A. Toffler, *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyłło, Warszawa 2001, s. 549.

³ Por. tamże, s. 549-550; P. Domeracki, *Rozstaje...*, s. 28-29.

⁴ J.G. McGraw, *Loneliness. Its Nature and Forms: An Existential Perspective*, „Man and World” 1995, nr 28, s. 43.

Osobliwy jest również fakt, że choć samotność była i nadal jest ważkim motywem twórczości artystycznej, beletrystycznej i popularnonaukowej⁵, to jednak naukowa wiedza o niej wciąż jeszcze nie jest nazbyt obszerna i usystematyzowana („popyt na wiedzę naukową o samotności znacznie przekracza podaż”⁶). Popkultura wprawdzie „oswaja” samotność, jednak zdaje się zarazem odwracać uwagę od nieuchronności jej jednostkowego doświadczenia. Mówiąc inaczej: pomimo faktu, że żyjemy w epoce „globalnej wioski”, by przywołać słynne określenie Marshalla McLuhana⁷, to jednak problem samotności ludzkiej egzystencji wcale nie został rozwiązany i ostatecznie przewyciężony. Przeciwnie, można bowiem odnieść wrażenie, że to właśnie za sprawą rozwoju nowoczesnych technologii człowiek coraz częściej odczuwa przeraźliwą samotność. Jest to wszakże samotność wypierana, na rozmaite sposoby kamuflowana i zakrywana. Jak zauważa Georges Minois: „nowa samotność jest samotnością w środku tłumu, tym bardziej dotkliwą, że wypieraną. Nowoczesne społeczeństwo, czyniąc wszystko, by ją zakamuflować, w rzeczywistości nieustannie ją wzmacnia”⁸. Okazuje się, że jednostka żyjąca wśród anonimowego tłumu jest bardziej samotna niż przebywający na pustyni eremita. Jest tak przede wszystkim dlatego, że swojej samotności sobie nie uświadamia, mylnie sądząc, że powierzchowny kontakt z ludźmi (z coraz większą liczbą „znajomych”) poprzez różnego typu internetowe komunikatory sprawi, iż będzie osobą szczęśliwą, kreatywną i towarzyską; słowem: taką, do której samotność nie będzie miała przystępu.

⁵ Zob. np. J.L. Wiśniewski, *Samotność w sieci*, Warszawa 2011; tenże, *Koniec samotności*, Warszawa 2019; D. Riesman, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Warszawa 1971; S. Turkle, *Samotni razem*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2013; A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca*, przeł. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982; W. Kruczyński, *Wirus samotności*, Warszawa 2005; R. Samsel, *Samotność dalekich podróży*, Katowice 1985; D. Terakowska, *Samotność Bogów*, Kraków 1998; V. Valdés, *Samotność bramkarza*, przeł. J. Wiśniowska, Kraków 2014; J. Życkiński, *Ziarno samotności*, Kraków 1997; G.G. Márquez, *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1979; O. Paz, *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych, Kraków 1991; P. Giordano, *Samotność liczb pierwszych*, przeł. A. Pawłowska-Zampino, Warszawa 2010; P. Auster, *Wynaleźć samotność*, przeł. K. Zabłocki, Warszawa 1996; B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, przeł. P. Godlewski, Izabelin 2003.

⁶ P. Domeracki, *Rozstaje...*, s. 27.

⁷ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004; tenże, *Galaktyka Gutenberg*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2017.

⁸ G. Minois, *Historia...*, s. 493.

Samotność ma wiele twarzy. Dotyka ona współczesnych singli, ludzi pochłoniętych karierą i rozwojem osobistym, zwykłych konsumentów kultury popularnej czy użytkowników Sieci. A także ludzi starszych, duchownych, więźniów, kobiet, mężczyzn, dzieci czy różnych grup zawodowych. Każdy jednak odczuwa ją inaczej, na swój indywidualny, niepowtarzalny sposób. Każdy też inaczej sobie z nią radzi. Jedni są bowiem na nią odporni bardziej, inni mniej. Jedni próbują ją skutecznie i jak najszybciej zagłuszyć, odgradzając się od świata ekranem „przyjaznego” komputera. Drudzy zaś nie potrafią znieść jej hałaśliwych decybeli, jeszcze bardziej zamykając się w sobie. Samotność, jeśli tylko trafi na podatny grunt, może prowadzić do wielu chorób, dolegliwości psychosomatycznych, depresji, melancholii czy samobójstwa⁹. Maurice Halbwachs konstatuje nawet, że samotność jest jedyną przyczyną samobójstwa: „poczucie definitywnej i nieodwołalnej samotności jest jedyną przyczyną samobójstwa”¹⁰.

Problemu samotności nie należy lekceważyć. Jak relacjonuje Minois, według raportu „Solitude en France” („Samotność we Francji”), przygotowanego przez Fondation de France w 2010 roku, we Francji żyje cztery miliony ludzi samotnych. Być może nie powinien więc dziwić fakt, że „walkę z osamotnieniem” rząd francuski podniósł do rangi „wielkiej sprawy narodowej”. W 2001 roku, przypomnijmy, dwa miliony amerykańskich nastolatków deklarowało, że woli „komunikować się z kolegami raczej w *necie* niż w *realu*”¹¹. W Japonii natomiast znany jest fenomen *kikikomori* – młodzi ludzie, których rodzice zaopatrzyli w najrozmaitsze dobra materialne (zwłaszcza urządzenia elektroniczne), „nie opuszczają domu ani nie utrzymują kontaktu ze światem inaczej niż za pośrednictwem ekranu telewizora lub komputera”¹². Nowoczesne technologie, choć ułatwiają komunikację na szeroką skalę, dając złudne poczucie wspólnoty, są zarazem źródłem samotności: „stary człowiek czuł się samotny, ponieważ był sam, wyjątkowy i rzeczywisty; nowy człowiek jest samotny, ponieważ jest rozproszony, anonimowy i wirtualny”¹³. Dynamiczny rozwój

⁹ Por. E. Durkheim, *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006; R. Cobb, *Death in Paris*, Oxford 1978. Na temat związku samotności z depresją zob. np. A. Solomon, *Anatomia depresji. Demon w środku dnia*, przeł. J. Bartosik, Poznań 2004.

¹⁰ M. Halbwachs, *Les causes du suicide*, Paryż 1930. Cyt. za G. Minois, *Historia...*, s. 410.

¹¹ G. Minois, *Historia...*, s. 576.

¹² Tamże. Por. A. Gutowska, *Hikikomori – samotność w XXI wieku*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 217-228.

¹³ G. Minois, *Historia...*, s. 581.

technologiczno-cywilizacyjny, wedle tego ujęcia, zdaje się być jedną z głównych przyczyn samotności współczesnego człowieka¹⁴.

Samotność i egzystencja

Namysł nad problematyką samotności nieuchronnie wiąże się z opowiadaniem się za nią lub przeciw niej. W tym sensie „historia samotności jest historią zaangażowaną”¹⁵. Każdy badacz, pomimo dążeń do poznawczej „obiektywności” (neutralności), sam w pewnym sensie uczestniczy w badanym przez siebie zjawisku, podobnie jak każdy człowiek uwikłany jest w swoją własną, indywidualną egzystencję. Egzystencję, dodajmy, której strukturę konstytuuje skłonność do samotności lub towarzyskości¹⁶.

Minois słusznie zauważa, że samotność stanowi „zasadniczy element ludzkiej kondycji”¹⁷. Nie ma on przy tym wątpliwości, że jest to element nieusuwalny, częśćka *sine qua non* ludzkiej egzystencji. Samotność może być jednak różnie postrzegana. Można ją przyjąć i zaakceptować, widząc w niej wartość samą w sobie, najgłębsze źródło szczęścia, wolnego, twórczego działania i wewnętrznej siły; ale można ją także uważać za bardzo groźną, niebezpieczną „chorobę endemiczną”, zagrażającą naszemu życiu wspólnotowemu. Samotność może być zarówno błogosławieństwem, ucieczką (lub może lepiej: wybawieniem) od

¹⁴ M. Błaszczyk, *Drogi i bezdroża samotności*, „Analiza i Egzystencja” 2020, nr 51, s. 103-109.

¹⁵ G. Minois, *Historia...*, s. 14.

¹⁶ Pojęcie „egzystencji” skutecznie wymyka się naukowej, precyzyjnej konceptualizacji. Wypada jedynie przyjąć, za Martinem Heideggerem, że jest ona sposobem życia konkretnego człowieka: „jedynie człowiek egzystuje”. M. Heidegger, *Czym jest metafizyka? Wprowadzenie*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi i in., Warszawa 1999, s. 320. Egzystencja oznacza więc właściwy jedynie dla mnie sposób bycia: „sposób bycia bytu, którym sami jesteśmy, jestestwa, nazywamy egzystencją”. M. Heidegger, *Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 180. Takie rozumienie „egzystencji” (pomijając wszelkie niuanse) zdaje się być charakterystyczne dla czołowych przedstawicieli filozofii egzystencjalnej (egzystencjalizmu), jednego z najważniejszych nurtów filozofii współczesnej. Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010; J.P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawa 1998; J.P. Sartre, *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa i in., Kraków 2007; A. Camus, *Eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971; K. Jaspers, *Filozofia*, t. 2: *Rozjaśnianie egzystencji*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2020; K. Jaspers, *Co to jest egzystencjalizm?*, przeł. A. Staniewska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 269-274.

¹⁷ G. Minois, *Historia...*, s. 11.

zunifikowanego, przeciętnego i zakłamanego życia społecznego, jak i czymś przeklętym, niechcianym, przerażającym; czymś, z czym należy walczyć, co jest sprzeczne z ludzką naturą.

Bycie samotnym niekoniecznie jednak implikuje uczucie samotności. Są to raczej dwa odmienne zjawiska i nie sposób postawić między nimi znaku równości. Człowiek, który czuje się samotny, niekoniecznie musi zrazu żyć w pojedynkę. Można bowiem odczuwać dojmujący głód bliskości (intymności), i nie są to bynajmniej rzadkie przypadki, pomimo przebywania wśród ludzi – w tłumie, w grupie znajomych czy nawet w gronie rodziny: „żyć samemu i czuć się samotnym to dwie sprawy, których obiegowe użycie nie rozróżnia, co jest źródłem wielu dwuznaczności”¹⁸. Podobne konstatacje znajdziemy już u Epikteta, wedle którego przebywanie w samotności, życie w odosobnieniu, nie zawsze wiąże się zarazem z bolesnym poczuciem samotności (opuszczenia, porzucenia czy wykluczenia). I na odwrót: poczucie samotności może pojawić się nawet wówczas, gdy żyjemy w towarzystwie innych osób: „nie każdy bowiem, kto pozostaje sam, jest z konieczności od razu samotny, podobnie jak niekoniecznie każdy, kto pozostaje wśród tłumu ludzi, samotnym nie jest”¹⁹.

Przyglądając się dziejom filozofii, można zauważyć swoistą ambiwalencję w konceptualizowaniu samotności. Z jednej strony bowiem postrzega się ją jako coś pozytywnego, dobrego i cennego (samotność dobrowolna), wskazując na to, że jest ona podstawowym warunkiem „bycia sobą” (autentycznego sposobu egzystowania). Z drugiej natomiast – definiuje się ją jako coś z gruntu negatywnego, złowrogiego i nieprzyjaznego (samotność powstała w wyniku odrzucenia przez społeczeństwo); jako coś, z czym należy walczyć, ponieważ przyczynia się do powstania licznych dolegliwości i „chorób z samotności”²⁰. Z jednej strony akcentuje się więc fakt, że samotność jest niewyczerpywalnym źródłem artystycznych inspiracji i samorozumienia; z drugiej zaś – że jest ona zaprzeczeniem społecznej natury człowieka. Niektórzy filozofowie, jak na przykład Arthur Schopenhauer, afirmowali samotność, podkreślając jej dobroczynny wpływ na ludzkie życie („samotność jest przeznaczeniem wszystkich

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ Epiktet, *Diatryby. Eucheiridion*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1961, s. 252.

²⁰ J.G. McGraw, *Samotność...*, s. 18. Por. J. Lynch, *The Broken Heart. The Medical Consequences of Loneliness*, New York 1979; P. Domeracki, *Horyzonty...*, s. 214-220. Warto pamiętać, że „osoby trwale samotne są dwa do trzech razy bardziej podatne na choroby serca niż ci, którzy pozostają w bliskich związkach emocjonalnych z innymi”. Cyt. za J.G. McGraw, *Samotność...*, s. 34.

wybitnych duchów”²¹, „kto zatem zawczasu zaprzyjaźnił się z samotnością, ba, pokochał ją, ten odkrył złotą żyłę”²²). Inni natomiast – jak choćby filozofowie dialogu (np. Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig, Mikołaj Bierdiajew) – usilnie próbowali ją przezwyciężyć, w Bogu szukając ratunku przed dojmującym, przerażającym jej doświadczeniem. Bierdiajew, dla przykładu, wprost zaznaczy, że „moja samotność zostaje przezwyciężona dlatego, że jest Bóg. Bóg jest przezwyciężeniem mojej samotności, odnalezieniem pełni i sensu mego istnienia”²³.

Śledząc sposoby ujmowania samotności na przestrzeni dziejów, można wyróżnić dwa główne do niej podejścia. Pierwsze kładzie nacisk na pozytywny (dobroczynny) wymiar doświadczenia samotności; drugie natomiast akcentuje społeczny (wspólnotowy) charakter ludzkiej egzystencji. Samotność, w pierwszym przypadku, traktowana jest jako silnie subiektywne przeżycie, w pełni niewyraźne i niekomunikowalne. Takie jednak, które jak żadne inne sprzyja lepszemu samopoznaniu, pozwalając człowiekowi wniknąć w najbardziej intymne warstwy jego osobowości. Tego typu myślenie o samotności znamienne jest, między innymi, dla Michela de Montaigne’a, Blaise’a Pascala, Jeana-Jacquesa Rousseau, Maxa Stirnera, Arthura Schopenhauera, Sorena Kierkegarda, Fryderyka Nietzschego, romantyków czy egzystencjalistów. Afirmować samotność, mówiąc najogólniej, to uniezależnić się od opinii innych ludzi, wykroczyć poza obowiązujące normy, schematy i konwencje społeczne. To wreszcie być samowystarczalnym, zdawać się wyłącznie na siebie, projektować swe życie według własnego planu, wystawiając się przy tym na nieprzychylny komentarz i oceny.

Samotnik świadomie unika zatem wszystkiego, co wiąże go ze społeczeństwem; wszystkiego, co angażuje jego emocje, wklajając w to, co nietrwałe i ulotne: „trzeba unikać wszelkich więzów uczuciowych, takich jak miłość, gdyż uzależnia nas to od innych, podczas gdy żadne połączenie z innym ani z inną nie jest możliwe”²⁴. Człowiek, który dobrowolnie wybiera życie w samotności, jest przekonany, że prawdziwa (autentyczna) ludzka egzystencja kryje się pod maską społecznych nawyków, zachowań i przyzwyczajeń: „pod

²¹ A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2000, s. 186. Por. tenże, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2002, s. 540.

²² Tamże, s. 536.

²³ M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 69.

²⁴ G. Minois, *Historia...*, s. 28.

maską wszyscy jesteśmy samotni, nieznani, jedni dla drugich nieosiągalni”²⁵. Osobliwe jest tutaj także to, że nie wszyscy są swej samotności świadomi. Jedni próbują przed nią uciec, szukając owych dających pewien poziom komfortu masek; drudzy zaś uparcie oddalają myśli o niej, niejednokrotnie rzucając się w wir zabawy, uciech i życia towarzyskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że samotność, wedle tego ujęcia, jest doświadczeniem wręcz pożądanym, ponieważ stanowi warunek możliwości samopoznania („bycia sobą”). Na dialektykę samotności i sobości („bycia sobą”) zwraca uwagę choćby Arthur Schopenhauer, wedle którego „całkiem sobą każdy może być tylko dopóty, dopóki jest sam”²⁶. W podobnym duchu, dla przykładu, wypowiada się także Henryk Elzenberg („we wszystkich naszych spotkaniach, obcowaniach, pseudozbliżeniach, obracamy się w sferze czystej konwencji. Tam, gdzie zaczyna się prawda życia, nikt już z nikim się nie spotyka”²⁷), polski filozof i historyk filozofii, zajmujący się m.in. etyką i aksjologią.

W drugim przypadku samotność ujmowana jest jako ogromne zagrożenie dla życia społecznego (wspólnotowego). Podkreśla się tutaj, za Arystotelesem, że człowiek jest „istotą społeczną i do współżycia z innymi się narodził”²⁸. Według Stagiryty bowiem „człowiek jest istotą stworzoną do życia w państwie”²⁹, „kto zaś nie potrafi żyć we wspólnocie albo jej wcale nie potrzebuje, będąc samowystarczalnym, bynajmniej nie jest członem państwa, a zatem jest albo zwierzęciem, albo bogiem. Wszystkim ludziom właściwy jest z natury pęd do życia we wspólnocie”³⁰. Dodajmy, że samotność przez wiele wieków cieszyła się złą reputacją, była piętnowana i uważana za nienaturalny element ludzkiej egzystencji. „Życie w odosobnieniu deprawuje”³¹ – pisze Denis Diderot. David Hume z kolei powie: „całkowita samotność jest, być może, największą karą,

²⁵ Tamże, s. 386.

²⁶ A. Schopenhauer, *Aforyzmy...*, s. 173.

²⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 434.

²⁸ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 345.

²⁹ Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, Warszawa 2004, s. 27.

³⁰ Tamże, s. 28. Francis Bacon konstatuje natomiast tak oto: „wielką bowiem jest prawdą, że człowiek, który ma przyrodzoną i tajoną niechęć i awersję do przebywania w towarzystwie, ma w sobie coś z dzikiego zwierzęcia. Ale wielką nieprawdą jest, że taka niechęć mogłaby mieć w sobie ogóle jakiś rys boskiej natury, chyba że wypływa ona nie z tego, iż zadowolenie daje samotność, lecz z upodobania do rozmyślań bardziej górnych i z pragnienia, by im się oddać całkowicie”. F. Bacon, *Eseje*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1959, s. 113.

³¹ D. Diderot, *Zakonnica*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1985, s. 113.

jakiej możemy doznać”³². W osiemnastym wieku samotnik uchodzi nie tylko za człowieka nienormalnego, aspołecznego, chorego i szalonego (neurotyka, neurastenika, melancholika), ale i za mizantropa, „tchórza”, „potwora” czy „pasożyta”, wymagającego leczenia. Samotność przede wszystkim stanowi tu patologię, samotnik zaś – „istotę obumarłą”³³, pozbawioną prawa do szczęśliwego życia. Człowiek, zgodnie z tą perspektywą, unika samotności, interpretując ją jako wynaturzenie ludzkiego sposobu życia. Dąży więc do bycia we wspólnocie, pragnie się zrzeszać i przebywać w grupie, nawiązując interpersonalne relacje.

Zamiast zakończenia

Powyższe spostrzeżenia znakomicie korespondują z rozpoznaniem Piotra Domerackiego, jednego z najważniejszych polskich badaczy filozofii samotności³⁴. Wyróżnia on bowiem dwie wielkie narracje filozofii samotności – indywidualistyczną oraz komunionistyczną. Metanarracja indywidualistyczna, jak zaznacza, obejmuje trzy zasadnicze nurty: ontoegzystencjalny, kontemplatywny i liberalny. Metanarracja ta, mówiąc najogólniej, skupia się na związkach samotności z ludzką egzystencją (samotność ujmując tutaj jako sam fundament ludzkiego sposobu bycia), samotności z kontemplacją oraz samotności z wolnością. Dyskurs ten, kładąc nacisk na indywidualny wymiar egzystencjalnego doświadczenia, waloryzuje (upozytywnia) samotność. Jest ona tu postrzegana jako przeżycie, które niewątpliwie sprzyja lepszemu samopoznaniu („w samotności dociera człowiek do samego rdzenia swojej istoty”³⁵).

³² D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 2, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1963, s. 122.

³³ G. Minois, *Historia...*, s. 343.

³⁴ Warto przypomnieć, że filozoficzną (a w szerszej perspektywie: interdyscyplinarną) refleksję nad samotnością Domeracki proponuje nazwać „monoseologią”. Por. P. Domeracki, *Horyzonty...*, s. 86 oraz s. 223, przypis 525; M. Błaszczuk, *Filozoficznie o samotności*, „Świat i Słowo” 2020, nr 1, s. 421-427.

³⁵ R. Guardini, *Wolność, łaska, los*, [w:] *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*, przeł. Z. Włodkowska i in., Kraków 1969, s. 249. Cyt. za T. Gadacz, *O samotności. O spotkaniu*, s. 78. Miguel de Unamuno powie natomiast, że „nie ma bardziej prawdziwego dialogu niż ten, jaki nawiązujemy z sobą samym, a dialog ten możesz nawiązać tylko będąc w samotności”. Cyt. za E. Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Wrocław 1979, s. 45.

Metanarracja komunijnistyczna, zdaniem Domerackiego, obejmuje natomiast nurt kolektywistyczny, praktycystyczny i dialogalny. Dyskurs ten, negatywnie oceniając skłonności człowieka do samotniczego trybu życia (a nawet: uznając je za sprzeczne z ludzką naturą), dowartościowuje wspólnotowość, fakt bycia we wspólnocie. Swoiste dla owej narracji jest więc Arystotelesowskie przekonanie, że człowiek jest istotą społeczną (polityczną), dążącą do zrzeszania się, grupowania, przebywania w różnego typu wspólnotach (plemiennej, społecznej, religijnej, klasowej, rodzinnej, małżeńskiej czy narodowej). Samotność zaś interpretowana jest tu jako „wynaturzenie”, które poważnie zagraża życiu wspólnotowemu. Jak pisze toruński uczony: „indywidualizm kładzie nacisk na jednostkę, komunizm czyni podobnie w stosunku do wspólnoty. Pierwszy obłaskawia samotność, drugi życie we wspólnocie”³⁶. I dalej: „w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że dyskurs indywidualistyczny jest dyskursem samotnościowym, waloryzującym samotność, podczas gdy dyskurs komunijnistyczny jest dyskursem wspólnotowościowym, waloryzującym wspólnotowość i towarzyskość”³⁷.

Obie metanarracje, jak widzimy, odmiennie opisują i oceniają fenomen samotności. Tymczasem można wyróżnić również „trzecią drogę” w konceptualizowaniu filozofii samotności. Jest nią ideał *vitae mixtae*, w myśl którego samotność i wspólnotowość ujmuje się nie tyle dysjunktywnie, co komplementarnie. Zakłada się tu bowiem możliwość dialektycznego napięcia między samotnością (monadycznością) a wspólnotowością (towarzyskością, uspołecznieniem). A także to, że „fenomeny te koegzystują ze sobą i jako koegzystencjalne należy je traktować”³⁸. Warto przypomnieć, że w podobnym duchu wypowiadał się już Immanuel Kant, rozważając fenomen „aspołecznej towarzyskości”³⁹. Człowiek, jego zdaniem, jest z jednej strony istotą nietowarzyską, z drugiej zaś – bytem przeznaczonym do życia w społeczeństwie⁴⁰. Kant zwraca więc uwagę na swoistą antynomiczność ludzkiej egzystencji. Odsłania głęboko w nas

³⁶ P. Domeracki, *Rozstaje...*, s. 58.

³⁷ Tamże, s. 245.

³⁸ Tamże, s. 248.

³⁹ Por. I. Kant, *Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym*, przeł. M. Żelazny, [w:] *Rozprawy z filozofii historii*, przeł. M. Żelazny i in., Kęty 2005, s. 34. Szerzej na ten temat zob. H. Plessner, *Aspołeczna towarzyskość. Uwagi do pewnego pojęcia Kanta*, przeł. Z. Krasnodębski, [w:] *Pytanie o conditio humana*, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Zaluska, Warszawa 1988, s. 286-298.

⁴⁰ I. Kant, *Metafizyczne podstawy nauki o cnocie*, przeł. W. Galewicz, Kęty 2005, s. 151.

zakorzenioną potrzebę współlbycia (koegzystencji), a zarazem równie silne pragnienie zachowania swojej niezależności (odrębności, autonomii). Dodajmy, że podobne konstatacje znajdziemy u Anthony'ego Storra, angielskiego psychiatry i psychoanalityka: „naszym życiem kierują dwa sprzeczne dążenia – dążenie do posiadania towarzystwa, do miłości i wszystkiego innego, co zbliża nas do ludzi, i dążenie do niezależności, odrębności i autonomii”⁴¹.

Pomimo faktu, że samotność jest „głęboko wkorzeniona w ludzką egzystencję”⁴², człowiek współistnieje z innymi ludźmi. Przynależy do społeczeństwa, realizując się w jego obrębie; pragnie nawiązywać relacje, zrzeszać się, żyć we wspólnocie. Być oznacza bowiem zarówno być samemu (poziom ontologiczny), jak i być z innymi, obok lub naprzeciw nich⁴³. Egzystencja, choć jest indywidualnym ruchem *in statu nascendi*, nie toczy się w całkowitej próżni; jest również koegzystencją⁴⁴. Jednostka – wysoko ceniąc sobie samotność – może więc dobrowolnie unikać kontaktu z ludźmi, pozostając w swojej „kryjówce”⁴⁵ odosobnienia; może także – dowartościowując życie wspólnotowe – wychodzić im na spotkanie, niezłomnie wierząc, że człowiek – jak mawiał Arystoteles – jest „istotą społeczną i do współżycia z innymi się narodził”⁴⁶. Na gruncie szeroko rozumianego egzystencjalizmu przyjmuje się, mówiąc najogólniej, że „samotność i uspołecznienie są dwoma granicznymi punktami, między którymi rozpościera się linia życia każdej ludzkiej jednostki”⁴⁷.

Mając na uwadze powyższe spostrzeżenia, nie sposób nie dostrzec korzyści płynących tak z prowadzenia samotniczego trybu życia (przebywania samemu), jak i z życia we wspólnocie (nie tylko religijnej). Domeracki, w ślad za egzystencjalistami, zaznacza, że – po pierwsze – nie należy uciekać od samotności, lecz w pełni ją zaakceptować jako trwały komponent bycia-w-świecie. Ucieczka przed nią wiąże się bowiem z negacją samego siebie, rezygnacją z autentycznego sposobu istnienia: „ucieczka przed samotnością jest, w najdalszych i najpoważniejszych swych konsekwencjach, ucieczką przed samym

⁴¹ A. Storr, *Samotność. Powrót do jaźni*, przeł. J. Prokopiuk, P.J. Sieradzan, Warszawa 2010, s. 14.

⁴² P. Domeracki, *Horyzonty...*, s. 355.

⁴³ M. Błaszczuk, *Problem relacji międzypodmiotowych w egzystencjalizmie*, [w:] *Solidarność. Człowiek w sieci zależności społecznych*, red. J. Jagiełło, K. Tytko, Kraków 2021, s. 33-53.

⁴⁴ Por. A.J. Heschel, *Kim jest człowiek?*, przeł. K. Wojtkowska, Łódź-Warszawa 2014, s. 88.

⁴⁵ Por. J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1993, s. 437-456.

⁴⁶ Arystoteles, *Etyka...*, s. 345.

⁴⁷ P. Domeracki, *Horyzonty...*, s. 357.

sobą, a w ślad za tym rezygnacją z autentyczności własnego bycia w świecie”⁴⁸, „ucieczka od samotności to również ucieczka od tego wszystkiego, co trudne, wymagające, złożone, nieprzeciętne; to ucieczka od nudy i monotonii wsłuchiwania się w samego siebie”⁴⁹. Po wtóre natomiast – że warto się z samotnością zaprzyjaźnić, konfrontując się z poczuciem dyskomfortu, jaki ona generuje, by wyjść z niej „moralnie przemienionym i zacząć nowe życie w autentycznej wspólnocie z innymi”⁵⁰. Doświadczenie samotności, choć nierzadko budzi grozę, zyskuje tym samym walor etyczny i dydaktyczny („samotność dana jest człowiekowi po to, aby zapoczątkowywać, względnie budzić w nim bardziej pogłębioną i wyważoną refleksję oraz wrażliwość moralną”⁵¹). Samotność, dodajmy, nie tylko kształtuje postawy religijne (w tym mistyczne) i prospołeczne, ale i jest nieodłącznym elementem samorozwoju, wpływając na lepsze samorozumienie jednostki.

Na pozytywne, prorozwojowe, a nawet terapeutyczne aspekty samotności zwracają także uwagę przywoływani wcześniej Anthony Storr czy Georges Minois. Storr podkreśla, dla przykładu, że „zdolność do przebywania w samotności może być czymś niezwykle cennym wtedy, gdy odczuwamy konieczność dokonania gruntownej zmiany naszej postawy mentalnej”⁵². Skłonność do samotności, konstatuje zaś Minois, jest specyficzną cechą człowieczeństwa, wyróżnikiem ludzkiej egzystencji. To właśnie samotność umożliwia samopoznanie, wniknięcie w tajemnicze meandry własnej osobowości (podmiotowości); sprzyja też spotkaniu z Absolutem (Bogiem). Nie trzeba więc z nią walczyć, traktować jako wroga życia społecznego, lecz dużo lepiej jest ją „oswoić”. Samotność jest bowiem „zasadniczym i pożytecznym wymiarem istoty ludzkiej”⁵³. Jest nawet, jak powie Emmanuel Lévinas, „kategorią bycia”⁵⁴, „towarzyszką powszedniej egzystencji”⁵⁵. Oznacza to, że wszelka próba jej wyeliminowania jest zarazem próbą zakwestionowania ontologiczno-egzystencjalnej struktury ludzkiego bycia.

⁴⁸ Tamże, s. 342.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 359.

⁵¹ Tamże, s. 360.

⁵² A. Storr, *Samotność...*, s. 57.

⁵³ G. Minois, *Historia...*, s. 585.

⁵⁴ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 20.

⁵⁵ Tamże, s. 47.

Bibliografia

Literatura:

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1982.
- Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, Warszawa 2004.
- Auster P., *Wynaleźć samotność*, tłum. K. Zabłocki, Warszawa 1996.
- Bacon F., *Eseje*, tłum. Cz. Znamierowski, Warszawa 1959.
- Bierdiajew M., *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Błaszczuk M., *Drogi i bezdroża samotności*, „Analiza i Egzystencja” 2020, nr 51.
- Błaszczuk M., *Filozoficznie o samotności*, „Świat i Słowo” 2020, nr 1.
- Błaszczuk M., *Problem relacji międzypodmiotowych w egzystencjalizmie*, [w:] *Solidarność. Człowiek w sieci zależności społecznych*, red. J. Jagiełło, K. Tytko, Kraków 2021.
- Camus A., *Eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971.
- Cobb R., *Death in Paris*, Oxford 1978.
- Diderot D., *Zakonnica*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1985.
- Domeracki P., *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Toruń 2018.
- Domeracki P., *Meandry filozofii samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Domeracki P., *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Kraków 2016.
- Durkheim E., *Samobójstwo. Studium z socjologii*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.
- Epiktet, *Diatryby. Eucheiridion*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1961.
- Gadacz T., *O samotności. O spotkaniu*, Kraków 1995.
- Gajda J., *Samotność i kultura*, Warszawa 1987.
- Giordano P., *Samotność liczb pierwszych*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Warszawa 2010.
- Górski E., *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Wrocław 1979.
- Guardini R., *Wolność, łaska, los*, [w:] *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*, tłum. Z. Włodkowa i in., Kraków 1969.
- Gutowska A., *Hikikomori – samotność w XXI wieku*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
- Halbwachs M., *Les causes du suicide*, Paryż 1930.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.

- Heidegger M., *Czym jest metafizyka? Wprowadzenie*, tłum. K. Wolicki, [w:] *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi i in., Warszawa 1999.
- Heidegger M., *Podstawowe problemy fenomenologii*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.
- Heschel A.J., *Kim jest człowiek?*, tłum. K. Wojtkowska, Łódź-Warszawa 2014.
- Hrabal B., *Zbyt głośna samotność*, tłum. P. Godlewski, Izabelin 2003.
- Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 2, tłum. Cz. Znamierowski, Warszawa 1963.
- Jaspers K., *Co to jest egzystencjalizm?*, tłum. A. Staniewska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Jaspers K., *Filozofia*, t. 2: *Rozjaśnianie egzystencji*, tłum. M. Żelazny, Toruń 2020.
- Kant I., *Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym*, tłum. M. Żelazny, [w:] *Rozprawy z filozofii historii*, tłum. M. Żelazny i in., Kęty 2005.
- Kant I., *Metafizyczne podstawy nauki o cnotcie*, tłum. W. Galewicz, Kęty 2005.
- Kruczyński W., *Wirus samotności*, Warszawa 2005.
- Kulig A., *W poszukiwaniu sensu samotności. Studium kulturowe*, Poznań 2019.
- Lévinas E., *Czas i to, co inne*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1999.
- Lynch J., *The Broken Heart. The Medical Consequences of Loneliness*, New York 1979.
- Márquez G.G., *Sto lat samotności*, tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1979.
- McGraw J.G., *Loneliness. Its Nature and Forms: An Existential Perspective*, „Man and World”, 28/1995.
- McGraw J.G., *Samotność. Studium psychologiczne i filozoficzne*, tłum. A. Hankala, Warszawa 2000.
- McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, Warszawa 2017.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Mijuskovic B.L., *Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature*, Bloomington 2012.
- Mijuskovic B.L., *Feeling Lonesome. The Philosophy and Psychology of Loneliness*, Santa Barbara 2015.
- Minois G., *Historia samotności i samotników*, tłum. W. Klenczon, Warszawa 2018.
- Paz O., *Labirynt samotności*, tłum. J. Zych, Kraków 1991.
- Plessner H., *Aspoleczna towarzyskość. Uwagi do pewnego pojęcia Kanta*, tłum. Z. Krasnodębski, [w:] *Pytanie o conditio humana*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa 1988.
- Riesman D., *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Warszawa 1971.
- Samsel R., *Samotność dalekich podróży*, Katowice 1985.

- Sartre J.P., *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kiełbasa i in., Kraków 2007.
- Sartre J.P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998.
- Schaff A., *Alienacja jako zjawisko społeczne*, Warszawa 1999.
- Schopenhauer A., *Aforyzmy o mądrości życia*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2000.
- Schopenhauer A., *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, t. 1, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2002.
- Sillitoe A., *Samotność długodystansowca*, tłum. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982.
- Solomon A., *Anatomia depresji. Demon w środku dnia*, tłum. J. Bartosik, Poznań 2004.
- Storr A., *Samotność. Powrót do jaźni*, tłum. J. Prokopiuk, P. Sieradzan, Warszawa 2010.
- Terakowska D., *Samotność Bogów*, Kraków 1998.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
- Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków 1993.
- Toffler A., *Trzecia fala*, tłum. E. Woydyłło, Warszawa 2001.
- Turkle S., *Samotni razem*, tłum. M. Cierpisz, Kraków 2013.
- Valdés V., *Samotność bramkarza*, tłum. J. Wiśniewska, Kraków 2014.
- Wiśniewski J.L., *Koniec samotności*, Warszawa 2019.
- Wiśniewski J.L., *Samotność w sieci*, Warszawa 2011.
- Życiński J., *Ziarno samotności*, Kraków 1997.

Amadeusz Lis

PhD in English Language and Literature

Uniwersytet Opolski

amadeuszlis@interia.pl

LINGWISTYKA NOAMA CHOMSKY'EGO W KULTURZE MASOWEJ OSTATNICH DEKAD

*The linguistics of Noam Chomsky in the mass culture
of the past decades*

Streszczenie

W artykule autor poddaje analizie wystąpienia Noama Chomskiego dotyczące języka w mass mediach, weryfikując hipotezę, iż wraz ze wzrostem przystępności teorii składni zaproponowanych przez Chomskiego, wzrastała również ich frekwencja w popkulturze. Z związku z tym, obecność ta zostaje przedstawiona w dwóch okresach: do lat 90. oraz zaraz po nich. By omówić reprezentację poglądów Chomskiego dotyczących języka w mediach głównego nurtu, autor wprowadza w zarys głównych teorii składni oraz z używaną później w tekście terminologią. W artykule zostały więc przybliżone założenia: Teorii Standardowej, Teorii Parametrów i Zasad wraz z Teorią Rządu i Wiązania oraz Programu Minimalistycznego.

Słowa kluczowe: lingwistyka, mass media, Noam Chomsky, popkultura, teorie składni

Summary

In the following article, the author analyzes Chomsky's appearances that deals with language in mass media, verifying the hypothesis that with the

growing accessibility of syntactic theories proposed by Chomsky, their frequency in pop culture had been increasing as well. Therefore, this presence is portrayed by two time periods: up to the 1990s and immediately after them. To discuss the representation of Chomsky's views on language in the mainstream media, the author introduces an outline of the main assumptions of those syntactic theories and the proper terminology that is used later in the text. The article, therefore, presents the outlines of the following theories: Standard Theory, Theory of Parameters and Principles together with The Theory of Government and Binding, and the Minimalist Program.

Keywords: linguistics, mass media, Noam Chomsky, pop culture, syntactic theories

Wstęp

Większość współczesnych językoznawców zgadza się, że to recenzja książki *Verbal Behaviour* Burrhusa Frederica Skinnera, wydana w pierwszym numerze czasopisma *Language* w marcu 1959 roku oraz ciepło przyjęta, rewolucyjna wręcz *Aspects of the Theory of Syntax* wydana w 1965 roku, rozpoczęły tzw. rewolucję Chomskiego (The Chomskyan Revolution) w naukach językoznawczych trwającą nieprzerwanie do dziś¹. Pomimo bycia językoznawcą, Chomsky od lat 60. nader często wypowiada się w mass mediach na tematy polityczne. Wydał on też więcej książek z zakresu polityki aniżeli językoznawstwa. Cel artykułu jest dwojaki. By zobrazować niską częstotliwość występowania językoznawczych poglądów Chomskiego w mediach głównego nurtu, należy je wprawdzie w zarysie przedstawić. To właśnie one stanowią klucz pozwalający zrozumieć, dlaczego Chomsky do lat 90. nie pojawiał się tak często w mediach. Ponadto, warto też zwrócić uwagę, iż Chomsky nie udziela się we wszystkich programach typu „talk show”. Pojawia się on praktycznie wyłącznie w programach publicystycznych – nie rozrywkowych. Jedynym wyjątkiem było niedoszłe pojawienie się Chomskiego w popularnym *Saturday Night Live* w latach 90. Jednakże za sprawą ówczesnej żony Carol – odmówił. Byłoby to

¹ R. F. Barsky, *Noam Chomsky: A Life of Dissent*, Cambridge 1997, s. 86-87.

pierwsze wystąpienie Chomskiego w programie rozrywkowym, gdzie miałby on zagrać samego siebie².

Teoria Standardowa

W XIX i na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych, poczyniono wiele wysiłków, by choć w części zachować języki plemienne rdzennych Indian. Do badań przystępowali więc głównie strukturaliści, którzy na tyle, na ile było to możliwe, katalogowali korpusy poszczególnych języków. Po zarejestrowaniu wystarczającej ilości wypowiedzi, starano się zbudować na ich podstawie prostą gramatykę normatywną danego języka, skupiając się przede wszystkim na wypowiedzeniach ich rodzimych użytkowników, czyli korpusach mówionych (*attested utterances*)³. Według behawiorystów, zdolności językowe oraz akwizycję języka należy opisywać jako część zachowania człowieka, w kategoriach tzw. wyuczonych bodźców i reakcji⁴. Behawioryzm i strukturalizm w naukach językoznawczych dominowały w Stanach Zjednoczonych do późnych lat 60., kiedy to zostały ostatecznie podważone przez Chomskiego. Używanie języka nie wiąże się bowiem z automatyczną odpowiedzią na bodźce zewnętrzne. Chomsky słusznie zauważył też, iż język jest częścią uposażenia genetycznego człowieka współczesnego *Homo sapiens* – zdolności językowe objawiają się bowiem u dziecka automatycznie po pewnym czasie ekspozycji na język naturalny. Chomsky chciał również odejść od dotychczasowych metod strukturalistów. Zamiast skupiać się na gramatykach poszczególnych języków, dążył on do zbudowania Gramatyki Języka⁵. Po wydaniu *Aspects of the Theory of Syntax* zarzucono Chomskiemu, iż Gramatyka Struktur Frazowych⁶ użyta w tej monografii opisuje

² J. Jones., *Noam Chomsky Almost Appeared on Saturday Night Live During the 90s*, <https://www.openculture.com/2014/12/noam-chomsky-almost-appeared-on-saturday-night-live-during-the-90s.html>, dostęp: 20.02.2022.

³ J. D. Williams, *Teacher's Grammar Book*. New Jersey 2016, s. 161-163.

⁴ J. Allwood, *From Language as a System of Signs to Language Use*, [w:] *The Routledge Handbook of Language and Dialogue*, red. E. Weigand, Nowy Jork 2017, s. 10-11.

⁵ Language czyli Język pisany z dużej litery jest to gramatyka danego języka w formie opisu Ludzkiej Kompetencji Językowej (LKJ) (Human Language Capacity), czyli zdolności do nauki każdego języka naturalnego.

⁶ Gramatyka Struktur Frazowych (Phrase Structure Grammar) jest to komponent architektury gramatyk generatywnych, gdzie dana fraza zostaje przedstawiona za pomocą

przede wszystkim wyidealizowaną gramatykę języka angielskiego. Reguły przepisywania były bowiem niezwykle rozbudowane. W praktyce, do opisu jakiegokolwiek innego języka w duchu *Aspects*, należałoby wpierw zaproponować swój własny zestaw reguł przepisywania⁷.

Model gramatyczny w *Aspects* to nie tylko pokaźny zbiór reguł. Chomsky doszedł bowiem do wniosku, iż gramatyka która ma opisywać Ludzką Kompetencję Językową, musi spełniać pewne warunki. Dlatego zaproponował hierarchię poziomów adekwatności danej gramatyki. Gramatyki najniższego rzędu, tzw. gramatyki o mocy obserwacyjnej, często nazywane gramatykami preskryptywnymi, opierają się na taksonomicznym opisie składników i posiadają tylko najbardziej podstawowe wyjaśnienia zależności pomiędzy poszczególnymi składnikami frazy lub zdania, np. wyjaśnienie związku zgody podmiotu z orzeczeniem. Po dokładnej obserwacji danych korpusowych można zauważyć pewne powtarzające się wzorce i na ich podstawie zbudować prostą gramatykę. W gramatykach w których osiągnięto moc deskryptywną, zauważyć można, iż proste zależności pomiędzy składnikami nierzadko ustępują miejsca rozbudowanym regułom frazowym i transformacjom. Gramatyka o mocy deskryptywnej za pomocą różnych narzędzi opisuje intuicje, którymi posługuje się rodzimy użytkownik danego języka w czasie zwyczajnej komunikacji. Intuicjami takimi nazywamy zdolność do stanowienia sądów o poprawności (lub braku takowej) danego wypowiedzenia w mowie lub piśmie. Ostatnim poziomem adekwatności jest adekwatność eksplanacyjna. Gramatyka która osiągnęła moc wyjaśniającą, jest nie tylko w stanie zbudować model LKJ, ale również wyjaśnić Logiczny Problem Akwizycji Języka (LPAK), znany od czasów Platona. Problem ten można wyjaśnić w następujący sposób: dziecko w czasie akwizycji języka słyszy nie tylko poprawne wypowiedzenia, ale również całą masę dźwięków, które językiem nie są tzn. *linguistic noise*. Z tych strzępków wypowiedzeń musi zbudować ono pełnoprawną kompetencję językową. Chomsky zauważył, iż gramatyka o mocy eksplanacyjnej opiera się na algorytmach,

operacji przepisywania szeregu ciągów terminalnych, jak i nieterminalnych. Np. w zdaniu: „Jan zobaczył Olę”, wszystkie trzy wyrazy zdania stanowią ciąg nieterminalny, dający się rozłożyć na czynniki pierwsze, jako jedno zdanie pojedyncze. Poszczególne zaś wyrazy stanowią ciągi terminalne (nie można rozłożyć wyrazu „Jan” na części pomniejszych). Tak więc zdanie to można by przedstawić za pomocą następującego ciągu: „S → Jan (NP) zobaczył (VP) Olę (NP)”, gdzie „S” oznacza zdanie, „NP” – frazę nominalną, a „VP” – frazę czasownikową.

⁷ N. Chomsky, *The Minimalist Program*, Cambridge 2015, s. 7-10.

zasadach i strategiach Gramatyki Uniwersalnej. Gramatykę taką nazywać będziemy pewnym zbiorem realnych algorytmów, stanowiących część wyposażenia genetycznego dziecka. Algorytmy te są zgodne z wszystkimi istniejącymi językami naturalnymi i są aktywowane przez mózg dziecka w czasie ekspozycji na język naturalny. Warto też zauważyć, że Gramatyka Uniwersalna, używając żargonu nauk komputerowych, jest oprogramowaniem wynikającym z istnienia LKJ. Gramatyka o takiej mocy musi być więc zbudowana z relatywnie prostych elementów i wzorców, by w czasie burzliwego procesu akwizycji, dziecko było w stanie zbudować kompetencję rodzimego użytkownika danego języka, opierając się deficytom wynikającym np. z tzw. mowy matczynej – pełnej zdrobnień i odmienności na płaszczyźnie fonologicznej, morfologicznej oraz składniowej⁸.

Model gramatyki ukazany w *Aspects* nazywany Teorią Standardową nie osiągnął jednak mocy eksplanacyjnej, tylko deskryptywną. Dopiero w połowie lat 80. udało się zaproponować teorię składni implementującą proste zasady Gramatyki Uniwersalnej oraz uzyskać moc wyjaśniającą. Teoria Standardowa opierała się na wcześniej ukazanej, rozbudowanej gramatyce struktur frazowych, która oprócz reguł przepisywania opierała się również na zestawie transformacji. Transformacją nazywamy więc element architektury tegoż modelu, mający zdolność do przeniesienia, usunięcia lub pojawienia się części frazy bądź formy wyrazowej w obrębie tego samego wypowiedzenia lub frazy. Wprowadzenie pojęcia transformacji było konieczne do wytłumaczenia związków zależności pomiędzy strukturą głęboką i powierzchnią. Struktury te były poziomami śledzenia historii zdań mającymi choć w jakimś stopniu tłumaczyć kompetencję językową rodzimego użytkownika danego języka⁹. Poziomy te można łatwo zobrazować na poniższych przykładach zaczerpniętych i przetłumaczonych z książki *The Language Instinct* S. Pinkera¹⁰:

„Samochód został zaparkowany w garażu przez Andrzeja”

„Co zaparkował Andrzej w garażu?”

„Gdzie Andrzej zaparkował samochód?”

⁸ A. Radford, *Transformational Grammar: A First Course*, Cambridge 1988, s. 27-30.

⁹ S. Pinker, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, Londyn 2015, s. 120-121.

¹⁰ Tamże, s. 121.

Przykład pierwszy ukazuje zdanie w stronie biernej, w którym podmiot logiczny „Andrzej” został przesunięty na pozycję okolicznika. „Samochód” zaś pełniący funkcję logicznego dopełnienia bliższego w zdaniu oznajmującym został tutaj przesunięty na pozycję podmiotu. Fraza „w garażu” pełniła zaś funkcję logicznego dopełnienia dalszego, która znowu została przesunięta na pozycję okolicznika. W przykładzie drugim wydaje się, iż nie wszystkie części zdania zostały prawidłowo rozlokowane. Tak więc czasownik „zaparkować” zdaje się potrzebować dopełnienia bliższego „samochód”. W przykładzie trzecim brakuje znów dopełnienia dalszego „w garażu”. Powołując się na powyższe przykłady, czy oznacza to, iż czasownik „zaparkować” powinien posiadać słownikową formę kanoniczną, zawierającą wszystkie wariacje ukazujące rozlokowanie swoich poszczególnych części zdania? Taka forma kanoniczna miałaby jednak bardzo obszerną budowę. Musiałaby określać nie tylko rozlokowanie argumentów, czyli części zdania lub mowy, które wchodzi w skład zdolności walencyjnej czasownika w trybie oznajmującym, ale również ich brak w pytaniach czy inne ich rozlokowanie w stronie biernej. W powyższych przykładach, wszystkie trzy zdania mają tę samą strukturę głęboką, w której argumenty rozlokowane są zgodnie z ich kanonicznym rozmieszczeniem w trybie oznajmującym. Różnią się one jednak strukturami powierzchniowymi, w których to argumenty zostały przesunięte lub uległy zanikowi. Struktura głęboka jest więc pewnym abstrakcyjnym poziomem interpretacji zdania, niedostępnym w czasie świadomego użytkowania języka, podatnym na działanie transformacji. Struktura powierzchniowa jest *de facto* poziomem, który wymawiamy w czasie codziennego użytkowania języka. Jest więc to poziom, w którym transformacje jawne (mające wpływ na zmianę kształtu wypowiedzi) dokonały ostatecznego rozlokowania argumentów. Struktura powierzchniowa może podlegać jeszcze dalszym transformacjom niejawnym niewpływającym już na zmianę kształtu wypowiedzi – podlegając im w trakcie wysyłania do komponentu fonologicznego lub semantycznego – w których dokonuje się ostateczne przygotowanie do wymowy lub interpretacji danego wyrażenia¹¹.

¹¹ Tamże, s. 121-123.

Teoria Parametrów i Zasad oraz Teoria Rządu i Wiązania

W połowie lat 70. wiadomym było, iż mnogość transformacji oraz reguł przepisywania nie pozwalała Teorii Standardowej na osiągnięcie adekwatności eksplanacyjnej oraz wytłumaczenie LPAK. Nie sposób było wówczas umotywić fakt, że dziecko podczas procesu akwizycji buduje swoją kompetencję językową w oparciu o tak skomplikowane procesy konstrukcji wypowiedzeń. Dodając do tego kwestię środowiska, w którym wiele elementów słyszalnych przez dziecko jest zniekształconych i językiem nie są – akwizycja języka staje się procesem niemalże niemożliwym do wytłumaczenia. Dopiero jednak w drugiej połowie lat 80., kiedy to Chomsky zaproponował Teorię Parametrów i Zasad, możliwym było zbudowanie gramatyki charakteryzującej się prostym zestawem uniwersalnych operacji składniowych mających zastosowanie przy analizie każdego języka naturalnego¹².

Językoznawcy generatywni zaczęli więc szukać prostych, binarnych różnic między językami tak, by stworzyć gramatykę tłumaczącą LPAK i mającą moc eksplanacyjną. Chciano więc zaproponować model Języka odrzucając złożone transformacje i reguły przepisywania. Poczyniono w tej materii ogromne postępy. Zauważono np., że ponad 40% języków ma formę SOV (podmiot-dopełnienie-fraza czasownikowa), a około 35% formę SVO (podmiot-fraza czasownikowa-dopełnienie). Z związku z tym, w języku polskim (mającym formę SVO), dopełnienie występuje po prawej stronie rdzenia frazy czasownikowej, a np. w standardowym języku tureckim będącym SOV, ten sam rdzeń występuje po lewej stronie frazy. Sam LPAK został wytłumaczony w następujący sposób: jeśli wszystkie języki naturalne zbudowane są w oparciu o reguły Gramatyki Uniwersalnej, to gramatyka danego języka również zorganizowana wedle tych reguł, będzie relatywnie prosta do przyswojenia przez dziecko¹³. Wystarczy bowiem, iż usłyszysz ono choć jedno zdanie w formacie SVO, by automatycznie rozpoznać, że ma do czynienia z językiem, w którym dopełnienie występuje po prawej stronie rdzenia frazy czasownikowej lub też rozpoznało fakt, iż w języku polskim możemy mieć do czynienia z podmiotem domyślnym, a w języku angielskim już nie. Prynypia (zasady) nie muszą być już przyswajane¹⁴.

¹² A. Carnie, *Syntax: A generative introduction*, Chichester 2011, s. 176-177.

¹³ Tamże, s. 23.

¹⁴ L. Haegeman, *Introduction to Government and Binding Theory*, Oxford 1991, s. 14-15.

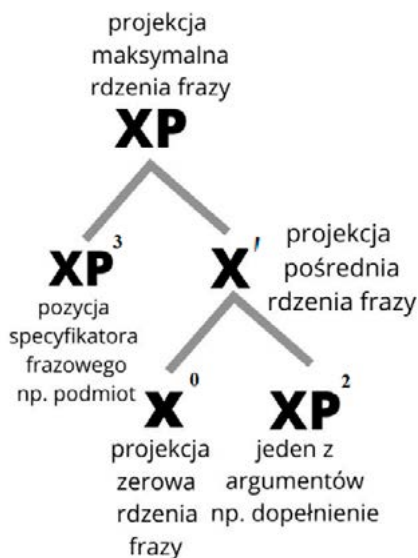
Transformacje zastąpiono uniwersalną operacją Przesunięcia Alpha (*Move Alpha*), a reguły przepisywania globalnymi zasadami składni kreskowej (*X-bar syntax*) – zwiększając tym samym zakres kompetencji leksykonu (wcześniej te same informacje np. o morfologii czy fonologii danej formy wyrazowej dostępne w leksykonie były powielane z informacjami wyrażanymi przez operacje przepisywania). Niestety wprowadzając tak ogólną operację ma ona tendencję do nadgeneracji i tym samym produkcji niepoprawnych znaczników frazowych. Dlatego też Chomsky równocześnie z teorią Parametrów i Zasad zaproponował teorię Rządu i Wiązania, która współpracując z tą pierwszą wprowadziła mnogość modułów ograniczających moc generowania operacji *Alpha*, np. *Case Theory* – moduł odpowiadający za narzucanie odpowiedniego przypadku frazie nominalnej. Wracając do składni kreskowej – jest to komponent syntaktyczny, w którym większość fraz leksykalnych, a nawet funkcjonalnych (np. niewystępująca w języku polskim fraza przedimkowa) ma tę samą globalną budowę. Zauważono bowiem, iż rdzeń frazy narzuca swoje właściwości argumentom, z którymi wchodzi w związki składniowe¹⁵.

Każda fraza składa się z trzech globalnych projekcji¹⁶ (poziomów): projekcji zerowej, projekcji pośredniej, a także projekcji maksymalnej XP. Projekcja zerowa obejmuje wyłącznie rdzeń danej frazy. Z połączenia projekcji zerowej z projekcją maksymalną innej frazy (np. dopełnieniem) otrzymujemy projekcję pośrednią rdzenia frazy. Projekcja pośrednia może połączyć się z inną projekcją maksymalną, będącą okolicznikiem lub kolejnym argumentem. Podmiot (okupujący zwykle pozycję specyfikatora frazowego (*specifier phrase*), będący sam w sobie projekcją maksymalną łączy się z projekcją pośrednią danej frazy rdzenia, by w końcu utworzyć finalny węzeł nieterminalny XP kończący derywację. Warto również podkreślić, iż wypowiedzenie (zdanie) jest w ramach Teorii Parametrów i Zasad uznawane jako projekcja frazy fleksyjnej (*inflectional phrase*). Jest więc tworem endocentrycznym. Poniższa grafika w formie znacznika frazowego (drzewka syntaktycznego) odzwierciedla poszczególne projekcje¹⁷:

¹⁵ W. Davies (i inni), *The Grammar of Raising and Control: A Course in Syntactic Argumentation*, Nowy Jork 2004, s. 179-180.

¹⁶ Projekcję nazywamy też węzłem (node), czyli wspomnianym wcześniej ciągiem terminalnym, który jako rdzeń danej frazy narzuca swoje właściwości argumentom wchodzącym z nim w interakcje w znaczniku frazowym. Warto też podkreślić, iż węzeł może sam w sobie być projekcją maksymalną – argumentem wybieranym przez rdzeń frazy.

¹⁷ A. Carnie, *Syntax...*, s. 155-156.

Grafika 1. Schemat globalnej projekcji frazy XP według zasad składni kreskowej

Źródło: opracowano na podstawie A. Carnie, *Syntax: A Generative Introduction*, Chichester 2011, s. 155-156.

Pomimo znacznego uproszczenia modułu gramatycznego wciąż można było usłyszeć echa Teorii Standardowej. Struktura głęboka ustąpiła miejsce *D-Structure*, a powierzchowna – *S-Structure*. Wprowadzono też dodatkowe poziomy interpretacji. Odtąd po opuszczeniu *S-Structure* lub *D-Structure* ciąg wyrazowy w postaci reprezentacji fonologicznej lub semantycznej wędrował odpowiednio do dalszych poziomów interpretacji: Formy Fonologicznej i Formy Logicznej. Dopiero po ich opuszczeniu, reprezentacje trafiały do końcowych poziomów interpretacji: Systemu Sensoryczno-Motorycznego i Konceptualno-Intencjonalnego, w których to następowało kolejno wypowiedzanie lub interpretacja semantyczna danej reprezentacji. Zadać należy pytanie, dlaczego Chomsky zdecydował się na prowadzenie tylu nowych poziomów¹⁸. Było to związane z koniecznością wprowadzenia dodatkowych modułów ograniczających moc generowania niepoprawnych znaczników

¹⁸ V. Cook, M. Newson, *Chomsky's Universal grammar: An Introduction*, Oksford 2007, s. 7.

frazowych zarówno przez globalne zasady składni kreskowej, jak i Operację *Alpha*. Zasady składni kreskowej wraz z Operacją *Alpha* opierały się bowiem na zbyt ogólnikowych algorytmach działań w obrębie składni. Dany moduł miał więc możliwość operowania w obrębie jednego lub w granicach kilku poziomów interpretacji. Wymieniając kilka z tychże modułów: wspomniana wcześniej *Case Theory*¹⁹ odpowiadała za narzucanie odpowiedniego przypadku elementom nominalnym, *Binding Theory*²⁰ czuwała natomiast nad poprawnymi relacjami pomiędzy wyrazami anaforycznymi a ich referentami (antecedents). Z kolei *Theta Theory*²¹ odpowiadała za to, by argumenty w obrębie danej frazy były prawidłowo rozmieszczone, czuwała ona też nad poprawną interpretacją semantyczną frazy. Oprócz Operacji *Alpha* ważnymi algorytmami były też zasady paradominacji oparte na „pierwszym węźle” (*c-command*) lub „projekcji maksymalnej” (*m-command*) mające zastosowanie w każdym ze wspomnianych modułów²².

Program Minimalistyczny

Teoria Parametrów i Zasad wraz z Teorią Rządu i Wiązania oraz komponentem syntaktycznym składni kreskowej tłumaczyła LPAK osiągając moc eksplanacyjną. Chomsky poczynawszy od wczesnych lat 90. zaczął zastanawiać się jednak, czy możliwym jest zadanie nowych pytań wykraczających poza ten poziom adekwatności. Zaproponował on podwaliny nowej teorii składni niebędącej jednak pełnoprawną szkołą syntaktyczną – jak miało to miejsce w przypadku Teorii Rządu i Wiązania – lecz raczej pewnym sposobem postrzegania języka istniejącym w duchu generatywnym. Program Minimalistyczny jest konsekwentnie rozwijany od 1993 roku. Chomsky sam również podkreślił, iż „są minimalistyczne pytania nie ma zaś minimalistycznych odpowiedzi”²³.

Minimalizm jest więc rozwijany przez wielu językoznawców nierzadko proponujących swoje własne cele czy metodologię badań. Opiera się on na

¹⁹ Tamże, s. 146-147.

²⁰ Tamże, s. 162.

²¹ Tamże, s. 80-81.

²² Tamże, s. 150.

²³ P. A. M. Seuren, *Chomsky's Minimalism*, Nowy Jork 2004, s. 22.

kilku podstawowych założeniach. Od czasów Platona wiadomym było, iż Język składa się z warstwy dźwiękowej i znaczeniowej. Już w Teorii Rządu i Wiązania Chomsky zasugerował istnienie systemów odpowiadających za końcową interpretację fonologiczną i semantyczną danej reprezentacji (wyrażenia). Nowością jest jednak promowanie Systemu Sensoryczno-Motorycznego i Konceptualno-Intencjonalnego jako jedynych poziomów interpretacji. Forma Fonologiczna wraz z Formą Logiczną, *D-Structure* i *S-Structure* zostały w Minimalizmie wyrugowane²⁴.

Derywacja zaczyna się od wybrania przez Językowy System Komputacyjny zestawu form wyrazowych z Leksykonu. Formy te wybierane są ze względu na zestaw ich cech (*features*), które są motorem napędowym derywacji minimalistycznych. System Komputacyjny przeprowadza wstępną derywację za pomocą dwóch podstawowych algorytmów: operacji scalania wewnętrznego (*internal merge*) oraz operacji scalania zewnętrznego (*external merge*). Ta pierwsza odpowiada za dotychczasową operację przesunięcia (*movement operations*), przenosząc dany zestaw cech z jednego węzła znacznika frazowego na inny. W najprostszym rozrachunku operacje te działają w następujący sposób. Dany zestaw cech A (który w Teorii Wiązania i Rządu byłby rzeczywistą formą wyrazową np. „zielony”) łączy się z innym zestawem cech B (np. „domek”) za pomocą operacji scalania zewnętrznego tworząc $\{B\{A, B\}$, mając na uwadze, iż jeden z nich musi utworzyć nieterminalny węzeł korzenia. W tym przypadku jest to najbardziej wysunięty na lewo, ukazany wyżej, zestaw cech B, będący odpowiednikiem projekcji maksymalnej – „domek”. Może także dojść do operacji scalania wewnętrznego, gdzie dany zestaw cech tworzy swoją kopię ujawniając się w innym miejscu znacznika frazowego, jednak mając możliwość przemieszczania się tylko w górę. Końcowym procesem derywacji jest wysłanie zbudowanej reprezentacji do wcześniej wspomnianych systemów interpretacji, z zastrzeżeniem, iż tylko cechy interpretowalne semantycznie mogą być przez System Konceptualno-Intencjonalny odczytane. Wszystkie cechy nieinterpretowalne semantycznie muszą zostać zneutralizowane przed końcem derywacji poprzez operację sprawdzania cech (*feature checking*) mającej – w przeciwieństwie do operacji scalania wewnętrznego – możliwość manewrowania zarówno w górę, jak i w dół znacznika frazowego. Przy tak prostym modelu opisu Języka nasuwa

²⁴ Tamże, s. 22-23.

się pytanie, dlaczego większość języków naturalnych, w tak znaczący sposób różni się od siebie. Chomsky zasugerował, iż wszelkie różnice między językami, takie jak wspomniane wcześniej typy VSO/SOV, wynikają z różnic w akumulacji cech w morfologii funkcjonalnej²⁵.

Lingwistyka Noama Chomskiego w mediach głównego nurtu

Nie każde wystąpienie Chomskiego przed kamerą czy w prasie można zaliczyć do pojawienia się w mass mediach. Powołując się na definicję Pavlika & McIntosha o mass mediach można mówić wtedy, gdy spełnione zostanie kilka warunków. Przede wszystkim autorzy zauważają, iż dostęp do takowego medium musi być osiągalny dla szerszej publiczności (*general audience*), jednakże, wgląd taki może być ograniczony czasowo. Ponadto podkreślają, że prezentacja zagadnienia powinna być wytłumaczona przejrzyście nawet, jeśli temat dotyczy nauk ścisłych²⁶. Od września 1995 roku istnieje na polskim rynku wydawniczym miesięcznik popularnonaukowy *Focus*, który dokładnie wpisuje się w drugi warunek autorów definicji. Poruszane są w nim kwestie związane z ewolucją, fizyką czy kosmologią – podane w przejrzystej dla czytelnika formie²⁷. Na rynkach zagranicznych popularnością cieszą się serie przeznaczone dla tzw. inteligentnego odbiorcy (*intelligent reader*), które kupić można w większości księgarni, a nawet kioskach. Seria *Guides for the Perplexed* brytyjskiego wydawnictwa Bloomsbury przedstawia sylwetki, życiorysy i dokonania wybitnych naukowców, matematyków czy filozofów naszych czasów np. Chomskiego, Leibniza, Rousseau, Schopenhauera. Co ważne, w każdej książce podkreślone jest, iż nie wymaga się od czytelnika tzw. wiedzy początkowej na dany temat (*prior knowledge*)²⁸. Zauważyć można więc, iż na rynku dostępne są popularnonaukowe pozycje wprowadzające czytelnika w meandry życia i twórczości danego naukowca oraz że istnieje popyt na takie pozycje. Na rynku polskim kolekcji takich jest jednak

²⁵ V. Cook, M. Newson. *Chomsky's...*, s. 272-274.

²⁶ J. Pavlik, S. McIntosh, *Converging Media: An Introduction to Mass Communication*, Boston 2004, s. 8, 20-22.

²⁷ *Focus*, [https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/pl/Focus_\(magazyn_popularnonaukowy\)](https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/pl/Focus_(magazyn_popularnonaukowy)), dostęp: 20.02.2022.

²⁸ *Guides for the Perplexed*, <https://www.bloomsbury.com/in/series/guides-for-the-perplexed/>, dostęp: 20.02.2022.

niewiele. Wspomnieć tu można o serii *Mistrzowie Współczesności* nieistniejącego już wydawnictwa Prószyński i S-ka, w ramach której wydano zaledwie kilka tytułów opisujących życia i dokonania np. Chomskiego czy Junga²⁹. Książki te były przetłumaczone na język polski z oryginalnej serii *Fontana Modern Masters* brytyjskiego wydawnictwa Collins, w ramach której wydano aż kilkadziesiąt tytułów³⁰.

Skupiając się na sylwetce Chomskiego podkreślić należy, iż jest on naukowcem wypowiadającym się zarówno w dyscyplinach językoznawczych, jak i naukach politycznych. W tekście autor przyjął więc tezę, według której nierzadko kontrowersyjne poglądy polityczne Chomskiego nie wpływały na częstotliwość pojawiania się jego osoby w mass mediach, gdy ten wypowiadał się o języku. Autor starał się również przedstawić te wystąpienia lub wywiady Chomskiego, w których skupiał się on głównie na języku. Nierzadko jednak ta granica jest zaburzona np. podczas słynnej już debaty Chomsky-Foucault na Uniwersytecie Technicznym w Eindhoven w Holandii w listopadzie 1971 roku, (transmitowanej przez państwową telewizję niderlandzką) rozmawiano głównie o filozofii natury ludzkiej, polityce, strącając rozmowy o języku na dalszy plan³¹.

Okres lat 70. do 90.

Jak podają badacze B. H. Detenber i A. Lang, warto zwrócić uwagę, czy treści prezentowane w mass mediach, nawet te publicystyczne, oddziałują na publikę w określony sposób, wywołując konkretne emocje np. zaciekawienie, które to przekładają się na większą oglądalność. Językoznawstwo jako dyscyplina naukowa w latach 60., 70. i 80. powodowała u publiki neutralne emocje.

²⁹ John Lyons syntetycznie, <https://www.proszynski.pl/Chomsky-p-719-.html>, dostęp: 20.02.2022.

³⁰ *Fontana Modern Masters*, <https://www.fontanamodernmasters.org/toc.html>, dostęp: 20.02.2022.

³¹ Michel Foucault and Noam Chomsky Debate Human Nature & Power on Dutch TV (1971), <https://www.openculture.com/2019/06/michel-foucault-and-noam-chomsky-debate-human-nature-power-on-dutch-tv-1971.html>, dostęp: 20.02.2022.

Jest to jeden z domniemyanych powodów tłumaczących dlaczego Chomsky nie pojawiał się często w mass mediach w tym okresie³².

Do lat 90. poglądy Chomskiego na temat języka nie były zbyt reprezentowane w książkach popularnonaukowych. Wyjątkiem jest tutaj wspomniana wcześniej książka J. Lyonsa *Noam Chomsky*, wydana już w 1970 roku w ramach serii *Modern Masters*. Kolejną ważną pozycją jest wydana w 1979 roku *Modern Linguistics: The Results of Chomsky's Revolution* N.V. Smitha i V. Neilsona, tłumacząca w prosty sposób zagadnienia Teorii Parametrów i Zasad oraz teorii Rządu i Wiązania³³. Chyba jedną z najsłynniejszych pozycji, która porusza elementy lingwistyki Chomskiego jest wydana w 1982 roku *Grammatical Man: Information, Entropy, Language, and Life* napisana przez korespondenta *The Evening Standard* w Waszyngtonie, J. Campbella. Książka skierowana jest dla wszystkich dociekliwych czytelników. Oprócz języka Campbell tłumaczy w prosty sposób tematy związane z entropią lub biologią³⁴.

Przechodząc do wystąpień telewizyjnych, w 1974 roku Chomsky pojawił się w jednym z odcinków telewizyjnego talk show *Day at Night* transmitowanego przez amerykańską telewizję WNET. Co ciekawe, wywiad w całości poświęcony był kwestiom lingwistycznym³⁵. Nieco później, bo w 1977 roku Chomsky zawitał w jednym z odcinków serii państwowej brytyjskiej telewizji BBC *Men of Ideas* poświęconej współczesnym filozofom. Rozmowa z gospodarzem Bryanem Magee poświęcona była w całości filozofii języka i zagadnieniom Gramatyki Uniwersalnej³⁶.

³² B. H. Detenber, A. Lang, *The Influence of Form and Presentation Attributes of Media on Emotion*, [w:] *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*, red. E. Konijn, K. Döveling, C. von Scheve, Nowy Jork 2011, s. 275-277.

³³ *Modern linguistics: the results of Chomsky's revolution*, <https://archive.org/details/modernlinguistic0000smit>, dostęp: 20.02.2022.

³⁴ *Grammatical man: information, entropy, language, and life*, <https://archive.org/details/grammaticalman00jere/page/128/mode/2up>, dostęp: 20.02.2022.

³⁵ *Day at Night: Noam Chomsky, author, lecturer, philosopher, and linguist*, <https://www.youtube.com/watch?v=rH8SicnqSC4&t=113s>, dostęp: 20.02.2022.

³⁶ *Noam Chomsky interview on Language and Knowledge (1977)*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZVXL09gJq-U>, dostęp: 20.02.2022.

Lata 90.

W latach 90. Wraz z pojawieniem się Programu Minimalistycznego obecność Chomskiego w mediach zaczęła drastycznie wzrastać. Minimalizm wychodząc poza adekwatność eksplanacyjną zainteresował całą rzeszę naukowców niezwiązanych z językoznawstwem – filozofów, biologów, antropologów. Oprócz tego, na taki stan rzeczy miały dwie pozycje które *de facto* przetłumaczyły lingwistykę Chomskiego (począwszy od trudnej w odbiorze Teorii Standardowej) zwykłemu czytelnikowi. Wydana w 1994 roku *The Language Instinct* psychologa S. Pinkera, okazała się światowym bestsellerem, otrzymując pozytywne recenzje nawet w prasie popularnej np. w dzienniku *New York Times*³⁷. Kolejną, wydaną nieco później, bo w 2001 roku pozycją jest *The Atoms of Language* M. C. Bakera. Książka w przejrzysty dla czytelnika sposób tłumaczy założenia Teorii Parametrów i Zasad, skupiając się na wielu ciekawostkach np. podając przykład izolowanych od 40 tys. lat plemion lasów deszczowych posługujących się językiem różniącym się od współczesnego angielskiego tylko kilkoma parametrami³⁸.

Kolejnym etapem w docieraniu lingwistyki Chomskiego do masowego odbiorcy jest seria książek, które za pomocą atrakcyjnych graficznie mini-komiksów skupiają się na życiu i twórczości danej osobistości. Wydana w 1999 roku *Introducing Chomsky* J. C. Mahera i J. Groves w przejrzysty sposób tłumaczy zagadnienia m.in. Programu Minimalistycznego, takie jak Forma Logiczna, Forma Fonologiczna czy składnia kreskowa³⁹. Nieco wcześniej, bo w 1996 roku wydany został *Chomsky: For Beginners* D. Cogswella. Seria *For Beginners*, przedstawia w komiksowej formie życie i twórczość również kilkunastu innych osobistości ze świata nauki⁴⁰.

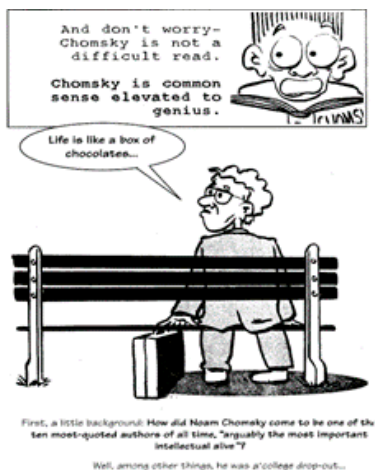
³⁷ *The Language Instinct*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Language_Instinct, dostęp: 20.02.2022.

³⁸ *The atoms of language*, <https://archive.org/details/atomsoflanguage0000bake>, dostęp: 20.02.2022.

³⁹ *Introducing Chomsky*, <https://archive.org/details/introducingchoms00mahe/mode/2up>, dostęp: 20.02.2022.

⁴⁰ *Chomsky: for beginners*, <https://archive.org/details/chomskyforbeginn0000cogs>, dostęp: 20.02.2022.

Grafika 2. Mini-komiks ukazujący Chomskiego jako bohatera filmu *Forrest Gump*



Źródło: D. Cogswell, *Chomsky for Beginners*, Nowy Jork 1996, s. 8.

W 1995 roku Chomsky pojawił się jako jeden z najważniejszych uczestników trzyczęściowej serii dokumentalnej *The Human Language* wydanej przez amerykańską sieć telewizyjną PBS. Był to bodaj pierwszy raz, gdy program poświęcony wyłącznie lingwistyce Chomskiego podany w prostej formie dotarł do takiej masy odbiorców (telewizja PBS posiadała wtedy 354 stacje telewizji publicznej)⁴¹.

Ważną pozycją jest również wydana w 2001 roku, *On Nature and Language*, książka przeznaczona dla wszystkich, mająca formę wywiadu między Chomskim a dwójką znanych językoznawców: L. Rizziem i A. Belettą. W książce znajduje się rozdział *Rozmowa o Minimalizmie*, który jest chyba najbardziej nietechnicznym i przyjaznym wprowadzeniem do minimalistycznych rozważań na rynku. Co ciekawe, druga część książki dotyczy m.in. zagadnienia celibatu czy spraw duchowości kleru⁴².

⁴¹ R. Hoehler, *TV REVIEW: PBS Series Has a Few Things to Say About 'Language'*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-10-ca-30237-story.html>, dostęp: 20.02.2022.

⁴² *On Nature And Language*, <https://archive.org/details/onnatureandlanguage>, dostęp: 20.02.2022.

Jeżeli chodzi o prezentację poglądów Chomskiego w filmie, to chyba jedynym godnym przykładem w bardzo dużej swojej części poświęconej lingwistyce jest *Czy Noam Chomsky jest Wysoki Czy Szczęśliwy* (2013 r.) M. Gondrego. Francuski reżyser przeprowadza z nim szczerą rozmowę, ubarwiając ją również fantastycznymi animacjami, które obrazują na ekranie to, o czym opowiada Chomsky⁴³.

Grafika 3. Okładka polskiego dystrybutora prezentująca nietuzinkową konwencję graficzną filmu.



Źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Czy+Noam+Chomsky+jest+wysoki+czy+szcz%C4%99%C5%9Bliwy-2013-700753/posters>.

Jedną z ostatnich dużych pozycji skupiających się na kwestiach języka w duchu Chomskiego jest wydana w 2019 roku *Don't Believe a Word* D. Shariatmadariego. Pozycja ta stała się bestsellerem w Wielkiej Brytanii, otrzymując przychylne recenzje w popularnej prasie np. *The Guardian* czy *New York*

⁴³ Michel Gondry rozmawia, <https://www.filmweb.pl/film/Czy+Noam+Chomsky+jest+wysoki+czy+szcz%C4%99%C5%9Bliwy-2013-700753>, dostęp: 20.02.2022.

Times. Autor skupia się na wielu ciekawostkach np. tłumacząc, dlaczego włoski nie jest pełnoprawnym językiem, tylko dialektem⁴⁴.

Podsumowanie

Znaczna część wystąpień Chomskiego w mass mediach (lub prezentacja jego poglądów w kulturze popularnej przez innych) dotyczy polityki i filozofii. Chomsky był jednym z pierwszych wykładowców na MIT, który zaczął jawnie krytykować wojnę w Wietnamie oraz politykę zagraniczną każdego następującego po sobie prezydenta od czasów Nixona. Dodajmy do tego jego poglądy na temat anarchizmu czy socjalizmu i otrzymujemy lewicowego intelektualistę, który stanowi obiekt pożądania ówczesnych amerykańskich mediów głównego nurtu. W Stanach Zjednoczonych bowiem w latach 70. i 80. jawna krytyka władzy kończyła się nierzadko przerwaniem kariery naukowej. Z tego też powodu jego poglądy na temat języka w mass mediach zeszły na dalszy plan. Nie pomagało także to, iż do lat 80. tak zwana Teoria Standardowa zaproponowana przez Chomskiego była trudnym do zrozumienia bez wcześniejszego treningu sposobem patrzenia na język. Dopiero w połowie lat 90., kiedy to Steven Pinker wydał swoją książkę *The Language Instinct* (1994), która szturmem wdarła się do rąk zwykłego czytelnika, obecność Chomskiego w mass mediach (głównie drukowanych) – wzrosła. Na taki stan rzeczy miał również wpływ sam Program Minimalistyczny – najnowszy, rozwijany do dziś model patrzenia na zdolności językowe. Chomsky zbudował go w oparciu o fakty zaczerpnięte z różnych dziedzin np. teorii ewolucji. Jest on więc bardzo atrakcyjny dla badaczy niekoniecznie zajmujących się językoznawstwem. W ostatnich latach, książki takie jak *Don't Believe a Word* (2019) D. Shariatmadari, ukazują, iż zwykły czytelnik chętnie weźmie do ręki popularnonaukowe treści lingwistyczne, o ile zostaną mu sprezentowane w przejrzystej formie.

⁴⁴ *Don't Believe a Word by David Shariatmadari review – the truth about language*, <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/10/dont-believe-a-word-by-david-shariatmadari-review-the-truth-about-language>, dostęp: 20.02.2022.

Bibliografia

Literatura:

- Alliot N., (i inni), *Biographical Sketch*, [w:] *A Companion to Chomsky*, red. N. Alliot (i inni), Nowy Jork 2021.
- Allwood J., *From Language as a System of Signs to Language Use*, [w:] *The Routledge Handbook of Language and Dialogue*, red. E. Weigand, Nowy Jork 2017.
- Barsky R. F., *Noam Chomsky: A Life of Dissent*, Cambridge 1997.
- Carnie A., *Syntax: A generative introduction*, Chichester 2011.
- Chomsky N., *The Minimalist Program*, Cambridge 2015.
- Cogswell D., *Chomsky for Beginners*, Nowy Jork 1996.
- Cook V., Newson M., *Chomsky's Universal grammar: An Introduction*, Oksford 2007.
- Davies W., (iinni) *The Grammar of Raising and Control: A Course in Syntactic Argumentation*, Nowy Jork 2004.
- Detenber B. H., Lang A., *The Influence of Form and Presentation Attributes of Media on Emotion*, [w:] *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*, red. E. Kohnijn, K. Döveling, C. von Scheve, Nowy Jork 2011.
- Haegeman L., *Introduction to Government and Binding Theory*, Oxford 1991.
- Pavlik J., McIntosh S., *Converging Media: An Introduction to Mass Communication*, Boston 2004.
- Pinker S., *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, Londyn 2015.
- Radford A., *Transformational Grammar: A First Course*, Cambridge 1988.
- Seuren P. A. M., *Chomsky's Minimalism*, Nowy Jork 2004.
- Williams J. D., *Teacher's Grammar Book*, New Jersey 2016.

Netografia:

- Chomsky: for beginners*, <https://archive.org/details/chomskyforbeginn0000cogs>, dostęp: 20.02.2022.
- Day at Night: Noam Chomsky, author, lecturer, philosopher, and linguist*, <https://www.youtube.com/watch?v=rH8SicnqSC4&t=113s>, dostęp: 20.02.2022.
- Don't Believe a Word by David Shariatmadari review – the truth about language*, <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/10/dont-believe-a-word-by-david-shariatmadari-review-the-truth-about-language>, dostęp: 20.02.2022.
- Focus (polski magazyn popularnonaukowy)*, [https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/pl/Focus_\(magazyn_popularnonaukowy\)](https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/pl/Focus_(magazyn_popularnonaukowy)), dostęp: 20.02.2022.

- Fontana Modern Masters*, <https://www.fontanamodernmasters.org/toc.html>, dostęp: 20.02.2022.
- Grammatical man: information, entropy, language, and life*, <https://archive.org/details/grammaticalman00jere/page/128/mode/2up>, dostęp: 20.02.2022.
- Guides for the Perplexed*, <https://www.bloomsbury.com/in/series/guides-for-the-perplexed/>, dostęp: 20.02.2022.
- Hoehler R., *TV REVIEW : PBS Series Has a Few Things to Say About 'Language'*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-10-ca-30237-story.html>, dostęp: 20.02.2022.
- Introducing Chomsky*, <https://archive.org/details/introducingchoms00mahe/mode/2up>, dostęp: 20.02.2022.
- John Lyons syntetycznie*, <https://www.proszynski.pl/Chomsky-p-719-.html>, dostęp: 20.02.2022.
- Jones J., *NoamChomsky Almost Appeared on Saturday Night Live During the 90 Michel Foucault and Noam Chomsky Debate Human Nature & Power on Dutch TV (1971)*, <https://www.openculture.com/2019/06/michel-foucault-and-noam-chomsky-debate-human-nature-power-on-dutch-tv-1971.html>, dostęp: 20.02.2022.
- Michel Gondry rozmawia*, <https://www.filmweb.pl/film/Czy+Noam+Chomsky+jest+wysoki+czy+szcz%C4%99%C5%9Bliwy-2013-700753>, dostęp: 20.02.2022.
- Modern linguistics: the results of Chomsky's revolution*, <https://archive.org/details/modernlinguistic0000smit>, dostęp: 20.02.2022.
- Noam Chomsky interview on Language and Knowledge (1977)*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZVXL09GjQ-U> dostęp: 20.02.2022.
- On Nature And Language*, <https://archive.org/details/onnatureandlanguage>, dostęp: 20.02.2022.
- The atoms of language*, <https://archive.org/details/atomsoflanguage0000bake>: dostęp: 20.02.2022.
- The Language Instinct*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Language_Instinct, dostęp: 20.02.2022.

Agnieszka Fortuna

Prawo

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

afortuna.kontakt@gmail.com

SŁÓW KILKA O *FANFICTION*, CZYLI CZY MOŻNA TWORZYĆ W ZNANYM UNIWERSUM NIE NARUSZAJĄC PRAWA AUTORSKIEGO?

A few words on fan fiction, that is, is it possible to create in a well-known universe without breaking copyright law?

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę omówienia problematyki *fanfiction* pod kątem prawnoautorskim. Przedstawiono w nim analizę tego zjawiska odnosząc się do pojęcia utworu zależnego i inspirowanego, a także do kwestii dozwolonego użytku osobistego oraz prawa cytatu. Oprócz tego autorka opisuje fenomen fanfikcji, skupiając się na motywacji piszących je osób. Ponadto, przedstawiony został stosunek autorów oryginalnych dzieł do twórczości fanowskiej. Analiza pokazuje, że obowiązujące przepisy prawa autorskiego nie są dostosowane do obecnych realiów, w szczególności w odniesieniu do przestrzeni internetowej.

Słowa kluczowe: *fanfiction*; fanfikcja; prawo autorskie; dozwolony użytek; prawo cytatu; utwory zależne; utwory inspirowane

Summary

The article is an attempt to discuss the issue of *fan fiction* from the perspective of copyright law. It presents an analysis of this genre by referring to

the concepts of derivative and inspired work as well as to the issue of permitted personal use and the right of quotation. In addition, the author describes the phenomenon of *fan fiction*, focusing on the motivation of its writers. Moreover, the author presents the attitude of the authors of original works towards fanworks. The analysis shows that the existing regulations of copyright are not adjusted to the current reality, in particular to the Internet space.

Keywords: *fan fiction*; copyright; fair use; right of quotation; derivative works; inspired works; fan culture; fanworks

Wstęp

„Czytelnik to właściwie główny bohater opowieści, na równi z autorem – bez niego nic się nie dzieje”¹. Ten cytat z powieści pt. *Papierowa dziewczyna* Guillaume Musso pokazuje, jak ważną rolę w twórczości odgrywa jej odbiorca. To on decyduje o być albo nie być danego utworu. Książki, seriale czy filmy stają się kultowe i mogą pozostawać żywe w świadomości społecznej nawet kilkadziesiąt czy kilkaset lat od publikacji właśnie dzięki uwielbieniu odbiorców. Okazuje się jednak, że podziw dla danego dzieła nie pozostaje bez wpływu na samego adresata, który nie mogąc pogodzić się z końcem ukochanej opowieści, zaczyna zadawać sobie pytania: „A co było dalej?”, „A co by było gdyby?”. Wydaje się, że właśnie tu – na styku uwielbienia i tęsknoty – zrodziło się *fanfiction*.

Pojawienie się pierwszych fandomów oraz rozwój internetu pozwoliły rozkwitnąć kulturze fanowskiej, a ta z kolei doprowadziła do upowszechnienia się fanowskich wersji dobrze znanych historii. Dowodem na to jest gigantyczna liczba *fanfiction* opublikowanych chociażby na portalu Fanfiction.net – do samego *Harry’ego Pottera* jest ich tam 839 tysięcy, a do *Zmierzchu* 222 tysiące, co już daje ponad milion tekstów². Ponadto, szacuje się, że aż 1/3 wszelkich twórców literackich dostępnych w internecie to fikcja fanowska³.

W niniejszym artykule postaram się odpowiedzieć na pytanie zawarte w jego tytule, a mianowicie: czy można tworzyć w znanym uniwersum nie

¹ G. Musso, *Papierowa dziewczyna*, Warszawa 2017, s. 262.

² <https://www.fanfiction.net/book/>, dostęp: 08.01.2022.

³ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 66.

naruszając prawa autorskiego? W tym celu najpierw scharakteryzuję samo zjawisko *fanfiction* oraz pobudki ich autorów, by następnie przejść do ich analizy pod kątem obecnego prawa autorskiego. Na koniec przedstawię również stanowiska autorów oryginalnych dzieł, na których bazowane są fanfiki oraz bilans zysków i strat wynikających dla nich z tego typu fanowskiej działalności.

Istota i fenomen *fanfiction*

Fanfiction to „twórczość literacka w szczególny sposób bazująca na istniejących już tekstach kultury, przede wszystkim z kręgu literatury popularnej (książkach, filmach, serialach, grach komputerowych itd.), czyli na postaciach i realiach stworzonych przez kogoś innego”⁴. W literaturze można spotkać wiele podziałów tego typu twórczości. Henry Jenkins podzielił *fanfiction* ze względu na sposób przerobienia oryginału i wyróżnił:

- rekontekstualizację, czyli dopisywanie dodatkowych scen, które wypełniają luki w fabule,
- poszerzanie ram czasowych, czyli dopisywanie scen, których akcja dzieje się przed główną fabułą albo po niej,
- refokalizację, czyli pisanie o postaciach drugoplanowych lub epizodycznych,
- zrównanie moralne, czyli zmianę kanonicznych motywacji bohaterów,
- zmianę gatunku, czyli skupienie się na relacjach między bohaterami zamiast na wydarzeniach,
- połączenie, czyli wprowadzenie bohaterów z jednego fikcyjnego uniwersum do drugiego,
- przeniesienie, czyli nadanie bohaterom nowej tożsamości,
- personalizację, czyli usunięcie granicy między światem rzeczywistym a przedstawionym,
- intensyfikację emocjonalną, czyli położenie większego nacisku na emocje bohatera w scenie kanonicznej,
- erotyzację, czyli wprowadzenie scen erotycznych⁵.

⁴ A. Kobus, J. Krzyżanowska, *Słownik fandomu i fanfiction*, [w:] Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców, red. P. Grochowski, Toruń 2013, s. 309.

⁵ H. Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Nowy Jork 2013, s. 162–177.

Z kolei Anna Perzyńska proponowała, po pierwsze, podział ze względu na stosunek *fanfiction* do dzieła kanonicznego na historie kanoniczne i alternatywne. Po drugie, podział ze względu na perspektywę czasową, w ramach którego można wyodrębnić *prequels*, *sequels* oraz historie równoległe. W końcu po trzecie, podział ze względu na zawartość fabularną, w którym wyróżniamy uzupełnienia, *spin-off*, zmiany punktu widzenia oraz alternatywne linie czasowe⁶.

Już z samej struktury przedstawionych podziałów można wywnioskować, że fanfikcja jest zjawiskiem złożonym, a jego twórcy znajdują coraz to nowe sposoby na ingerencję w znane sobie historie. Mimo tej różnorodności można odnaleźć cechy wspólne dla tego typu literackiej twórczości. Linda Green wyróżnia kilka cech charakterystycznych dla *fanfiction* – znane postaci (*established characters*), znane światy (*established worlds*), znane historie (*established stories*), brak korzyści finansowych (*not for profit*), autorzy-amatorzy (*amateur authors*), bycie dziełami wtórnymi (*derivative works*)⁷.

Ważnym pytaniem w kontekście fanfikcji jest: dlaczego fani w zasadzie je tworzą? W badaniu przeprowadzonym przez Piotra Siudę w 2012 przodowały dwa powody – chęć rozszerzenia przedstawionego uniwersum (77,7% odpowiedzi) oraz chęć rozwinięcia zaniedbanych przez producentów aspektów postaci (46,4% odpowiedzi)⁸. Z kolei Daria Jankowiak w artykule: *Fanfikcja jako przykład instrumentalizacji literatury* formułuje charakterystyczne zastosowania literatury w fanfikcji, w których można dojrzeć mnogość motywacji fanów.

Po pierwsze, fani oczekują, że powstaną kolejne części ukochanej serii i pragną je dostać jak najszybciej. Jak sama autorka zaznacza: „Mają oni [fani] niejednokrotnie wyśrubowane wymagania względem wybranej opowieści, które nie tyle dotyczą literackiej wartości i jakości opowieści, ale tego, by była ona «niekończącą się opowieścią»”⁹. *Fanfiction* zaspokaja u fanów tę potrzebę bez konieczności autorskiej ingerencji. Nie mogąc doczekać się ciągu dalszego historii, odbiorca sam „wchodzi w buty” autora, by móc zaspokoić tęsknotę i niedosyt swój oraz innych odbiorców – czytelników fikcji fanowskich.

⁶ A. Perzyńska, *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 249.

⁷ L. Green, *Entering Potter's World: A Guide for Fanfiction Writers*, Lulu.com, 2006, s. 11.

⁸ P. Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012, s. 213.

⁹ D. Jankowiak, *Fanfikcja jako przykład instrumentalizacji literatury, czyli niespodziewane (z)użycie tekstów literackich*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2, s. 112-113.

Po drugie, o ile wybór konkretnego rozwiązania przez autora dzieła jest w pewien sposób ograniczony – historia nie może mieć przecież kilku zakończeń, o tyle takie ograniczenia nie mają się świata fanfikcji. Jankowiak podkreśla, że: „Pozaautorskie decydowanie o tekście literackim [...] stosowane jest w różnych celach, przy czym najistotniejszymi i najpowszechniejszymi z nich są: obrona przed znudzeniem się daną opowieścią, jej kanonem, multiplikacja opowieści [...], kontrastowanie [...], zmiany gatunku, a nawet rodzaju literackiego dzieła”¹⁰.

Po trzecie, tym co przyciąga do pisania fanfikcji, jest połączenie znanego i nowego jednocześnie. Piszący nie muszą wymyślać od podstaw świata ani postaci, ale mogą coś dobrze im znanego obudować czymś świeżym¹¹. Sprawia to, że pisanie *fanfiction* niejednokrotnie przychodzi łatwiej właśnie z tego powodu. Anna Soczawa, jedna z młodych pisarek, która zresztą zaczynała od pisania *fanfiction*, w wywiadzie przyznała, że: „Nigdy nie próbowałam pisać na siłę. Czekałam, aż wena sama nadejdzie, a jeśli trwało to zbyt długo, zabierałam się za *fanfiction*, które zawsze mi pomaga”¹².

Po czwarte, dzięki *fanfiction* odbiorcy danego dzieła mają przestrzeń do integracji i poznawania siebie nawzajem. Jankowiak podkreśla, że: „[...] generowanie w ramach tego typu piśmiennictwa coraz to bardziej różnorodnych rozwiązań fabularnych dla danego dzieła, można odczytywać jako ważne źródło świadomości odbiorców co do innych czytelników. W ten sposób podkreślona zostaje indywidualność literackiego odbioru, która znajduje swoje odbicie w preferencjach dotyczących czytelnictwa konkretnych typów fikcji fanowskich”¹³. Sądzę, że warto w tym miejscu krótko wspomnieć o tzw. fanonie, na który „składają się przede wszystkim najpopularniejsze motywy w *fanfiction* danego fandomu, a także najpopularniejsze interpretacje elementów dzieła kanonicznego. Motywy fanoniczne odrywają się ostatecznie od indywidualnych twórców i stają się anonimowe, wchodząc w skład powszechnej wiedzy fanowskiej”¹⁴. Jak zauważa Aldona Kobus, podstawowym zadaniem twórczości fanowskiej jest wspomaganie dalszego procesu tworzenia, w związku z czym

¹⁰ Tamże, s. 113-114.

¹¹ Tamże, s. 114.

¹² M. Tarasiuk, *Anna Soczawa – marzenia się spełniają*, http://www.libertas.pl/anna_soczawa_marzenia_sie_spelniaja.html, dostęp: 08.01.2022.

¹³ D. Jankowiak, *Fanfikcja...*, s. 115.

¹⁴ A. Kobus, J. Krzyżanowska, *Słownik...*, s. 308.

działa ona na zasadzie wspólnego dobra kulturowego¹⁵. W związku z powyższym można dojść do wniosku, że fanfikcja stanowi swego rodzaju spoiwo społeczności fanowskiej, dzięki czemu jej członkowie mogą skuteczniej integrować się między sobą. Przejawem takiej integracji są życzenia fanów o napisanie historii spełniającej konkretne wymagania czy ofiarowanie sobie tekstów w ramach prezentów z okazji Świąt, urodzin lub Mikołajek¹⁶.

Po piąte, nie da się ukryć, że *fanfiction* pełni też funkcję rozrywkową. Wy-myślanie nowych fabuł, połączeń między bohaterami, przelewianie na papier swoich wizji dostarcza mnóstwo dobrej zabawy¹⁷. W badaniu przeprowadzonym przez Jankowiak 31,4% czytających i piszących *fanfiction* wskazało na motywację rozrywkową do czytelnictwa *fanfiction*¹⁸.

Po szóste, co ciekawe, fanfikcja pełni też funkcję edukacyjną – zarówno dla jej odbiorców, jak i twórców. Twórcy szlifują swój warsztat pisarski, rozwijają swoją wyobraźnię, uczą się zauważać i wykorzystywać psychologię postaci czy reguły rządzące danym światem¹⁹. Co więcej, warto dodać, że fanowskie praktyki na forach fanfikowych również podsycają funkcję edukacyjną. Fani chętnie komentują poczynania innych członków fandomu, zwracając uwagę zarówno na sferę emocjonalną, jak i techniczną tekstu. Podkreśla to także Agnieszka Oberc, zauważając: „Jeżeli czytelnicy zwrócą uwagę na nieścisłości czy błędy w tekście, oczekują, że w kolejnych fragmentach mankamenty te zostaną poprawione. Istnieją teksty, w których widać, jak na przestrzeni kilku rozdziałów zmienił się styl, ponieważ fani zwrócili uwagę na problemy, sugerując autorowi wprowadzenie pewnych zmian”²⁰. Badaczki z Uniwersytetu w Waszyngtonie przeanalizowały 61,5 miliarda słów fanfików oraz 6 miliardów słów recenzji tych *fanfiction* w serwisie *fanfiction.net* w celu sprawdzenia różnorodności językowej owych tekstów. Z badań wynikało, że na każde 650 recenzji, jakie otrzymał autor, jego słownictwo poprawiło się tak, jakby postarzał się

¹⁵ A. Kobus, *Fanowskie praktyki autorskie. Rewolucja autorstwa zbiorowego*, „Artes Humanae” 2018, nr 3, s. 16.

¹⁶ A. Oberc, *Ja piszę, ty piszesz, oni piszą. Literacka twórczość fandomu jako czynnik integrujący społeczność*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, nr 56, z. 2, s. 193

¹⁷ D. Jankowiak, *Fanfikcja...*, s. 115.

¹⁸ D. Jankowiak, *Pogoń za opowieścią – analiza motywacji czytelnictwa amatorskiej twórczości fanfikcyjnej*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 1, s. 136.

¹⁹ D. Jankowiak, *Fanfikcja...*, s. 116.

²⁰ A. Oberc, *Ja piszę...*, s. 192.

o rok²¹. W dodatku to właśnie komentarze, opinie na temat tekstu, możliwość wglądu w reakcje czytelników stanowią główną motywację i jednocześnie formę gratyfikacji dla twórców fanfikcji²². W środowiskach fanfikowych wykształciła się również instytucja tzw. *beta-readera*. Jest to osoba współpracująca z autorem, której głównym zadaniem jest poprawianie błędów, punktowanie nieścisłości oraz podsuwanie pomysłów autorom *fanfiction*. Co ciekawe, na większości forów redakcja tekstu jest warunkiem dopuszczenia do publikacji²³.

Wszystko to tworzy obraz niezwykle ciekawej, złożonej i kreatywnej społeczności, która dostarcza mnóstwa dobrej zabawy przez świadomą (mniej lub bardziej) naukę pisania, konstruowania fabuły i postaci. Nic więc dziwnego, że na kanwie z pozoru prostych, banalnych według wielu, historii wykształcili się pisarze i pisarki, których książki czytane są dzisiaj przez tysiące fanów. *Fanfiction* pisali m. in. Cassandra Clare, Marissa Meyer, Neil Gaiman czy Andy Weir. Do tej grupy należy również Nora K. Jemisin – jedyna pisarka, która trzy razy z rzędu wygrała prestiżową nagrodę Hugo. Autorka sama częściowo zawdzięcza swoją umiejętność do przyciągania czytelników właśnie pisaniu fanfików, które tworzy do dzisiaj²⁴.

W tą literacką twórczość, tworzoną z fanowskiego uwielbienia i potrzeby serca, wdziera się niechybnie prawo autorskie i dylematy, które się z nim wiążą. O stosunek do praw autorskich zostali zapytani sami twórcy fanfikcji. W badaniu Siudy 37,5 % respondentów nie zgodziło się lub zdecydowanie nie zgodziło się ze stwierdzeniem, że pisanie *fanfiction* to naruszanie praw autorskich²⁵. Z kolei w badaniu przeprowadzonym na Forum Literackim Mirriel ze stwierdzeniem: „*Fan fiction* narusza prawa autorskie twórców książek, filmów, seriali i innych dzieł, na których podstawie powstaje” nie zgodziło się lub zdecydowanie nie zgodziło się aż 87,2% respondentów²⁶. Czy rzeczywiście jest tak, jak myślały fani?

²¹ J. Beck, *What Fan Fiction Teaches That the Classroom Doesn't*, <https://www.theatlantic.com/education/archive/2019/10/how-fanfiction-improves-writing/599197/>, dostęp: 10.01.2022.

²² A. Kobus, *Fanowskie...*, s. 17.

²³ A. Kobus, J. Krzyżanowska, *Słownik...*, s. 326-327.

²⁴ J. Beck, *What Fan Fiction...*

²⁵ P. Siuda, *Kultury...*, s. 214.

²⁶ D. Jankowiak, *Fanfiction – wolność czy samowola? Między własnością intelektualną, twórcą a miłośnikami*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014, s. 45-46.

Między utworem inspirowanym a zależnym

Biorąc pod uwagę, że fanfikcja w jakiś sposób czerpie z oryginalnej historii, kluczowym w analizie naruszenia bądź nie prawa autorskiego jest pojęcie utworu inspirowanego oraz utworu zależnego. Utwór zależny to opracowanie cudzego utworu²⁷. Opracowanie z kolei stanowi przejęcie elementów twórczych z utworu pierwotnego do utworu zależnego przy jednoczesnej obecności elementów twórczych w samym utworze zależnym²⁸. Z drugiej strony utwór inspirowany to taki, który powstał jedynie w wyniku inspiracji cudzym utworem²⁹. Elementy utworu inspirowanego mogą być rozpoznawalne w dziele inspirowanym, ale nie mogą być dominujące. Chodzi o takie przetworzenie, w którym o charakterze utworu inspirowanego decydują elementy wykreowane przez jego twórcę, a nie elementy przejęte³⁰. Dlaczego te dwa pojęcia są kluczowe? Uznanie danego dzieła za utwór zależny sprawia, że do rozporządzania oraz korzystania z takiego utworu wymagana jest zgoda twórcy utworu pierwotnego³¹. W przypadku utworu inspirowanego takie zezwolenie nie jest wymagane. Problem w ocenie *fanfiction* jako utworu zależnego bądź inspirowanego leży w tym, że granica między jednym a drugim w prawie autorskim jest bardzo cienka. Nie jest więc wykluczone, że niektóre *fanfiction* mogą stanowić utwory inspirowane. W szczególności należy pamiętać o tym, że z utworem zależnym mamy do czynienia, gdy pojawiają się z nim elementy twórcze utworu pierwotnego. Jeżeli z cudzego utworu zostaną przejęte jedynie elementy niechronione, nie można mówić o utworze zależnym³². Warto przytoczyć fragment jednego z wyroków Sądu Apelacyjnego w Warszawie: „Wykorzystanie cudzego pomysłu, a nawet imion z cudzego utworu, przy oryginalnej treści nowego dzieła, nie stanowi opracowania cudzego utworu, ale własny, oryginalny utwór. Przeniesienie bohatera pierwszego utworu w kolejnym utworze w inne miejsce akcji, odmienne ukształtowanie jego charakteru, przy innej wymowie ideologicznej

²⁷ Art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2021 r. poz. 1062), dalej jako: u.p.a.p.o.

²⁸ R. Markiewicz, *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa 2018, s. 147.

²⁹ Art. 2 ust. 4 u.p.a.p.o.

³⁰ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, Legalis nr 1160540.

³¹ Art. 2 ust. 2 u.p.a.p.o.

³² J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, *Utwory zależne*, [w:] *Prawo autorskie, System Prawa Prywatnego. Tom 13*, red. J. Barta, Warszawa 2013.

dzieła, wskazują, iż powstało dzieło inspirowane”³³. Trzeba jednak pamiętać, że zakwalifikowanie danego *fanfiction* do kategorii dzieł zależnych powoduje powstanie odpowiedzialności, m.in. odszkodowawczej, za rozporządzanie utworem bez zgody autora pierwowzoru. Jednoznaczna ocena twórczości *fanfiction* jako dzieł zależnych bądź inspirowanych jest niemożliwa z powodu ich ogromnej różnorodności. Bazując jednak na tym, że mnóstwo fanfików czerpie ze swojego pierwowzoru nie tylko postaci, ale razem z nimi również całe uniwersum, nazwy własne oraz mechanikę, widoki na kwalifikację takich dzieł jako inspirowanych zdecydowanie się oddalają. Można się więc pokusić o stwierdzenie, że twórcy *fanfiction* stąpają po cienkim lodzie, jeśli chodzi o prawo autorskie. Pytanie, czy jeśli lód się pod nimi załamie, istnieje jakikolwiek instrument, który mógłby ich spod niego wyciągnąć?

Dozwolony użytek osobisty – prawna deska ratunku dla twórców *fanfiction*?

Jedną z możliwości korzystania z utworu bez potrzeby zgody ze strony jego twórcy w prawie autorskim jest instytucja dozwolonego użytku osobistego. Art. 23 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych stanowi, że: „Bez zezwolenia twórcy wolno nieodpłatnie korzystać z już rozpowszechnionego utworu w zakresie własnego użytku osobistego”. Pod pojęciem „zakresu własnego użytku osobistego” rozumie się korzystanie z pojedynczych egzemplarzy utworów przez krąg osób pozostających w związku osobistym, w szczególności pokrewieństwa, powinowactwa lub stosunku towarzyskiego³⁴.

Powołanie się na dozwolony użytek osobisty może nastąpić pod warunkiem spełnienia kilku przesłanek i są to:

- fakt rozpowszechnienia utworu – utwór musi być udostępniony publicznie za zgodą twórcy,
- niekomercyjny cel korzystania z utworu – np. rozrywkowy, naukowy, kolekcjonerski,
- nieodpłatność korzystania,

³³ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12, Legalis nr 1048964.

³⁴ Art. 23 ust. 2 u.p.a.p.o.

- korzystanie w zakresie własnego użytku osobistego³⁵.

W przypadku fanfikcji fakt rozpowszechnienia utworu nie budzi wątpliwości. Twórczość fanowska opiera się na dziełach istniejących, dostępnych dla szerokiego grona odbiorców i mających wielu fanów, a zatem przesłanka ta jest spełniona. Co do niekomercyjnego celu korzystania oraz jego nieodpłatności, jak wskazują opracowania naukowe, cel korzystania może być dowolny, byleby realizował potrzeby osobiste podmiotu korzystającego i nie był komercyjny, tj. nastawiony na osiąganie korzyści majątkowych³⁶. Twórcy *fanfiction* w żadnym razie nie są nastawieni na osiąganie zysku ze swojej twórczości, a wręcz przeciwnie, jak zostało zaznaczone wcześniej, ich gratyfikacją jest jedynie feedback od czytających. Pozostaje zatem ostatnia, najbardziej problematyczna przesłanka, tj. korzystanie w zakresie własnego użytku osobistego. Powstaje pytanie, czy można mówić o związku osobistym w przypadku zbiorowości fanowskich? Wskazuje się, że relacje między osobami pozostającymi w związku osobistym mają mieć charakter faktyczny, a nie jedynie pośredni. Oznacza konieczność utrzymywania relacji osobistej z każdym członkiem zbiorowości z osobna. Ponadto, relacja powinna być stała i nie może być oparta jedynie na związku instytucjonalnym³⁷. Zbiorowości fanowskie są ogromne, a w dodatku *fanfiction* udostępniane są w internecie na portalach fanowskich czy blogach, które czytają setki tysięcy osób. Ze zdecydowaną większością z nich autor dzieła nie ma żadnego kontaktu, nie wie, kim są, nie zamienił z nimi słowa, a często nawet nie ma pojęcia o ich istnieniu, bo nie wszyscy czytający udzielają się chociażby w komentarzach. Wszystko to wyklucza istnienie stosunku osobistego.

Dopóki więc twórca fanfikcji ogranicza się jedynie do „pisania do szuflady” i udostępniania jej znajomym czy rodzinie, mogłaby wchodzić w zakres dozwolonego użytku osobistego. Problem jednak w tym, że nie na tym w dobie internetu polega twórczość fanowska. To właśnie możliwość dzielenia się z innymi członkami fandomu swoją twórczością pozwala im się zintegrować, prowadzić dyskusję na temat zaproponowanych rozwiązań. Co ciekawe, w roku 2013 dyskutowana była propozycja zmiany art. 23 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, czyli zakresu własnego użytku osobistego, która

³⁵ Z. Zawadzka, *Dozwolony użytek osobisty*, [w:] *Prawo własności intelektualnej*, red. J. Sieńczyło-Chlabicz, Warszawa 2018, s. 158.

³⁶ P. Ślęzak, *Art. 23*, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017.

³⁷ R. Markiewicz, *Ilustrowane...*, s. 337.

zakładała objęcie nim kontaktów towarzyskich powstających za pośrednictwem Internetu³⁸. Ostatecznie jednak nie została uchwalona.

Prawo cytatu

Poza dozwolonym użyciem osobistym miejsca dla *fanfiction* można poszukać instytucji dozwolonego użyciu publicznego, a konkretnie w prawie cytatu. Art. 29 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych stanowi, że: „Wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym celami cytatu, takimi jak: wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości”. Żeby można było zastosować regulację z powyższego artykułu, należy spełnić kilka przesłanek:

- cytowane utwory muszą być wcześniej rozpowszechnione,
- utwór cytujący musi stanowić samoistną całość,
- rozmiar cytatu,
- cel cytatu³⁹.

Przesłanka uprzedniego rozpowszechnienia na gruncie rozważań o dozwolonym użyciu osobistym nie wymaga wyjaśnienia.

Co do pojęcia samoistnej całości oznacza ono, że „dzieło cytujące jest twórcze i oryginalne niezależnie od umieszczonych w nim cytatów”⁴⁰. Sądzę, że zasadniczo fanfiki stanowią samoistną całość z uwagi na fakt, że postaci czy świat zaczerpnięty z innego dzieła są jedynie pretekstem do własnych rozważań na temat zachowań danego bohatera lub po prostu rozwinięcia akcji. Cytat nadaje im jedynie szerszy kontekst.

Kwestie związane z rozmiarem cytatu nie budzą większych wątpliwości, więc pozwolę sobie przejść do jego celu. Miejsca dla fanfikcji upatruję w szczególności w celu uzasadnionym prawami gatunku twórczości. Pojęcie to, jak wiele innych w prawie autorskim, jest nieostre, a zatem pozostawia liczne pole

³⁸ A. Drzewiecki, *Nowelizacja prawa autorskiego a dozwolony użytek prywatny w Internecie*, <https://www.rp.pl/opinie-prawne/art5444911-nowelizacja-prawa-autorskiego-a-dozwolony-uzytek-prywatny-w-internecie>, dostęp: 13.01.2022.

³⁹ P. Ślęzak, *Art. 29, [w:] Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017.

⁴⁰ Tamże.

do interpretacji, co prowadzi do sporów w doktrynie. Dominujące stanowisko doktryny zakłada, że posługiwanie się cytatem uzasadnionym prawami gatunki twórczości jest dopuszczalne w przypadku samodzielnej twórczości, która nawiązuje do cudzego dzieła w sposób jednoznaczny. W dodatku chodzi o takie dzieła, gdzie brak możliwości nawiązania do cudzej twórczości przekreśla możliwość tworzenia tego typu dzieł⁴¹. Taką interpretację zdaje się też popierać art. 10 ust. 1 konwencji berneńskiej, który stanowi, że: „Dozwolone jest przetwarzanie cytatów z dzieła już legalnie udostępnionego odbiorcom, pod warunkiem że jest to zgodne z przyjętymi zwyczajami [...]”. Artykuł sugeruje, że chodzi tutaj o akceptowane społecznie prawa w odniesieniu do cytowania w danych gatunkach twórczości⁴². W przypadku *fanfiction* już sama jego definicja wskazuje na konieczność posłużenia się cudzym utworem. W przeciwnym razie nie mielibyśmy przecież nawet do czynienia z twórczością fanowską. Co więcej, w opracowaniach na temat fanfikcji z dziedziny literaturoznawstwa spotyka się postrzeganie tego typu twórczości jako odrębnego gatunku literackiego⁴³.

Nieco problematycznym zagadnieniem wydaje się być kwestia oznaczania cytatu w *fanfiction*. Zgodnie z art. 34 ustawy o prawie autorskim i prawa pokrewnych: „Można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła. Podanie twórcy i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości”. Jest to o tyle istotne, że oznaczenie cytatu stanowi *conditio iuris*, a zatem bez niego nie jest możliwe powołanie się na dozwolony użytek publiczny⁴⁴. Największe wątpliwości budzi tutaj sposób, w jaki cytat powinien być oznaczony. Wskazuje się jednak, że należy uwzględnić zwyczaj przyjęty w ramach danego rodzaju twórczości⁴⁵. Jak wygląda oznaczanie cytatu w fanfikach? Z oczywistych względów niemożliwe jest skorzystanie z cudzysłowu, ponieważ z utworu oryginalnego najczęściej zostają zapożyczone postaci czy uniwersum. Na Forum Literackim Mirriel już w 2012 roku pojawił się post dotyczący oznaczania tekstów:

⁴¹ Tamże.

⁴² J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019, s. 121.

⁴³ A. Kobus, *Literatura archontyczna. Fanfiction a struktura tekstu popularnego*, „Tekstualia” 2014, nr 2, s. 116; A. Bożejewicz, *Zabawa w literaturę*, <https://stankrytyczny.wordpress.com/2011/03/02/zabawa-w-literature-agnieszka-bozejewicz/>, dostęp: 16.01.2022; S. Pugh, *The Democratic Genre: Fanfiction in a Literary Context*, Bridgend 2005, s. 24.

⁴⁴ A. Nowicka, Art. 34, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] *Ustawy autorskie. Komentarze*, Tom I, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021, s. 946.

⁴⁵ Tamże, s. 947.

„[...] Wzorem zagranicznego fandomu, dla lepszego oznakowania i czytelności, proponujemy używanie tzw. headera, w którym zamieszczone byłyby najważniejsze informacje dotyczące tekstu”⁴⁶. Wobec tego pod każdym tekstem znajdziemy odpowiednie tagi, mające informować, do jakiego utworu jest to fanfik (np. ff: władca-piersieni). Z kolei na portalu Fanfiction.net teksty podzielone są na kategorie – Anime, Books, Cartoons itd., a po wejściu w daną kategorię oczom użytkownika ukazuje się lista konkretnych dzieł – *Harry Potter*, *Twilight*, *Percy Jackson and the Olympians* itd. Czy to wystarczy? O ile same tytuły dzieł lub serii są tutaj wymienione, o tyle imiona i nazwiska autorów już nie. Taka praktyka zdaje się być jednak powszechna w fanowskiej rzeczywistości, ponieważ fanfiki tworzone są w ramach danego fandomu, a jego członkowie doskonale wiedzą, kto jest autorem oryginalnych dzieł. Nie ma więc potrzeby wskazywania autora. Mimo wszystko nie tak łatwo zgodzić się ze stwierdzeniem, że takie oznaczenie jest prawidłowe i nie narusza praw osobistych twórcy. *Fanfiction* to utwór literacki i o ile uważam, że oznaczanie cytatu w środku tekstu byłoby dość problematyczne, o tyle wskazanie na początku lub na końcu, że postaci lub uniwersum pochodzą np. z serii *Harry Potter* autorstwa J. K. Rowling, nie nastręcza kłopotu.

Zdaję sobie sprawę, że możliwość powołania się na prawo cytatu w przypadku fanfikcji nie jest jednoznaczna i może nieść za sobą wątpliwości. Sądzę jednak, że, zważając na obecny kształt prawa autorskiego, sięganie do tej instytucji wydaje się jedyną możliwością w razie ewentualnego procesu sądowego (co oczywiście nie oznacza, że sąd uzna takie podejście za słuszne).

Bilans zysków i strat autorów

Jak pokazuje prawno-autorska analiza *fanfiction*, ciężko o stwierdzenie, że taka praktyka jest zgodna z obowiązującym prawem. Stwarza to pole dla autorów oryginalnych dzieł do zgłaszania potencjalnych naruszeń. Czy jednak korzystają oni z tego prawa? Jak na skalę twórczości fanowskiej, liczba pozwów z nią związana jest relatywnie niewielka i są to raczej przypadki, w których ostatecznie fan/fanka decyduje się na osiągnięcie korzyści majątkowej ze swojej

⁴⁶ Idrilka, *Oznakowanie tekstów w Świecie Fanfiction*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=15&t=18662>, dostęp: 16.01.2022.

twórczości. Sami autorzy wypowiadają się w różnych wywiadach czy notkach na temat ich stosunku do *fanfiction*. W jednym z artykułów na stronie Fanlore znajduje się lista 108 autorów aprobujących fanfiki oraz lista 33 autorów, którzy krytycznie wypowiadają się o tego typu twórczości⁴⁷. Po analizie krytycznych wypowiedzi można odnaleźć spójne stanowiska wśród autorów przeciwko twórczości *fanfiction*:

- *fanfiction* stanowi naruszenie praw autorskich (tak np. Anne Bishop, Diana Gabaldon, Ursula Le Guin i jest to najczęściej wygłaszane stanowisko),
- *fanfiction* wywołuje obawę przed utratą praw do swoich dzieł, jeśli nie będzie się ich skutecznie bronić (tak Orson Scott Card, Roberson Jennifer, David Weber),
- *fanfiction* to kradzież (tak Lynn Flewelling, Lee Goldberg, Patricia Morrison),
- *fanfiction* świadczy o niedostatku wyobraźni oraz jest „pójściem na łatwiznę” (tak Katherine Kerr, Robin Hobb, Anne Rice, George R. R. Martin),
- autorowi/autorce nie podoba się fakt interpretowania ich postaci (tak Sharon Lee, Anne Rice).

Warto też przytoczyć stanowisko, które co prawda nie pojawia się w artykule na Fanlore, ale było wyrażane m. in. przez Margaret Mitchell – autor nie chce, by jego dzieło istniało w innym kształcie niż zostało napisane⁴⁸.

Niektóre z powyższych stanowisk świadczą o swoistym niezrozumieniu społeczności fanowskich i różnic między kanonem a fanonem. Fakt napisania alternatywnego zakończenia przez fanów nie sprawi, że zakończenie oryginału ulegnie zmianie. Ono dalej będzie pozostawało takie samo, a jedynie autor, jako twórca kanonu, może napisać dalszą część. Wszystko, co stworzą fani jest tylko i wyłącznie ich wizją. Z kolei korzystanie z postaci oraz świata przedstawionego w oryginale stanowi nieodłączną część fanfikcji i świadczy o sympatii fanów do wykreowanych historii, co dostrzegają autorzy, którzy aprobują taką działalność.

Żywe pozostaje pytanie, czy autorom opłaca się walczyć z twórczością fanfikową? Sądzę, że warto zacząć od tego, że wpis Diany Gabaldon: „Fan-Fiction and Moral Conundrums” oraz Robin Hobb: „The Fan Fiction Rant” mocno krytykujące tego typu działalność, ostatecznie zostały usunięte po licznych reakcjach fanów, oburzonych ich treścią, co pokazuje, że autorzy jednak liczą się

⁴⁷ *Professional Author Fanfic Policies*, http://fanlore.org/wiki/Professional_Author_Fanfic_Policies, dostęp: 13.01.2022.

⁴⁸ D. Jankowiak, *Fanfiction...*, s. 48.

w jakiś sposób z opiniami fanów⁴⁹. W dodatku, mimo wyraźnego sprzeciwu ze strony autorek, na stronie Fanfiction.net można odnaleźć fanfiki zarówno do serii *Obca*, autorstwa Diany Gabaldon, jak i do *Skrytobójcy* Robin Hoob. Taka sama sytuacja występuje też w przypadku innych niepochlebnie wypowiadających się o fanfikach autorów, np. serii *Ziemomorze* Ursuli Le Guin czy *Pieśni Lodu i Ognia* George'a R. R. Martina, która znajduje się na 14. miejscu pod względem liczby *fanfiction* w kategorii „Książki” (9,7 tys. – stan na 14.01.2022 r.)⁵⁰. Jak widać, zatrzymanie internautów w tworzeniu fanfików nie jest takie łatwe, a z pełną świadomością zaryzykuję stwierdzenie, że wręcz niemożliwe. Czy w takim razie nie lepiej obrać inną drogę?

Ścieżkę współpracy z fanami obrał m.in. Dmitry Glukhovsky, autor bestsellerowej serii *Metro*, który postanowił stworzyć Uniwersum *Metro* 2033. Jest to międzynarodowy projekt literacki zapoczątkowany przez tego autora w 2009 roku, który organizuje z rosyjskim wydawnictwem AST. W ramach projektu wydano w samej Federacji Rosyjskiej kilkadziesiąt powieści⁵¹. Dodatkowo, w Polsce od 2014 roku wydawnictwo Insignis prowadzi konkurs na *fanfiction* Uniwersum *Metro* 2033. Zwycięskie opowiadania są publikowane w ramach jednego zbioru i w ten sposób wydano już cztery antologie, ostatnią w 2017 roku⁵². Na naszym polskim rynku wydawniczym można znaleźć podobny przykład, jakim są: *Szpony i kły*, czyli zbiór opowiadań z uniwersum *Wiedźmina*, który jest wynikiem konkursu zorganizowanego przez miesięcznik *Nowa Fantastyka* w 2016 roku⁵³. Niezwykle ciekawym przykładem jest Orson Scott Card, który sam po latach walki z *fanfiction* zorganizował konkurs dla fanów fikcji opartej na jego serii *Gra Endera*, a nawet stwierdził, że: „Każde *fanfiction* jest reklamą dla mojej książki. Jakim byłbym idiotą, gdybym chciał, żeby zniknęło?” („Every

⁴⁹ *Fan-Fiction and Moral Conundrums*, https://fanlore.org/wiki/Fan-Fiction_and_Moral_Conundrums, dostęp 14.01.2022; K. Grzybczyk, *Rozrywki XXI wieku a prawo własności intelektualnej*, Warszawa 2020, s. 112.

⁵⁰ <https://www.fanfiction.net/book/>, dostęp: 14.01.2022.

⁵¹ *Uniwersum Metro* 2033, https://pl.wikipedia.org/wiki/Uniwersum_Metro_2033, dostęp: 14.01.2022.

⁵² *IV edycja konkursu na fan fiction Uniwersum Metro* 2033, <https://www.insignis.pl/2016/07/26/iv-edycja-konkursu-fan-fiction-uniwersum-metro-2033/>, dostęp: 14.01.2022.

⁵³ *Szpony i kły*, https://wiedzmin.fandom.com/wiki/Szpony_i_kły, dostęp: 14.01.2022.

piece of fan fiction is an ad for my book. What kind of idiot would I be to want that to disappear?”⁵⁴.

W tym miejscu warto wspomnieć, że fanfikcja może przyczynić się do wzrostu popularności danego dzieła albo ją utrzymywać. Dzięki zaangażowaniu fanów pamięć o utworze, jego bohaterach i świecie jest wciąż żywa. W dodatku istnieje także możliwość poznania najpierw *fanfiction*, a później, pod jego wpływem, utworu źródłowego. Fanfiki przez swoją krótszą formę pozwalają odkryć dane uniwersum, stanowiąc jego swoistą zapowiedź. Działalność fanów nie jest komercyjna, więc nie stanowi naruszenia autorskich praw majątkowych. Warto też zaznaczyć, że – w mojej ocenie – *fanfiction* nie jest konkurencją dla autorów oryginału, zważając na pojęcie kanonu i fanonu, o czym już wcześniej wspominałam. Mimo że *fanfiction* odnoszą się też krytycznie do oryginalnych dzieł (np. prezentując alternatywne zakończenia lub zaznaczając niedociągnięcia fabularne), to ostatecznie autor decyduje, jakie reguły rządzą jego światem, ponieważ jest twórcą kanonu i fani mu tego nie odbierają. Nikt nie zabrania autorom oryginałów napisać alternatywnej wersji wydarzeń czy kontynuacji teoretycznie zakończonej serii, a jeżeli już taka kontynuacja powstanie, nie ma obaw, że fani nie kupią nowej książki, bo przeczytali wcześniej na ten temat kilka *fanfiction*. Wręcz przeciwnie, z chęcią wrócą do tego świata, zapoznają się ze spojrzeniem autora na całą sytuację. Problem w tym, że niektórzy autorzy po prostu nie chcą wracać do danego świata, uznając historię za zamkniętą dla siebie, ale czy to oznacza, że ma ona pozostać zamknięta także w wyobraźni fanowskiej?

Podsumowanie

Odpowiadając na pytanie zadane w tytule niniejszego artykułu, nie ulega wątpliwości, że tworzenie w znanym uniwersum nastrocza wielu problemów i wątpliwości związanych z prawem autorskim. Wszystko zależy od interpretacji danego sądu i konkretnych okoliczności faktycznych, co już samo w sobie stanowi dla fanów piszących *fanfiction* duże ryzyko. Ryzyko, które zdają się ignorować albo go nie zauważać, o czym może świadczyć liczba tego typu utworów krążących w sieci. Na kanwie przeprowadzonych rozważań widać

⁵⁴ A. Romana, *A guide to fandom's complicated relationship with Orson Scott Card*, <https://www.dailydot.com/unclick/orson-scott-card-enders-game-fandom-anti-gay/>, dostęp: 14.01.2022.

zarówno rygoryzm obecnego prawa autorskiego, jak i jego słabość. Tak jak wskazywałam, pomimo wątpliwości odnośnie do legalności utworów *fanfiction*, liczba pozwów z nimi związana jest niewielka, a działalność fanów coraz bardziej się rozrasta. Społeczeństwo i jego partycypacja w kulturze znacznie się zmieniły, a prawo nie nadąża w wystarczającym tempie za tymi zmianami.

Biorąc pod uwagę całość moich rozważań, szczególnie obszerną charakterystykę fanfikcji, jak i bilans zysków oraz strat samych autorów, sądzę, że powinna powstać regulacja, która uchroni fanów przed roszczeniami, oczywiście pod pewnymi warunkami. Należy wyważyć interesy obu stron i wypracować konsensus pomiędzy społecznościami fanowskimi, a twórcami znanych uniwersów. Warto dodać, że istnieją organizacje, które działają na rzecz twórczości fanowskiej, takie jak Organizacja na rzecz Twórczości Przeobrażonej, która swoją wizję określa następująco: „Dążymy do przyszłości, w której wszystkie prace fanowskie są uważane za przeobrażone, a przez to akceptowane jako aktywność twórcza zgodna z prawem”⁵⁵.

Nie da się ukryć, że internet nieustannie stawia coraz to nowe wyzwania przed prawem autorskim i *fanfiction* jest jednym z wielu. Wobec tego ustawodawca staje przed dwojakim wyborem, niczym Neo, główny bohater znanej na całym świecie sagi *Matrix*. Albo wybierze niebieską pigułkę, godząc się tym samym na życie w iluzji i istnienie martwego prawa, albo sięgnie po czerwoną, otwierając oczy na zachodzące w dzisiejszym świecie zmiany i wynikające z nich problemy dla współczesnych regulacji, dając tym samym szansę fanom na odnalezienie się w przepisach prawnoautorskich.

Bibliografia

Literatura:

- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019.
- Barta J., Markiewicz R., Matlak A., *Utwory zależne*, [w:] *Prawo autorskie, System Prawa Prywatnego. Tom 13*, red. J. Barta, Warszawa 2013.
- Green L., *Entering Potter's World: A Guide for Fanfiction Writers*, Morrisville 2006.
- Grzybczyk K., *Rozrywki XXI wieku a prawo własności intelektualnej*, Warszawa 2020.

⁵⁵ *W co wierzymy*, <https://www.transformativeworks.org/w-co-wierzimy/?lang=pl>, dostęp: 16.01.2022.

- Jankowiak D., *Fanfiction – wolność czy samowola? Między własnością intelektualną, twórcą a miłośnikami*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014.
- Jankowiak D., *Fanfikcja jako przykład instrumentalizacji literatury, czyli niespodziewane (z)użycie tekstów literackich*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2.
- Jankowiak D., *Pogoń za opowieścią – analiza motywacji czytelnictwa amatorskiej twórczości fanfikcyjnej*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 1.
- Jenkins H., *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Nowy Jork 2013.
- Kobus A., *Fanowskie praktyki autorskie. Rewolucja autorstwa zbiorowego*, „Artes Humanae” 2018, nr 3.
- Kobus A., *Literatura archontyczna. Fanfiction a struktura tekstu popularnego*, „Tekstualia” 2014, nr 2.
- Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących. Część I. Społeczność i wiedza*, Kraków 2017.
- Markiewicz R., *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa 2018.
- Musso G., *Papierowa dziewczyna*, Warszawa 2017.
- Nowicka A., Art. 34, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych* [w:] *Ustawy autorskie. Komentarze*, Tom I, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021.
- Oberc A., *Ja piszę, ty piszesz, oni piszą. Literacka twórczość fandomu jako czynnik integrujący społeczność*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, nr 56, z. 2.
- Perzyńska A., *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Pugh S., *The Democratic Genre: Fanfiction in a Literary Context*, Bridgend 2005.
- Siuda P., *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012.
- Ślęzak P., Art. 23, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017.
- Ślęzak P., Art. 29, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. P. Ślęzak, Warszawa 2017.
- Zawadzka Z., *Dozwolony użytek osobisty*, [w:] *Prawo własności intelektualnej*, red. J. Sieńczyło-Chlabczyk, Warszawa 2018.

Netografia:

- Beck J., *What Fan Fiction Teaches That the Classroom Doesn't*, <https://www.theatlantic.com/education/archive/2019/10/how-fanfiction-improves-writing/599197/>, dostęp: 10.01.2022.

- Bożejewicz A., Zabawa w literaturę, <https://stankrytyczny.wordpress.com/2011/03/02/zabawa-w-literature-agnieszka-bozejewicz/>, dostęp: 16.01.2022.
- Drzewiecki A., *Nowelizacja prawa autorskiego a dozwolony użytek prywatny w Internecie*, <https://www.rp.pl/opinie-prawne/art5444911-nowelizacja-prawa-autorskiego-a-dozwolony-uzytek-prywatny-w-internecie>, dostęp: 13.01.2022.
- Fan-Fiction and Moral Conundrums*, https://fanlore.org/wiki/Fan-Fiction_and_Moral_Conundrums, dostęp 14.01.2022.
- <https://www.fanfiction.net/book/>, dostęp: 08.01.2022.
- Idrilka, *Oznakowanie tekstów w Świecie Fanfiction*, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=15&t=18662>, dostęp: 16.01.2022.
- IV edycja konkursu na fan fiction Uniwersum Metro 2033!*, <https://www.insignis.pl/2016/07/26/iv-edycja-konkursu-fan-fiction-uniwersum-metro-2033/>, dostęp: 14.01.2022.
- Professional Author Fanfic Policies*, http://fanlore.org/wiki/Professional_Author_Fanfic_Policies, dostęp: 13.01.2022.
- Romana A., *A guide to fandom's complicated relationship with Orson Scott Card*, <https://www.dailydot.com/unclick/orson-scott-card-enders-game-fandom-anti-gay/>, dostęp: 14.01.2022.
- Szpony i kły*, https://wiedzmin.fandom.com/wiki/Szpony_i_kły, dostęp: 14.01.2022.
- Tarasiuk M., *Anna Soczawa – marzenia się spełniają*, <http://www.libertas.pl/anna-soczawa-marzenia-sie-spelniaja.html>, dostęp: 08.01.2022.
- Uniwersum Metro 2033*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Uniwersum_Metro_2033, dostęp: 14.01.2022.
- W co wierzymy*, <https://www.transformativeworks.org/w-co-wierzimy/?lang=pl>, dostęp: 16.01.2022.

Wykaz aktów prawnych:

- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2021 r. poz. 1062).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 16 kwietnia 2013 r., I ACa 1216/12, Legalis nr 1048964.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, Legalis nr 1160540.

Małgorzata Folwarska

Filologia Polska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

malgo.folwarska@gmail.com

MIA, ASA, JOHNNY I SASHA – POSTAĆ „PORNOINFLUENCERA” W (POP)KULTURZE

*Mia, Asa, Johnny and Sasha – a „porninfluencer” figure
in (pop)culture*

Streszczenie

Obecność gwiazd przemysłu pornograficznego w przestrzeni (pop)kultury nie jest niczym nowym, jednak w świetle rozwijających się mediów i zasięgu oddziaływania obecnych pornocielebrytów można chyba mówić o rodzeniu się nowego zjawiska – pornoinfluencingu. Ikoniczne postaci takie jak Sasha Grey czy Jenna Jameson przetarły szlak obecnym pornocielebrytom, jednak to właśnie współcześni pornoinfluencerzy, poprzez swoją obecność w social mediach, zmieniają dziś kulturę. W artykule ukazane zostały trzy sylwetki gwiazd pornografii, które poprzez swoje kanały na najpopularniejszych platformach internetowych nie tylko budują wielotysięczne oddane społeczności, ale i przesuwają granice kulturowych oraz społecznych norm związanych z ludzką seksualnością i spojrzeniem na *sexworking*.

Słowa kluczowe: pornografia, media społecznościowe, influencerzy, celebryci

Summary

The presence of pornographic industry stars in the (pop)culture space is nothing new, but in the light of the developing media and the range of influence

of current pornstars, we can probably talk about the emergence of a new phenomenon – pornoinfluencing. Iconic figures such as Sasha Gray and Jenna Jameson paved the way for current pornstars, but it is modern porninfluencers, through their presence in social media, that are changing our culture today. The article presents three profiles of porn stars who, through their channels on the most popular social platforms, not only build devoted communities, but also move the boundaries of cultural and social norms related to human sexuality and the view of sexworking.

Keywords: pornography, social media, influencer

Wstęp

Na samym początku moich rozważań chciałabym przypomnieć ważną konstatację – „przejawy świata nigdy nie są obdarzone stałą strukturą, zawsze umysł człowieka interpretuje i nazywa zjawiska rzeczywistości zgodnie z tym, jak je doświadcza i postrzega”¹. Ten wywodzący się z kognitywizmu sąd mocno akcentuje istnienie w ludzkiej świadomości trwałych, kulturowo posadowionych sądów. Szczególnie dotyczy to opinii odnoszących się do zjawisk mocno społecznie tabuizowanych. Widać to zwłaszcza mówiąc o pornografii i pracy seksualnej. Tutaj nadal można wpaść w sidła zbyt łatwego oceniania, kategoryzacji i potępienia.

Choć jest to zjawisko naturalne, wszak, jak napisali Ewa Banaszek i Paweł Czajkowski: „jeżeli bowiem jakieś analizy naukowe mają być kłopotliwe dla przeciętnego odbiorcy, to na pewno te, które podważają przekonania społeczne o naturalnej proveniencji podstawowych dystynkcji świata społecznego”². Sfery sexworkingu, pornografii i inne obszary „intymności” związane z ludzką seksualnością należą oczywiście do tego „kłopotliwego” obszaru, pomimo że pornografia „w krajach najwyżej rozwiniętych jest już jedną z ważniejszych gałęzi sektora rozrywkowego”³. I choć o obszarach tych napisano o wiele więcej, niż przeczytać zdoła przeciętny czytelnik zainteresowany tymże tematem, to

¹ B. Skowronek, *Język w filmie*, Kraków 2020, s. 9.

² E. Banaszek, P. Czajkowski, *Wstęp*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, Wrocław 2008, s. 8.

³ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 184.

można dziś mówić o kolejnych zmianach i przekształceniach, które dokonują się na naszych oczach i wymagają opisanie. W czasie, gdy wiedeńskie muzea zakładają konto na platformie OnlyFans⁴, by móc pokazywać obrazy i rzeźby prezentujące nagość, powinno się powstrzymać od prostej i bezrefleksyjnej kategoryzacji pojęć takich jak praca ciałem czy pornografia. Badacze i badaczki są ponownie wywołani do dyskusji o tym, gdzie przebiegają granice sztuki i pornografii, co znajduje się w sferze *sacrum*, a co w profanum i jaki status powinno się nadać pracy seksualnej, w której zawiera się również profesja gwiazdy filmów pornograficznych.

Pornocelebryci – przybliżenie historii

Nie sposób w tak krótkim artykule omówić całej historii bytności gwiazd pornobiznesu w (pop)kulturze. Przybliżę więc, głównie za artykułem Wojciecha Klimczyka *Linda, Jenna, Sasha. Pornocelebrytki a medializacja kobiecej seksualności*, jedynie najważniejsze postacie, które na swój sposób zdefiniowały to, czym kiedyś było, i co za tym idzie, czym jest dziś, zjawisko pornocelebrytyzmu.

Za pierwszą pornocelebrytkę uznać możemy Lindę Lovelace – aktorkę grającą główną rolę w filmie *Głębokie gardło*⁵, który był przełomowym dziełem dla popkulturowej historii pornografii. Lovelace (a właściwie Linda Boreman) wpisała się ze swoimi losami w wiktymiczny dyskurs kobiecej seksualności⁶. Można powiedzieć, że wystąpienie w pierwszym mainstreamowym filmie pornograficznym przyniosło jej tyleż korzyści, co i nieprzyjemności. Z jednej strony, jako jedna z pierwszych nieanonimowych aktorek porno, Linda stała się osobą publiczną. Jej wizerunek, budowany między innymi na udzielaniu wywiadów i pozowaniu do zdjęć w magazynach erotycznych, rozwijał się w kierunku przedstawiania kobiety lubiącej seks i pracę w przemyśle porno, która nie tylko się tego nie wstydzi, ale i swoją pracę lubi. Jednak jak pisze Klimczyk: „w połowie lat siedemdziesiątych, gdy jej kariera zaczęła się załamywać, Lovelace postanowiła zerwać z dotychczasowym życiem i zmieniając kierunek

⁴ Zob. P. Grabiec, *Facebook zbanował muzeum za nagość. Artyści utworzyli kramik na stronie z porno*, <https://bit.ly/3rHJyIS>, dostęp: 22.11.2021.

⁵ Zob. *Głębokie gardło*, reż. G. Damiano, data premiery światowej: 12.06.1972.

⁶ Por. W. Klimczyk, *Linda, Jenna, Sasha. Pornocelebrytki a medializacja kobiecej seksualności*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2015, nr 16, s. 65.

tożsamościowej narracji o 180 stopni, objawiła się jako ofiara pornobiznesu. Od tamtego momentu utrzymywała, że do występów przed kamerą zmuszał ją jej partner, Chuck Traynor, często używając przemocy, a nawet broni⁷. W pantheonie pornocelbrytek Lovelace zapisała się więc jako gwiazda-ofiara.

Drugą przełomową erą w pornobiznesie były lata 90. i upowszechnienie się zapisu wideo. To właśnie wtedy, po okresie intensywnego rozwoju branży porno, gwiazdy filmów dla dorosłych przestały być dziwnym, rzadkim i „nowym” zjawiskiem w świecie kultury. Jenna Jameson, czyli kolejna pornocelbrytka, o której wypada wspomnieć, była ikoną tych czasów. Wysoka, szczupła blondynka z idealnym biustem stała się symbolem nowej ery pornocelbrytyzmu – epoki luksusowych dziewczyn wprost z rozkładówki *Playboya* – epoki porno w stylu glamour. Jameson była prawdziwą bizneswoman, która od początku do końca konsekwentnie realizowała swoją wizję zdobycia miana największej gwiazdy porno. Wywiady, występy w teledyskach i produkcjach mainstreamowych, nie tylko granie w filmach dla dorosłych, ale i tworzenie ich, a w końcu wydanie autobiografii – te aktywności pozwoliły Jameson wykreować kolejny ikoniczny rodzaj gwiazdy porno – „matrony pornoglamour”⁸. Lecz czy Jameson, w odróżnieniu od Lovelace, nie była ofiarą branży porno? Tu autor pracy *Linda, Jenna, Sasha...* zaprzecza: „Jenna Massoli jest ofiarą, tak jak była nią Linda Boreman. Tyle że Linda została wykorzystana przez pole o znacznie mniejszej skali, podczas gdy Jenna jest zabawką pornobiznesu jako części globalnego przemysłu kulturowego”⁹.

Trzecim typem gwiazdy-ikony w pornobiznesie stała się buntowniczką, „pornohipsterka”¹⁰, a jej ucieleśnieniem – Sasha Grey. Grey prezentowała się jako kobieta świadoma swej seksualności, używająca jej na równi z mężczyznami. Nie była luksusowym blond „pornowampem” w stylu Jenny Jameson. Uroda „dziewczyny z podwórka” połączona ze sporą inteligencją i samoświadomością stanowiła istotną zmianę na gruncie pornobiznesu. Jednak czy Grey naprawdę stała się cezurą między ofiarami pornobiznesu a świadomymi swej wartości postfeministycznymi¹¹ gwiazdami porno? Być może warto tu postawić pytanie, które wybrzmiało już w artykułach dotyczących Sashy – czy rzeczywiście

⁷ Tamże, s. 56.

⁸ Tamże, s. 64.

⁹ Tamże, s. 62.

¹⁰ Tamże, s. 63.

¹¹ Tamże, s. 64.

można powiedzieć, że w żaden sposób nie jest uciśniona, wyzyskiwana i zwiktyimizowana przez przemysł pornograficzny? To pytanie jest właściwe rozważaniem zasadności i warunków bytności wszystkich kobiet w pornoprzemysle. Nie sposób jednak jednoznacznie na nie odpowiedzieć. Zauważyć natomiast można, że medialna obecność kobiet pracujących w seksbiznesie i czerpiących przyjemność z seksualnych praktyk w pewien sposób „pozwała nam przeżywać okropieństwa patriarchy, gdzie seks jest złem, a całe jego zło to kobieta”¹² i prowadzi do większego przyzwolenia na eksponowanie przez kobiety swej seksualności.

Grey stała się swego czasu najbardziej popkulturową ikoną pornobiznesu. Jednak od czasu rozbłyśnięcia tej gwiazdy na scenę branży pornograficznej weszły i zeszły z niej nowe postacie, które zaznaczyły swoją obecność w kulturze równie mocno, co ona i w równym stopniu stały się tworzywem budującym płaszczyznę styku popkultury i pornografii. Ważnym kontekstem dla niniejszych rozważań jest też fakt, że „bardzo ważną rolę w procesie przemian obyczajów seksualnych, i nie tylko, odegrały różnego rodzaju media”¹³. I oczywiście to nadal one (głównie Internet) sprawiają, że przemiany wciąż postępują. Rozwój mediów społecznościowych takich jak Instagram, Twitch, YouTube czy TikTok sprawił, że zjawisko influencerstwa mogło w ogóle zaistnieć. Naturalnym jest, że na platformach tych, zrzeszających masy internautów nastawionych na konsumowanie odmiennych treści, spotkać możemy influencerów wszelakich – od kreatorów treści parentingowych do pornoinfluencerów. Można więc pokusić się o prowokacyjne nieco stwierdzenie, że (pop)kulturowa droga pornografii symbolicznie prowadziła od podziemia i szarego papieru, poprzez gazety, kina i telewizory, aż do smartfonów. Dlatego popkulturowo-pornograficzne ikony pokroju Johnnego Sinsa, Asy Akiry czy Mii Khalify poszły o krok dalej i przesunęły granice tego, co dziś oznacza „pornocелеbryta”, przyczyniając się do stworzenia nowego zjawiska – pornoinfluencingu.

¹² Słowa Kate Millet wypowiedziane w filmie *Not a Love Story*, cyt. za: L. Williams, *Władza, przyjemność, i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hanusz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 285.

¹³ P. Czajkowski, *Przemiany seksualności a pornografia. Kilka uwag o nowoczesności*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, Wrocław 2008, s. 44.

Influencerzy – kim są?

Najprostsza definicja influencera zakłada, że jest to „osoba, która z racji swojej osobowości, znaczenia, wiedzy, pozycji czy relacji w danej branży może wpływać na decyzje swoich zwykle stosunkowo licznych odbiorców”¹⁴. I dalej: „influencerzy swoją pozycję budują i utrzymują w mediach społecznościowych. Zwykle osiągają to przez tworzenie jakościowego contentu, który inspiruje, bawi, informuje i osobiście łączy go ze swoimi odbiorcami. Bezpośrednia linia komunikacji między influencerami a swoimi odbiorcami sprawia, że może on mieć duży wpływ na ich opinie o danej marce oraz wynikające z tego decyzje zakupowe”¹⁵.

Najważniejsze jest, jak wskazuje sam źródłosłów (ang. *influence* – wpływ¹⁶), że influencer ma wpływ na fanów, jest „liderem opinii”. Influencerów możemy podzielić ze względu na rozmiar społeczności, którą stworzyli, branży, platformy, na której działają, lub motywacji, jaka kieruje nimi w social mediach i przyciąga do nich fanów¹⁷.

Postpornoinfluencer i pornoinfluencer

Siatka pojęć, jaką dysponują dziś nauki humanistyczne i społeczne, powinna być stale rozszerzana, by mogła dostosować się do zmieniającej się rzeczywistości. Pojęcie pornoinfluencera ukułam z potrzeby określenia płaszczyzny, w której umieścić można by były i obecne gwiazdy filmów dla dorosłych, tworzące w sieci społeczności i zrzeszające zarówno swoich fanów, jak i osoby po prostu ciekawe treści tworzonych przez pornocelebrytów. Nie sposób zignorować społeczności skupiających się wokół tych osób, gdyż wspomniane przeze mnie (pop)kulturowe postacie – Asa Akira, Johnny Sins czy Mia Khalifa – tworząc na sieciowych platformach społeczności liczące odpowiednio 2,3 mln¹⁸,

¹⁴ *Influencer*, <https://bit.ly/3uDtJVo>, dostęp: 07.12.2021.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Por. E. Markiewicz, *Influencer – znaczenie, przykłady użycia, etymologia*, <https://polszczyzna.pl/influencer-znaczenie-przyklady-uzycia-etymologia/>, dostęp: 08.02.2022.

¹⁷ Zob. M. Kuchta-Nykiel, *Typy influencerów, czyli jak dzielimy liderów opinii?*, <https://bit.ly/3ssLC6A>, dostęp: 08.02.2022.

¹⁸ Liczba obserwujących konto Asy Akiry na platformie Instagram. Stan na dzień: 08.02.2022.

6,9 mln¹⁹ i niemal 31,8 mln²⁰ obserwujących – przynależą do kategorii me-gainfluencerów²¹. Duża część aktywnych w sieci *Adult Performerów* łączy większość motywacji, które towarzyszą działalności internetowej – mogą być ekspertem, aktywistą, artystą, idolem i lifestylerem²² naraz lub mogą angażować się tylko w określoną dziedzinę. Być może zasadne byłoby rozdzielenie pojęcia pornoinfluencera na postpornoinfluencera i pornoinfluencera „właściwego”, rozszerzając w ten sposób znaczenie samego terminu i czyniąc go pojemniejszym.

W artykule *Przemiany seksualności a pornografia. Kilka uwag o nowocześnieści* Paweł Czajkowski pisze: „wszystko to, co jest obecnie prezentowane, nabiera ostentacyjnie seksualnego zabarwienia. Wszystko to, co jest obecnie konsumowane, naznaczone jest piętnem seksualnym”²³. Po części należy się z tą tezą zgodzić, biorąc pod uwagę liczbę produktów i usług reklamowanych sprzedawanych „za pomocą seksu”. Choć, zazwyczaj, nie dziwi i nie oburza nas przedstawiona na billboardzie modelka w samej bieliźnie, reklamująca dachówki czy systemy fotowoltaiczne, to wciąż praca seksualna, w tym kariera w przemyśle filmów pornograficznych, jest dla naszego społeczeństwa nie tylko tematem tabu, ale i nadal stanowi rdzeń wykluczenia. Sądzę, że można powiedzieć, iż tak jak w przypadku innych odłamów sexworkingu (np. prostytutcji) „jej moralne potępienie jest jednym z niewielu tradycyjnych poglądów na seks, które przetrwały ogólną liberalizację moralności seksualnej w społeczeństwach zachodnich”²⁴. Wojciech Klimczyk pisze, iż: „zajęcie kiedyś wstydlive dziś jest, przynajmniej w krajach takich jak Stany Zjednoczone, Francja czy Wielka Brytania, rodzajem atrakcyjnej kariery, która gwarantuje rozpoznawalność, a nawet swoście pojmowany prestiż”²⁵. W gronie tych państw autor nie zamieścił Polski (i słusznie), gdyż jak pokazuje nam głośna sprawa Leigh Raven (gwałtu

¹⁹ Liczba obserwujących konto Johnego Sinsa na platformie TikTok. Stan na dzień: 08.02.2022.

²⁰ Liczba obserwujących konto Mii Khalify na platformie TikTok. Stan na dzień: 08.02.2022.

²¹ Zob. U. Wilk, *NANO, MAKRO czy MEGA influencer?*, <https://mediatalk.com.pl/baza-wiedzy/typy-influencerow.html>, dostęp: 07.02.2022.

²² Więcej o tego typu rozróżnieniu: J. Fabiańczyk, A. Cupriak, *Influencer marketing – praktycznie*, <https://www.loswiaheros.pl/zdjecia/influencer-marketing-praktycznie-whitepress.pdf>, dostęp: 07.11.2021.

²³ P. Czajkowski, *Przemiany seksualności a pornografia...*, s. 49.

²⁴ I. Primoratz, *Filozofia seksu*, tłum. J. Klimczyk, Warszawa 2012, s. 128.

²⁵ W. Klimczyk, *Linda, Jenna, Sasha...*, s. 50.

na planie filmowym)²⁶, a raczej sekcje komentarzy pod polskojęzycznymi artykułami na ten temat – Polska daleka jest jeszcze od przyznawania gwiazdom filmów kategorii XXX „prestżu” czy „atrakcyjności”.

Obecnym w sieci gwiazdom porno należy raczej nadać odmienny status, który odróżni je od pozostałych internetowych twórców, głównie z powodu nieunormowanego statusu samej pracy seksualnej i charakteru produktów oraz usług promowanych przez nich. Dodatkowo wyróżnienie takie, zwracając uwagę na szeroką skalę istnienia sexworkerek w przestrzeni medialnej, może w pewien sposób pozytywnie wpłynąć na postrzeganie osób wykonujących taką pracę.

Towarem promowanym przez pornoinfluencerów będzie: osoba samej gwiazdy, traktowana jako marka osobista; jej filmy czy zdjęcia na oficjalnych stronach pornograficznych lub w witrynach takich jak OnlyFans; *merch* sygnowany nazwiskiem konkretnej osoby lub wytwórni – na przykład Pornhub (zabawki erotyczne, ubrania, akcesoria i gadżety). Zdarzają się jednak też mniej oczywiste produkty promowane i sygnowane przez gwiazdy pornografii, jak choćby świece zapachowe sprzedawane kiedyś przez Asę Akirę²⁷.

Sasha Grey raz jeszcze

Tu powrócić chcę do postaci Sashy Grey. Nie przyciąga ona już tak wielkiej uwagi jak kiedyś. Nadal pozostaje jednak pornocelebrytką i oddać trzeba jej miano protoplastki współczesnego popkulturowego modelu porncelebrytyzmu, a co za tym idzie, można nazwać ją pierwszą pornoinfluencerką. W roku 2016 Katarzyna Jewtuch pisała:

„Sasha Grey przeszła przez symboliczną samobójczą śmierć, kończąc swoją współpracę z branżą porno. [...] Jednak Sasha wciąż jest gdzieś widoczna, nie daje o sobie zapomnieć, została celebrytką, jej wizerunek przedziera się do mediów głównego nurtu poprzez literaturę, muzykę, media społecznościowe

²⁶ Nie ma miejsca w tak krótkim artykule na rozważania na ten temat, odsyłam więc do: P. Szewczyk, „To się nazywa ryzyko zawodowe”. *Aktorka porno Leigh Raven opowiedziała o przemocy na planie. Nie dostała wsparcia*, <https://bit.ly/3rD7P2T>, dostęp: 07.11.2021.

²⁷ Strona umożliwiająca zakup świec jest już nieaktywna, lecz w sieci nadal możemy znaleźć zdjęcia świeczek sygnowanych przez Akirę (zapachy nosiły nazwy jak np. *After anal*, *Hot dude*, *Daddy issues*).

i ciągle istnieje możliwość, że powróci, jak «kobieta fatalna», ponownie zaburzając porządek»²⁸.

Można już raczej z całą pewnością stwierdzić, że Sasha Grey nie powróci jako ta wspomniana „kobieta fatalna” i nie zrewolucjonizuje branży porno, gdyż, jak sama stwierdziła, jej czas w roli gwiazdy filmów dla dorosłych się skończył²⁹. Dziś Grey określa siebie jako streamerkę, pisarkę, gamerkę, artystkę czy twórczynię muzyki. Główną odnogą jej kariery jest transmitowanie na żywo rozgrywek komputerowych na platformie Twitch. Nadal można zakupić ubrania z kolekcji *Love* – sygnowane przez Grey, która wciąż jest obecna w popkulturze i ją współtworzy, choć już na innym poziomie niż kiedyś – dziś więc zaliczymy ją do postpornoinfluencerów, którzy nadal mają realny wpływ na popkulturę i społeczności skupione wokół nich samych, ale nie są już czynnymi pracownikami seksualnymi.

Wydaje się, że Grey nie wróci już do przemysłu pornograficznego. Nie ma jednak przeszkód, by stwierdzić, że jej historia oraz dokonania skutkować będą pojawianiem się kolejnych kobiet i mężczyzn zmieniających oblicze przemysłu pornograficznego. Można zadać sobie pytanie o „prawdę” i słuszność przekazu Grey. Czy rzeczywiście kobieta grająca w filmach pornograficznych może lubić swoje zajęcie? Czy realnie może czerpać przyjemność z „agresywnych” zachowań seksualnych utożsamianych stereotypowo jedynie z mężczyznami? Spór o pornografię trwa wśród feministek od bardzo dawna i wciąż pozostaje żywy, stanowiąc być może jedną z głównych osi rozważań nad miejscem i statusem aktorek porno i szerzej – pornoinfluencerek, w kulturze. Dla jednej strony pornografia to nic innego jak degradacja i upokorzenie kobiet oraz poddanie się „przemocy męskiego spojrzenia”, dla innych zaś stanowi sferę ich wolnego

²⁸ K. Jewtuch, *Moda i pornografia – związek z wzajemnością. Wokół postaci gwiazdy porno Sashy Grey*, [w:] *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 159.

²⁹ Zob. Oficjalny profil Sashy Grey na Facebooku: „to stało się dosyć oczywiste, że mój czas jako aktorki filmów dla dorosłych minął. Nie martwię się, nie odnalazłam Jezusa. Jedno jest pewne, jestem dumna, mówiąc, że niczego nie żałuję i naprawdę czuję, że osiągnęłam wszystko jako aktorka. Udało mi się pracować w branży najbardziej profesjonalnych wykonawców i firm i zawsze będę kochała swoich przyjaciół i relacje, jakie udało mi się z nimi nawiązać. To był po prostu idealny czas, żeby iść dalej...”, cyt. za.: K. Jewtuch, *Pornografia współczesna*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2017, s. 70.

wyboru, a nawet emancypację. Nie jest możliwym streszczenie w kilku zdaniach wielu lat trwania „sporu o pornografię”. Krótkim, acz idealnym, podsumowaniem jest dla mnie myśl Agnieszki Graff wyrażona w książce *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Otóż w soczewce przeciwniczek i przeciwników pornografii:

„kobieta okazuje się bezwolną ofiarą systemu patriarchalnego, który – bez jej wiedzy, chociaż, paradoksalnie, przy jej czynnym udziale – robi z niej przedmiot. [...] zapomina się zupełnie o pragnieniach, fantazjach erotycznych, zmysłowych przyjemnościach, czy po prostu życiowych wyborach samych kobiet”³⁰.

Mia Khalifa – postpornoinfluencer z misją

Przypadek Mii Khalify jest kolejnym wielkim pornodebiutem na miarę Sashy Grey. Oto w 2014 roku młoda Libanka zaczyna karierę w przemyśle pornograficznym i mimo że ta trwa tylko trzy miesiące, zostaje okrzyknięta najczęściej oglądaną gwiazdą serwisu Pornhub. Film, który wypromował Khalifę, a jednocześnie stał się powodem szybkiego zakończenia kariery aktorki, przedstawiał akt seksualny Mii z dwoma mężczyznami. Podczas stosunku była ubrana w hijab, co ściągnęło na Khalifę krytykę środowiska muzułmanów (sama performerka identyfikuje się jako chrześcijanka), a nawet groźby śmierci ze strony ugrupowania ISIS.

Khalifa stała się popkulturowym zjawiskiem – jej twarz pojawia się na T-shirtach, tworzone są o niej piosenki, występuje w teledyskach i utrzymuje relacje z gwiazdami muzyki pop czy popularnymi kreatorami treści z aplikacji TikTok. Khalifa ma też swoją linię ubrań. Same okulary, z występami, w których kojarzona jest aktorka, stały się medialnym i kulturowym fenomenem. Porównywanie noszących okulary kobiet o ciemniejszej skórze do Mii Khalify stało się tak częste, jak mówiła jedna z użytkowniczek TikToka, że przestała ona nosić swoje okulary przez niecenzuralne komentarze kierowane pod jej adresem w szkole³¹. Opis Mii na Instagramie brzmi: „czy Ty w ogóle jesteś brązo-

³⁰ A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2021, s. 177.

³¹ Zob. <https://vm.tiktok.com/ZMLjpcMrN/>, dostęp: 07.11.2021.

woskórą dziewczyną w okularach, jeśli nie zostałaś nazwana Mią Khalifą?”³². Okulary Mii przyczyniły się ostatecznie do zebrania sporej sumy dla libańskiego czerwonego krzyża i ofiar wybuchu w Bejrucie – sprzedała je na charytatywnej akcji za 100 tys. dolarów³³.

Dziś swoje platformy Khalifa wykorzystuje do przestrzegania młodych dziewczyn przed wchodzeniem do branży erotycznej. Angażuje się w akcje charytatywne i edukuje fanów (choćby na temat sytuacji uchodźców czy brutalności policji). Na Instagramie gwiazdy znaleźć można też płatne współprace i reklamy (kosmetyków czy materacy). Wydaje się, że Khalifa ma realny wpływ na decyzje zakupowe i społeczne swoich fanów – w sekcji komentarzy pod jej filmami w aplikacji TikTok znaleźć można, czasem wręcz rozpaczliwe, prośby o polecenie czegoś, co mogliby kupić.

Historie takie jak wspomniana sprawa gwałtu dokonanego na aktorce Leigh Raven czy też właśnie groźby śmierci kierowane do Khalify przypominają, że przemysł pornograficzny nie zawsze jest „sielankowym miejscem”, w którym odważne, pewne siebie kobiety robią oszałamiającą karierę. Ale czy jednak przypadki te nie powinny raczej prowokować do dyskusji na temat tego, jak kryminalizacja, stygmatyzacja pracy seksualnej i ostracyzm, na który skazane są niejednokrotnie sexworkerki, zagrażać może ich życiu?

Johnny Sins

Oto kolejna postać, którą chciałam omówić, tym razem płci męskiej. Johnny Sins – znany jako „łyśy z Brazzersa”. Pojawia się w przestrzeni Internetu, obok oczywiście grywania w filmach dla dorosłych, jako bohater memów i gagów. Czynnikiem, który wpłynął na sieciową popularność Sinsa, jest wyeksponowany, wręcz do granic możliwości, w filmach z jego udziałem jeden z absurdów pornograficznych produkcji. Otóż, Sins najczęściej odgrywa właściwie jedną i tę samą rolę w różnych wariantach – jest lekarzem, policjantem, księdzem, a cała akcja toczy się wokół przyjścia do niego kobiety zainteresowanej jego usługami. Oczywiście wiadomo, jak działają tego typu filmy – akcja

³² Por. „Are you even a brown girl with glasses if you haven't been called Mia Khalifa?”, <https://www.instagram.com/miakhalifa/>, dostęp: 07.11.2021.

³³ Zob. D. Arciszewski, *Gwiazda porno Mia Khalifa sprzedała okulary za 100 tys. dolarów, by pomóc ofiarom wybuchu w Bejrucie*, <https://bit.ly/3uJT7su>, dostęp: 07.11.2021.

kończy się stosunkiem, a cała otoczka jest jedynie pretekstem. Ten absurdalny model filmów, w których grywa Sins, sprawił, że nazywany jest on „ulubionym przez wszystkich lekarzem, nauczycielem, mechanikiem...”³⁴. Johnny aktywnie wykorzystuje, z korzyścią dla swojej popularności, przypisaną mu łatkę i na swoim tiktokowym koncie wyśmiewa absurd, w których kreowaniu sam uczestniczy, tworząc właściwie treści metapornograficzne³⁵. Społecznościowe platformy są też wykorzystywane przez aktora do promowania akcji charytatywnych czy po prostu pokazywania swojego życia codziennego. Sins zbudował całkiem pokaźną społeczność oddanych fanów. Dowodem na to są komentarze zamieszczane przez obserwatorów, w których porównują Sinsa do swojego bohatera, „prawdziwej inspiracji” lub po prostu deklarują swoją przynależność do „fanklubu” aktora. Bardziej nawet od kanału w serwisie TikTok interesujący jest kanał gwiazdy na platformie YouTube – SinsTV. Subskrybuje go około 2 mln osób, a wyświetlenia filmów sięgają 10 mln. W serwisie YouTube gwiazdor dzieli się filmami z wakacji, radami na temat diety i sportu, streamuje rozgrywki Fortnite, ale też edukuje widzów w kwestii pracy w przemyśle pornograficznym i stara się obalać mity z nim związane.

Asa Akira

Ostatnią bohaterką, którą chcę przywołać jest Asa Akira. Rozpoczęła ona swoją karierę w branży filmów pornograficznych w roku 2006 i nadal jest aktywną, wielokrotnie nagradzaną aktorką i reżyserką filmów dla dorosłych, związaną zawodowo z platformą Pornhub. Na swoich internetowych platformach zrzesza społeczność liczącą około 3 milionów użytkowników. Wojciech Klimczyk pisał, że Jenna Jameson stała się „symbolem przejścia od pornoszyku z pieprzykiem do pornoszyku w kapciach”³⁶. Akira jest moim zdaniem wręcz dosłownym przykładem takiego symbolu „porno w kapciach” i „udomowienia” aktorów branży erotycznej. Społeczne platformy, na których aktywna jest Akira,

³⁴ Opis aktora na oficjalnym koncie na platformie TikTok brzmi: „everyone’s favorite Doctor, Lawyer, Teacher & Astronaut”. Zob. <https://vm.tiktok.com/ZML2SkKge/>, dostęp: 07.11.2021.

³⁵ Na jednym z filmów aktora zamieszczonych w serwisie TikTok (niestety już niedostępnym) widzimy, jak razem z koleżanką po fachu odgrywają scenę, która wyśmiewa absurd filmów z gatunku umownie nazwanego „stepbrother porn”.

³⁶ Por. W. Klimczyk, *Linda, Jenna, Sasha...*, s. 58.

służą jej nie tylko do pokazywania osiągnięć w branży (jak nagroda w kategorii MILF) i reklamowania kolekcji ubrań i akcji sygnowanych przez Pornhub. Akira w instagramowym cyklu „tydzień z życia” (*This week, on life*³⁷) pokazuje codzienne, zwykłe życie – czas spędzony z rodziną i przyjaciółmi, uczestnictwo w akcji szczepień, wybieranie koloru paneli podłogowych, pieczenie ciasta czy wyjście do teatru.

Kobiety chcące korzystać ze swej seksualności w dowolny sposób – nieprzewidywany lub nieakceptowany przez społeczeństwo, są od zawsze narażone na „piętno ladacznicy”. Joanna Dec-Pietrowska i Agnieszka Walendzik-Ostrowska, powołując się na badania własne i prace Lindy Brannon, stwierdzają: „w świadomości społecznej pokutuje dychotomiczny podział kobiet na „święte” i „ladacznicze”. Te pierwsze to tak zwane kobiety prawdziwe: cnotliwe, niezainteresowane seksem, skromne (w mowie i ubiorze), wierne jednemu partnerowi, biernie czekające, aktywne seksualnie jedynie po to, by móc zająć w ciążę. Tak zwane ladacznicze to te, które są seksem zainteresowane, czerpią z niego przyjemność, zmieniają partnerów, są aktywne w ich poszukiwaniu³⁸”.

Oczywistym jest, że tak Asa Akira, jak i każda inna sexworkierka, nie pasują do obrazu „kobiety prawdziwej” i mieszczą się w grupie „ladacznic”. Jednak rdzeniem niezwykłości i postępowości wizerunku Asy Akiry jest subwersywne połączenie archetypu „madonny” z archetypem „dziwki” – z jednej strony oddana, kochająca matka, z drugiej – wyuzdana gwiazda porno odnosząca sukcesy w branży. Już te fakty sprawiają, że Akira działa przeciw stereotypizacji postaci gwiazdy porno. Ale aktorka stara się też podejmować aktywne działania na tym polu. Jak sama mówi: „nie zawsze pozwalamy kobietom utożsamiać wiele różnych ról. Jesteś matką albo jesteś dziwką, albo jesteś bizneswoman. Te trzy rzeczy nie muszą się wykluczać³⁹”.

³⁷ Ostatni wpis tego typu pojawił się 21.12.2021 r. Zob. <https://www.instagram.com/p/CXuwidtLzoF/>, dostęp: 21.12.2021.

³⁸ J. Dec-Pietrowska, A. Walendzik-Ostrowska, *Kobieta „upadła” – o stereotypowym postrzeganiu kobiet świadczących usługi seksualne. Analiza forów internetowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 15, Zielona Góra 2014, s. 298.

³⁹ Por. „We don’t always allow women to be a lot of different things. You’re either a mother or you’re a slut, or you’re a businesswoman. Those three things don’t have to be mutually exclusive”, *There’s More to Porn: Asa Akira tells us what’s really good with the industry*, <https://kulturehub.com/asa-akira-interview/>, dostęp: 07.11.2021 r.

Być może Akira zasługuje na miano „nowej pornstar”⁴⁰. W moim rozumieniu kolejnym etapem w rozwoju postaci popkulturowej gwiazdy porno i w pewnym sensie przyszłością całego sexworkingu jest normalizacja i destygmatyzacja. Komponenty, które składały się na obraz „nowej pornstar” Sashy Grey – feminizm, pochwała kobiecej seksualności, pokazywanie, że kobiety mogą czerpać przyjemność z najróżniejszych zachowań seksualnych, aktywizm i walka o prawa kobiet, utożsamianie się ze swoim zawodem, inteligencja i erudycja – wszystko to i jeszcze więcej skupia w sobie też postać Asy Akiry. Akira, podobne jej aktorki i reżyserki filmów pornograficznych idą dalej, kreując nowy etap w historii pornocelebrytyzmu. Akira nie chce rezygnować z zawodu, nie uważa, że jest to tylko stan przejściowy, nie widzi problemu w łączeniu swojej profesji z posiadaniem rodziny, stara się działać na rzecz normalizacji pracy seksualnej i pokazywać pozytywną feministyczną kobiecą seksualność. Jak sama stwierdza: „za każdym razem, gdy łączymy mainstream z kulturą porno, dzieje się rzecz pozytywna. Możemy krok po kroku normalizować uprawianie seksu”⁴¹.

Podsumowanie

Tak więc kolejnym etapem w rozwoju wizerunku gwiazd pornografii może być nie tyle postać pornoinfluencerów, ale postaci aktorów i aktorek nieprzejawiających symptomów strauumatyzowania pracą seksualną, za to prezentujących spójny wizerunek, w pełni utożsamiających się ze swoim zawodem i nie traktujących go jako jedynie pewnego etapu na życiowej ścieżce aktorów. Nie można oczywiście z pełnym przekonaniem stwierdzić, że znane dziś gwiazdy przemysłu dla dorosłych nie zwrócą się w odmiennym kierunku i nie staną się przeciwnikami pornografii, jak Mia Khalifa, lub nie przekierują ścieżki swojej kariery jak Sasha Grey.

Być może przełomowe w wykreowaniu „nowej pornstar” będzie upowszechnienie się przeświadczenia, które wciąż wywołuje u niektórych dreszcze

⁴⁰ Termin „nowa pornstar” zaczerpnięty z: K. Jewtuch, *Pornografia współczesna*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2017.

⁴¹ Por. „Anytime we cross the mainstream with porn culture, it's just a really good positive thing. We can normalize sex a little bit more...” *There's More to Porn: Asa Akira tells us what's really good with the industry*, <https://kulturehub.com/asa-akira-interview/>, dostęp: 07.11.2021 r.

i głosy niezgody – gwiazdy porno są, tylko i aż, zwykłymi ludźmi. I czy tego chcemy, czy nie, wraz ze swoją profesją są częścią (pop)kultury. Są performerami wykonującymi zawód, który lubią – przybierającymi role na równi z aktorami filmów mainstreamowych. Już teraz liczba obserwatorów, społeczności i zasięgi, jakie osiągają pornoinfluencerzy jest imponująca. Choć oczywiście należałoby zbadać realny wpływ, jaki na swoich obserwatorów mają aktywne i byłe gwiazdy pornograficzne. Mimo tak dużego zainteresowania, jakie budzą Adult Performerzy, najczęściej wciąż są oni zbyt „ryzykownym” nabytkiem dla branż i przedsiębiorstw, które z przemysłem *sexworkingu* nie chcą być kojarzone. Toteż wysnuć należy wniosek, że czas prawdziwych pornoinfluencerów nadejść może dopiero wtedy, gdy status pracy ciałem zrówna się ze statusem pracy uważanej za „zwykłą” lub też „normalną”, a kobieca seksualność i ciało oraz dobrowolne eksplorowanie i „używanie” ich przez kobiety nie będzie kojarzone jedynie z służalczym poddaniem się opresji patriarchatu.

Bibliografia

Literatura:

- Banaszek E., Czajkowski P., *Wstęp*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, Wrocław 2008.
- Czajkowski P., *Przemiany seksualności a pornografia. Kilka uwag o nowoczesności*, [w:] *Moralne obrazy. Społeczne i socjologiczne (de)konstrukcje seksualności*, Wrocław 2008.
- Dec-Pietrowska J., Walendzik-Ostrowska A., *Kobieta „upadła” – o stereotypowym postrzeganiu kobiet świadczących usługi seksualne. Analiza forów internetowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 15, Zielona Góra 2014.
- Jewtuch K., *Moda i pornografia – związek z wzajemnością. Wokół postaci gwiazdy porno Sashy Grey*, [w:] *Kobieca strona popkultury*, red. K. Jewtuch, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016.
- Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
- Klimczyk W., *Linda, Jenna, Sasha. Pornocelebrytki a medializacja kobiecej seksualności*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2015, nr 16.
- Primoratz I., *Filozofia seksu*, tłum. J. Klimczyk, Warszawa 2012.
- Skowronek B., *Język w filmie. Studium mediolingwistyczne*, Kraków 2020.

Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność, i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hanusz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010.

Netografia:

Arciszewski A., *Gwiazda porno Mia Khalifa sprzedała okulary za 100 tys. dolarów, by pomóc ofiarom wybuchu w Bejrucie*, <https://bit.ly/3uJT7su>, dostęp: 01.02.2022.

Fabiańczyk J., Cupriak A., *Inluencer marketing – praktycznie*, <https://www.loswiaheros.pl/zdjecia/influencer-marketing-praktycznie-whitepress.pdf>, dostęp: 07.11.2021.

Grabiec P., *Facebook zbanował muzeum za nagość. Artyści utworzyli kramik na stronie z porno*, <https://bit.ly/3rHJyIS>, dostęp: 22.11.2021.

Graff A., *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym, Influencer*, <https://bit.ly/3uDtJVo>, dostęp: 07.12.2021.

Kuchta-Nykiel M., *Typy influencerów, czyli jak dzielimy liderów opinii?*, <https://bit.ly/3ssLC6A>, dostęp: 02.02.2022.

Markiewicz E., *Influencer – znaczenie, przykłady użycia, etymologia*, <https://polszczyzna.pl/influencer-znaczenie-przyklady-uzycia-etymologia/>, dostęp: 08.02.2022.

Oficjalny profil Asy Akiry na Instagramie, <https://www.instagram.com/p/CXuwidtLzoF/>, dostęp: 01.01.2022.

Oficjalny profil Johnnego Sinsa na TikToku, <https://vm.tiktok.com/ZML2SkKge/>, dostęp: 01.02.2022.

Oficjalny profil Mii Khalify na Instagramie, <https://www.instagram.com/miakhalifa/>, dostęp: 02.02.2022.

Szewczyk P., *„To się nazywa ryzyko zawodowe”. Aktorka porno Leigh Raven opowiedziała o przemocy na planie. Nie dostała wsparcia*, 2018, <https://bit.ly/3rD7P2T>, dostęp: 01.02.2022.

There's More to Porn: Asa Akira tells us what's really good with the industry, <https://culturehub.com/asa-akira-interview/>, dostęp: 07.11.2021.

Wilk U., *NANO, MAKRO czy MEGA influencer?*, <https://mediatalk.com.pl/baza-wiedzy/typy-influencerow.html>, dostęp: 07.02.2022.

Maciej Adam Baczyński

Szkoła Doktorska Nauk Społecznych Uniwersytetu Łódzkiego

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego

maciej.baczynski@edu.uni.lodz.pl

KONKURS PIOSENKI EUROWIZJI JAKO PLATFORMA MIĘDZYNARODOWEJ RYWALIZACJI POLITYCZNEJ: PRZYKŁAD NADAWCÓW Z UKRAINY, MACEDONII (PÓŁNOCNEJ) I SERBII (1998-2021)

***The Eurovision Song Contest as a Platform for International
Political Competition: Case of Broadcasters from Ukraine, (North)
Macedonia and Serbia (1998-2021)***

Streszczenie

Wieloletnia tradycja zainaugurowanego w 1956 roku Konkursu Piosenki Eurowizji pokazuje, że pomimo zapewnień o jego apolitycznym charakterze, uczestniczącym w nim nadawcom publicznym niełatwo jest zachować dystans i niezależność od świata polityki. Artykuł stanowi wynik analizy Konkursu jako narzędzia polityki zarówno wobec aspektów bieżących, jak i historycznych. Badanie przeprowadzono ze szczególnym uwzględnieniem aktywności uczestników z Ukrainy, Macedonii (Północnej) oraz Serbii w edycjach przeprowadzonych w latach 1998-2021. Jego wyniki dowodzą, że Konkurs pełni funkcję platformy rywalizacji politycznej nie tylko w kontekście wewnętrznym, ale również międzynarodowym.

Słowa kluczowe: stosunki międzynarodowe, polityka historyczna, Konkurs Piosenki Eurowizji, Ukraina, Macedonia Północna, Serbia

Summary

The long-standing tradition of the Eurovision Song Contest (ESC), inaugurated in 1956, shows that despite assurances of its apolitical nature, it is not easy for the participating public broadcasters to keep distance and independence from politics. The article is the result of an analysis of the ESC as a policy tool for both current and historical affairs. The study was conducted with particular emphasis on the activity of participants from Ukraine, (North) Macedonia and Serbia in the editions carried out in 1998-2021. Its results prove that the Contest serves as a platform for political competition not only in the internal but also international context.

Key words: international relations, politics of history, Eurovision Song Contest, Ukraine, North Macedonia, Serbia

Wstęp

Polityka jest kluczowym czynnikiem kształtującym funkcjonowanie współczesnych społeczeństw. Wśród jej rodzajów wyróżnić można m.in. politykę kulturalną, tożsamościową i historyczną. Ta ostatnia ma na celu tworzenie i rozpowszechnianie interpretacji mniej lub bardziej odległej przeszłości zgodnie z zapotrzebowaniem prowadzących ją bytów politycznych, głównie państw. Jej oddziaływanie jest dostrzegalne w niemal wszystkich aspektach życia społecznego – od edukacji, poprzez sztukę aż po marketing. Narzędziami polityki historycznej są także wydarzenia kulturalne, artystyczne i rozrywkowe, np. targi, wystawy, zawody sportowe czy festiwale i przeglądy. Instrumenty te mogą być wykorzystywane zarówno przez ich organizatorów, jak i uczestników. Poniższy artykuł stanowi podsumowanie wyniku badań nad obecnością polityki, zwłaszcza historycznej, w popkulturze na przykładzie uczestnictwa nadawców z wybranych państw europejskich: Ukrainy (NTU, następnie UA:PBC), Macedonii¹ (MKRTV) oraz Serbii (RTS) w Konkursie Piosenki Eurowizji. Tekst przedstawia nie tylko przyczyny i przebieg procesu upolityczniania wydarzenia, ale także jego konsekwencje dla stosunków międzynarodowych. Rozważania

¹ W 2019 roku do nazwy państwa dodano określenie „Północna”.

dotyczą edycji zorganizowanych w latach 1998-2021 – do obszaru badawczego włączono również selekcje wewnętrzne zarówno otwarte, jak i zamknięte. Zakres czasowy obejmuje okres od debiutu reprezentanta MKRTV w Konkursie zorganizowanym w 1998 roku do widowiska z roku 2021.

Problematyka związana z projektami eurowizyjnymi wywołuje silne emocje społeczne i wzbudza zainteresowanie mediów. Temat ten najczęściej poruszany jest przez prasę, w tym tzw. brukowce i portale internetowe – rzadziej gości na łamach czasopism opiniotwórczych i w publicystyce. Media traktują Konkurs przede wszystkim jako wytwór popkultury, wręcz bagatelizowaną ciekawostkę. Wydarzenie sporadycznie poddawane jest analizie – dziennikarze i publicyści poprzestają na pobieżnej ocenie utworów, występów scenicznych i kreacji wykonawców, skupiając się na towarzyszących imprezie skandalach obyczajowych, czasem politycznych. Zagadnienia związane z Konkursem nie wzbudzają również zainteresowania środowiska akademickiego, co wynika prawdopodobnie ze wspomnianego negatywnego wizerunku medialnego. Nie stanowią one zatem popularnego obszaru badań naukowych. Chlubnym wyjątkiem są zatem cytowane w artykule publikacje badaczy, którzy poczynili zarówno wnikliwe analizy specjalistyczne, jak i ogólne badania historii Konkursu.

Głównym założeniem zreferowanych w artykule badań była obserwacja relacji polityki z mediami i sposobów, w jakie nadawcy wykorzystywali Konkurs Piosenki Eurowizji na korzyść interesu narodowego, traktując go jako instrument prowadzenia polityki swoich państw. Do realizacji zadania wykorzystano metodę historyczną. Podstawowym narzędziem przeprowadzenia badania była analiza treści multimedialnych – nagrań z przebiegu selekcji i Konkursu. Wykorzystano także analizę materiałów publicystycznych i prasowych pochodzących z zagranicznych źródeł internetowych, a także stron i portali internetowych np. Europejskiej Unii Nadawców. Bazę bibliograficzną tworzyły publikacje naukowe dotyczące zagadnień politycznych oraz prace poświęcone historii, przebiegowi oraz analizie Konkursu.

Konkurs Piosenki Eurowizji

Będący tematem tego opracowania Konkurs Piosenki Eurowizji (ang. *Eurovision Song Contest*, ESC) jest jednym z programów rozrywkowych produkowanych przez Europejską Unię Nadawców (ang. *European Broadcasting Union*,

EBU). Założono ją w 1950 roku jako stowarzyszenie publicznych stacji radiowych i telewizyjnych. Jej głównym celem była wymiana programami i audycjami oraz ich wspólna produkcja. Służącą temu infrastrukturę międzynarodową nazwano Eurowizją (ang. *Eurovision*). Z perspektywy niniejszych badań kluczowy jest fakt, że członkami EBU są nie państwa, a działające w nich niekomercyjne przedsiębiorstwa – nadawcy. Pierwszy Konkurs Piosenki Eurowizji odbył się 24 maja 1956 roku w Lugano². Obecnie program należy do największych eventów medialnych na świecie i stale się rozrasta. W badanym okresie 1998-2021 liczba jego uczestników wahała się od 23 do 43³. Dean Vuletic podkreślił, że w Konkursie udział wzięli już przedstawiciele nadawców z niemal całej Europy. Odzwierciedla on zachodzące w nich przemiany, zawsze jednak miał wyraźnie europejski charakter i umacniał jedność kontynentu. Widowisko stanowi platformę promującą muzykę i daje artystom szansę odniesienia sukcesu komercyjnego. Poza kształtowaniem oblicza kultury popularnej wpływa również na inne dziedziny np. język⁴.

Po upadku żelaznej kurtyny Europejska Unia Nadawców rozpoczęła rozszerzanie swojego zasięgu na Europę Środkowo-Wschodnią, Bałkany i Kaukaz. Nowoprzyjęci nadawcy często decydowali się na udział w Konkursie Piosenki Eurowizji. Wzrost liczby jego uczestników zaburzył ukształtowaną już geopolitykę wydarzenia i wymusił zmiany jego formatu. Anika Gauja stwierdziła jednak, że nie wpłynęły one na uczciwość Konkursu, a jedynie zakończyły okres dominacji państw zachodnich. Problem głosowania sąsiedzkiego wynika zaś z wciąż silnego poczucia regionalnej wspólnoty kulturowej⁵. Ben Wellings i Julie Kalman wskazali jednak na polityczną dominację państw (Niemiec, Francji, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii i Włoch), w których działają nadawcy z tzw. Wielkiej Piątki⁶. Uznali również, że Konkurs Piosenki Eurowizji jest niedocenianym i niezbadanym obszarem integracji europejskiej. Ich zdaniem wydarzenie to zasługuje na uwagę środowiska naukowego jako bogate źródło

² EBU, *Our History*; <https://www.ebu.ch/about/history>, dostęp: 17.02.2022.

³ EBU, *History*; <https://eurovision.tv/events>, dostęp: 27.02.2022.

⁴ D. Vuletic, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, London 2018, s. 1.

⁵ A. Gauja, *Europe: Start Voting Now! Democracy, Participation and Diversity in the Eurovision Song Contest*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019, s. 207.

⁶ B. Wellings, J. Kalman, *Entangled Histories: Identity, Eurovision and European Integration*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019, s. 10.

informacji o historii, polityce i tożsamości Europejczyków⁷. Przeprowadzony w 2017 roku w Wielkiej Brytanii sondaż pokazał, że za wycofaniem tamtejszego nadawcy (BBC) z Konkursu opowiedziało się 76% zwolenników Brexitu. Dla porównania – wśród jego przeciwników współczynnik ten wyniósł 35%⁸. Co więcej, liczba widzów widowiska w 2015 roku przekroczyła liczbę głosujących w wyborach do Parlamentu Europejskiego w 2014 o około 30 milionów⁹. Zasadną wydaje się zatem teza zakładająca, że wydarzenia takie jak Konkurs Piosenki Eurowizji i ich społeczny odbiór mogą stanowić instrument badania polityki. Jest ona zgodna z nurtem, według którego zagadnienia polityczne, zwłaszcza w kontekście międzynarodowym, można wyjaśniać poprzez pryzmat kultury. Zdaniem Edwarda Haliżaka

„od samego początku rozwoju teorii [stosunków międzynarodowych] wartości i treści kultury były zawsze w niej obecne, czy to w realizmie, czy liberalizmie. Wzrost zainteresowania tym czynnikiem, jakiego obecnie jesteśmy świadkami, dowodzi próby odczytania na nowo jego roli i znaczenia w procesie badawczym. Chodzi, najogólniej rzecz biorąc, o to, aby w istniejących już teoriach stosunków międzynarodowych w jeszcze większym stopniu uwzględnić zmienną kultury”¹⁰.

Różne jej aspekty, również kultura popularna, a co za tym idzie Konkurs Piosenki Eurowizji, mogą zatem dostarczyć danych wzbogacających warsztat badaczy stosunków międzynarodowych i ułatwić im pracę nad wyjaśnianiem rzeczywistości.

Konkurs a polityka

Nina Markovic Khaze stwierdziła, że w wielu państwach dawnego bloku wschodniego uczestnictwo w ESC dowodzi ich powrotu do wspólnoty

⁷ Tamże, s. 2.

⁸ *Eurovision 2017: Most Britons Want to Quit Contest – Survey*, <https://www.bbc.com/news/uk-39899913>, dostęp: 8.02.2022.

⁹ B. Wellings, J. Kalman, *Entangled...*, s. 10.

¹⁰ E. Haliżak, *Kultura a nauka o stosunkach międzynarodowych*, [w:] *Kultura w stosunkach międzynarodowych*. Tom 2. *Pułapki kultury*, red. G. Michałowska, J. Nakonieczna, H. Schreiber, Warszawa 2014, s. 93-94.

europejskiej nie mniej wyraźnie niż działania i deklaracje polityczne¹¹. Pomimo że wśród wartości Europejskiej Unii Nadawców wymieniana jest niezależność od polityki, za cel jej działania uznaje się „wzmacnianie społeczeństw i demokracji na całym świecie”. EBU dąży także do tworzenia otwartego i uczciwego rynku medialnego¹². Marko Pavlyshyn wskazał na polityczny charakter tych założeń. Jego zdaniem w Konkursie Piosenki Eurowizji nie obowiązują górnolotne hasła europejskiej integracji, jest za to miejsce na rywalizację i wyrażanie uczuć patriotycznych¹³. Zastanawiając się nad konkretnymi przykładami upolitycznienia Konkursu należy podkreślić, że termin ten oznacza,

„że coś, co nie jest (dotychczas nie było) polityczne, a w każdym razie nie było traktowane jako polityczne, staje się polityczne lub w każdym razie zaczyna być interpretowane w kategoriach politycznych (przez pryzmat zjawisk politycznych czy też przez filtr pojęć politycznych), a nawet zaczyna być uznawane za przejaw polityki”¹⁴.

Proces upolitycznienia Konkursu polega zatem na wpisywaniu jego elementów w określony kontekst polityczny (np. konflikt militarny).

Choć Europejska Unia Nadawców dystansuje się od kreowanej przez państwa polityki, nadawcy często są wykorzystywani do realizowania interesów politycznych. Konkurs Piosenki Eurowizji może stanowić narzędzie *soft power* wspierające budowanie wizerunku państwa i rozpowszechniające jego wizję przeszłości. Stanowi on zatem atrakcyjną formę prowadzenia polityki historycznej. Zdaniem Michała Łuczewskiego jest ona:

¹¹ N. Markovic Khaze, *Negotiating Post-war Nationhood: Serbia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and the Eurovision Song Contest*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019, s. 92.

¹² EBU, *What Is Public Service Media?*; <https://www.ebu.ch/about/public-service-media>, dostęp: 18.02.2022.

¹³ M. Pavlyshyn, *Ruslana, Serdutchka, Jamala: National Self-Imaging in Ukraine's Eurovision Entries*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019, s. 129-130.

¹⁴ M. Karwat, *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Polilogiczne” 2010, vol. 17, s. 70.

„praktyką aktorów pamięci, którzy poprzez media pamięci zdobywają kapitał moralny, (re)konstruując moralne opowieści dotyczące rzeczywistej bądź wyobrażonej przeszłości wspólnoty. Opowieści, które dotyczą bohaterów przeszłości, nadają ich narratorom status moralny jako (potomków) herosów, ofiar bądź sprawców”¹⁵.

Wspominanie przeszłości zarówno chwalebnej, jak i bolesnej leży w interesie państw, zwłaszcza tych zaangażowanych w konflikty militarne, polityczne czy ekonomiczne. Konkurs Piosenki Eurowizji niejednokrotnie stawał się areną zmagania narracji politycznych, szczególnie w kontekście historycznym i tożsamościowym. Anika Gauja stwierdziła, że z uwagi, iż jego rozwojowi towarzyszyły zachodzące w Europie zmiany polityczne, nadal będzie się on dostosowywał do panującej na kontynencie sytuacji. Jego znaczenie rośnie, gdyż w obliczu wzrostu popularności populizmu staje się on narzędziem wspierania demokracji i różnorodności¹⁶. Mimo apolitycznego nastawienia EBU trudno będzie więc utrzymać dystans Konkursu wobec tematów politycznych i światopoglądowych. Potwierdzają to kandydatury o politycznym charakterze np. *We Don't Wanna Put In* – utwór mający reprezentować gruzińskiego nadawcę GPB w Moskwie (2009)¹⁷.

Specyficzny przypadek stanowią państwa byłej Jugosławii. Była ona bowiem jednym z założycieli Europejskiej Unii Nadawców i najbardziej zokcydentalizowanym państwem socjalistycznym. Odzwierciedleniem kontaktów Jugosławii z Zachodem było naśladowanie go, również na polu kultury. Od 1958 roku w Opatiji organizowano odpowiednik Festiwalu w San Remo. Jugosłowiański nadawca (JRT) brał udział w Konkursie Piosenki Eurowizji, jednak jego reprezentantem nigdy nie został delegat stacji krajowych z Macedonii, Kosowa i Wojwodiny. W 1989 roku Jugosławia odniosła zwycięstwo w Konkursie, zatem jego następną edycję zorganizowano w Zagrzebiu (1990)¹⁸. Rozpad federacji wprowadził do ESC tematykę związaną z toczącą się w Bośni wojną. Temat ten poruszył pierwszy reprezentant nadawcy z Bośni i Hercegowiny

¹⁵ M. Łuczewski, *Kapitał moralny. Polityki historyczne w późnej nowoczesności*, Kraków 2017, s. 41-42.

¹⁶ A. Gauja, *Europe:...*, s. 217.

¹⁷ C. Westbrook, *Will Georgia's Putin Protest Hit the Wrong Note at Eurovision?*, <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2009/feb/20/georgia-eurovision-putin>, dostęp: 27.02.2022.

¹⁸ N. Markovic Khaze, *Negotiating...*, s. 96-98.

(RTVBiH, obecnie BHRT) – Fazla z utworem *Sva bol svijeta* w 1993 roku. W emocjonalny sposób przedstawił on wyrządzane przez konflikt cierpienie. Zdaniem Niny Markovic Khaze występ był próbą zwrócenia uwagi zagranicznej opinii publicznej na tragedię Bośni. Sam wokalista stwierdził jednak, że czuł brak zainteresowania Europejczyków sprawami jego ojczyzny¹⁹. Konkurs ma jednak duże znaczenie dla odbudowy stosunków między państwami bałkańskimi. Jednym z jej przejawów jest ponadnarodowa współpraca artystów skutkująca dobrymi wynikami w Konkursie (np. w 2006 roku 3. miejsce zajął utwór *Lejla* – wykonanie zespół Hari Mata Hari z Bośni i Hercegowiny, kompozycja Željko Joksimović z Serbii)²⁰.

Polityka jest obecna w Konkursie już od początku przygotowań delegacji. Wskazanie reprezentanta nadawcy odbywa się w jednej z dwóch form: poprzez wybór wewnętrzny lub otwarte eliminacje. W pierwszym przypadku to stacja nominuje podmiot (wokalistę, zespół), który upoważnia do występu pod swoim szyldem. Proces ten najczęściej jest tajny, a opinia publiczna otrzymuje jedynie komunikat o podjętej decyzji. Selekcje przybierają zaś formę koncertu (konkursu, festiwalu), w którym reprezentant jest wyłaniany przez lub przy udziale widzów, ewentualnie specjalną komisję²¹. Niejawność postępowania zamkniętego sprawia, że trudno jest ocenić jego uczciwość. Eliminacje mają bardziej demokratyczny charakter, jednak nie są wolne od nacisków politycznych czy manipulacji np. podczas doboru kandydatów.

Często podkreślanym aspektem upolitycznienia Konkursu Piosenki Eurowizji jest polityczny charakter głosowania – zarówno widzów, jak i jury. Anthony Dekker wyróżnił pięć grup państw, w których następuje tzw. sąsiedzkie głosowanie – wschodnie, nordyckie, bałkańskie, wschodnioróżdziennomorskie i zachodnie. Badacz stworzył również inne klasyfikacje – w zależności od przyjętego kryterium²². Skłonność do głosowania w ramach „bloków” zauważono jednak już wcześniej. Gad Yair podkreślił bowiem, że Konkurs ilustruje polityczny podział Europy. Wzmacniają go interesy państw, a także pamięć o przeszłości. Wyraźne łączą one państwa zachodnie, podczas gdy grupa północna związana jest przede wszystkim wspólnymi kodami kulturowymi.

¹⁹ Tamże, s. 102-103.

²⁰ Tamże, s. 100.

²¹ A. Gauja, *Europe:...*, s. 213-215.

²² A. Dekker, *The Eurovision Song Contest as a 'Friendship' Network*, „Connections” 2007, vol. 27, no. 3, s. 55.

Badacz wyróżnił także luźniejszy blok śródziemnomorski²³. Warto jednak zaznaczyć, że swoje badania Yair przeprowadził w połowie lat 90. XX wieku – obecnie Konkurs jest bardziej rozbudowany, wprowadzono jednak mechanizmy mające przeciwdziałać manipulowaniu głosowaniem.

Dylematy polityki ukraińskiej

Marko Pavlyshyn uznał, że na eurowizyjne decyzje nadawców postsowieckich wpływają wartości „radzieckie”, a ich swobodę ograniczają obawy o reakcję Rosji. Niektóre utwory reprezentujące nadawcę z Ukrainy zawierały jednak antyrosyjskie przesłania polityczne. Badacz wyróżnił hymn pomarańczowej rewolucji *Razom nas bahato* (2005) i antywojenny manifest *Sweet People* (2010). Zwycięskie *Wild Dancers* (2004) stanowiło z kolei deklarację otwartości Ukraińców na wartości zachodnie. Wielojęzyczny tekst utworu podkreślił różnorodność narodu – pominięcie języka rosyjskiego symbolizowało zaś chęć uwolnienia go spod dominacji Moskwy. Piosenka podkreśliła zarówno narodowy charakter państwa, jak i jego europejskie aspiracje. Ich przejawem była pomarańczowa rewolucja (2004-2005), która zaakcentowała antyrosyjskie nastawienie społeczeństwa²⁴. Rewolucja nie odniosła sukcesu. Pavlyshyn stwierdził, że wyrazem rozczarowania Ukrainy był groteskowy utwór *Dancing Lasha Tumbai* zaprezentowany w Helsinkach (2007). Jego wykonawczyni – Verka Serduchka – uosabiała zawilość tożsamości Ukraińców. Wzbogacenie tekstu o frazy anglo – i niemieckojęzyczne (np. „Me English nicht verstehen, Let's speak dance”), stanowiło zaś odniesienie do historii (okupacji hitlerowskiej) oraz wskazało rozgoryczenie Ukraińców polityką UE. Utwór krytykował także rosyjski postkolonializm. Występująca w tekście fraza „lasha tumbai” na żywo brzmiała bowiem: „Russia, good-bye!”²⁵. Wydaje się zatem, że utwór miał na celu uświadomienie odbiorcom, że tożsamość powinna oprzeć się na komponencie narodowym (ukraińskim).

Kolejne przypadki wyraźnego upolitycznienia Konkursu Piosenki Eurowizji wiążą się z aneksją Krymu przez Rosję (2014). Nadawca ukraiński zrezygnował

²³ G. Yair, 'Unite Unite Europe' *The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest*, „Social Networks” 1995, vol. 17, s. 160.

²⁴ M. Pavlyshyn, *Ruslana...*, s. 131-134.

²⁵ Tamże, s. 135-137.

z uczestnictwa w edycji widowiska zorganizowanej w 2015 roku w Wiedniu²⁶, powrócił jednak już rok później, prezentując w Sztokholmie piosenkę *1944*. Poruszyła ona temat przemocy wojennej związanej z wysiedleniem Tatarów przez Sowieciów, wpisała się jednak w bieżącą sytuację polityczną²⁷. Wykonująca utwór Jamala zapewniła, że utwór był oparty na dziejach jej rodziny. Przyznała jednak, że miała świadomość jego prowokacyjnego charakteru²⁸. Warto podkreślić, że występ różnił się od skojarzeń Europejczyków ze Wschodem. Zamiast kiczu i wulgarności, wokalistka zaoferowała trudny, ale uniwersalny przekaz wizualnie bliższy kulturze zachodniej²⁹. Konkurs zakończył się jej zwycięstwem. Pavlyshyn zauważył, że politycy wykorzystali je do podkreślenia jedności narodu i państwa ukraińskiego³⁰. Polityka wpłynęła także na następny Konkurs, zorganizowany w 2017 roku w Kijowie. Nadawca ukraiński uniemożliwił bowiem udział rosyjskiemu, argumentując, że wybrana przez niego wokalistka – Yuliya Samoylova – nielegalnie odwiedziła Krym, omijając terytorium Ukrainy. Po nieudanych próbach mediacji, EBU ukarała Ukraińców finansowo³¹. Decyzję UA:PBC zdaje się tłumaczyć pogląd Marka Cichockiego, według którego pamięć o przeszłości stanowi ważny czynnik kształtowania tożsamości. Służy temu także wspomnianie doznanego cierpienia³². Z tej perspektywy podsycanie sporów jest zjawiskiem patriotycznym, dążenie do ich łagodzenia stanowi zaś zagrożenie dla tożsamości.

Kontrowersje wokół relacji z Rosją wielokrotnie ujawniały się podczas ukraińskich selekcji do Konkursu. W roku 2019 skupiły się one na ich faworytce – Maruv. W trakcie koncertu pytano ją m.in. o uczucia wobec Ukrainy, a zasiadająca w jury Jamala wymogła na niej deklarację o ukraińskości Krymu. Pomimo wygranej, Maruv zrezygnowała z udziału w Konkursie – podobną decyzję podjął sam nadawca³³. Sprawa Krymu skomplikowała również elimi-

²⁶ Tamże, s. 131.

²⁷ Tamże, s. 140.

²⁸ Ch. Trippe, *Eurovision Winner Jamala: We Can't Ignore Politics*, <https://www.dw.com/en/eurovision-winner-jamala-we-cant-ignore-politics/a-38791538>, dostęp: 18.02.2022.

²⁹ M. Pavlyshyn, *Ruslana...*, s. 143-144.

³⁰ Tamże, s. 139-140.

³¹ *Eurovision: Ukraine Facing Fine over Russia Row*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40447810>, dostęp: 8.02.2022.

³² M. A. Cichocki, *O potrzebie pamięci i grozie pojednania*, [w:] *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008, s. 11.

³³ A. Abdurasulov, *Ukraine Pulls Out of Eurovision Song Contest 2019*, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-47408769>, dostęp: 8.02.2022.

nacje do edycji, która w maju 2022 roku ma się odbyć w Turynie. Wątpliwości wzbudziły okoliczności, w jakich ich zwyciężczyni – Alina Pash – odwiedziła terytorium w 2015 roku. Wokalistka wycofała się z rywalizacji, jej miejsce zajął zespół Kalush Orchestra³⁴. 24 lutego 2022 roku rozpoczęła się inwazja sił zbrojnych Federacji Rosyjskiej na Ukrainę. W związku z tym część członków EBU (m.in. nadawcy nordyccy: NRK, SVT, DR i YLE) sprzeciwiła się udziałowi nadawców rosyjskich w tegorocznym widowisku³⁵. 25 lutego Europejska Unia Nadawców, powołując się na wartości stowarzyszenia, zadecydowała o wykluczeniu nadawców rosyjskich z udziału w Konkursie w Turynie³⁶. Już następnego dnia rosyjscy członkowie EBU zadecydowali o opuszczeniu organizacji – ich zdaniem nie traktuje ona nadawców równo³⁷.

Napięcia wokół macedońskości

Wykorzystywanie Konkursu Piosenki Eurowizji jako narzędzia polityki można zaobserwować także w przypadku (północno)macedońskiego nadawcy MKRTV. Udział jego przedstawicieli w widowisku wciąż budzi kontrowersje wynikające z niepewnego statusu politycznego Republiki.

„Przez prawie trzydzieści lat funkcjonowanie państwa, narodu i języka macedońskiego było utrudniane przez konflikt o nazwę Macedonii. Jego osią był sprzeciw Grecji wobec odwoływania się przez Skopje do dorobku starożytnych Macedończyków. [...] Zażegnanie napięć w stosunkach z Atenami uzależnione było od zmiany konstytucyjnej nazwy Macedonii na *Republikę Macedonii Północnej*. Dokonanie tej modyfikacji rozpoczęło realizację euroatlantyckich aspiracji Macedończyków. [...] Proces ten jest wyjątkowo

³⁴ D. Heinrich, *Ukraine Crisis Casts Political Shadow over Eurovision Song Contest Pick*, <https://www.dw.com/en/ukraine-crisis-casts-political-shadow-over-eurovision-song-contest-pick/a-60833849>, dostęp: 27.02.2022.

³⁵ O. E. Svelstad, H. Ø. Eliassen, J. G. Nielsen, *NRK ønsker ikke russisk deltagelse i ESC*, <https://www.nrk.no/mgp/nrk-vil-ikke-at-russland-skal-delta-i-eurovision-1.15869586>, dostęp: 27.02.2022.

³⁶ *EBU Statement Regarding the Participation of Russia in the Eurovision Song Contest 2022*, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-russia-2022>, dostęp: 26.02.2022.

³⁷ M. Fanning, *Russia Quits European Broadcasting Union*, <https://oneurope.co.uk/eurovision/russia-quits-european-broadcasting-union/>, dostęp: 27.02.2022.

powolny, co wynika z napięć na linii Skopje – Sofia, których osią jest podważanie przez Bułgarów etnicznej i językowej odrębności Macedończyków³⁸.

Choć Macedonia emancypowała się w sposób pokojowy, rządzący nią politycy najczęściej wspierali koncepcję tzw. antykwizacji. Zakłada ona istnienie związku Macedończyków współczesnych (Słowian) z antycznymi (barbarzyńcami). Idea ta wyraźnie wpłynęła na propozycję przedstawioną w Tallinnie przez Karolinę Gočevą (2002). Zaprezentowała ona niejednoznaczny utwór *Od nas zavisì*, w którym twierdziła, że przyszłość zależy od nas. W ramy polityki historycznej państwa wpisywały się nie tylko symbole (złote wizualizacje, stylizowany na zbroję gorset artystki czy dwuwarstwowa złoto-czerwona suknia), ale również warstwa tekstowa³⁹. Na konkursową scenę Gočeva powróciła w 2007 roku – w Helsinkach zaśpiewała piosenkę *Mojot svet*, prezentując wizję świata pozbawionego granic, podziałów religijnych, a skupionego na muzyce. Nawiązała jednak do motywu bałkańskiej duszy⁴⁰. Warto zaznaczyć, że tego typu zabiegi nie zawsze odnoszą sukces, gdyż „nie można po prostu wymyślać lub projektować symboli; są one dane i zakorzenione w praprzyczynie ludzkiego doświadczenia zbiorowego”⁴¹. Zastosowane przez Gočevą symbole (barwy narodowe czy motyw bałkańskiej duszy) miały zatem szansę oddziaływania na odbiorców dzięki ich zakotwiczeniu w kulturze. Rywalizacja o dziedzictwo starożytne do Konkursu powróciła dwa lata później. Pełniący rolę gospodarza grecki nadawca publiczny (ERT) nadał mu rozmach przypominający ten z Letnich Igrzysk Olimpijskich (2004). Ceremonia otwarcia przesycona była motywami antycznymi, kształt sceny nawiązywał zaś do amfiteatru⁴². Nieprzy-

³⁸ M. A. Baczyński, *Język jako czynnik kształtujący tożsamość narodów bałkańskich*, [w:] *Język jako świadectwo kultury. Język. Kultura. Społeczeństwo V*, red. S. Cygan, Kielce 2021, s. 14.

³⁹ J. Paadam, *Karolina Goceva – Od nas zavisì (Eurosong 2002)*, <https://www.youtube.com/watch?v=mImHt3wyg38>, dostęp: 8.02.2022.

⁴⁰ H. Seppälä, *Eurovision Song Contest 2007 – Grand Final – Full Show*, Eurovision Song Contest, <https://www.youtube.com/watch?v=wuvUVAJuhbA&t=3s>, 29:10-32:10, dostęp: 18.02.2022.

⁴¹ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 24-25.

⁴² F. Yannoulitou, *Eurovision Song Contest 2006 – HD Cut – Full Show*, Eurovision Song Contest, <https://www.youtube.com/watch?v=sqxXlQ5xEWk&t=7220s>, dostęp: 8.02.2022.

padkowym był zatem fakt, że podczas występu delegacji MKRTV konstrukcję rozświetliły wizualizacje w macedońskich barwach narodowych⁴³.

Upolitycznieniu uległ także wewnętrzny wybór Vlatko Lozanoskiego i Esmy Redžepovej (2013). W Malmö mieli oni wystąpić z utworem *Imperija*. Piosenka wydawała się neutralna – opowiadała o potędze „naszego imperium” – muzyki. Zestawienie opiewającego jej siłę tekstu z teledyskiem zrozumiano jednak jako manifest siły nacjonalistycznego rządu WMRO-DPMNE. Wideoklip przedstawiał bowiem wykonawców na tle budowli powstałych w ramach projektu Skopje 2014. Jego celem była przebudowa centrum miasta w duchu neoklasycyzmu. Zgodna z koncepcją antykwizacji inwestycja była krytykowana, zwłaszcza przez Grecję i Bułgarię⁴⁴. Wzbudziła także niezadowolenie Albańczyków⁴⁵. *Imperija* została zastąpiona innym utworem – zamiast wspierać macedońską politykę historyczną, kompozycja skompromitowała nadawcę i zwróciła uwagę na skalę jego upolitycznienia.

Mimo że w 2019 roku zawarto z Grecją porozumienie skutkujące zmianą nazwy państwa na Republika Macedonii Północnej⁴⁶, reprezentantom MKRTV wciąż towarzyszą kontrowersje. Część widzów dopatrzyła się prowokacji w teledysku promującym piosenkę *Here I Stand* przygotowaną na Konkurs w Rotterdamie (2021). Wiszący na ścianie obraz odebrano bowiem jako flagę Bułgarii. Pomimo petycji z żądaniem zmiany reprezentanta, nadawca ograniczył się do wycięcia kontrowersyjnych kadrów⁴⁷. Nieco inaczej wątek polityki przejawiał się w kontekście występu Todora Toše Proeskiego z piosenką *Life* podczas Konkursu w Stambule w 2004 roku. Choć prowadzona przez wokalistę kampania na rzecz uznania nazwy „Macedonia” nie wzbudziła specjalnego odzewu⁴⁸, wokalista wkrótce sam stał się symbolem, wykorzystywanym również w polityce. Zginął bowiem w wypadku samochodowym, a olbrzymia popularność,

⁴³ Tamże, 51:15-54:36, dostęp: 8.02.2022.

⁴⁴ *Controversy over Macedonia's 2013 Eurovision Song Contest Entry*, <https://sofiaglobe.com/2013/03/02/controversy-over-macedonias-2013-eurovision-song-contest-entry/>, dostęp: 27.02.2022.

⁴⁵ M. A. Baczyński, *Język...*, s. 15-16.

⁴⁶ Tamże, s. 14.

⁴⁷ *La polémica ultranacionalista que casi deja sin Eurovisión 2021 a Macedonia del Norte*, https://www.elconfidencial.com/televisión/eurovision/2021-03-26/eurovision-2021-macedonia-del-norte-polemica_3008616/, dostęp: 27.02.2022.

⁴⁸ P. Majewski, *Taki mały, taki duży może świętym być: Proces mitologizacji Todora „Toše” Proeskiego w macedońskiej kulturze popularnej*, „Kultura Popularna” 2012, nr 4 (34), s. 174.

jaką cieszyła się jego twórczość, uczyniła z niego postać legendarną. W wyniku dokonanej przez społeczeństwo sakralizacji, artysta dołączył do panteonu bohaterów mitologii narodowej⁴⁹.

Wokół Wielkiej Serbii

Bezprecedensowym przypadkiem upolitycznienia procesu selekcyjnego były eliminacje do Konkursu w Atenach – Evropesma 2006. Ich celem było wyłonienie wspólnego reprezentanta nadawców z federacji Serbii i Czarnogóry (RTS i RTCG). 11 marca, podczas koncertu na żywo doszło do sporu o przyznanie zwycięstwa czarnogórkowskiemu zespołowi No Name. Sprzeciw serbskiej stacji wywołało głosowanie czarnogórskiego jury. Podważenie zwycięstwa zespołu spotkało się ze sprzeciwem przedstawicieli RTCG, którzy odmówili uznania innego werdyktu⁵⁰. Przyczyny konfliktu tkwiły w kryzysie politycznym objawiającym się m.in. separatyzmem Czarnogórców i kosowskich Albańczyków – tekst zwycięskiej piosenki *Moja ljubavi* mógł być rozumiany jako manifest wspierający suwerenność Czarnogóry. Wobec braku porozumienia, nadawcy wycofali się z udziału w Konkursie. W wyniku przeprowadzonego 21 maja w Czarnogórze referendum niepodległościowego ogłoszono rozpad federacji, a 3 czerwca proklamowano niepodległość Czarnogóry⁵¹.

Na zwycięstwo sukcesorki Jugosławii trzeba było czekać prawie 20 lat – w 2007 roku w Helsinkach tryumf odniosła Marija Šerifović z piosenką *Molitva*. Udany debiut Serbii zwrócił uwagę na rozpowszechnioną w tym państwie dyskryminację osób LGBT⁵². Georg Cederskog zauważył jednak, że poruszenie widzów wywołał wykonany przez wokalistkę nacjonalistyczny salut⁵³. Znakiem tym reprezentantka RTS świętowała otrzymanie 12 punktów od widzów z Bośni i Hercegowiny⁵⁴. Gest został skojarzony z wojną w Bośni i dokonywanymi

⁴⁹ Tamże, s. 169-170.

⁵⁰ P. Milutinović, *End of Europesma 2006*, martijnesc; <https://www.youtube.com/watch?v=MeU17jst9No>, dostęp: 8.02.2022.

⁵¹ D. Vuletic, *Recognising Kosovo in the World of Televised International Song Contests*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019, s. 120-121.

⁵² N. Markovic Khaze, *Negotiating...*, s. 104-106.

⁵³ G. Cederskog, *Schlagertävlingen hotar bli politiserad*, <https://www.dn.se/kulturnoje/musik/schlagertavlingen-hotar-bli-politiserad/>, dostęp: 18.02.2022.

⁵⁴ H. Seppälä, *Eurovision...*, 2:29:00-2:30:00, dostęp: 18.02.2022.

przez Serbów czystkami etnicznymi. Był to zatem wyjątkowo brutalny komunikat polityczny. Dean Vuletic zwrócił uwagę, że organizacji Konkursu w Belgradzie (2008) towarzyszyły obawy o bezpieczeństwo uczestników. Krytyka spotkała także Šerifović, która poparła startujących w wyborach parlamentarnych nacjonalistów⁵⁵. W trakcie widowiska nieprzychylna reakcja publiczności spotkała zaś ekipę z Macedonii. W jej skład wchodził bowiem etniczny Albańczyk – Adrian Gaxha⁵⁶. Nina Markovic Khaze podkreśliła jednak, że pomimo wysokich kosztów, impreza dała szansę udowodnienia Europie przyjaznego nastawienia Serbii i zatarcia negatywnego wizerunku państwa, a także poruszenia tematów lokalnych na wydarzeniu o globalnym zasięgu⁵⁷.

Jednym z zagadnień politycznych towarzyszących Konkursowi Piosenki Eurowizji jest status Kosowa. Choć Europejska Unia Nadawców uczestniczyła w procesie powoływania Radiotelewizji Kosowa (RTK), odmawia jej członkostwa w stowarzyszeniu. Głównym argumentem jest brak uznania Republiki przez ONZ. Dean Vuletic zauważył, że przyjęcie nadawcy do EBU stanowi istotny cel dyplomacji kulturalnej Kosowa. Badacz uważa, że Konkurs ma duże znaczenie polityczne dla państw niebędących częścią euroatlantyckich struktur militarnych i politycznych. Widowisko jest przez nie wykorzystywane jako instrument *soft power* i służy kreowaniu ich proeuropejskiego wizerunku⁵⁸. Zdaniem badacza EBU powinna przyjąć kosowskiego nadawcę, gdyż zdarzało się jej ignorować własne procedury np. w roku 1950, gdy rozszerzyła się o stacje z Tunezji (RTTT) i Maroka (SNRT) – mimo że nie były one jeszcze niepodległymi państwami. Akcesja RTK realizowałaby ideę wspierania demokratyzacji oraz propagowania tolerancji i różnorodności, stanowiłaby także symboliczny gest w dialogu kultur Zachodu i Islamu⁵⁹. Brak członkostwa kosowskiego nadawcy w Europejskiej Unii Nadawców nie odbiera jednak Kosowarom możliwości reprezentowania innych stacji np. Radiotelewizji Albańskiej (RTSH). Co więcej, najlepszy wynik w historii jej udziałów w Konkursie (5. miejsce) został osiągnięty przez kosowską piosenkarkę Ronę Nishliu (2012).

⁵⁵ D. Vuletic, *Recognising...*, s. 121.

⁵⁶ S. Šuša, *Eurovision 2008 Semi Final 2 18 FYR Macedonia *Tamara, Vračak and Adrian* *Let Me Love YOU* 16:9 HQ, MusicOfTheWorld2008, <https://www.youtube.com/watch?v=1MXMLTSR1Y4>, dostęp: 10.02.2022.*

⁵⁷ N. Markovic Khaze, *Negotiating...*, s. 106-107.

⁵⁸ D. Vuletic, *Recognising...*, s. 111-113.

⁵⁹ Tamże, s. 126.

Doszło zatem do historycznej zmiany ról – Albania stała się łącznikiem Kosowa z Europą, choć w okresie zimnowojennym było odwrotnie⁶⁰.

Podsumowanie

Powyższy artykuł udowadnia tezę uznającą Konkurs Piosenki Eurowizji za platformę rywalizacji politycznej państw – w tym Ukrainy, Macedonii (Północnej) i Serbii. Wbrew zapewnieniom, wielu uczestniczących w tym wydarzeniu nadawców publicznych łączy rozrywkę z polityką. Znajduje to odzwierciedlenie, m.in. w tekstach utworów, sceno – i choreografii, a także w zachowaniu i wypowiedziach artystów. Na eurowizyjnej scenie poruszane są zarówno tematy z zakresu spraw wewnętrznych, jak i te, dotyczące różnych aspektów relacji międzynarodowych. Widowisko jest okazją do przedstawienia stosunku danego państwa do kwestii światopoglądowych, ideologicznych i politycznych – staje się ono jednym z narzędzi realizowania jego polityki zagranicznej. Fakt, że w Konkursie Piosenki Eurowizji występują delegacje nadawców publicznych z niemal wszystkich państw europejskich sprawia, że stał się on wartościowym narzędziem polityki kulturalnej, tożsamościowej i historycznej. Za jego pomocą reprezentowane przez nadawców państwa zdobywają potencjał *soft power*, budują swój wizerunek i markę lub rozpowszechniają propagandę. Widowisko jest bowiem niepowtarzalną okazją, by propagować swoją wersję i interpretację wydarzeń zarówno bieżących, jak i historycznych.

Konkurs Piosenki Eurowizji pełni zatem funkcję areny otwartej międzynarodowej rywalizacji politycznej o globalnym zasięgu przekazu i oddziaływania. Jednym z przejawów tego zjawiska jest poruszanie przez reprezentujących nadawców artystów tematów zgodnych z prowadzoną przez ich państwa polityką, m.in. historyczną. Konkurs stanowi więc jej narzędzie, służąc kształtowaniu wyobrażenia o przeszłości narodów i państw, budowaniu narracji historycznej, rozpowszechnianiu jej i dokonywaniu jej subiektywnej interpretacji. Konkurs należy zaliczać w poczet instrumentów polityki historycznej wielu państw, w tym tych powstałych po upadku żelaznej kurtyny – Ukrainy, Macedonii (Północnej) oraz Serbii. Bolesne lub chwalebne wydarzenia historyczne

⁶⁰ Tamże, s. 124.

stawały się jednak osnową występów reprezentantów nadawców również z innych państw np. Bośni i Hercegowiny.

Pomimo, że Europejska Unia Nadawców oficjalnie ma apolityczny charakter, praktyka pokazuje, że związki tworzących ją nadawców publicznych z polityką są niezwykle silne. Media te bywają zdominowane lub wręcz kierowane przez rządy lub partie polityczne, a ich działalność służy rozpowszechnianiu kreowanej przez nie wizji rzeczywistości. Można zatem stwierdzić, że występy reprezentantów nadawców z wielu państw nie tylko odnoszą się do działań politycznych, ale same nimi są – stanowiąc manifesty zgodne ze strategią nadawcy i kontrolujących go władz państwowych. Nadawcy publiczni z Ukrainy, Macedonii Północnej i Serbii przekazują odbiorcom komunikat o suwerenności państwa i prozachodnim nastawieniu jego obywateli. Konkurs służy także podkreślaniu duchowej wspólnoty narodów, np. bałkańskich czy postsowietickich. Jednocześnie utrwała jednak podziały polityczne i kulturowe, w tym etniczne. Jak zauważył Marko Pavlyshyn, część badaczy uznała prezentowaną podczas Konkursu otwartość i tolerancję państw wobec mniejszości za tuszowanie ich rzeczywistego dyskryminowania⁶¹. Konkurs Piosenki Eurowizji stanowi zatem nie tylko platformę prezentacji stanowiska politycznego państw, ale również jest narzędziem służącym tworzeniu ich marki. W związku z coraz większą dbałością, jaką państwa przykładają do kwestii związanych z ich wizerunkiem, wydaje się, że w przyszłości zjawisko to będzie przybierało na sile.

Bibliografia

Literatura:

- Baczyński M. A., *Język jako czynnik kształtujący tożsamość narodów bałkańskich*, [w:] *Język jako świadectwo kultury. Język. Kultura. Społeczeństwo V*, red. S. Cygan, Kielce 2021.
- Cichocki M. A., *O potrzebie pamięci i grozie pojednania*, [w:] *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008.
- Dekker A., *The Eurovision Song Contest as a 'Friendship' Network*, „Connections” 2007, vol. 27, no. 3.

⁶¹ M. Pavlyshyn, *Ruslana...*, s. 139.

- Gauja A., *Europe: Start Voting Now! Democracy, Participation and Diversity in the Eurovision Song Contest*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019.
- Haliżak E., *Kultura a nauka o stosunkach międzynarodowych*, [w:] *Kultura w stosunkach międzynarodowych*. Tom 2. Pułapki kultury, red. G. Michałowska, J. Nakoneczna, H. Schreiber, Warszawa 2014.
- Karwat M., *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Polilogiczne” 2010, vol. 17.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Łuczewski M., *Kapitał moralny. Polityki historyczne w późnej nowoczesności*, Kraków 2017.
- Majewski P., *Taki mały, taki duży może świętym być. Proces mitologizacji Todora „Toše” Proeskiego w macedońskiej kulturze popularnej*, „Kultura Popularna” 2012, nr 4 (34).
- Markovic Khaze N., *Negotiating Post-war Nationhood: Serbia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and the Eurovision Song Contest*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019.
- Pavlyshyn M., *Ruslana, Serdushka, Jamala: National Self-Imaging in Ukraine's Eurovision Entries*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019.
- Wellings B., Kalman J., *Entangled Histories: Identity, Eurovision and European Integration*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019.
- Vuletic D., *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, London 2018.
- Vuletic D., *Recognising Kosovo in the World of Televised International Song Contests*, [w:] *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, red. J. Kalman, B. Wellings, K. Jacotine, Singapore 2019.
- Yair G., *‘Unite Unite Europe’ The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest*, “Social Networks” 1995, vol. 17.

Netografia:

- Abdurasulov A., *Ukraine Pulls Out of Eurovision Song Contest 2019*, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-47408769>, dostęp: 8.02.2022.
- Cederskog G., *Schlagertävlingen hotar bli politiserad*, <https://www.dn.se/kultur-noje/musik/schlagertavlingen-hotar-bli-politiserad/>, dostęp: 18.02.2022.

- Controversy over Macedonia's 2013 Eurovision Song Contest Entry*, <https://sofiaglobe.com/2013/03/02/controversy-over-macedonias-2013-eurovision-song-contest-entry/>, dostęp: 27.02.2022.
- EBU Statement Regarding the Participation of Russia in the Eurovision Song Contest 2022*, <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-russia-2022>, dostęp: 26.02.2022.
- EBU, *History*; <https://eurovision.tv/events>, 27.02.2022.
- EBU, *Our History*; <https://www.ebu.ch/about/history>, 17.02.2022.
- EBU, *What Is Public Service Media?*; <https://www.ebu.ch/about/public-service-media>, 18.02.2022.
- Eurovision 2017: Most Britons Want to Quit Contest – Survey*, <https://www.bbc.com/news/uk-39899913>, dostęp: 8.02.2022.
- Eurovision: Ukraine Facing Fine over Russia Row*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40447810>, dostęp: 8.02.2022.
- Fanning M., *Russia Quits European Broadcasting Union*, <https://oneurope.co.uk/eurovision/russia-quits-european-broadcasting-union/>, 27.02.2022.
- Heinrich D., *Ukraine Crisis Casts Political Shadow over Eurovision Song Contest Pick*, <https://www.dw.com/en/ukraine-crisis-casts-political-shadow-over-eurovision-song-contest-pick/a-60833849>, dostęp: 27.02.2022.
- La polémica ultranacionalista que casi deja sin Eurovisión 2021 a Macedonia del Norte*, https://www.elconfidencial.com/television/eurovision/2021-03-26/eurovision-2021-macedonia-del-norte-polemica_3008616/, 27.02.2022.
- Milutinović P., *End of Europiesma 2006*, martijnesc; <https://www.youtube.com/watch?v=MeU17jst9No>, dostęp: 8.02.2022.
- Paadam J., *Karolina Goceva – Od nas zavisi (Eurosong 2002)*, <https://www.youtube.com/watch?v=mImHt3wyg38>, dostęp: 08.02.2022.
- Seppälä H., *Eurovision Song Contest 2007 – Grand Final – Full Show*, <https://www.youtube.com/watch?v=wuvUVAJuhbA&t=3s>, dostęp: 18.02.2022.
- Šušić S., *Eurovision 2008 Semi Final 2 18 FYR Macedonia *Tamara, Vračak and Adrijan* *Let Me Love YOU* 16:9 HQ*, MusicOfTheWorld2008, <https://www.youtube.com/watch?v=1MXMLTSR1Y4>, dostęp: 10.02.2022.
- Svelstad O. E., Eliassen H. Ø., Nielsen J. G., *NRK ønsker ikke russisk deltakelse i ESC*, <https://www.nrk.no/mgp/nrk-vil-ikke-at-russland-skal-delta-i-eurovision-1.15869586>, dostęp: 27.02.2022.
- Trippé Ch., *Eurovision Winner Jamala: We Can't Ignore Politics*, <https://www.dw.com/en/eurovision-winner-jamala-we-cant-ignore-politics/a-38791538>, dostęp: 18.02.2022.

Westbrook C., *Will Georgia's Putin Protest Hit the Wrong Note at Eurovision?*, <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2009/feb/20/georgia-eurovision-putin>, dostęp: 27.02.2022.

Yannouladou F., *Eurovision Song Contest 2006 – HD Cut – Full Show*, Eurovision Song Contest; <https://www.youtube.com/watch?v=sqxXIq5xEWk&t=7220s>, dostęp: 8.02.2022.

Weronika Marszał
Pedagogika
Uniwersytet Rzeszowski
weronix0909@gmail.com

ARTYSTA MUZYK, CZYLI CZŁOWIEK SKAZANY NA SUKCES I WŁASNĄ PORAŻKĘ

Artist, musician, human doomed to success and his own failure

Streszczenie

Środowisko muzyków reprezentują osoby utalentowane, które przez trenowanie swoich umiejętności dochodzą do sukcesów. Ciągła presja oraz nie-normowany czas pracy powodują napięcia i przewlekły stres. Artyści z grona muzyków są nieustannie poddawani krytyce, co przyczynia się do zaburzeń psychicznych i uzależnień. Mimo, że często stają się idolami młodych pokoleń, nie zawsze są oni najlepszym wzorem do naśladowania. Talent i ciężka praca to suma wymarzonej kariery, jednak nie każdy z nich umie docenić swój prestiż, a przede wszystkim zdrowie. Na przestrzeni wieków artyści byli różnicowani pod względem aspiracji i możliwości ich realizacji, a także byli różnie traktowani przez otoczenie. Obecnie muzycy w wielu przypadkach postępują podobnie do innych z branży, każdy na swój sposób wzbudza podziw i umie wywołać dużo kontrowersji. Tekst ukazuje przypadki wpływu depresji, uzależnień oraz zróżnicowanych zaburzeń psychicznych na życie słynnych muzyków. Celem artykułu jest przybliżenie oraz zobrazowanie na konkretnych przypadkach problemów natury psychicznej, z jakimi zmagają się artyści. Problematyka poruszona w artykule może stanowić przedmiot badań szczegółowych, których celem będzie wyjaśnienie oraz zmniejszenie tendencji do popadania muzyków w stany depresyjne, nałogi oraz choroby psychiczne.

Słowa kluczowe: artysta, muzyk, zaburzenia psychiczne, depresja, uzależnienia

Summary

The music industry is characterized by huge layers of talented representatives. Constant pressure and irregular working hours create tension and chronic stress. Artists in the group of musicians are constantly exposed to public opinion and criticism, which contributes to mental disorders and addictions. While they often become the idols of younger generations, they are not always the best role models. Talent and hard work are the sum of a dream career, but not everyone is able to appreciate their prestige, and above all their health. Over the centuries, artists have differed in terms of their aspirations and possibilities of their implementation, and were treated differently by the environment. Currently, musicians in many cases act similarly to others in the industry, each in his own way is admirable and can cause a lot of controversy. The article reviews the literature and describes the cases of depression, addictions and mental disorders affecting the lives of famous musicians. The issues discussed in the article may be the subject of detailed research aimed at explaining and reducing the tendency of musicians to fall into depression, addictions and mental illnesses.

Key words: artist, musician, mental disorders, depression, addictions

Wstęp

W historii sztuki oraz popkulturze wyróżnić można wielu artystów, których sława i rozpoznawalność oprócz oczywistych dokonań artystycznych, wynikają także z bardzo poważnych problemów w sferze życia prywatnego. Artysty, poddawani ciągłej presji oraz opinii publicznej znacznie częściej padają ofiarą wielu zróżnicowanych zaburzeń afektywnych. Do najczęściej występujących u artystów zaburzeń psychicznych zaliczyć należy stany depresyjne, lękowe, zaburzenia osobowości czy wszelkiego rodzaju fobie społeczne. W wielu przypadkach przytoczone zaburzenia afektywne idą w parze z uzależnieniami. Nałogi są często skutkiem zaburzeń afektywnych, jak i przyczyną ich wystąpienia. Początkowa euforia wywołana wszelkimi substancjami psychoaktywnymi pozwala zapomnieć o presji ciężącej na artystach tylko przejściowo, gdyż wszelkie substancje z grupy stymulantów lub depresantów pozytywnie

wpływają na układ nerwowy jedynie chwilowo, prowadząc w konsekwencji do głębokich uzależnień. Alkoholizm, narkomania lub lekomania w dłuższej perspektywie powodują bądź znacznie pogłębiają istniejące już zaburzenia psychiczne. Celem artykułu jest przybliżenie oraz zobrazowanie na konkretnych przypadkach problemów natury psychicznej, z jakimi zmagają się artyści. W artykule zdefiniowano pojęcie artysty oraz zobrazowano różnice między pojęciami celebryty, a idola. Przytoczono badania naukowe potwierdzające tezę, iż osoby kreatywne, uzdolnione artystycznie znacznie częściej borykają się z problemami natury psychicznej, a także szereg zaleceń i rekomendacji dla osób narażonych na popadanie w zaburzenia afektywne lub nałogi.

Definicja artysty

Wysoce złożony proces zdefiniowania pojęcia artysty zmierza do wyodrębnienia roli artysty ze wszystkich istniejących grup zawodowych. Proces ten charakteryzował się przypisaniem cech do funkcji artysty, co doprowadziło do zmiany pojmowania sztuki. Po raz pierwszy słowo „artysta” było opisane w starożytnej kulturze greckiej. Autorzy tekstów, których głównym źródłem zainteresowania jest starożytna Grecja, pisząc o artystach mają na myśli osoby z grup rzeźbiarzy, malarzy i architektów. Stawiają oni pytanie na jak dużą skalę działalność wspomnianych grup świadczy o precyzji rzemieślniczej, a w jakim stopniu jest to twórczość. Można więc stwierdzić, że tworzenie to główna cecha, która wyróżnia artystów¹. Władysław Tatarkiewicz wspomina, że przez okres tysiąca lat podczas rozwoju kultury europejskiej słowa „twórczość” nie można było spotkać w dziedzinie filozofii, teologii, ani w sztuce. Grecy nie mieli słowa, które by dobrze obrazowało osobę twórczą lub posiadającą fach rzemieślniczy. W odniesieniu do twórczości rzeźbiarzy i malarzy używano wyrazu „robić” (*poiein*). Ludność rzymska posługiwała się słowem „creator”, lecz nie było one stosowane w dziedzinie sztuki. W późniejszych latach nazwa ta w aspekcie teologicznym występowała jako synonim Boga. Można rzec, iż w okresie budowania się kultury europejskiej w słowie „artysta” nie można było doszukać się pojęcia twórczości².

¹ G. Sztabiński, *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*, Łódź 2017, s. 159-161.

² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 295.

Pierwszym określeniem, z którego zrodziło się współczesne pojęcie artysty pojawiło się w okresie późnego średniowiecza. Wówczas pojęciem „artifeces” nazywano osoby ze środowiska rzemieślników, czyli w ówczesnym okresie najpopularniejszych twórców. U schyłku VIII w. rola artysty stała się czymś więcej niż skojarzeniem z rękodzielnikiem. Znacznie zaczął wzrastać status ówczesnych artystów, ich geniusz był wyraźnie podkreślany chociażby poprzez zaproszenia ich na dwory królewskie, co wcześniej nie miało miejsca. Korzyści z tego płynące to fakt, iż tzw. „nadworni artyści” dostawali pensje od Pana dworu³.

Zaledwie od końca XIII w. zaczęto artystów utożsamiać z ludźmi, którzy przejawiali specjalne zdolności. W Renesansie nazewnictwo to nie było jeszcze powszechne, dlatego że popularniejszym określeniem było „artifeces”, czyli człowiek, który brał udział w jakimś projekcie skierowanym w stronę propagowania piękna i pożytku.

Współczesna definicja artysty została zrodzona z definicji sztuki. Słowo artysta pochodzi od przedrostka „art”, który w językach całego świata kojarzony jest ze sztuką, kreowaniem, tworzeniem oraz propagowaniem czegoś niezwykłego – pomnika kultury, będącego świadectwem oraz darem dla przyszłych pokoleń⁴.

Na artystę warto spojrzeć pod względem innych pełnionych przez niego funkcji oprócz tych, które kojarzą się z ich dziedzictwem w postaci wykreowanego dzieła. Zaliczyć do nich można⁵:

- artysta jako „sługa sztuki” – jest uznawany za swoistą świętość, która pośredniczy między ludźmi, a transcendencją,
- artysta jako „prorok”, który jest odpowiedzialny za przestrzeganie w razie niebezpieczeństwa,
- artysta jako „mędrzec”, który stara się dowieść prawdy, jego głównym zadaniem są rozważania na temat dobra i zła,
- artysta jako „reformator”, któremu zależy na naprawie świata,
- artysta jako „esteta”, który zajmuje się upiększaniem ziemi i stara się zaofiarować odbiorcy piękno i oderwanie się od codzienności.

³ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012, s. 30-35.

⁴ T. Adajjan, *The Definition of Art*, [w:] *The Metaphysics Research Lab*, Stanford 2018, s. 117-124.

⁵ M. Sobocińska, *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, Wrocław 2019, s. 143-155.

Nałogi i stany depresyjne jako zagrożenia płynące z bycia idolem

W dawnej literaturze pojęcie idola bardzo często przedstawiane było tożsamo z pojęciem autorytetu. Współczesna definicja autorytetu powiązana jest z uznaniem, jakim obdarzana jest jednostka w danej grupie. Jest to przejaw podmiotowego pojmowania autorytetu – w tym przypadku autorytetem się jest. Istnieje także przedmiotowe ujęcie autorytetu jako prestiżu, poważania lub estymy – wtedy autorytetem wykazuje się konkretna osoba lub instytucja. W takim wypadku autorytet można traktować jako cechę charakterystyczną lub cechę osobowości⁶.

W celu zdefiniowania pojęcia idol, warto także odnieść się do aktualnego określenia celebryty. Jest to osoba, jak stwierdził wybitny amerykański socjolog Daniel Boorstin, „znana z tego, że jest znana”⁷. Cechą charakterystyczną celebryty jest częsta obecność w mass mediach. Jednostka taka cieszy się nieślabnącym zainteresowaniem bez względu na profesję, której jest przedstawicielem. W wielu przypadkach popularność celebrytów związana jest bezpośrednio z rozwojem mediów społecznościowych i łatwością dostępu do informacji. Diana Mościcka twierdzi również, że warunkiem bycia celebrytą jest zainteresowanie innych własną osobą⁸.

Idol, to ktoś więcej niż celebryta. Jest to osoba ubóstwiana, wielbiona, będąca w danym kręgu „bożyszczem”. W wielu przypadkach idol jest dla swoich odbiorców inspiracją do działania, przez co bardzo często posiada wielu naśladowców. Jest obiektem pożądania i zdaje sobie z tego sprawę, bywa utożsamiany z szamanem, roztaczającym swój urok, a w konsekwencji oczarowującym publiczność⁹.

Idol to więcej niż celebryta oraz gwiazda, to obiekt kultu. W opinii Mościckiej idoli często myli się z autorytetami. Zygmunt Bauman twierdzi natomiast, iż idol sam poleca się jako wzór do naśladowania, podczas gdy autorytet wskazuje odpowiednie w jego opinii kierunki myślenia i postępowania.

⁶ P. D. Piórkowski, *Autorytety – idole, pozory, eksperci i celebryci*, Poznań 2016, s. 9-11.

⁷ R. Niczewski, J. Potrzebowski, *Celebryci w ataku. Celebrity effect jako skuteczne narzędzie komunikacji marketingowej*, Warszawa 2010, s. 19.

⁸ D. Mościcka, *Współcześni politycy: autorytety, idole czy celebryci?*, [w:] red. J. Zimny, *Autorytet: wartość czy fikcja?*, Stalowa Wola 2015, s. 629.

⁹ M. Misiewicz, *Sportowiec – idol czy autorytet?*, Lublin 2014, s. 431.

Mościcka przytacza także słowa Andrzeja Zwolińskiego, według którego idol to namiastka autorytetu¹⁰.

Najbardziej oczywistym problemem współczesnych idoli jest ich przekonanie o własnej wyższości oraz ogromny wpływ społeczny. Większość odbiorców komunikatów kreowanych przez idoli stanowią osoby młode, których kluczowe życiowe wybory nie zostały podjęte. W takim przypadku celebryta staje się namiastką autorytetu, wyznacznikiem osobistego sukcesu oraz osiągnięcia celu. W wielu przypadkach osoby niemające odpowiedniego doświadczenia życiowego idealizują postać idola oraz porównują swoje dotychczasowe dokonania upatrując sukcesu w naśladowaniu idola. Nie byłoby w tym nic niepokojącego, gdyby nie fakt, iż wzorem do naśladowania nastolatki i nastolatki na przestrzeni lat w znacznym stopniu są osoby zmagające się z wieloma problemami – uzależnieniami, zaburzeniami psychicznymi czy też depresją¹¹.

Wzrost znaczenia pozycji artysty oraz idola w społeczeństwie na przestrzeni lat, duża rozpoznawalność, ogromny sukces często osiągany w młodym wieku oraz presja płynąca z bycia „głosem pokoleń” w bardzo wielu przypadkach prowadzi do występowania wśród artystów różnych zaburzeń psychicznych. Według opublikowanych przez Record Union w 2019 r. badań¹²:

- 73% niezależnych muzyków doświadcza stanów lękowych,
- 69% cierpi na depresję,
- 58% przytłacza ogromna presja,
- 53% odczuwa ciągłą niestabilność życiową i zawodową,
- 51% skarży się na samotność,
- 44% boi się negatywnej oceny innych (choć musi przecież o nią zabiegać),
- 33% miewa nagłe ataki paniki.

Z kolei z badań opublikowanych w roku 2015 przez Help Musicians UK wynikało, że aż 60% przebadanych muzyków cierpi na depresję. Rok później opublikowano wyniki badań „Can Music Make You Sick? Music and Depression”, które wskazały, że prawdopodobieństwo wystąpienia depresji

¹⁰ D. Mościcka, *Współcześni politycy...*, s. 629.

¹¹ P. D. Piórkowski, *Autorytety...*, s. 25-30.

¹² Błażej Grygiel, *Większość artystów niezależnych ma problemy psychiczne. Szwedzkie badanie*, <https://www.focus.pl/artykul/73-niezaleznych-muzykow-zmaga-sie-z-problemami-psychicznymi-190509041852>, dostęp: 02.05.2021.

u muzyków jest ponad trzykrotnie większe względem innych grup zawodowych¹³.

Determinanty powodujące stany depresyjne u muzyków często nie są zauważalne przez idealizujących ich życie fanów. Osiągnięcie sukcesu w tak wymagającej branży wymaga ogromu pracy, natomiast utrzymanie wypracowanej pozycji nie pozwala na regularny odpoczynek, który niezbędny jest do zachowania zdrowia psychicznego. Oprócz fizycznego wyczerpania warto zwrócić uwagę na trudności w zaplanowaniu przyszłości i problemy z partnerem lub rodziną wynikające ze specyficznego trybu życia oraz bycia idolem. Warto także zwrócić uwagę na ciągle towarzyszącą w branży muzycznej presję oraz krytykę. Stres połączony z nieregularnym trybem życia i pracy, pokusami w postaci obecnych w tej profesji używek oraz problemami życia prywatnego w wielu przypadkach stają się druzgocące w skutkach dla ludzkiej psychiki. W znacznej liczbie przypadków następstwem depresji stają się uzależnienia¹⁴.

Uzależnienie jest wyraźną konsekwencją zdrowotną wynikającą z zażywania substancji psychoaktywnych. Warto mieć na uwadze, iż może wynikać ono nie tylko ze stosowania środków psychoaktywnych, takich jak alkohol, tytoń, narkotyki czy lekarstwa, lecz również z pewnych czynności i gratyfikacji (praca, hazard, aktywność online, relacje seksualne). Istotne jest także zjawisko, które medycyna określa jako osobniczą reakcję człowieka na określoną substancję psychoaktywną. Stan ten wyjaśnia tzw. tendencję do uzależnień, która wpływa na to, iż pewne osoby popadają w chorobę szybciej i mają większe problemy z przezwyciężeniem jej. Do najpoważniejszych rodzajów uzależnień w opinii WHO zaliczyć można: alkoholizm, narkomanię, lekomanie oraz nikotynizm¹⁵.

Definicja alkoholizmu według WHO, wyodrębniona przez Bohdana Woronowicza brzmi następująco: „Uzależnienie od alkoholu to stan psychiczny i fizyczny, wynikający ze współdziałania żywego organizmu i alkoholu”¹⁶. W opinii Heleny Sęk istnieją natomiast dwa różne podejścia do istoty alkoholizmu: pierwsze z nich traktuje jego istotę jako przewlekłą i nieodwracalną

¹³ Redakcja Lumine, *Depresja w branży muzycznej. Słynni muzycy cierpiący na zaburzenia psychiczne*, <https://lumine.me/blog/depresja/depresja-w-branzy-muzycznej-slyni-muzycy-cierpiacy-na-zaburzenia-psychiczne>, dostęp: 11.05.2021.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. Jędrzejko, *Rośliny psychoaktywne – narkotyczne i halucynogenne*, Katowice 2009, s. 67-78.

¹⁶ B. Woronowicz, *Bez tajemnic. O uzależnieniach i ich leczeniu*, Warszawa 2001, s. 66.

chorobę, drugie – jako wzorzec zachowania¹⁷. Warto zwrócić uwagę na ujęcie alkoholizmu według Anatolija Portnowa i Iriny Nikolajewny Piatnickiej, którzy przedstawili zjawisko uzależnienia od alkoholu jako przewlekłą chorobę stanowiącą zespół narkotykowy, ze specyficznymi zaburzeniami nerwowo-psychicznymi oraz zaburzeniami w funkcjonowaniu jednostki w strukturze społeczeństwa. Podejście do alkoholizmu jako choroby zyskało największą popularność w końcu lat 80 XX w., czego skutkiem było pojawienie się oficjalnego, rekomendowanego przez WHO programu leczenia¹⁸.

Narkomania w myśl ustawy o przeciwdziałaniu narkomanii to: stałe lub okresowe używanie środków odurzających lub substancji psychotropowych albo środków zastępczych, w celach niemedyceńskich, czego efektem może być powstanie uzależnienia¹⁹. Adam Podgórecki narkomanię postrzega bardzo podobnie, jako stan okresowej lub przewlekłej dysfunkcjonalności organizmu (intoksykacji), szkodliwej dla jednostki i społeczeństwa, wywołanej powtarzającym się zażywaniem, nie w celach terapeutycznych, leku (naturalnego lub syntetycznego) albo jego zamiennika, tj. środka zapewniającego analogiczne przeżycia²⁰. Często spotykaną w literaturze definicją narkomanii jest „chorobliwy, wewnętrzny przymus używania środków chemicznych w celu doprowadzenia się do stanu odurzenia”²¹. Definicja ta jest tożsama z definicją autorstwa Czesława Cekiera, który pod pojęciem narkomanii określa używanie środków, które wywołują stany euforii, w strukturę których wchodzi głównie klasyczne narkotyki twarde, takie jak opium, heroina, morfina czy kodeina. Narkomania często przybiera formę lekomanii, gdyż znaczna część narkotyków znajduje zastosowanie w medycynie, jako leki (benzodiazepiny, barbiturany, morfina)²².

Lekomanię charakteryzuje się jako nałogowe uzależnienie od różnego rodzaju środków medycznych, w większości przypadków nadużywanych niezgodnie w myśl recepty od lekarza specjalisty oraz w celach leczniczych. Czesław Cekiera dzieli lekomanów na dwie grupy. Do pierwszej z nich zalicza osoby,

¹⁷ L. Cierpiałkowska, *Psychologia uzależnień*, [w:] *Psychologia kliniczna*, red. H. Sęk, Warszawa 2015, s. 177.

¹⁸ L. Cierpiałkowska, *Alkoholizm*, Poznań 2001, s. 27.

¹⁹ Ustawa z dnia 29 lipca 2005 r. o przeciwdziałaniu narkomanii, (Dz. U. z 2005 r. Nr 179, poz. 1485).

²⁰ D. Pstrąg, *Wybrane zagadnienia z problematyki uzależnień*, Rzeszów 2000, s. 13.

²¹ Tamże, s. 17.

²² C. Cekiera, *Toksykomania: narkomania. Lekomania, alkoholizm, nikotynizm*, Warszawa 1985, s. 49.

które nadużywają określonych leków w wyniku długotrwałego ich przyjmowania. Do drugiej grupy autor zalicza osoby, które celowo zażywają leki ze względu na stan euforii, który wywołują. Tę grupę osób Cekiera traktuje jako narkomanów²³.

Najbardziej powszechnie używaną obok alkoholu substancją psychoaktywną jest nikotyna²⁴. Nikotynizm według definicji WHO jest określany jako: zespół objawów behawioralnych, fizjologicznych oraz poznawczych, pojawiających się w toku wielokrotnego używania środka. Nikotynizm charakteryzuje się silną, uporczywą i nagłą potrzebą przyjmowania środka, trudnościami w kontrolowaniu jego przyjmowania oraz uporczywym używaniem wbrew szkodliwym następstwom. Cechą charakterystyczną jest przekładanie nałogu nad inne dobra materialne – osoba uzależniona w wielu przypadkach odnosi swoje finanse oraz życie zawodowe do posiadania papierosów (np. w postaci przeliczania dziennego bądź miesięcznego zarobku na możliwość zakupu danej ilości paczek papierosów)²⁵. Dorota Pstrąg twierdzi natomiast, że nikotynizm traktowany jest jako nałóg palenia lub zucia tytoniu, powodujący przewlekłe, delikatne i uzależniające (rzadziej ostre) zatrucie nikotyną²⁶. Nikotyna znajduje się głównie w tytoniu, którego spożycie wpływa na organizm pobudzająco. W opinii ekspertów, nałogowym palaczem człowiek staje się w momencie wypalania ponad 10 papierosów dziennie. Ocenia się przy tym, że większość młodzieży uzależnia się od palenia papierosów po roku ich systematycznego stosowania. W myśl teorii nt. tendencji do uzależnień, czas potrzebny do osiągnięcia stanu uzależnienia jest bardzo indywidualny i zależny ściśle od uwarunkowań danej jednostki²⁷.

Artysta jako ofiara zaburzeń psychicznych

Artyści bez względu na to w jakim obszarze funkcjonują zawodowo narażeni są na zaburzenia psychiczne. Ich rozpoznawalność i kariera często mogą

²³ Tamże, s. 68.

²⁴ K. Zajączkowski, *Nikotyna, alkohol, narkotyki. Profilaktyka uzależnień*, Kraków 2001, s. 48.

²⁵ K. Zajączkowski, *Uzależnienia od substancji psychoaktywnych*, Warszawa 2003, s. 25.

²⁶ D. Pstrąg, *Wybrane zagadnienia...*, s. 20.

²⁷ W. Janiszewski, M. Jędrzejko, *Napoje energetyzujące i wzmacniające*, [w:] red. M. Jędrzejko, *Narkomania*, Warszawa–Pułtusk 2008, s. 149-156.

nieść za sobą przykre konsekwencje, jednak większość mechanizmów obronnych i postaw kształtujących charakter nabywa się w okresie dzieciństwa. Twórczość wiąże się z psychopatologią. Badania dowodzą, że częstotliwość występowania zaburzeń psychicznych u artystów jest nawet trzy razy większa, niż w przypadku osób wykonujących inne zawody²⁸. Najczęściej jest to depresja, zaburzenia dwubiegunowe, zaburzenia nastroju lub zachowania samobójcze. Znaczna część jednostek uzdolnionych artystycznie posiada tzw. osobowość chwiejną emocjonalnie – zarówno w formie impulsywnej, jak i pogranicznej (border line).

Zaburzenie osobowości typu border line (BPD) jest złożonym i poważnym zaburzeniem psychicznym. Szacuje się, że występuje u około 2% populacji ogólnej oraz że aż 10% wszystkich pacjentów psychiatrycznych cierpi na tę przypadłość. BPD charakteryzuje się ciężkim upośledzeniem funkcjonowania oraz wiąże się z koniecznością zastosowania zintensyfikowanego leczenia psychiatrycznego. Zaburzenie to jest szczególnie groźne w odniesieniu do odsetka wywołanych samobójstw – dotyczy nawet 10% pacjentów, którzy decydują się na ten radykalny krok i padają ofiarą. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż istnieją skuteczne metody leczenia BPD, które korzystnie wpływają na zdrowie pacjentów²⁹.

Głównym problemem w przypadku zaburzeń z grupy border line jest trudność diagnozy oraz uświadomienia chorej osoby o potrzebie zastosowania terapii. Towarzyszące zaburzeniu wszechobecny wzorec niestabilności relacji międzyludzkich, zaburzenie postrzegania siebie oraz wyraźna impulsywność rozpoczynająca się we wczesnej dorosłości. Do najważniejszych czynników wskazujących na BPD należą³⁰:

- gorączkowe wysiłki oraz ambicja w obawie przed realnym lub wymagowanym odrzuceniem przez społeczeństwo. Często wiąże się to z samookaleczeniami lub wspomnianiem o samobójstwie,
- wyraźnie widoczna tendencja do zawierania niestabilnych i intensywnych relacji międzyludzkich – naprzemienna skrajność w postaci idealizowania oraz nadmiernego krytykowania innych,

²⁸ J. Rybakowski, *Aktywność twórcza a psychopatologia, Udręka i ekstaza*, „Academia” 2009, nr 1(7), s. 4-7.

²⁹ M. M. Linehan, *Cognitive Behavioral Treatment Of Borderline Personality Disorder*, Oncario 2019, s. 67-70.

³⁰ J. G. Gunderson, P. D. Hoffman, *Understanding and Treating Borderline Personality Disorder*, Washington 2017, s. 40-46.

- zaburzenie własnej tożsamości oraz poczucia wartości,
- impulsywność w co najmniej dwóch obszarach, które są potencjalnie autodestrukcyjne (np. niekontrolowane wydatki, seks, nadużywanie substancji psychoaktywnych, lekkomyślna jazda samochodem, kompulsywne objadanie się),
- nawracające myśli samobójcze, gesty lub groźby, samookaleczenia,
- niestabilność afektywna spowodowana wyraźną zmiennością nastroju (np. epizodyczna euforia, drażliwość lub niepokój trwający zwykle kilka godzin i rzadko więcej niż kilka dni),
- chroniczne uczucie pustki,
- gniew i wyraźne trudności w jego kontrolowaniu (np. częste manifestacje temperamentu, ciągła złość, wszczynanie konfliktów),
- występowanie przejściowych, związanych ze stresem wyobrażeń paranoidalnych lub poważnych objawów dysocjacyjnych.

Kwestią najbardziej problematyczną w przypadku zaburzeń z pogranicza border line jest diagnostyka. Nie ma specyficznych testów lub narzędzi, które potwierdziłyby jednoznacznie daną diagnozę. Z tego powodu najistotniejszą rolę w diagnostyce pełnią strukturalizowane wywiady, dzięki którym możliwe jest odniesienie się do każdego z kryteriów diagnostycznych oraz możliwość dokładnej oceny kontekstu odpowiedzi. Przebieg zaburzenia osobowości z pogranicza oraz jego obraz kliniczny sprawiają, że zaburzenie to jest jednym z najtrudniej poddających się leczeniu. W głównej mierze stanowi o tym ryzyko próby samobójczej pacjenta, które nie jest u osób z osobowością z pogranicza ograniczone do epizodów depresji, jak w zaburzeniach afektywnych, ale stanowi niemal „cechę”, a nie „stan”. Do podstawowych metod leczenia zalicza się farmakoterapię za pomocą specjalistycznych leków psychiatrycznych oraz psychoterapię, obejmującą wywiad i terapię poznawczo-behawioralną³¹.

Innym rodzajem zaburzeń osobowości, na którą w szczególności narażeni są artyści jest osobowość chwiejna emocjonalnie w typie impulsywnym. Cechą charakterystyczną wymienionego zaburzenia jest postępowanie w sposób nagły, nieprzemyślany, pod wpływem chwili, pobudki lub impulsu. Gwałtowność działań oraz spontaniczne zachowanie często staje się determinan-tem problemów oraz różnego rodzaju afer demolujących wizerunek artysty

³¹ A. Popiel, *Zaburzenie osobowości z pogranicza — wyzwanie terapeutyczne*, Warszawa 2013, s. 64-76.

jako osoby znanej oraz idola społeczeństwa. Osoby cierpiące na impulsywny typ osobowości nie kontrolują swojego zachowania i reagują impulsywnie np. na krytykę. Artyści z racji bycia osobami znanymi w społeczeństwie oraz będąc poddaniymi ocenie opinii publicznej bardzo często narażeni są na wpływ negatywnej opinii innych. Chorego bardzo łatwo jest wyprowadzić z równowagi oraz zdenerwować, na co najczęstszą reakcją jest spontaniczny wybuch gniewu, który może nawet przerodzić się w agresję³².

Osoba impulsywna nie przewiduje konsekwencji swoich zachowań, nie analizuje skutków swoich emocjonalnych wybuchów oraz nie jest w stanie powstrzymać swego gniewu. W świadomości osoby o zaburzeniach typu impulsywnego walczy ze sobą mnóstwo myśli oraz pojawia się niepokój. Chory jest wysoce niestabilny emocjonalnie, miewa zmienne nastroje, od poczucia euforii aż do stanów depresyjnych³³.

Osoby chwiejne emocjonalnie w typie impulsywnym niemal ciągle odczuwają pewne napięcie. Wówczas nawet najmniejszy bodziec staje się determinantem wybuchowej reakcji. Istotnym i wyróżniającym czynnikiem jest agresja, stająca się sposobem na rozładowanie nadmiaru emocji. Chory często sam wszczyna awantury, szuka powodu do kłótni, daje upust swoim negatywnym emocjom poprzez konflikt z innymi lub narażenie siebie na niebezpieczeństwo. Charakteryzuje go nienawiść w stosunku do otoczenia³⁴. Taka osoba nie potrafi przyjmować krytyki, nie wykazuje cierpliwości w dążeniu do obranego celu. W sytuacji gdy efekty pracy nie są w szybkim czasie wymierne i zauważalne, zniechęca się, co rodzi rozdrażnienie, irytację, a w konsekwencji wybuch agresji³⁵.

Depresja, nałogi oraz zaburzenia psychiczne i ich wpływ na życie i śmierć artystów

Wysoka tendencja artystów do popadania w depresję została potwierdzona wieloma badaniami na przestrzeni lat. Badania zrealizowane w 1970 r. przez

³² M. M. Linehan, *Cognitive Behavioral...*, s. 92-94.

³³ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 2006, s. 70-76.

³⁴ L. Cierpiąłkowska, E. Soroko, *Zaburzenia osobowości – problemy diagnozy klinicznej*, Poznań 2015, s. 136-137.

³⁵ M. M. Linehan, *Cognitive Behavioral...*, s. 107-118.

Nancy Coover Andreasen na grupie pisarzy dowiodły, że aż 80% badanych deklaruowało doświadczenia w swoim życiu stanów depresyjnych bądź wszelkiego rodzaju manii. Z kolei J. Jamison – ekspert Katedry Psychiatrii Uniwersytetu Kalifornijskiego dowiodła, iż aż 38% badanych artystów było w przeszłości leczone na wszelkiego rodzaju zaburzenia psychiczne, w tym aż 75% farmakologicznie. Wynik ten skłonił natomiast R. L. Richards do zbadania kreatywności oraz oryginalności myślenia wśród osób posiadających różnego rodzaju zaburzenia psychiczne. Z badań zrealizowanych za pomocą specjalistycznych narzędzi mierzących kreatywność jasno wynika, iż osoby mające doświadczenia z zaburzeniami afektywnymi charakteryzują się wyższą kreatywnością i myśleniem twórczym, co w znacznym stopniu wpływa na zdolności artystyczne, a co za tym idzie predysponowanie do tworzenia dzieł artystycznych³⁶.

Często kreowany w masowych mediach wizerunek artysty nie jest tożsamy z jego realnym samopoczuciem. Doskonałym przykładem osób na pozór szczęśliwych są rozpoznawalni komicy oraz aktorzy filmów komediowych. Jim Carrey, słynny amerykański komik znany z występów w najbardziej kasowych filmach komediowych twierdzi, iż depresja to zbiegi okoliczności. Aktor wielokrotnie podkreślał, że sam od wielu lat mierzy się z tą chorobą, a jako główny jej powód podawał nawarstwiające się tragiczne wydarzenia życiowe takie jak rozwód czy śmierć bliskiej osoby. Jim Carrey twierdził także, że przez swoje role filmowe oraz ciągle stawianie w roli „duszy towarzystwa”, aktor miał duży problem by nawiązać poważną rozmowę, gdyż wszyscy z jego otoczenia pragnęli tego, z czego był najbardziej znany – humoru. Odtwórca roli Ace’a Ventury uważa, że z depresji wyszedł dzięki wsparciu bliskich oraz zmianie trybu życia i odżywiania³⁷.

Tragiczny finał miała natomiast walka z depresją innego aktora znanego z odtwarzania pozytywnych ról komediowych – Robina Williamsa. Znaczna część znajomych aktora twierdzi, iż poza planem komediowym Robin był zupełnie innym człowiekiem. Manifest swej depresji często przejawiał podczas wywiadów. Do historii przeszło już jego słynne stwierdzenie, iż człowiek cierpiący i smutny na zewnątrz wciąż się uśmiecha i rozśmiesza innych, gdyż wie jak druzgocące jest uczucie smutku i braku radości z egzystencji. Życie

³⁶ A. Chmieleńska, *Twórczość „tych, którzy czują więcej”*, [w:] red. K. Szmidt, M. Modrzejewska Śmigulska, *Zasoby Twórcze Człowieka*, Łódź 2013, s. 57-60.

³⁷ A. Zaborski, *Depresja to zbiegi okoliczności*, <https://przekroj.pl/kultura/depresja-to-zbiegi-okolicznosci-artur-zaborski>, dostęp: 12.05.2021.

laureata Oscara i innych prestiżowych nagród filmowych zakończyło się samobójstwem w 2014 roku³⁸.

Depresja, nałogi oraz problemy psychiczne są także nieodłącznym elementem świata muzyków. Jednym z najważniejszych i najbardziej powszechnych przykładów są losy legendarnego już Klubu 27. Idea Klubu 27 została zdefiniowana i wyodrębniona wraz ze śmiercią Kurta Cobaina w 1994 roku. Wokalista Nirvany został piątym, popularnym muzykiem, który zmarł przedwcześnie, w wieku 27 lat. W tym samym wieku umierali Brian Jones w 1969 roku, Jimi Hendrix i Janis Joplin w 1970 oraz Jim Morrison w roku 1971. W roku 2011 do grona Klubu 27 dołączyła także Amy Winehouse, której śmierć 23 lipca 2011 roku wywołała ogromną sensację. Do grupy muzyków zmarłych w wieku 27 lat zaliczyć można ponad 140 osób na całym świecie, ale to właśnie sześć wyżej wymienionych postaci ugruntowało ideę 27 Club w zbiorowej wyobraźni i popkulturze. W opinii ekspertów branży muzycznej tzw. „wielka szóstka” miała cechy, które wyróżniają ją spośród wielu innych, zmarłych w młodym wieku muzyków – superlatywny talent, innowacyjne podejście do muzyki, ciągle towarzyszący intensywny ból psychiczny, śmierć będąc u szczytu kariery oraz nieśmiertelność – każdy z nich stał się postacią kultową. Warto zatem zwrócić uwagę na determinanty przedwczesnej śmierci wśród na pozór szczęśliwych, spełnionych i kochanych przez swoich fanów ludzi³⁹.

Brian Jones był wysoce utalentowanym multiinstrumentalistą, którego gitarowe rify w piosenkach The Rolling Stones tworzyły swoje charakterystyczne i niepowtarzalne brzmienie. Wirtuozeria Jimiego Hendrixa w grze na gitarze elektrycznej sprawiła, iż nawet w obecnych czasach muzyk jest idolem gitarzystów całego świata. W opinii ekspertów Rock & Roll Hall of Fame, umiejętności techniczne i kreatywne zastosowanie efektów dźwiękowych na zawsze odmieniły brzmienie rock and rolla. Janis Joplin, która zmarła zaledwie dwa tygodnie po Jimim Hendrixie, została koronowana na „pierwszą damę” lub „królową” rocka. Mimo sławy, pieniędzy oraz wsparcia fanów, autodestrukcyjny tryb życia był synonimem Klubu 27. Powodów takiego stanu rzeczy można dopatrywać się w dzieciństwie wymienionych muzyków. Cierpienie oraz nieodpowiednie

³⁸ J. Zagalski, *Robin Williams przez chorobę tracił zmysły*. „Nie wiem, co się ze mną dzieje”, <https://film.wp.pl/robin-williams-przez-chorobe-tracil-zmysly-nie-wiem-co-sie-ze-mna-dzieje-6541176884988864a>, dostęp: 12.05.2021.

³⁹ F. Bogaczyk, *Klub 27. Nowa, popkulturowa mitologia*, <https://twojahistoria.pl/2021/03/06/klub-27-nowa-popkulturowa-mitologia/>, dostęp: 26.05.2021.

wzorce sprawiły, iż muzycy nie byli w stanie poradzić sobie ze sławą i stresem obecnym w przemyśle muzycznym. Ojciec Janis, matka Jima, ojciec oraz matka Jimiego przez całe życie i dzieciństwo swego potomstwa zmagali się z alkoholizmem. Pięciu członków rodziny Kurta Cobaina popełniło samobójstwo. Rodzice Jimiego, Kurta i Amy rozwiedli się, gdy mieli oni dziewięć lat. Przypadek ten wskazuje destrukcyjny wpływ problemów rodzinnych na późniejsze życie ówczesnych dzieci. Brian Jones, w wieku 19 lat, został ojcem trojga dzieci z trzema różnymi kobietami. Czwarte nieślubne dziecko urodziło się w 1963 roku. Muzyk nie wspierał żadnego ze swoich dzieci ani jako ojciec, ani finansowo. Działanie w sposób pochopny, nieprzemyślany, pod wpływem chwilowego impulsu mogło być spowodowane chęcią odreagowania problemów rodzinnych, jednak przytłaczające konsekwencje w postaci pełnienia roli ojca stały się zbyt dużym ciężarem⁴⁰.

Oprócz talentu, ogromnej sławy oraz pasji do muzyki, wymienionych członków Klubu 27 spotkała niezwykle tragiczna śmierć. Brian Jones utonął po zażyciu narkotyków. Powodem śmierci Jimiego Hendrixa były niekontrolowane wymioty spowodowane przedawkowaniem barbituranów, natomiast Janis Joplin przedawkowanie heroiny. Jim Morrison zmarł na polekowy zawał serca. Kurt Cobain popełnił samobójstwo, czym dołączył do grona członków swej rodziny, którzy nie poradziła sobie z problemami. Przyczyną śmierci Amy Winehouse było zatrucie alkoholowe. W wielu przypadkach członkowie Klubu 27 wielokrotnie podkreślali i manifestowali swoją zbliżającą się śmierć. Jim Morrison twierdził, że jest bliski śmierci, gdyż nie może już dać więcej muzyce. Janis Joplin otwarcie dzieliła się swoimi spostrzeżeniami z fanami podczas koncertów. Podczas jednego z ostatnich stwierdziła, iż „nie ma powodu, by żyć, jednak nie może znaleźć powodu, by umrzeć”. Kurt Cobain na niedługo przed śmiercią opuścił zakład terapii uzależnień od narkotyków oraz alkoholu. Jim Morrison znany był ze swej obsesji na punkcie samobójstwa oraz ciągłego prognozowania swojej niedługiej śmierci – zarówno w twórczości artystycznej jak i podczas wywiadów. Amy Winehouse otrzymała od swojego lekarza w dniu śmierci ostrzeżenie o nieuchronnym ryzyku śmierci z powodu zatrucia alkoholem. Prośby rodziny i bliskich piosenkarki o skierowanie Amy na odwyk nie przyniosły skutku. Sukces w bardzo młodym wieku, tendencja do uzależnień

⁴⁰ Kenny, D. T., *A History of the 27 Club Through the Lives of Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain*, red. E. Jang, Sydney 2015, s. 6-8.

oraz rzutujące na późniejsze życie problemy rodzinne z okresu dzieciństwa okazały się nadzwyczaj tragiczne w skutkach. Za symbol podejścia członków Klubu 27 do życia uznaje się list pożegnalny Kurta Cobaina, który pisał: „Nie mam już pasji... lepiej wypalić się niż zgasnąć”⁴¹.

Oprócz członków Klubu 27 wielu muzyków zmagало się z podobnymi problemami. Na szczególną uwagę zasługuje zagadnienie lekomanii. Najgłośniejszym przypadkiem tragicznego końca wywołanego przedawkowaniem leków jest śmierć Elvisa Presleya. Król rock’n rolla znany był z przyjmowania leków o każdej porze dnia i nocy. Aby zasnąć stosował leki nasenne, aby się obudzić – leki pobudzające. Przyjmował środki na pobudzenie lub złagodzenie apetytu, a także ogromne ilości środków uspokajających, co w połączeniu z destrukcyjnym trybem życia, alkoholem oraz narkotykami doprowadziło do śmierci Presleya⁴². Do najbardziej istotnych przypadków lekomanii wśród gwiazd muzyki zaliczyć można także przypadki Michaela Jacksona oraz George’a Michaela. Król popu, prowadzonym trybem życia doprowadził do ciężkiego wyniszczenia organizmu. By podołać trudom ostatniej zapowiedzianej trasy koncertowej, Michael Jackson przyjmował ogromne ilości leków przeciwbólowych, które bezpośrednio przyczyniły się do śmierci artysty⁴³. W przypadku George’a Michaela nadmierne przyjmowanie lekarstw, a także uzależnienie od narkotyków i alkoholu doprowadziły do wyniszczenia organów wewnętrznych piosenkarza, a w konsekwencji naglej i niespodziewanej śmierci⁴⁴. Do najnowszych przypadków śmierci znanego muzyka spowodowanej problemami z uzależnieniem i depresją jest przypadek Juice WRLD. Amerykański raper zmarł w wieku zaledwie 21 lat, a za bezpośrednią przyczynę zgonu uznano przedawkowanie syropu na kaszel w składzie którego znajdowała się kodeina, od której artysta był silnie uzależniony⁴⁵.

⁴¹ Tamże, s. 10-11.

⁴² P. Zambrzycka, *Śmierć Elvisa Presleya – poznajcie fakty i mity związane ze śmiercią „Króla”*, <https://kronikidziejow.pl/porady/smierc-elvisa-presleya-poznajcie-fakty-i-mity-zwiazane-ze-smiercia-krola/>, dostęp: 28.05.2021.

⁴³ P. Zambrzycka, *Michael Jackson – życiorys, dyskografia, życie prywatne, śmierć*, <https://kronikidziejow.pl/porady/michael-jackson-zyciorys-dyskografia-zycie-prywatne-smierc/>, dostęp: 28.05.2021.

⁴⁴ P. Zambrzycka, *Życie i śmierć George’a Michaela. Czy artysta popełnił samobójstwo?*, <https://kronikidziejow.pl/porady/zycie-i-smierc-georgea-michaela-czy-artysta-popelnil-samobojstwo/>, dostęp: 29.05.2021.

⁴⁵ T. Juice, *Rapper died from accidental overdose of painkillers, coroner rules*, <https://www.bbc.com/news/newsbeat-51218254>, dostęp: 29.05.2021.

We wszystkich wymienionych przypadkach ogromne znaczenie odegrała presja bycia wielką postacią. Michael Jackson od najmłodszych lat był osobą rozpoznawalną, podkreślał także złe relacje z ojcem, który w dzieciństwie wymuszał na chłopcu ciągle próby i trening umiejętności wokalnych i tanecznych. Elvis Presley nie mógł poradzić sobie z nieuchronnym procesem starzenia się. Przyzwyczajony do bycia bożyszczem kobiet artysta bardzo przejmował się zmianami w wyglądzie zewnętrznym spowodowanymi zarówno przez postępujący wiek, jak i niezdrowy tryb życia. George Michael będący idolem nastoletnich kobiet przez wiele lat ukrywał swoją orientację seksualną w obawie przed utratą sławy, co sprawiło, iż jak sam artysta stwierdził „czułem, że oszukuję sam siebie”. Juice WRLD został natomiast okrzyknięty „największą nadzieją nowej fali rapu” oraz „nowym Eminemem”, co w połączeniu z niełatwym dzieciństwem naznaczonym wychowywaniem się w środowisku o zabarwieniu kryminalnym poskutkowało skłonnością do nałogów oraz autodestrukcyjnym trybem życia⁴⁶.

Zakończenie

Często na pozór idealne życie obarczone jest presją i stresem, generując problemy, z którymi ludzka psychika nie jest sobie w stanie poradzić. Depresja doprowadza do sięgania po różnego rodzaju używki, które pomocne stają się tylko chwilowo, w dłuższej perspektywie znacząco ją pogłębiają. Sława i presja bycia idolem wywołuje trudności z otwartym mówieniem o swoich problemach, co skutkuje różnego rodzaju zaburzeniami psychicznymi. Część artystów dzięki wsparciu bliskich oraz odpowiedniej pomocy specjalistów potrafi poradzić sobie z depresją oraz wyjść z wyniszczających zdrowie, a w konsekwencji życie nałogów. Zjawiska takie jak stany lękowe, wahania nastrojów czy niska samoocena stanowią istotny problem, który w przypadku braku odpowiedniej reakcji może wpłynąć na życie artysty. Jak każdy problem, warto analizować go u podstaw, by móc zmniejszyć jego wymiar.

Tendencja do popadania przez artystów w nałogi oraz zaburzenia psychiczne wymaga ciągłego monitorowania stanu zdrowia oraz stosowania wszelkiego

⁴⁶ Kenny, D. T. *The 27 Club: Running the Numbers*, [w:] red. E. Jang, *The 27 Club: A Comic Anthology*, Sydney 2015, s. 6-8.

rodzaju środków prewencyjnych. Terapię farmakologiczną należy zatem traktować jako ostateczność, natomiast jej ewentualny przebieg powinien podlegać ścisłej kontroli specjalistów. Istnieje szereg sprawdzonych rekomendacji i zaleceń, do których powinny stosować się osoby szczególnie narażone na uzależnienia oraz występowanie zaburzeń afektywnych, a więc artyści. Przestrzeganie ważnych zaleceń specjalistów pozwoli zapobiec, a w razie potrzeby pokonać lub zahamować tragiczne w skutkach symptomy. Do najbardziej istotnych zaleceń środowiska medycznego zalicza się⁴⁷:

- regularna aktywność fizyczna. Ćwiczenia działają antydepresyjnie wywołując wydzielanie przez organizm endorfin określanych mianem hormonu szczęścia. Dodatkowo lepsza forma fizyczna wpływa na pozytywny odbiór własnej osoby, a co za tym idzie wzrost poczucia własnej wartości.
- odpowiednia dieta. Spożywane pokarmy znacząco wpływają na samopoczucie oraz przyczyniają się do pozytywnego myślenia. W opinii specjalistów należy unikać spożywania dużej ilości produktów przetworzonych, tłuszczów trans, słodczy, napojów gazowanych oraz tłustych mięs. Warto oprzeć dietę na warzywach i owocach, chudych mięsach, rybach, zdrowych tłuszczach oraz produktach pełnoziarnistych.
- odpowiednia ilość snu. Jednym z najczęstszych objawów stanów depresyjnych jest bezsenność, dlatego też w celu przeciwdziałania depresji wysoce istotne jest zadbanie o odpowiednią higienę snu. Bardzo istotna jest stała ilość nieprzerwanego snu przy odpowiednich warunkach i temperaturze pomieszczenia.
- unikanie używek. Alkohol, nikotyna oraz narkotyki charakteryzuje się jako depresanty, a zatem środki negatywnie wpływające na zdrowie psychiczne. Często doprowadzając także do uzależnień oraz pogorszenia zdrowia fizycznego.
- psychoterapia. Polega na rozmowie ze specjalistą z zakresu psychologii, analizie problemów oraz ustaleniu sposobów ich zażegnania, a także terapii behawioralnej lub psychoanalizie.
- redukcja bądź unikanie symptomów nadmiernego stresu, określanych mianem „wyzwalaczy”. Oprócz używek, do wyzwalaczy zalicza się

⁴⁷ *What to know about avoiding depression*, <https://www.medicalnewstoday.com/articles/320502#avoid-triggers>, dostęp: 29.05.2021.

np. przedmioty i sytuacje przywołujące przykre i negatywne wspomnienia, przerastające lub nieodpowiednie zadania w pracy lub ekspozycja na informacje potęgujące poczucie przygnębienia⁴⁸.

Niniejszy artykuł może być podstawą do prowadzenia badań na temat redukcji nadmiernej ilości stresu, depresji oraz uzależnień wśród artystów, często noszących brzemień bycia idolami nastolatków. Dalsze badania pozwolą znacząco zwiększyć świadomość społeczeństwa na temat poruszonej problematyki, a w konsekwencji opracować rozwiązania służące spadkowi tendencji do popadania w depresję, uzależnienia oraz choroby psychiczne wśród muzyków i innych artystów.

Bibliografia

Literatura:

- Adaijan T., *The Definition of Art*, [w:] The Metaphysics Research Lab, Stanford 2018.
- Cekiera C., *Toksykomania: narkomania. Lekomania, alkoholizm, nikotynizm*, Warszawa 1985.
- Chmieleńska A., *Twórczość „tych, którzy czują więcej”*, *Zasoby Twórcze Człowieka*, red. K. Szmidt, M. Modrzejewska-Śmigulska, Łódź 2013.
- Cierpiałkowska L., *Alkoholizm*, Poznań 2001.
- Cierpiałkowska L., *Psychologia uzależnień*, [w:] red. H. Sęk, *Psychologia kliniczna*, Warszawa 2015.
- Cierpiałkowska, L., Soroko E., *Zaburzenia osobowości – problemy diagnozy klinicznej*, Poznań 2015.
- Golka M., *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2012.
- Gunderson J. G., Hoffman P. D., *Understanding and Treating Borderline Personality Disorder*, Washington 2017.
- Janiszewski W., Jędrzejko M., *Napoje energetyzujące i wzmacniające*, [w:] , red. Jędrzejko M., *Narkomania*, Warszawa–Pułtusk 2008.
- Jędrzejko K., *Rośliny psychoaktywne – narkotyczne i halucynogenne*, Katowice 2009.
- Kenny, D. T. *Life expectancy and cause of death in popular musicians*, Sydney 2020.

⁴⁸ Kelly McGonigal, *Siła stresu. Jak stresować się mądrze i z pożytkiem dla siebie*, Warszawa 2016.

- Kenny, D. T. *The 27 Club: Running the Numbers*, [w:] red. Jang E., *The 27 Club: Aco-mic Anthology*, Sydney 2015.
- Linehan M. M., *Cognitive Behavioral Treatment Of Borderline Personality Disorder*, Oncario 2019.
- Misiewicz M., *Sportowiec – idol czy autorytet?*, Lublin 2014.
- Mościcka D., *Współcześni politycy: autorytety, idole czy celebryci?*. [w:], *Autorytet: wartość czy fikcja?*, red. J. Zimny Stalowa Wola, 2015.
- Piórkowski P. D., *Autorytety – idole, pozory, eksperci i celebryci*, Poznań 2016.
- Pstrąg D., *Wybrane zagadnienia z problematyki uzależnień*, Rzeszów 2000.
- Rybakowski J., *Aktywność twórcza a psychopatologia, Udręka i ekstaza*, 2009.
- Sobocińska M., *Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku*, Wrocław 2019.
- Sztabiński G., *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, oddefiniowanie*, Łódź 2017.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Woronowicz B., *Bez tajemnic. O uzależnieniach i ich leczeniu*, Warszawa 2001.
- Zajączkowski K., *Uzależnienia od substancji psychoaktywnych*, Warszawa 2003.

Netografia:

- Bogaczyk F., *Klub 27. Nowa, popkulturowa mitologia*, <https://twojahistoria.pl/2021/03/06/klub-27-nowa-popkulturowa-mitologia>, dostęp: 07.05.2021.
- Grygiel B., *Większość artystów niezależnych ma problemy psychiczne. Szwedzkie badanie*, <https://www.focus.pl/artykul/73-niezaleznych-muzykow-zmaga-sie-z-proble-mami-psychicznymi-190509041852>, dostęp: 07.05.2021.
- Juice T., *Rapper died from accidental overdose of painkillers, coroner rules*, <https://www.bbc.com/news/newsbeat-51218254>, dostęp: 10.05.2021.
- Redakcja Lumine, *Depresja w branży muzycznej. Słynni muzycy cierpiący na zaburzenia psychiczne*, <https://lumine.me/blog/depresja/depresja-w-branzy-muzycznej-slynni-muzycy-cierpiacy-na-zaburzenia-psychiczne>, dostęp: 07.05.2021.
- What to know about avoiding depression*, <https://www.medicalnewstoday.com/articles/320502#avoid-triggers>, dostęp: 10.05.2021.
- Zagalski J., *Robin Williams przez chorobę tracił zmysły. „Nie wiem, co się ze mną dzieje”*, <https://film.wp.pl/robin-williams-przez-chorobe-tracil-zmysly-nie-wiem-co-sie-ze-mna-dzieje-6541176884988864a>, dostęp: 07.05.2021.
- Zambrzycka P., *Michael Jackson – życiorys, dyskografia, życie prywatne, śmierć*, <https://kronikidziejow.pl/porady/michael-jackson-zyciorys-dyskografia-zycie-prywatne-smierc/>, dostęp: 08.05.2021.

Zambrzycka P., *Śmierć Elvisa Presleya – poznajcie fakty i mity związane ze śmiercią „Króla”*, <https://kronikidziejow.pl/porady/smierc-elvisa-presleya-poznajcie-fakty-i-mity-zwiazane-ze-smiercia-krola/>, dostęp: 08.05.2021.

Zambrzycka P., *Życie i śmierć George’a Michaela. Czy artysta popełnił samobójstwo?*, <https://kronikidziejow.pl/porady/zycie-i-smierc-georgea-michaela-czy-artysta-popolnil-samobojstwo/>, dostęp: 08.05.2021.

Jagoda Kurnikowska

Filologia Polska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

jagoda.kurnikowska@gmail.com

KTO POWIEDZIAŁ, ŻE MICKIEWICZ TO NIE RAPER? MICKIEWICZ I POPKULTURA

Who said that Mickiewicz was not a rapper?

Mickiewicz and pop culture

Streszczenie

W niniejszym referacie chciałabym przedstawić romans popkultury z romantyzmem na przykładzie Adama Mickiewicza i polskiej sceny rapowej. Artykuł skupia się na funkcjonowaniu poety, jego spuścizny oraz osoby, w przestrzeni kultury popularnej, zwłaszcza rapu. W pracy zostaną przedstawione oraz omówione przykłady muzyczne obrazujące tropy Wielkiej Improwizacji w piosence *Jestem bogiem* zespołu Paktofonika, nawiązania do *Dziadów cz. III* jako inspiracji albumu *Księga Tajemnicza. Prolog* Kalibra 44 oraz powiązanie jambów filomackich z rapem. Oprócz tego zostanie przedstawiona specyficzna relacja między rapem a poezją – kwestia wykorzystania tych samych narzędzi poetyckich oraz adaptowania tekstów Mickiewicza na grunt melorecytacji w subkulturze hip-hopu.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, romantyzm, popkultura, rap

Summary

In this article I will show pop cultural references in rap music with romanticism based on Adam Mickiewicz's poetry. The article mainly focuses on

the functioning of Mickiewicz's works in the sphere of popular culture, especially rap music. In my research I present a connection between *Wielka Improwizacja* (from *Dziady* part III) and Filomaci's poems (called „jamb”) with Paktofonika's song *Jestem bogiem* and Kaliber 44's music album *Księga tajemnicza. Prolog*. Moreover, the article will study a specific relationship between rap music and poetry in terms of sharing common techniques and creating rap adaptations of Mickiewicz's work.

Key words: Adam Mickiewicz, romanticism, pop culture, rap music

Mickiewicz a Kaliber 44 – wstęp do problematyki

Adam Mickiewicz inspirował polskich artystów nieprzerwanie od dwóch stuleci. Romantyk, artysta, wizjoner, duch unoszący się nad rodzimą kulturą¹, który wciąż daje o sobie znać w nowopowstających dziełach w praktycznie wszystkich dostępnych obszarach sztuki. Nie inaczej było w przypadku zespołu Kaliber 44 i ich albumu muzycznego *Księga Tajemnicza. Prolog*², wydanego w 1996. Zauważają to nawet recenzenci-amatorzy, jak Piotr Szwed, fan zespołu:

„Nawiązania do Mickiewicza są wręcz ostentacyjne: nazwa zespołu, tytuł płyty, projekt okładki, postrzeganie muzyki jako medium prowadzące go na drugą, metafizyczną stronę rzeczywistości («muzyka to ułamek tarcia, między naszym ziemskim wymiarem, a czymś więcej, a czymś dalej»), Konradowskie bronienie imienia Maryi, Wielka Improwizacja («Moja obawa»), koncepcja albumu, który jest jedynie prologiem, urywkiem, czymś świadomie niedokończonym, pomysł na opisywanie rzeczywistości z perspektywy powstających z grobu upiorów... Co najważniejsze, wszystkie te pomysły okazały się rewelacyjnie zgrane z muzyczną agresywną ekspresją,

¹ Jak o Dostojewskim, Gogolu i Turgieniewie pisał Bierdiajew próbując zrozumieć wpływ tradycji literackiej na przebieg rewolucji w Rosji. Patrz: M. Bierdiajew, *Duchy rosyjskiej rewolucji*, przeł. Cezary Wodzicki, „Kronos” 2007, nr 4, s. 9-35.

² Kaliber 44, *Księga Tajemnicza. Prolog*, producent Kaliber 44, Wytwórnia Muzyczna S. P. Records, Katowice 1996.

która stanowi podstawę albumu. Szkoda że, (sic!) życie do tego bagażu romantycznych inspiracji dopisało jeszcze jeden obowiązkowy motyw – samobójczą śmierć artysty”³.

Kaliber 44 jest nie pierwszą (i zapewne nie ostatnią) grupą artystyczną, która zdecydowała się sięgnąć po Mickiewiczowski zestaw pomysłów. Jednakże fakt istnienia ducha Mickiewicza na płycie Kalibra 44 można uznać niejako za fenomen polskiej kultury współczesnej, gdyż jest to próba połączenia dorobku wieszczą, który stanowił ważne ogniwo budowania tożsamości narodowej Polaków w XIX w., z atrybutem kultury popularnej jaką jest rap – melorecytacja przy akompaniamencie muzycznym, narzędzie ekspresji wywodzące się z nizin społecznych. I chociaż zespół nigdy nie wskazał Mickiewicza ani jako głównej, ani pośredniej inspiracji, to odniesienia do *Dziadów cz. III* oraz konkretnych fragmentów jak *Pieśń Zemsty* i *Wielka Improwizacja* są widoczne. Wszystkie pomysły należy potraktować jako grę w największym z, i ramach jednego z największych dramatów kultury polskiej. Jednakże Mickiewicz przetłumaczony na język raperów może skuteczniej zachęcać młodzież do obcowania z polskim dramatem i do własnych poszukiwań romantycznych poszlak w kulturze popularnej. W niniejszej pracy chciałabym przedstawić wyniki moich poszukiwań twórczości Mickiewicza w przestrzeni rapu. W celu realizacji założenia badawczego postawiłam pytanie główne, które brzmi: „W jaki sposób Mickiewicz funkcjonuje w kulturze popularnej, której częścią jest rap?”.

Romantyczny wieszcz ulubieńcem internautów

Dzięki internetowi i kulturze memów Mickiewicz na nowo odżył w świadomości młodego pokolenia – cybernetycznych tubylców, którzy postać prekursora romantyzmu nie tylko poznają w szkolnej ławce, ale również sami tworzą materiały na jego temat. Najczęściej podejmowanym tematem jest spór na linii Mickiewicz – Słowacki, który na łamach śmiesznych obrazków przemienia się w konflikt współczesnych super-raperów, którzy nie szczędzą języka w bitwach na rymy. Warto przypomnieć, że jednym z wyróżniających romantyków

³ P. Szwed, *Kaliber 44. Księga Tajemnicza. Prolog*, <http://www.screenagers.pl/index.php?service=classics&action=show&id=64>, dostęp: 17.02.2022.

atrybutów była umiejętność improwizacji, szczególnie podczas przyjęć towarzyskich. Dzisiaj Mickiewicza tworzącego wiersz *ad hoc* na przyjęciu imieninowym, według relacji Czeczota, nazwalibyśmy freestyleowcem. Ponadto postać romantyka, wraz z innymi czołowymi polskimi literatami stała się bohaterem nowego trendu w modzie, tzw. odzieży literackiej, której inspiracją są narodowe dzieła i klasyki literatury. Wśród twórców tej mody jest sklep *Nadwyraz*, w ofercie którego można znaleźć koszulki i torby z przewrotną grafiką z napisem „Mickiewicz na stepie” lub grupę „Wściekłych Wieszczy”, w której skład wchodzi: Mickiewicz, Słowacki, Norwid i Krasiński.

Spuścizna Mickiewicza w rapie

W rapie obserwować można obecność przede wszystkim twórczości i myśli romantycznego poety, nie zaś jego osoby *sensu stricte*. Możliwe jest wydzielenie dwóch sposobów korzystania z dzieł Mickiewicza przez polskich raperów: pierwszym jest „inspiracja”, czyli wykorzystanie pewnych uniwersalnych zagadnień i problematyki, która jest literacko opracowana w dziełach. Taką relację buduje wspomniany już Kaliber 44 oraz Paktofonika w utworze *Jestem bogiem*. Zespół tworzą: Wojciech „Fokus” Alszer, Sebastian „Rahim” Salbert oraz Piotr „Magik” Łuszcz.

„Mam jedną pierdolną schizofrenię,
zaburzenia emocjonalne, proszę puść to na antenie.
Powiem Ci, że to fakt, powiesz mi, że to obciach.
Pierdole Cię i tak rozejdziesz się po łokciach.
Bo ja jestem Bogiem, uświadom to sobie (sobie).
Słyszysz słowo, od którego włos jeży się na głowie.
O rany rany, jestem niepokonany.
H-I-P H-O-P bez reszty oddany
Potencjał niewyczerpany,
Chyba w DNA on był mi dany.
Czekaj Fokus, Rah, jeszcze oszaleją wszystkie pizdy,
gdy poznają mój urok osobisty.
Duszę artysty, to jaki jestem skromny i bystry,
szczery do bólu, że aż przezroczysty i

wiesz co mnie boli? Że w głowach się pierdoli.
Zakłócony spokój ludziom dobrej woli.

Jestem Bogiem!
Uświadom to sobie (sobie).
Ty też jesteś Bogiem!
Tylko wyobraź to sobie (sobie)⁴.

Podmiot liryczny, z którym zasadne jest utożsamienie samego autora zwrotki, czyli Magika, ujawnia przed słuchaczem indywidualne zjawisko natury metafizycznej, warunkujące postrzeganie przez niego świata. „Pierdolnięta schizofrenia” wydaje się zjawiskiem czysto subiektywnym, jednostkowym i indywidualnym, co czyni ją niezrozumiałą wśród osób postronnych. Jednocześnie Magik postrzega problem braku komunikowalności w kategorii przemijającej doczesności, niedotyczącej przecież nieograniczonego i nieskończonego stanu uduchowienia, o jakim zaświadcza. Wreszcie wybucha bluźnierczą pychą, roszcząc sobie prawo do miana Boga z racji dysponowania nadnaturalną magiczną ułudą, która według rozeznania pochodzić ma z samego człowieka i jego świadomości ontologicznej, a więc każdy może pretendować do roli Najwyższego (co jednocześnie staje w kontrze do statusu wybranego). Niewiarygodna zwinność poetycka oraz podjęta idea sprawia, że cień *Wielkiej Improwizacji* powoli krystalizuje się jako głos nowego pokolenia w rytmie beatu⁵. Myśl kontynuuje Rahim.

„W pełni poczytalny, za czyny swe odpowiedzialny.
Jak ty nieprzemakalny, pędzi tu jak halny.
Wyprzedza świat realny, nawiedza wirtualny.
System binarny, materiał łatwopalny.
Da przepływ momentalny energii, cios werbalny.
Kandydat potencjalny na występ teatralny.
Doznaje szoku w dwutysięcznym roku, za to spalmy.
Pora na elaborat eksperymentalny.

⁴ Paktofonika, *Jestem Bogiem*, [w:] tegoż *Kinematografia*, Częstochowa 2000.; ten i każdy następny cytowany fragment.

⁵ *Beat* – w muzyce: równomierne uderzenie odmierzające kolejne takty utworu, słowo zaczerpnięte z języka angielskiego; Internetowy SJP PWN, hasło *beat*, sjp.pl/beat, dostęp: 17.02.2022.

W sposób niekonwencjonalny głoszę treści,
słuchaj proszę.
Trafiam Cię w punkt centralny,
wiedz, że niepewności spłoszę.
Nastroszę się, gniew boski jest nieobliczalny.
Unoszę Cię, z góry widok kapitalny.
I idealny obraz, jak krajobraz tropikalny.
Monstrualny krach!
Rah nieprzewidywalny!⁶

Dalszą część utworu można podzielić na dwie części. Główną funkcją części pierwszej jest przedstawienie wielopłaszczyznowości potencjału Magika, co udaje się przy pomocy licznych niestandardowych dookreśleń i porównań. Posłużono się przywołaniem systemu binarnego, czyli zero-jedynkowego charakteru działania lub/i postrzegania świata przez nowego Boga. Ponadto pędzi tu jak halny, czyli porywiście, szalenie, niszczyielsko, co daje początek wszelkiej energii jak *primus motor*, czyniąc z Magika prawdziwie żywym, wiecznym i najdoskonalszym dziełem siebie samego. Jest to niejako eksperyment, próba stworzenia bytu większego od największego, którego fundamentem jest iście Konradowska pycha. Warto w tym miejscu przytoczyć anegdotę⁷ opowiedzianą przez Rahima w wywiadzie dla *Gazety Wyborczej* z 2001 r.:

„Któregoś dnia Magik oświadczył chłopakom: – «Jestem bogiem». Usłyszała to jego matka. Skomentowała: – «Ale samozwańczym». Rahim: – «Mówił nam o boskości, jakby przenikał się z Biblią. Cuda, akty sakralne opowiadały mu psychikę»⁸.

⁶ Paktofonika, *Jestem...*

⁷ Inna wersja anegdoty, która na dzień 23 kwietnia 2021 r. nie jest już dostępna na stronie:

«(...) ty też jesteś Bogiem, uświadom to sobie, sobie.» – Kiedy Magik pierwszy raz zapował mi fragment «Jestem Bogiem», oczy wyszły mi na wierzch. Zadzwoiłem i nawiązałem: «Jestem Bogiem, jestem Bogiem», a jego mama gdzieś w tle: «Tak, chyba samozwańczym» Redakcja, Bogna Świątkowska – Narodziny Polskiego Hip Hopu [vid], <https://glamrap.pl/bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu/>, dostęp: 17.02.2022.

⁸ L. Ostalska, *Teraz cię zarymuję. Opowieść o braterstwie chłopaków z Paktofoniki*, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,165672,24876719,magik-na-slasku-znali-gowzyscy-nawet-tacy-co-nic-nie-wiedzieli.html>, dostęp: 17.02.2022.

Druga część została wyszczególniona ze względu na zmianę sposobu prowadzenia narracji. Teraz Bogiem staje się Rah, który tylko (lub aż) musi „wyobrazić to sobie”. Role się odwracają, to drugi artysta doświadcza stanu uduchowienia i tworzy ułudę mistycznego starcia – podobnie jak Konrad wzlatuje do przeciwnika, ale w przeciwieństwie do niego definitywnie go niszczy, przynajmniej na gruncie własnego monologu. Pod koniec insynuuje, że i słuchacz może zostać przez niego wywyższony. Ostatnią częścią piosenki jest zwrotka Fokusa.

„Widzę, widzę, widzę więcej
Wiem więcej, tak to jest mniej więcej
Uczę się sztuki życia, hip hop to mój Sensei
I rzu-cam tym, a to jak kauczuk
Czysta technika, żadnego fałszu
Niuanse, sensacyjne seanse
W bezsensie sens jest jedynym awansem
Balansem w naturze, równowagi korekta
Unoszę się ponadto na specjalnych efektach
Cel – eS eM O Ka na kartki biel

A eN Be eL O Ka E Jot Be E eL

-----”⁹.
„Le – le – lekko jak hel napełniam twogą
I zapewniam, jak wrogom kontakt z podłogą
Twą dozgonną chęć dorównania swym bogom
Ogrom PFK¹⁰ podąża swą drogą
Przysięgam na ogon, uwierzysz w co zechcę
A poczujesz jeszcze od tych lepsze dreszcze”¹¹.

Pierwsza część jest, podobnie jak u Raha, opisem stanu auto-ubóstwienia. Nasilają się zdolności percepcyjne Fokusa, obejmujące teraz rzeczywistość transcendentną, nieodkryte dotąd prawdy ogólne. Jego możliwości są częścią świata realnego, profanicznego, są „czystą techniką”, pozbawioną fałszu, którą należy

⁹ Podział zastosowany na potrzeby niniejszego artykułu.

¹⁰ Skrót od *Paktofonika*.

¹¹ *Paktofonika, Jestem...*

rozpatrywać w ujęciu budujących ją elementów – składowych świata rzeczywistego, ukazanego jako bezsens, alogiczność, w którym jedyną formą uzewnętrznienia, ale również osiągnięcia niezachwianej pozycji tożsamościowej, jest bunt.

W drugiej części rapper przeobraża się w postać szatana, „przysięgając na ogon”. Można domniemać, iż mistyczny stan zmienia bohaterów, mami ich oraz zachęca do mamienia innych, tworzenia rzeszy samozwańczych bogów pod diabelską batutą. Jednym z opętanych zostaje słuchacz piosenki. Podążając tropem *Wielkiej Improwizacji* i zasad nakreślonych w prologu *Dziadów cz. III*, Fokus w szarlatańskim uniesieniu ubezwłasnowolni człowieka w jego boskiej naturze, obiecując wyższy poziom odczuć duchowo-fizycznych, niż te nawet wyzwolone w trakcie buntu przeciwko Bogu. Paktofonika ciekawie bawi się ideą potęgi¹² i buntu Konrada.

Każdy może rzucić wyzwanie Bogu, nawet wygrać z nim nadludzkie starcie, jeśli tylko zbuduje odpowiedni fantazmat o swojej boskiej naturze, a samo wyobrażenie przekuje w nadczłowieczą pychę. Interpretacja łączy się po części ze stanowiskiem Ryszarda Przybylskiego wyłożonym w *Słowie i milczeniu bohatera Polaków*, ale brak dowodów na znajomość intelektualnego dorobku lub samej pozycji lekturowej przez artystów. Na samym końcu utworu rapperzy pozwolili sobie na jeszcze jeden element, który można potraktować jako nawiązanie do *Dziadów cz. III*. Po zakończeniu trzeciej zwrotki pojawia się fragment nagrania *Trzy słowa do ojca prowadzącego* (1996) w postaci jednej kwestii wyszczególnionej poniżej. Jest to krótki dialog, między o. Piotrem Andruszkiewiczem, prowadzącym audycję *Rozmowy niedokończone* na żywo na antenie Radia Maryja, a anonimowym mężczyzną, który dzwoni przekazać krótki komunikat do ojca prowadzącego. Dla zrozumienia kontekstu przytaczam

¹² Warto w tym momencie przypomnieć *Małą Improwizację* oraz scenę III, w której uwydatnia się motyw Konradowskiego widzenia, potęgi oka, które może wyzwolić Rollisona od tortur poprzez samobójczą śmierć.

Nie! — oka mi nie wydarł! Mam to silne oko;
Widzę stąd i stąd nawet, choć ciemno, głęboko.
Widzę ciebie, Rollison! Bracie! cóż to znaczy?
I tyś w więzieniu, zbity, krwią cały zbryzgany,
I ciebie Bóg nie słuchał i tyś już w rozpacz,
Szukasz noża, próbujesz głowę tłuc o ściany:
»Ratunku!« — Bóg nie daje, ja ci dać nie mogę!
Oko mam silne: spojrzę, może cię zabiję —
Nie — ale ci pokażę okiem — śmierci drogę.

A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie*, opr. J. Skuczyński, Wrocław 2012, sc. III, w. 66-74.

całość rozmowy, a nie tylko reakcję redaktora, która stała się częścią wieńczącą *Jestem Bogiem*.

OP¹³: Proszę, słuchamy, Radio Maryja. Trzeba ściszyć radio przede wszystkim.

S¹⁴: Halo?

OP: Bardzo proszę.

S: Szczęść Boże.

OP: Szczęść Boże!

S: Trzy słowa do ojca prowadzącego. [pauza] Chuj ci w dupę.

OP: Ooo. [dźwięk naciskanego klawisza] Widzę, że pan się ładnie przedstawił przed, nam tutaj w tej chwili słuchaczom, przed tymi milionami słuchaczy...¹⁵.

Dodatek można postrzegać w kontekście ironicznym w stosunku do boskiego konceptu zapoczątkowanego przez Magika. Wdzięcznym akcentem pozostaje liczba słuchaczy (może nawet ludzi dobrej woli, którym zakłócono spokój) określana na milion. A za „miliony się kocha i cierpi katusze”¹⁶. To oczywiście tylko wzmianka, nawiązanie, możliwe, że nawet nie odnoszące się stricte do *Dziadów cz. III*, niemniej w kontekście widocznych tropów *Wielkiej Improwizacji* trudno ten wybór uznać za przypadkowy. Należy również pamiętać, że *Jestem Bogiem* to drugi projekt muzyczny Magika, w którym fundamentalną okazuje się spuścizna Mickiewicza. Jak już zostało wspomniane, w 1996 r., będąc członkiem zespołu Kaliber 44, współtworzył album *Księga Tajemnicza. Prolog*, którego lejtmotiwem¹⁷ są wybrane fragmenty z *Dziadów cz. III: Pieśń Zemsty* oraz *Wielka Improwizacji*. Z trzynastu utworów trzy są zbudowane w oparciu o monolog Konrada, dwie – *Pieśń Wampiryczną*. Jak już zostało wspomniane, raperzy nigdy nie wskazali dorobku wieszczą jako swojej inspiracji ani nie komentowali tego typu tropów, jednak czy na tej podstawie należy od razu odrzucić świat *Dziadów cz. III*? Niemniej sama idea, pomysł

¹³ Skrót od *Ojciec Prowadzący*.

¹⁴ Skrót od *Słuchacz*.

¹⁵ P. Głuchowski, *Jacek Hołub: Siedem sekund na ścieżce*, wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,14586542,Siedem_sekund_na_sciezie.html, dostęp: 17.02.2022.

¹⁶ Parafraza kwestii Konrada z *Wielkiej Improwizacji*; A. Mickiewicz, *Dziady...*, s. 168.

¹⁷ Spolszczenie według sugestii Słownika Języka Polskiego PWN.

opracowania fundamentów buntu z *Wielkiej Improwizacji* wydaje się niezwykle interesujący i warty interpretacji.

Drugą formą jest adaptacja twórczości Mickiewicza na grunt melorecytacji. O tym, że teksty chociażby *Dziadów cz. III* są w zasadzie gotowym rapowym materiałem, pod który wystarczy dobrać odpowiedni *beat* przekonał się raper Peja, który we współpracy z Narodowym Centrum Kultury stworzył utwór promujący wydanie dwóch nietypowych pozycji lekturowych przez NCK: *Antologii polskiego rapu* (2014) oraz *Raperzy kontra filomaci* (2014). Utwór to w zasadzie część *Wielkiej Improwizacji* wraz z wplecionym refrenem rapera:

„Oto Wielka Improwizacja, spore wyzwanie,
Wielka Improwizacja, moje przesłanie,
Wielka Improwizacja, Rychu na bicie,
Wielka Interpretacja rap z Mickiewiczem”¹⁸.

„Kto powiedział, że Mickiewicz to nie raper?” pyta podmiot liryczny piosenki kabaretu OT.TO i o to samo zapytał Tomasz Kukołowicz, autor rozprawy doktorskiej pt. *Raperzy kontra filomaci*. Jego praca to przede wszystkim studia porównawcze nad współczesną sztuką rapową a ówczesną sztuką literacką.

„Analizowałem porównania z tekstów Pezeta i przypomniał mi się fragment «Pana Tadeusza». Tam też jest dużo porównań. Tak po nitce do kłębka dotarłem do Archiwum Filomatów, w którym odkryłem innego Mickiewicza niż tego, o którym mówią nauczyciele w szkole. Odkryłem młodego chłopaka z prowincji, który dzięki wybitnemu talentowi staje się czołowym poetą wśród filomatów. Dwudziestolatka, który przez układanie rymów chce dowieść świata, że jest najlepszy. Czy nie tacy właśnie są raperzy?”¹⁹.

Badacz powołuje się na tzw. jamby filomackie, czyli okolicznościowe, najczęściej improwizowane wiersze, składane podczas przyjęć imieninowych (i nie tylko). Filomaci jako miłośnicy nauki i literatury, ale również młodzi chłopcy, w swoich frywolnych wersach podszczytywali się niejednokrotnie

¹⁸ Peja, *Wielka Improwizacja*, słowa Adam Mickiewicz, prod. DJ ZeL, Warszawa 2015.

¹⁹ U. Schwarzenberg-Czerny, *Peja kontra Adam Mickiewicz. Raperzy mają sporo wspólnego z romantykami*, <https://natemat.pl/130643,peja-kontra-adam-mickiewicz-raperzy-maja-sporo-wspolnego-z-romantykami>, dostęp 17.02.2022.

z prozatorską gracją i serdecznością. „Ambicją filomatów, tak jak prawie dwa wieki później raperów w stylu *braggadocio*, było udowodnienie swojej wyższości nad kolegami po fachu”²⁰.

„Jambusie, kpię ze świata, kiedy z tobą w lidze...

Nikogo już nie widzę, tylko siebie widzę... – oświadczył podczas jednego z takich pojedynków Tomasz Zan”²¹.

Według relacji Jana Czeczota na jednym z takich przyjęć, dokładnie Adamowych (imieninach Mickiewicza) w 1818 r. objawił się w przyszłym wieszczu talent do tworzenia improwizacji, które wprawiały w zdziwienie innych zaproszonych.

„Nie pomnę, czy już po drugiego spełnieniu było kielicha; czy więc drugi kielich dodał Adamowi rezonu i większej śmiałości... Ale zda mi się wyższą, miłszą były zapewne od wina pobudką: wewnętrzne uradowanie i czułość, że się Adam odkrył w tej chwili z Improwizatorstwem. Od tego to czasu zaczyna się karyera Adamowej improwizacji, która zawsze po dwóch kielichach następuje, obfita najbardziej w tryolety śpiewane, ginąć nam po łąkach i lasach, gdzie ich spisać nie było podobna...”²².

Tym samym Mickiewicz najprawdopodobniej stał się pośrednio i nieświadomie mentorem hip-hopowej formy wyrazu.

Innym jeszcze utworem mieszczącym się w tej perspektywie wykorzystania dorobku Mickiewicza jest projekt grupy White House pt. „Poeci”. Artystom przyświecała idea stworzenia albumu rapowego z wykorzystaniem dorobku najważniejszych literatów polskich, której adaptację na grunt muzyki hip-hopowej mieli dokonać współcześni raperzy. Tak powstał utwór „Reduta Ordona”, we współpracy White House i Trzeciego Wymiaru. Utwór został w całości oparty o dzieło Mickiewicza, autorska pozostaje aranżacja oraz podkład muzyczny.

²⁰ P. Zakrzewski, *Tomasz Kukulowicz – „Raperzy kontra filomaci”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/tomasz-kukulowicz-raperzy-kontra-filomaci>, dostęp: 17.02.2022.

²¹ Tamże.

²² J. Kallenbach, *O nieznanym utworach młodzieńczych Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1908, t. 7, nr 1/4, s. 492.

Podsumowanie

Rap, jak żadna inna aranżacja podkreśla geniusz romantycznego mistrza prozodii. Niebanalne rymy, wirtuozyjne operowanie przerzutnią, genialny rozkład akcentów oraz sylab w poszczególnych wersach, a przede wszystkim świadome budowanie napięcia fabularnego wraz z punktami kulminacyjnymi nie mogą pozostać bez echa w przypadku artystów-raperów, którzy sami próbując pisać teksty rapowe, korzystając z *de facto* tych samych narzędzi poetyckich. W tym kontekście jeszcze mocniej wybrzmiewa nowatorstwo Mickiewicza, którego wieloaspektowość zaskakuje i zaskakiwać będzie wraz z rozwojem nie tylko nauki, ale również popkultury. Na koniec jeszcze fragment żartobliwego utworu Kabaretu OTTO *Rap Tadeusz*, którzy nie tylko poznali się na Mickiewiczu-raperze, ale mają odwagę włączyć ten aspekt jako walor, a nie przywarę romantycznego wieszca.

„Gdy zaczepia mnie policjant, czy mam dokumenty
Odpowiadam mu wierszem: długie, cętkowane, kręte
Albo mówi dziewczyna: sięgaj tam gdzie wzrok nie sięga
Ja jej na to mówię, że to trzynasta księga.
[...]

No i w szkole zadyma, jest odpytywanie
Polonistka poluje na mnie, zje mnie na śniadanie
Patrzy na mnie łapczywie, myśli: szanse raczej małe
Na pewno nic nie umie, postawimy gałą

I tak gałą za gałą, chyba od pół roku
A ja patrzę na nią z góry i trochę jakby z boku
Z godnością wstaję, ona pyta mnie czy umiem
Ja przez chwilę stoję cicho, a potem rzucam dumnie:

Litwo, Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie kto cię stracił
Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała

Gdzie panińskim rumieńcem – a ona: siadaj! pała!
[...]

I tak myślę, co kiedy i kto wypowiedział
Czy wiedział o czym mówi i czy mówił o czym wiedział
Potem mówię już na głos: więc pokażcie mi papier
Kto powiedział i kiedy, że Mickiewicz to nie raper?”²³

Z racji niezaprzecznego wkładu Mickiewicza do rozwoju polskiej kultury wokół postaci wieszcz narosło sporo mitów, dotyczących jego dzieł, biografii czy osoby. Mickiewicz jest tym poetą, który tworzy kanon, a kanon jest pewną wartością budującą tożsamość, zatem nie powinna być strukturą podważaną. Uważam, że gloryfikacja Mickiewicza i jego poezji skutkuje pewnego rodzaju odcięciem od naturalnych procesów zachodzących w kulturze postmodernistycznej, jak chociażby reinterpretacja, która daje utworom nowe życie – zwłaszcza w kontekście dzieł szeroko znanych i opracowanych. Przez to myśl o Mickiewiczu jako inspiracji dla raperów, czy w ogóle Mickiewiczu-raperze wydaje się niepoważna, momentami śmieszna. Jednakże właśnie w taki sposób uda się naocznie przedstawić młodemu pokoleniu geniusz romantyka, którego dzieła nie utraciły swojej genialności nawet po bez mała dwóch wiekach. A zatem „Mickiewicz-raper” nie powinno brzmieć, jak obelga, ale pewnego rodzaju pochwałą. Pochwała dla wielkości zauważonej jeszcze (i nie ostatni) raz.

Bibliografia

Literatura:

Kabaret OT.TO, *Rap Tadeusz*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, słowa i produkcja Kabaret OT.TO, Warszawa 1994.

Kallenbach J., *O nieznanym utworach młodzieńczych Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1908, t. 7, nr 1/4.

Kukołowicz T., *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014.

²³ Kabaret OT.TO, *Rap Tadeusz*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, słowa i produkcja Kabaret OT.TO, Warszawa 1994.

Mickiewicz A., *Reduta Ordona*, [w:] *Poezje*, tom 2, Kraków 1928.

Netografia:

Internetowy SJP PWN, hasło *beat*, sjp.pl/beat, dostęp: 17.02.2022.

Głuchowski P., *Jacek Hołub: Siedem sekund na ścieście.*, wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,14586542,Siedem_sekund_na_sciecie.html, dostęp: 17.02.2022.

Ostałowska L., *Teraz cię zarymuję. Opowieść o braterstwie chłopaków z Paktofoniki*, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,165672,24876719,magik-na-slasku-znali-go-wszyscy-nawet-tacy-co-nic-nie-wiedzieli.html>, dostęp: 17.02.2022.

Redakcja, *Bogna Świątkowska – Narodziny Polskiego Hip Hopu [vid]*, <https://glamrap.pl/bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu/>, dostęp: 17.02.2022.

Schwarzenberg-Czerny U., *Peja kontra Adam Mickiewicz. Raperzy mają sporo wspólnego z romantykami*, natemat.pl/130643,peja-kontra-adam-mickiewicz-raperzy-maja-sporo-wspolnego-z-romantykami, dostęp: 17.02.2022.

Szwed P., *Kaliber 44. Księga Tajemnicza. Prolog*, screenagers.pl/index.php?service=classics&action=show&id=64, dostęp: 17.02.2022.

Zakrzewski P., *Tomasz Kukołowicz – „Raperzy kontra filomaci”*, culture.pl/pl/dzielo/tomasz-kukolowicz-raperzy-kontra-filomaci, dostęp: 17.02.2022.

Utwory muzyczne:

Peja, *Wielka Improwizacja*, słowa A. Mickiewicz, prod. DJ ZeL, Warszawa 2015.

White House Records & Trzeci Wymiar, *Reduta Ordona (Adam Mickiewicz)*, [w:] *Poezi*, Wytwórnia Warner Music Poland, 2009.

Albumy muzyczne:

Kaliber 44, *Księga Tajemnicza. Prolog*, Katowice 1996.

Paktofonika, *Jestem bogiem*, [w:] tegoż *Kinematografia*, Częstochowa 2000.

Natalia Zburzyńska

Szkoła Doktorska Nauk Społecznych
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
nataliazbu8@gmail.com

ROLA MUZYKI W FILMIE „WSZYSTKIE PORANKI ŚWIATA”

The role of music on the film „All the mornings of the world”

Streszczenie

Tematem pracy jest przedstawienie i omówienie motywu artysty, który występuje w filmie *Wszystkie poranki świata*. Historia filmowa nawiązuje do dawnych czasów (przełom XVII i XVIII w.), a głównymi postaciami są muzycy. Artyzm, który jest jednym z głównych wątków dzieła, przejawia się właśnie poprzez wspomnienie dwóch wirtuozów gry na *violi da gamba*: Jeana de Sainte-Colombe’a i Marin’a Marais’a. Ważnym i symbolicznym aspektem w tym dziele jest muzyka. Twórcy dla podtrzymania autentyczności historii i upamiętnienia tych artystów wykorzystali właśnie ich kompozycje jako ścieżkę dźwiękową. W filmie *Wszystkie poranki świata*, wspomniany artyzm pojawia się również dzięki wykonawcom autentycznie wykonującym muzykę dawną na potrzeby tego dzieła, co podkreśla współcześnie rozwijający się nurt wykonawstwa historycznie poinformowanego.

Słowa kluczowe: artyzm, viola da gamba, muzyka dawna, muzyka filmowa, dawne utwory muzyczne, wirtuozi

Summary

The subject of the work is the presentation and discussion of the artist's theme, which appears in the film *All the mornings of the world*. The film history goes back to the old days (turn of the 17th and 18th centuries), and the main characters are musicians. Artistry, which is one of the main themes of the work, manifests itself precisely through the mention of two virtuosos of viola da gamba: Jean de Sainte-Colombe and Marin Marais. Music is an important and symbolic aspect of this work. In order to maintain the authenticity of the history and to commemorate these artists, the authors used their compositions as a soundtrack. In the film *All mornings of the world*, the above-mentioned artistry also appears thanks to the musicians who authentically perform early music for this work, which is emphasized by the modern trend of historically informed performance.

Keywords: artistry, viola da gamba, early music, film music, old music pieces, virtuosos

Wstęp

Film muzyczny to gatunek, który w historii kina zapoczątkował wykorzystanie dźwięku w kinematografii. Miało to miejsce w roku 1927, kiedy po raz pierwszy w kinach usłyszano produkcję pod tytułem *Śpiewak jazzbandu*¹. Od tego czasu forma filmu muzycznego, jak również sposób opowiadania i przedstawiania historii w obrazie filmowym ewoluowała. Współcześnie muzyka w filmie jest kluczowym elementem, który wpływa na dramaturgię i odbieranie integralnego dzieła.

W historii kina powstało wiele produkcji zaliczanych do gatunku filmu muzycznego (nie mylić z musical²). Fabuła takich realizacji najczęściej

¹ Org. *The Jazz Singer* (1927).

² Warto zwrócić uwagę na różnice między pojęciami musical a film muzyczny. W musicalu wykorzystywane są krótkie utwory wokalne (piosenki), które są częścią narracji filmowej. Wyśpiewywane przez postacie filmowe, dotyczą ich historii fabularnych i przeżyć wewnętrznych. Bardzo często piosenkom towarzyszą przemyślane układy taneczne, które nadają specyficznego charakteru muzycznej scenie. Przykładem musicalu jest m.in. *Deszczowa piosenka* (1952), *Skrzypek na dachu* (1971), *Grease* (1978).

przedstawia życiorys znanych muzyków, dla których muzyka była znaczącą częścią życia. Z tego względu staje się ona również znaczącym elementem ekranizacji filmowej. Wartym przybliżenia jest film pt. *Amadeusz*³ w reżyserii Milosa Formana, który przedstawia biografię wybitnego kompozytora klasycyzmu, Wolfganga Amadeusza Mozarta. Fabuła filmu nawiązuje do tragicznej historii jego życia i kariery muzycznej. Jednak to co jest najbardziej wartościowe w tym filmie to właśnie ścieżka dźwiękowa. Złożyły się na nią autentyczne, najbardziej znane utwory kompozytora, które w naturalny sposób towarzyszą opowiadanemu historii. Dzięki temu widz ma możliwość, nie tylko poznać historię życia jednego z najbardziej docenianych muzyków i kompozytorów wszechczasów, ale również w sposób bierny zapoznać się z jego twórczością.

Dzieło filmowe, nad którym autor pochyla się w tej pracy, również można zaliczyć do gatunku filmu muzycznego skupiającego się na życiu i twórczości kompozytorskiej. We francuskim filmie *Wszystkie poranki świata*⁴ widz ma styczność z kulturą baroku i dwoma największymi wirtuozami gry na *violì da gamba* w tym okresie. Twórcy nie tylko odwzorowali realia życia, które towarzyszyły ówczesnie żyjącym ludziom, ale przede wszystkim przedstawili największą literaturę muzyczną stworzoną przez Jeana de Sainte-Colombe'a i Marin'a Marais'a.

Celem niniejszej pracy jest zwrócenie uwagi na motyw artyzmu, który w filmie *Wszystkie poranki świata* występuje na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, opowiadana historia przywołuje biografie dwóch postaci historycznych, które wywarły znaczący wpływ na rozwój muzyki w czasach baroku. Po drugie, większość ilustracji muzycznych to utwory skomponowane na przełomie XVII i XVIII wieku, współcześnie znane tylko niewielkiej grupie miłośników muzyki dawnej na świecie. Po trzecie, w filmie wykorzystano autentyczne kopie instrumentów dawnych, które wybrzmiewają dzięki zdolności wykonawczej autentycznie grających aktorów-muzyków. Dla lepszego zrozumienia warstwy muzycznej filmu autor przedstawi i przeanalizuje główne fragmenty muzyczne, które w filmie spełniają kluczową rolę.

Film muzyczny jest to gatunek, w której muzyka wiedzie dominującą rolę w opowiadanej historii i jest częścią świata przedstawionego. Muzyka ta jest przedstawiana najczęściej w diegezie i ma związek z opowiadaną historią ekranową.

³ Org. *Amadeus* (1984).

⁴ Org. *Tous les matins du monde* (1991).

Główną inspiracją do podjęcia tego tematu było zainteresowanie autora wykonawstwem historycznie poinformowanym i fakt, iż współcześnie instrument *viola da gamba* i literatura muzyczna na ten instrument nie są powszechnie znane.

Wszystkie poranki świata – przedstawienie

Film pt. *Wszystkie poranki świata* jest francuskim muzycznym melodramatem biograficznym wyreżyserowanym przez Alaina Corneau’a. Historia została oparta na powieści Pascala Quignard’a o tym samym tytule⁵. Pascal Quignard i Alain Corneau byli odpowiedzialni również za scenariusz. Wydanie książki i premiera filmu miały miejsce w tym samym roku, 1991⁶.

W filmie *Wszystkie poranki świata* zaprezentowano sylwetki dwóch wirtuozów gry na *violli da gamba*. Są to Jean de Saint Colombe i jego uczeń Marin Marais. Fabuła została opowiedziana z perspektywy Marin’a Marais’a, który będąc uznanym i wieloletnim kapelmistrzem na francuskim dworze królewskim, wspomina młodzieńcze lata nauki u swojego mistrza Jeana de Saint Colombe’a. Warto w tym momencie przypomnieć o systemie nauki jaki obowiązywał w dawnych czasach, gdyż daje to pogląd na sytuację dwóch wspomnianych muzyków. Zagadnienie to porusza wybitny austriacki przedstawiciel autentyzmu muzycznego, Nikolaus Harnoncourt w książce pt. *Muzyka mową dźwięków*:

„Jeśli chodzi o kształcenie muzyków, to dawniej przebiegało ono w sposób następujący: muzyk kształcił uczniów podług swej specjalności; stosunek mistrz – uczeń, jaki od wieków istniał w rzemiośle, obowiązywał także w muzyce. Szło się do określonego mistrza, aby się przy nim nauczyć «fachu», aby uprawiać ten rodzaj muzyki, który był jego specjalnością. Nauka dotyczyła przede wszystkim techniki kompozycji i gry na instrumentach; do tego dochodziła jednak także i retoryka, pozwalająca na nadanie muzyce ekspresji”⁷.

⁵ Pascal Quignard – *Tous les matins du monde* (1991).

⁶ Powieść została wydana 20 listopada 1991 roku. We Francji film miał swoją premierę 18 grudnia 1991 roku.

⁷ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995, s. 23.

Ze względu na prezentowaną opowieść w formie retrospekcji, osoba Marin'a Marais'a została przedstawiona przez dwóch aktorów. W postać starszego, doświadczonego wirtuoza wcielił się Gérard Depardieu. W roli młodzieńca wystąpił Guillaume Depardieu⁸.

Kontekst historyczny

Viola da gamba to instrument muzyczny z rodziny chordofonów strunowych, który tak jak współczesna gitara posiada progi. Jego nazwę można przetłumaczyć z języka włoskiego jako *viola* przy nodze. Zatem, w nazwie tegoż instrumentu zawarta jest definicja sposobu gry. Aby w odpowiedni sposób wydobyć dźwięk, muzyk powinien utrzymać instrument między nogami i użyć do tego smyczka, który w swojej konstrukcji znacznie różnił się od współcześnie znanych smyczków. Pomimo tego, że sposób gry i kształt instrumentu przypomina wiolonczelę, znacznie się od niej różni. *Viola da gamba* posiada sześć lub siedem strun (współczesna wiolonczela ma ich tylko cztery), które dzięki odpowiedniej konstrukcji podstawka są od siebie ułożone pod zbliżonym kątem, co pozwala wydobyć jednocześnie rozbudowane dźwięki akordowe⁹. Struny tego instrumentu strojone są w systemie tercjowo-kwartowym i są wykonane z jelit zwierzęcych (tzw. struny jelitowe).

Viola da gamba w Europie stosowana była na przełomie XV i XVIII wieku. W artykule poświęconym instrumentom basowym w okresie baroku, można zapoznać się z jego historią:

„Wiodącym ośrodkiem rozwoju wirtuozowskiej techniki gry na *violi da gamba* była Francja. Sztukę tę reprezentowali tam m.in. André Maugars (1580-1645), Nicolas Hotman (?-1663), Le Sieur de Machy (druga połowa XVII wieku), Jean Sainte-Colombe (1640-1700), Jean Rousseau (1644-1699), Marin Marais (1656-1728) i Antoine Forqueray (1672-1745)”¹⁰.

⁸ Prywatnie syn Gérard'a Depardieu.

⁹ Przy odpowiedniej technice na *violi da gamba*, można sięgnąć na raz czterech strun co pozwoli zagrać akord czterodźwiękowy. Na wiolonczeli wydobyć jednocześnie kilku dźwięków ograniczone jest do dwudźwięku.

¹⁰ J. Kościukiewicz, *Wiolonczela w epoce baroku*, cz. I, „Notes Muzyczny” 2018, t. 1, nr 9, s. 38.

Pomimo, iż Jean de Sainte-Colombe i Marin Marais byli jednymi z największych barokowych wykonawców muzycznych niewiele wiadomo na temat ich życia. W filmie mistrz został przedstawiony jako osoba powściągliwa i surowa. Nie lubił przebywać w towarzystwie, poświęcał codzienne życie muzyce. Pomimo, że jego talent był doceniany i zauważany, nigdy nie przyjął oficjalnego stanowiska i stronił od życia dworskiego. Wśród zachowanych utworów jego autorstwa odnaleźć można liczny zbiór koncertów na dwie *virole*, jak również utwory na *violę* solo. Najbardziej znane utwory zostały przedstawione w filmie *Wszystkie poranki świata*.

Marin Marais, jak już wcześniej zostało wspomniane był uczniem *Monsieur de Sainte-Colombe*. Z ekranowej historii dowiedzieć się można, że był młodzieńcem ambitnym i bardzo utalentowanym. Na własną rękę szukał możliwości doskonalenia swoich umiejętności muzycznych. W młodym wieku został zatrudniony w Wersalu, na którym spędził większość swojego dorosłego życia. Stworzył wiele kompozycji na *violę da gamba*, które charakteryzują się dużą wirtuozerią i wymagają rozwiniętych umiejętności technicznych wykonawcy¹¹. Jest autorem między innymi pięciu ksiąg *Pièces de viole* oraz utworu *Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe*¹². Niewątpliwie kompozycja ta była stworzona w hołdzie, jako muzyczne okazanie podziwu i szacunku dla osoby mistrza.

Muzyka obu kompozytorów jest subtelna, pozbawiona gwałtownych przebiegów i dysonansów. Delikatność brzmienia wynikała z budowy instrumentu¹³, znacznie różniącej się od konstrukcji instrumentów z rodziny skrzypiec. Ze względu na to na *violi da gamba* trudno uzyskać głośny, ekspresyjny dźwięk. Nikolaus Harnoncourt podkreśla:

„Gamba dzięki swej budowie i progom miała dźwięk znacznie subtelniejszy i bardziej wyrównany niż instrumenty z rodziny skrzypiec. Dzięki temu, że najważniejszym środkiem wyrazu były delikatne niuanse brzmieniowe, muzyka przeznaczona na gambę uchroniła się przed wykonaniami przeładowanymi i dynamicznie przerysowanymi”¹⁴.

¹¹ N. Harnoncourt, *Muzyka...*, s. 132.

¹² *Tombeau* to gatunek muzyczny stosowany w okresie baroku. Jest on muzycznym wspomnieniem bliskiej osoby, której kompozytor oddaje hołd za jej życia lub po jej śmierci. *Sztuka Grobu*, <http://www.lankaart.org/article-l-art-du-tombeau-99598537.html>, dostęp: 31.10.2021.

¹³ Tamże, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 131.

To właśnie za czasów Saint-Colomb'a i Marais'a wartość *violi da gamba* była znacząca. Był to jeden z ważniejszych instrumentów solowych na dworze francuskim i innych ośrodkach kulturowych w Europie.

„Gamba osiągnęła tu szczyt swych możliwości solistycznych i technicznych, a także – w pewnym sensie – społecznych. W wolnych chwilach w grze na gambie doskonaliły się najważniejsze osobistości. Intymność brzmienia, predestynująca gambę do roli instrumentu solowego wyłącznie w małych pomieszczeniach oraz możliwość wydobywania dźwięków o niezwykłej subtelności – były źródłem powodzenia tego instrumentu, ale zarazem przyczyną jego upadku”¹⁵.

Pomimo tak znaczącej roli w muzycznej kulturze baroku, instrument ten na przestrzeni kolejnych stuleci został zastąpiony i zapomniany. Miało to związek z rozwijającymi się możliwościami technicznymi i konstrukcyjnymi chordofonów strunowych oraz tym, że muzyka stawała się kulturą powszechną i masową. Autor książki *Muzyka mową dźwięków* zaznacza:

„Początkowo lekceważone, silnie brzmiące skrzypce, wychodzące obroną ręką także i w dużych pomieszczeniach, powoli zdobywały uznanie, aż – w drugiej połowie XVIII wieku – wyparły zupełnie delikatną gambę”¹⁶.

Muzyczne motywy przewodnie w filmie *Wszystkie poranki świata*

Historia przedstawiona w filmie *Wszystkie poranki świata* nawiązuje do tragicznych wydarzeń z życia dwóch głównych bohaterów. Na początku filmu widz dowiaduje się o nagłej śmierci żony Sainte-Colombe'a. To wydarzenie znacznie wpływa na jego dalsze życie, w którym trudno jest mu odnaleźć utracone szczęście. Z tego względu zamyka się w odosobnieniu oddając się muzyce i komponowaniu. Stara się dzięki temu zapomnieć o ciężarze codzienności.

¹⁵ Tamże, s. 132.

¹⁶ Tamże.

Z myślą o zmarłej żonie komponuje utwór *Les pleurs*¹⁷, który jest jedną z części koncertu na dwie *viole da gamba* zatytułowanego *Tombeau les regrets*. Utwór ten staje się motywem przewodnim filmu ilustrującym przeżycia smutku i rozpacz bohatera, które powracają w różnych momentach filmowej historii. Piotr Pomostowski w książce *Muzyka w filmie* wyjaśnia:

„Motyw przewodni to coś, co można porównać do bumerangu – jego cechą najbardziej charakterystyczną jest to, że powraca. [...] współczynnikiem dzieła muzycznego, który decyduje o istocie tego, co nazywamy motywem przewodnim filmu jest melodia”¹⁸.

Utwór *Les pleurs* po raz pierwszy pojawia się w scenie otwierającej film. Wiadac w niej postać starszego i zgorzkniałego Marina Maraisa, który jest targany wewnętrznym rozdrażnieniem. Zagrana przez niego melodia utworu na *violi da gamba* staje się przyczynkiem do opowiedzenia historii życia jego mistrza.

Kolejne pokazy melodii pojawiają się w scenach bezpośrednio związanych z Sainte-Colombem. Na niektórych z nich on sam odgrywa utwór, przeżywając swoje rozterki i marząc o zmarłej żonie.

Kompozycja, która staje się drugim motywem przewodnim filmu, to utwór *La rêveuse* Marin’a Marais’a. Jest związana bezpośrednio z postacią młodego wirtuoza i jego tragiczną historią. Otóż ambitny i pracowity Marain, zaraz po odebraniu lekcji u mistrza Sainte-Colombe’a, zostaje zatrudniony na dworze francuskim i tam spełnia się jako kompozytor i czynny muzyk. W domu mistrza pozostaje jednak jego młodzieńcza miłość, córka Sainte-Colombe’a o imieniu Madeleine, z którą potajemnie się spotyka. Dla niej komponuje wspomniany utwór. Dalsze jego życiowe decyzje i postanowienia doprowadzają ostatecznie do niezgody pomiędzy mężczyznami i śmierci ukochanej kobiety. Utwór *La rêveuse* staje się dla niego motywem tragicznej miłości i utraty bliskiej osoby.

Przytoczone dwa utwory muzyczne są motywami przewodnimi w filmie i każdy z nich dotyczy jednego z dwóch głównych bohaterów. Aby taki motyw mógł zabrzmieć podczas opowiadanej historii ekranowej, mężczyzna musiał zmierzyć się z osobistą tragedią. Z tego powodu utwór *Les Pleurs* słyszany jest

¹⁷ W języku francuskim *Les pleurs* to forma poetycka, która nawiązuje do łez w sensie metaforycznym. To słowo można przetłumaczyć jako wewnętrzna rozpacz, ogromny smutek.

¹⁸ P. Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019, s. 47.

od początku filmu, a *La rêveuse* pojawia się w ostatniej jego części. Od tego momentu Marin Marais staje się dorosłym i w pełni świadomym swoich czynów mężczyzną. Doświadczwszy swojego cierpienia, jest w stanie zrozumieć motywację mistrza i jego nauki. Decydując się na opowiedzenie historii zbranym w Wersalu muzykom, próbuje rozliczyć się z tragiczną przeszłością, jednocześnie składając hołd dawnemu nauczycielowi.

Końcowa scena filmu jest oddaniem szacunku tym dwóm postaciom. Otóż Marin Marais kończy swoją opowieść w momencie, w którym nastąpiło pojednanie między dawnym uczniem a mistrzem. Nawiązuje do tego symboliczna scena odegrania przez nich utworu *Les Pleurs* w duecie. Ostatni akord tej melodii przenosi historię filmową do starszego Marais'a, który kończy retrospekcyjną historię przeszłości. Jednak w dworskiej komnacie ukazuje mu się postać mistrza, który ze wzruszeniem mówi o zaszczycie, jakim było bycie jego nauczycielem. Następnie prosi o odegranie utworu, który powstał na cześć jego córki, *La rêveuse*.

Twórcy w sposób symboliczny oddali cześć dwóm wirtuozom gry na *violli da gamba*. Układ przedstawionych utworów jest przemyślany i w sposób przejrzysty komponuje się z opowiadaną historią. Warto dodać, że muzyka ta, w zależności od scen i momentu ekranowego, pojawia się w diegezie, ale również poza nią. Użyty motyw w formie niediegetycznej¹⁹ spełnia funkcje ekspresyjnego akompaniamentu i ma za zadanie muzycznie opisać stan duchowych przeżyć bohatera.

Dla uporządkowania tego, w jaki sposób pojawiają się tematy muzyczne w filmie, autor przedstawia schemat, w którym oznaczył dokładny czas i długość pojawiających się melodii w filmie. Cyfry oznaczają kolejność, w jakiej można je usłyszeć.

Monsieur de Sainte-Colombe – Les Pleures

3:19 – 4:14

8:26 – 9:06

17:51 – 19:21

31:40 – 32:21

33:20 – 35:53

Marin Marais – *La rêveuse*

7. 1:14:33 – 1:16:54

8. 1:25:45 – 1:30:17

10. 1:50:37 – 1:54:53

¹⁹ Według Piotra Pomostowskiego, muzyka niediegetyczna to taka, której nie może usłyszeć bohater filmowy. Jest to muzyka przeznaczona dla widza, która akompaniując rozgrywaną scenie ma za zadanie budować jej odpowiednie napięcie.

1:12:17 – 1:12:58

9. 1:47:17 – 1:49:30

Jak można zauważyć na powyższym schemacie, w filmie bardzo często można usłyszeć dwa utwory muzyczne, które stając się kilkusekundowymi lub kilkuminutowymi motywami przewodnimi opisującymi dojrzałość emocjonalną głównych bohaterów. To doprowadza do faktu, iż wykorzystana muzyka w filmie nie tylko pełni funkcje metaforyczne, ale przede wszystkim sprawia, że dzieło jest pełne muzycznych ilustracji.

Muzyka w filmie *Wszystkie poranki świata*

Oprócz *Les Pleurs* i *La rêveuse*, które spełniają funkcję muzycznego motywu przewodniego, w filmie można usłyszeć inne kompozycje wspomnianych kompozytorów. Trudno powiedzieć, czy są one przedstawiane w odpowiedniej kolejności chronologicznej, mając na uwadze fakty historyczne, a przedstawianą opowieść ekranową. Jednak nie to jest najważniejsze. Utwory muzyczne wpisują się w świat przedstawiony na ekranie i są autentycznymi dziełami kompozytorów. W porównaniu do motywów muzycznych, które w filmie pojawiają się również jako muzyka niediegetyczna, kompozycje te zachowane są w sferze diegetycznej. Idąc za definicją tego pojęcia, muzyka, którą słyszy widz jest częścią świata przedstawionego i za każdym razem widać źródło jej wydobywania²⁰. Dzięki temu w filmie widać dokładnie technikę gry na *violi da gamba* i ekspresję wykonawczą, jaką towarzyszy muzykowi w czasie gry na instrumencie. Twórcy w sposób bardzo dokładny zadbali o różnorodność muzyki w filmie i pozwolili jej wybrzmieć w wielu momentach opowieści ekranowej. Dzięki temu film *Wszystkie poranki świata* jest rodzajem koncertu, który daje możliwość zapoznania się z najbardziej reprezentatywną literaturą muzyczną na instrument *viola da gamba*.

Podczas seansu można usłyszeć między innymi: *Gavotte du tendre* i *Le retour* skomponowane przez *Monsieur de Saint-Colombe* oraz *Folies d'Espagne*, *L'arabesque* i *Le Badinage* kompozycji *Marin'a Marais'a*. Oczywiście zadbano o to, by każda prezentowana postać wykonywała własne kompozycje. Jedynym

²⁰ Tamże.

wyjątkiem są sceny: otwierająca i zamykająca retrospekcyjną opowieść, kiedy to Marin Marais gra utwory swojego mistrza.

W ścieżce muzycznej filmu zostały wykorzystane również utwory innych kompozytorów barokowych. Są to: *Marche pour la cérémonie des Turcs* stworzona przez Jean Baptiste Lully'ego oraz *Troisième leçon de Ténèbres* François'a Couperin'a. Obaj kompozytorzy byli nadwornymi muzykami króla Ludwika XIV i tak jak Marin Marais przez wiele lat związani z dworem królewskim Francji. Są oni jednymi z najwybitniejszych kompozytorów okresu baroku, których kompozycje są podziwiane i chętnie wykonywane przez współczesnych instrumentalistów.

Inne utwory muzyczne, takie jak: *Une jeune fillette* i *Fantaisie en mi mineur*, to popularne kompozycje dawnego okresu, których kompozytor nie jest znany. Na potrzeby filmu opracowania ich melodii dokonał współcześnie żyjący kataloński gambista, Jordi Savall.

Autentyczne wykonawstwo historyczne

Jak zostało zauważone powyżej, wiele jest scen w filmie, w których widz może usłyszeć muzykę wykonywaną „na żywo”. Aktorzy wcielający się w postacie barokowych muzyków starają się odtworzyć ruchy i sposób gry na *violi da gamba*. Niektórzy z nich lepiej, a niektórzy gorzej sobie z tym radzą. Dla widza, który choć w małym stopniu może pochwalić się podstawowym doświadczeniem muzycznym, zauważalne są sceny, w których widać, że aktor markuje ruchy gry na instrumencie. Dotyczy to wszystkich produkcji filmowych, które wykorzystują ten aspekt. Zauważalna jest jednak dokładna praca reżysera Alain'a Corneau, który starał się w jak najlepszy sposób pokazać i wypracować z aktorem warunki gry na *violi da gamba*. Widać to w dopracowanych szczegółach, począwszy od odpowiedniego trzymania instrumentu i smyczka, kończąc na ruchach rąk oraz tułowia, które nadają odpowiedniej ekspresji wykonywanej muzyki.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że niektórzy z aktorów rzeczywiście grają na instrumencie. Niewątpliwie zasługuje to na pochwałę i szacunek profesjonalnego podejścia do przygotowywanej przez aktora postaci filmowej. Guillaume Depardieu, który wcielił się w rolę młodego Marina Maraisa, dla tej roli nauczył się grać na *violi da gamba*. Taką informację podaje polski serwis internetowy skupiający informacje dotyczące szeroko rozumianej branży

filmowej²¹. Pomimo tego, że autorowi nie udało się dotrzeć do pewnych źródeł tej informacji, widać, że aktor, grając na instrumencie, robi to w sposób naturalny i poprawny.

W filmie występują również inne postacie, które rzeczywiście grają na instrumentach. Pojawiają się one w scenie, w której słychać marszową muzykę Jean’a Baptiste’a Lully’ego graną przez orkiestrę. Bez wątplenia można ten zespół nazwać orkiestrą barokową, gdyż skład i wykorzystane instrumenty, takie jak *viola da gamba*, wiolonczele i skrzypce trzymane w sposób odpowiadający historycznym praktykom, klawesyn oraz instrumenty dęte, różniące się wyglądem od współczesnych odpowiedników, odpowiadają przyjętym zasadom instrumentacyjnym²², które reprezentuje muzyczny kierunek nazywany wykonawstwem historycznie poinformowanym²³.

Na koniec warto dodać, że ścieżkę dźwiękową, która pojawia się we wszystkich muzycznych momentach ekranowych, opracował Jordi Savall. To współcześnie żyjący, uznany na świecie gambista, który jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych reprezentantów autentyzmu w muzyce. To on był odpowiedzialny za wszystkie partie odgrywane na *violi da gamba*, które można usłyszeć w filmie. Pod jego kierownictwem powstały również nagrania muzyki, w której słychać instrumenty akompaniujące temu instrumentowi. Z uwagi na liczbę wykorzystanych utworów różnych kompozytorów barokowych i dobór tych melodii, można bez wątplenia stwierdzić, że był on jednym z ważniejszych twórców pracujących przy całej produkcji filmowej.

Podsumowanie

Wszystkie poranki świata to dzieło filmowe, które na wielu płaszczyznach omawia motyw artyzmu. Opowiadana historia nawiązuje do biografii

²¹ *Wszystkie Poranki Świata*, <https://www.filmweb.pl/film/Wszystkie+poranki+%C5%9B-wiata-1991-11797>, dostęp: 01.11.2021.

²² N. Harnoncourt, *Muzyka...*, s. 139.

²³ Wykonawstwo historycznie poinformowane, to współczesny kierunek muzyczny powstały w drugiej połowie XX wieku. Ma on na celu odtworzenie pierwotnych warunków wykonywania muzyki dawnej, która odchodzi od współczesnej konwencji odgrywania repertuaru różnych epok w tym samym stylu i charakterze. Wykonawstwo historyczne opiera się na badaniu traktatów muzycznych dawnych epok, rekonstrukcji instrumentów, technik gry na instrumencie, tańca i śpiewu wokalnego.

i twórczości dwóch wirtuozów gry na *violi da gamba*, Jeana de Sainte-Colombe'a i Marin'a Marais'a. Dzięki temu widz ma możliwość zapoznać się z ich najważniejszym dorobkiem twórczym, który w sposób przeważnie diegetyczny towarzyszy rozgrywanym scenom. W filmie można usłyszeć również inne barokowe kompozycje, które odpowiednio wypełniają przestrzeń muzyki w filmie i wpasowują się w kontekst historyczny. W produkcji pojawiają się również wykonawcy rzeczywiście grający na instrumentach z dawnych epok, co czyni go autentycznym odniesieniem do kultury muzycznej dawnych czasów.

Film jest pełen muzycznych i kulturowych odniesień do epoki baroku. Ma on jednak specyficzną konstrukcję, która nie każdemu widzowi będzie odpowiadać. Otóż, omówione dzieło filmowe jest przede wszystkim muzyczną produkcją, której większość czasu ekranowego poświęcona jest wykonywanej muzyce dawnej. Wykorzystano do tego długie sekwencje filmowe, które spowalniają akcję opowieści. Warto pamiętać, że pomimo rozwijającego się nurtu wykonawstwa historycznie poinformowanego, ma on nadal skromną grupę interesantów.

Jednak dzieła takie jak omawiany w niniejszej pracy film „Wszystkie poranki świata”, ma na celu przybliżyć zapomnianą kulturę baroku szerszej publiczności. Warto zatem podkreślić, że w filmie wykorzystano największą literaturę muzyczną na *violę da gamba* i dzięki jednemu z najwybitniejszych współczesnych gambistów można było usłyszeć ją w najlepszym wykonaniu. Trzej główni twórcy tego filmu: reżyser Alain Corneau, pisarz Pascal Quignard i muzyk Jordi Savall, zadbali o autentyczność opowiadanej historii, którą można odkrywać jako muzyczny pamiątnik, poświęcony dawnemu instrumentowi, jakim jest *viola da gamba*.

Bibliografia

Literatura:

- Arijon D., *Gramatyka języka filmowego*, Warszawa 2008.
- Arnau Díez R., *Todas las mañanas del mundo: ejemplo de complementariedad entre códigos*, [w:] *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, red. M. Muro Munilla, Logroño 2004.
- Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.
- Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.

- Kościukiewicz J., *Wiolonczela w epoce baroku, cz. I*, „Notes muzyczny” 2018, t. 1, nr 9.
- Kowalska M., *ABC Historii muzyk*, Kraków 2001.
- Kuźniak H., *Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego: punkt wyjścia dla ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, Łódź 2001.
- Lissa Z., *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937.
- Nóbrega B., *Le comportement paratopique dans Tous les matins du monde*, „Non plus” 2013, nr 4.
- Pomostowski P., *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019.
- Wójcik D., *Nauka o muzyce. Wiadomości wstępne, instrumenty, formy i polska muzyka ludowa*, Kraków 2006.

Netografia:

- Sztuka Grobu*, <http://www.lankaart.org/article-l-art-du-tombeau-99598537.html>, dostęp: 31.10.2021.
- Wszystkie Poranki Świata*, <https://www.filmweb.pl/film/Wszystkie+poranki+%C5%9B-wiata-1991-11797>, dostęp: 01.11.2021.

Michał Mazgaj

Kulturoznawstwo

Uniwersytet Śląski w Katowicach

michal13121996@wp.pl

**WIZERUNEK MODERNISTYCZNEGO ARTYSTY
W „AKTORACH PROWINCJONALNYCH”
AGNIESZKI HOLLAND**

*An image of a modernistic artist in Agnieszka Holland's
Aktorzy prowincjonalni*

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza wizerunku artysty prezentowanego w filmie *Aktorzy prowincjonalni* w reżyserii Agnieszki Holland. We wprowadzeniu autor przyjął hipotezę, iż Krzysztof, główny bohater tego filmu, posiada cechy charakterystyczne dla obecnego w czasach modernizmu wyobrażenia artysty. Porównanie to wydaje się o tyle zasadne, że w obrazie Holland pojawiają się także nawiązania do dramatu *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, pochodzącego z okresu Młodej Polski.

Tekst ma charakter analityczno-porównawczy. W jego ramach zestawiona zostanie postać Krzysztofa z bohaterami z takich dzieł jak: *Próchno* Wacława Berenta, *Listy człowieka szalonego* Andrzeja Niemojewskiego oraz *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego.

Słowa kluczowe: Aktorzy Prowincjonalni, Agnieszka Holland, artysta, wizerunek, modernizm

Summary

The purpose of this article is an analysis of the artist's image presented in the film *Aktorzy prowincjonalni* directed by Agnieszka Holland. In the introduction author makes a hypothesis, that Krzysztof, the main character of the movie has a characteristics of an artist's image present during modernism era. This comparison seems accurate, because in Holland's film there are references of Stanisław Wyspiański's drama *Wyzwolenie*, written during modernism era in Poland.

The article aims to conduct comparative analysis. During it character of Krzysztof will be compared with characters present in novels: *Próchno* by Wacław Berent, *Listy człowieka szalonego* by Andrzej Niemojewski and *Krzyk* by Stanisław Przybyszewski.

Key words: *Aktorzy Prowincjonalni*, Agnieszka Holland, an artist, an image, modernism

Między romantyzmem a modernizmem

Romantyzm jako epoka literacka nie tylko odcisnął piętno na późniejszej polskiej literaturze, ale miał także wpływ na inne sztuki, w tym film. Ekraniizując *Lalkę* (1968), Wojciech Has postanowił wyeksponować tę część charakteru Stanisława Wokulskiego, która łączyła go z pokoleniem romantyków; Jacek, bohater *Do widzenia, do jutra...* (1960) Janusza Morgensterna, również nosił wiele znamion romantycznego idealisty, a Tadeusz Konwicki w 1989 roku dokonał filmowej adaptacji *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Na przełomie XIX i XX wieku polemikę z tradycją romantyczną i jej pojęciem na sprawę polską podjął Stanisław Wyspiański, czego efektem był m.in. dramat *Wyzwolenie*. To właśnie z tym tekstem „czwartego wieszcz” mierzyć się będą bohaterowie *Aktorów prowincjonalnych* (1978) Agnieszki Holland.

Przygotowanie spektaklu nie będzie jednak proste, aktorzy bowiem mają pracować z tekstem metaforycznym, hermetycznym, a reżyser stopniowo będzie usuwać zeń trudniejsze fragmenty. Pośród ekipy teatralnej poznajemy Krzysztofa (Tadeusz Huk) – pasjonatę, pragnącego wreszcie zagrać rolę, która umożliwi mu wydostanie się z prowincjonalnego teatru. Początkowo jawi

się on jako romantyczny indywidualista, niezrozumiany przez swoje otoczenie. Jest to jednak wrażenie mylne, Krzysztof bowiem bardzo szybko zacznie zdradzać cechy charakterystyczne dla modernistycznego wyobrażenia artysty.

Kontrast między nim a resztą ekipy teatralnej wynika z tego, że jako jedyny podchodzi do realizacji sztuki z entuzjazmem, a także jako jedyny zadaje pytania o jej znaczenie, stara się dogłębnie rozważyć tekst Wyspiańskiego oraz, jak się później dowiemy, nigdy przedtem poza teatrem nie pracował. Rola i realizacja spektaklu szybko stają się jego obsesją, przez co wdaje się w liczne sprzeczki z podejmującym kontrowersyjne decyzje młodym reżyserem (Tomasz Zygadło). Jest w stanie obudzić się w środku nocy i spacerować po mieście, wypowiadając na głos kwestie swojej scenicznej postaci. To właśnie te cechy upodabniają go do artysty *fin-de-siecle*'u żyjącego tylko sztuką i dla sztuki. Nie jest jednak artystą w takim rozumieniu, jakie głosił Stanisław Przybyszewski. W manifestie *Confiteor* pisał on:

„Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się biblia pauperum [...]”

Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki, znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty”¹.

Podczas wspólnego czytania tekstu Krzysztof proponuje, aby spektakl miał społeczny wydźwięk i podejmuje próbę jego interpretacji przez pryzmat współczesności, np. pyta, czy obecni w *Wyzwoleniu* robotnicy symbolizują klasę robotniczą, a Konrad jest intelektualistą, który nie ma im nic do zaoferowania, czy może są po prostu personelem teatralnym. Podczas późniejszej rozmowy z reżyserem na przystanku mówi do niego wprost: „Musimy wiedzieć, co chcemy powiedzieć. Po co to chcemy zrobić i dla kogo? O czym to ma być? Przecież to coś znaczy, że robimy tu i teraz”. Nie jest on zatem zainteresowany duszą ludzką, a jego podejście do sztuki stoi w opozycji do koncepcji Przybyszewskiego, którą ten zawarł w swoim manifestie *Confiteor*:

¹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. 144-145.

„Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujęta w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło”².

Krzysztof chce, aby spektakl, w którym bierze udział, oddziałał na widownię i doprowadził do społecznej przemiany, co przekreśla go jako modernistycznego artystę w rozumieniu Przybyszewskiego, nie przekreśla go jednak całkowicie. W swojej książce *Młodopolski portret artysty* Andrzej Z. Makowiecki przywołuje licznych bohaterów powieści młodopolskich, którzy sami są artystami i wskazuje, że choć ich deklaracją programową jest „sztuka dla sztuki”, to jest ona rozumiana na różne sposoby, a także stanowi narzędzie do osiągnięcia zupełnie różnych od siebie celów. Dla bohaterów Przybyszewskiego twórczość jest jednym ze środków wypowiedzania siebie, dla artystów Gabrieli Zapolskiej formą walki o prawdę i odkłamanie moralne, dla *Komediantki* Reymonta próbą wyjścia z kręgu determinant środowiskowych. Wymieniane przez Makowieckiego postacie wykorzystują też twórczość m.in. jako kartę wstępu na salony, kostium w podbojach miłosnych czy manifestację filisterskiego piękno duchostwa³. Swym pragnieniem wpłynięcia na widownię Krzysztof zbliżać się będzie do wizji artysty z dzieł Zapolskiej i Reymonta, z drugiej jednak strony marzy on o karierze znacznie większej niż ta w prowincjonalnym teatrze, co z kolei wiąże go w pewnym stopniu z postaciami z dzieł Tetmajera, Nowaczyńskiego czy Jaroszyńskiego⁴, z tą różnicą, że gdy dla tamtych sztuka jest narzędziem do spełnienia pobudek czysto egoistycznych, Krzysztof chce osiągnąć sukces, który umożliwiłby mu dalsze tworzenie sztuki i docieranie nią do szerszego grona odbiorców. Rola Konrada w *Wyzwoleniu* jest dla niego tak ważna, ponieważ może stanowić dowód, że jako artysta zasługuje na wyższą rangę niż jego koledzy, a co za tym idzie – możliwość pracy w bardziej prestiżowym teatrze.

Za modernistycznym rodowodem postaci Krzysztofa przemawiają także inne fakty, z czego najbardziej znamienym jest to, że z jednej strony posiada on ambicje artystyczne, a z drugiej zdaje się pozbawiony zarówno talentu, jak i sił twórczych. Makowiecki zauważa, że zjawisko uświadomienia sobie konieczności kompromisu między wizją idealnego dzieła a wszelkimi ograniczeniami

² Zob. tamże, s. 144.

³ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 69-70.

⁴ Tamże.

techniki ekspresji odnotowywane jest w „prozie o artyście” dość często. Kompromis ten, będący integralnym składnikiem każdej działalności twórczej, przez artystę młodopolskiego odczuwany jest wyjątkowo dotkliwie⁵. Tego rodzaju bohaterów można znaleźć m.in. w powieści Wacława Berenta *Próchno*. Pośród postaci wywodzących się z różnych dziedzin sztuki pojawia się Władysław Borowski – aktor teatralny, który podobnie jak Krzysztof zмага się z twórczą niemocą i zmanierowaniem. Początkowo ojciec odciągał go od zostania aktorem, gdy jednak się to nie powiodło, ostrzegał go przed negatywnym wpływem miłości na sztukę. Ostatecznie Borowski zakochał się w niejkiej Zochnie i wziął ją za żonę, co znacząco wpłynęło na jakość jego gry aktorskiej.

Źródłem problemów Borowskiego jest niemożność pojednania ze sobą życia i sztuki. Podczas rozmowy ze studentem medycyny, Kunickim, w której Borowski opowiada dzieje swojego życia, przytacza jedno ze swoich dawnych przemyśleń:

„Rozgłos aktora? Przy tym mimo woli myśleć trzeba o młodych pędrakach ze szkoły, zaczynających już szukać emocji, o entuzjazmujących się Żydkach z kantoru, o fryzjerach, którzy z galerii i przez pisemka brukowe zawierają z aktorami amitie du conchon, wreszcie o tych tabunach wyrostków nie wiadomo skąd wałęsających się wieczorami przed teatrem. [...] Trzymać się tego płotu i zgnieć razem z nim, dać w ofierze życie całe? Skromne to powołanie, za mała rólka...

I temu dać jeszcze w ofierze ją, Zochnę?...”⁶.

Mimo to Borowski nieświadomie składa swoją żonę w ofierze. Jest ona bowiem zmuszona znosić jego histeryczne napady i żyć w ciągłym przed nim lęku, co skutkuje pogorszeniem jej zdrowia fizycznego i psychicznego. W podobnej sytuacji znajduje się Anna (Halina Łabonarska), żona Krzysztofa, która nie tylko sama jest niedoszłą aktorką, muszącą pogodzić się z myślą, że jej przyjaciółce ze szkoły powiodło się w życiu, lecz także osobą, która swój byt poświęciła neurotycznemu, niewdzięcznemu mężowi. Krzysztof bowiem niejednokrotnie będzie na niej wyładowywał swoje frustracje; gdy pewnego dnia po nieudanej próbie spędzi dzień w wannie, na jej zapytania odpowie: „Jeśli

⁵ Zob. tamże, s. 80.

⁶ W. Berent, *Próchno*, Kraków 1971, s. 25.

masz takie niewyżyte instynkty macierzyńskie, to spraw sobie wreszcie małeństwo i daj mi święty spokój”. W odpowiedzi bohater usłyszy: „To naprawdę nie moja wina, że znowu kładziesz rolę”, co może sugerować jego brak talentu lub artystycznego spełnienia, charakterystyczne dla twórców modernistycznych. Borowski z powieści Berenta pragnie grać, jak najbardziej realistycznie, przez co granica między życiem a sztuką ulega dla niego zatarciu. Rezultat jest jednak inny od pożądanego, bohater zaczyna się bowiem zachowywać w sposób sztuczny i zmanierowany, co wpływa też na jego kreacje aktorskie. W podobny sposób można scharakteryzować Krzysztofa, który, w przeciwieństwie do swoich kolegów po fachu, używa często podniosłego, literackiego języka, a nieraz wręcz cytuje znane mu dzieła dramatyczne, utożsamiając się w pewnym stopniu z postacią Konrada:

MASKA 4

Gaśnie sztuka. Przemaga życie.

KONRAD

Nie. Rozwija się sztuka.

MASKA 4

A życie?

KONRAD

Życie dla mnie nie istnieje.

MASKA 4

?

KONRAD

Tak samo, jak nie istnieje dla nikogo jako rzecz,
która by nie była sztuką i wysokim artyzmem⁷.

Uwagę należy poświęcić także zagadnieniu oddziaływania sztuką na teatralną widownię, czego Krzysztof pragnie dokonać. Przytaczając wyróżnione

⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, [w:] tegoż: *Dramaty wybrane*, Kraków 1972, s. 374.

przez Romana Zimanda dwa typy dekadentyzmu⁸ Makowiecki zwraca uwagę, że młodopolska literatura o artystach bardzo rzadko podejmuje krytykę konkretnej rzeczywistości społecznej, jeśli już się jej w ogóle dopuszcza. Dochodzą wówczas do głosu z jednej strony tendencje „służebności” i „zaangażowania” sztuki (rewolucjonizm i aktywizm), a z drugiej „autonomii” i „wyzwolenia” (wstecnictwo i pacyfizm)⁹. Jak pisze Makowiecki:

„Charakterystycznym zjawiskiem godnym tutaj odnotowania jest pojawienie się w powieści młodopolskiej poświęconej artyście odnowionego pomysłu platońskiego państwa rządzonego przez elitę intelektualną i artystyczną. Jest w tym programie niewątpliwy rys krytyki społecznej i nawet zachęta do przewrotu, jednak perspektywa finalna takiego działania razi zdecydowanie niezrozumieniem możliwości społecznych i anachronizmem ideologicznym, nie ma bowiem nic wspólnego z rzeczywistym układem sił w końcu wieku XIX.

[...]

W postulatach tego rodzaju daje się zauważyć złudne, ale często w powieści o artyście formułowane przeświadczenie, iż twórca stoi poza czy ponad układami klasowo-społecznymi.

We wszystkich prawie wspomnianych tu wypadkach trudne jest jednak [...] rozgraniczenie ogólnikowego buntu indywiduum od manifestacji wskazujących na świadomość niesprawiedliwości społecznej. Przytoczone tutaj postawy artysty przy swej wyraźnej połowiczności noszą w sobie załączki aktywistycznego buntu o podłożu społecznym”¹⁰.

Postać Krzysztofa definiują postawa buntu i ambicje. Domaga się on społecznej przemiany, jednak, zgodnie z tym, co pisał Makowiecki o młodopolskich artystach, nie sposób jest określić, czego właściwie chce bohater filmu

⁸ Zimand wyróżnia dwa typy rozumienia terminów „dekadent” i „dekadentyzm”. Pierwszy oznacza arystokratyczną (odnoszącą się do arystokracji „ducha”), wędrującą kulturę przesytu, bezwolny estetyzm, sceptycyzm prowadzący do braku zasad, egotyzm, niewiarę w kulturotwórcze siły mieszczańskiego społeczeństwa, pogoń za doraźnym, hedonistycznym szczęściem. Drugi oznacza różne postawy protestu i niezgody na zagrożony w anarchii, rozumiany na różne sposoby świat, świat niezdolny i zarazem niewskazujący chęci do obrony wartości humanistycznych, świat wrogi kulturze.

⁹ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski...*, s. 181-182.

¹⁰ Zob. tamże, s. 185-186.

Holland. Nigdy bowiem nie słyszymy go reflektującego się na temat otaczającej go rzeczywistości, sam zresztą zdaje się być od niej kompletnie oderwany i za sprawą zaangażowania w teatr egzystować poza nią. Nie formułuje żadnych konkretnych postulatów, nie wskazuje nawet problemu, który wymagałby rozwiązania. Paradoksalnie, tak samo jak reszta ekipy teatralnej pracującej nad *Wyzwoleniem*, nie tylko nie rozumie, ale nie potrafi sam nadać znaczenia wystawianej sztuce. Istotna jest tu inna motywacja Krzysztofa, a mianowicie ambicje. Jego chęć zasiania ziarna rewolucji nie wynika wcale z niezgody na zastałą rzeczywistość społeczną (tak jak ustaliliśmy zdaje się go kompletnie nie interesować), ale stanowi narzędzie do spełnienia swoich ambicji. Poruszająca tłumy kreacja aktorska uczyniłaby go rozpoznawalnym, pomogła w rozwoju jego kariery, a ponad wszystko pozwoliłaby mu występować w bardziej prestiżowym teatrze w dużym mieście. Krzysztof zatem maskuje swój egoizm domaganiem się bliżej nieokreślonych, uniwersalnych czy utylitarnych, wartości, jednak robi to, aby móc tym mocniej związać się ze sztuką i kulturą i uczynić swój zawód jako aktor bardziej opłacalnym.

Krzysztof – artysta ponad życiem i ponad światem

Dla Krzysztofa granica między życiem a sztuką ulega zatarciu podobnie, jak to miało miejsce w przypadku Borowskiego z *Próchna*, dla tej drugiej jest zresztą gotów poświęcić wszystko, nawet swoją żonę i pożycie małżeńskie. Jego obsesja staje także na drodze do spełnienia jego marzeń, ponieważ po premierze *Wyzwolenia* wieści o temperamencie Krzysztofa trafiają także do dyrektora większego miejskiego teatru i ten odmawia współpracy z nim. Holland rozgrywa jednak to wszystko na tyle niejasno, że widz nie jest w stanie określić ani tego, jakie wrażenie wywarł spektakl, ani jakim aktorem okazał się sam Krzysztof (spektakl bowiem odbywa się całkowicie poza diegezą filmu).

Z racji swojej literackiej erudycji i przywiązania do sztuki, Krzysztof zdaje się postrzegać siebie jako kogoś lepszego niż otaczający go ludzie. Podczas wspólnej imprezy, gdy mierzy wzrokiem pijaną koleżankę, ta, widząc to, zamera i mówi do niego: „Nie patrz na mnie jak na pluskwę”, po czym mdleje. Później w obecności żony wyśmiewa ją przez telefon, ponieważ będąc aktorką w teatrze lalek dla dzieci, równocześnie czyta prace Martina Heideggera.

Konflikt Krzysztofa z jego otoczeniem może budzić pewne skojarzenia z często występującym w modernistycznej literaturze motywem konfliktu między artystami a filistrami, gdzie artysta jest postrzegany jako istota o nieprzeciętnej wrażliwości, twórcza, indywidualistyczna (cecha odziedziczona po wyobrażeniu artysty panującym w romantyzmie), filistrem będzie z kolei „mieszczuch”, człowiek powierzchowny, dyletant i materialista.

„Przytaczanym tu cechom mieszczanina-filistra, będącym obiektem krytyki dokonywanej przez artystę, proza dotycząca postaci tego ostatniego ma odpowiednio do przeciwstawienia charakteryzujące artystę – rozległość aspiracji, niezależność i wybujały indywidualizm, etykę wyzwoloną [...] stanowiących przeciwwagę dla tłumu indywiduów anonimowych i nieciekawych [...]”¹¹.

Zachowanie Krzysztofa względem ekipy teatralnej, żony, a także reżysera, z którym regularnie sprzecza się o kreatywną wizję spektaklu, wskazuje na to, że czuje się on lepszy i ważniejszy od wszystkich tych postaci z racji bycia artystą właśnie. Jak pisał Przybyszewski:

„Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną myślą siłą.

Jest zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa najwstrętniejsze brudy, czy oczy w niebo wybija i światłość Boga przenika”¹².

Również młodopolscy satyrycy, portretując popleczników Przybyszewskiego, określali ich prześmiewczo „nadludźmi”, w nawiązaniu do Fryderyka Nietzschego¹³. Wacław Berent, tłumacząc redakcji czasopisma *Chimera* ideę stojącą za *Próchnem*, pisał:

„Są wszakże i inni, dla których sztuka jest najostatniejszą potrzebą ducha; przyrodzonym piętnem umysłowości, „głodem i bólem ich wnętrzości”, kłóską rozterką z życiem, nieraz fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania

¹¹ Zob. tamże, s. 98.

¹² S. Przybyszewski, *Confiteor...*, s. 145-146.

¹³ Józef M. Dynak, *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna” w krzywym zwierciadle satyry*, [w:] Stanisław Przybyszewski. 50-lecie zgonu pisarza, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 250.

się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i w samych sobie, a więc we wszystkie przekazane wartości, normy dogmaty i wierzenia”¹⁴.

Sam Przybyszewski jest autorem powieści *Krzyk*, której protagonista to biedny malarz Gasztowt utrzymujący się tylko ze sprzedaży swoich obrazów i organizowania wystaw. Pewnego wieczoru podczas spaceru bohater słyszy krzyk topiącej się kobiety. Ratuje ją przed utonięciem, jednak ów odgłos dręczy go w myślach i malarz rozważa przelanie go na płótno. Krzyk niedoszłej samobójczyni zdaje się bowiem zawierać w sobie to, co Gasztowt od dawna pragnął uwiecznić na płótnie – duszę ulicy. Ponieważ z czasem wspomnienie pamiętnego wieczoru ulega rozmyciu, artysta jest gotów popełnić morderstwo, by jeszcze raz usłyszeć krzyk, który tak mocno go zainspirował.

W prześmiewczej powieści *Listy człowieka szalonego* Andrzej Niemojewski przedstawia dwie inne postacie, nawiązujące do modernistycznego wizerunku artysty. Jednym z nich jest Julek, który zachwycił się poematem *Androgyne* Przybyszewskiego, a gdy bohater-narrator nie dzieli jego entuzjazmu, ten nazywa go filistrem i wyzywa na pojedynek¹⁵. Drugim jest Rymkowski, który przedstawiany jest następująco:

„Przeto zdaje mi się, że taki „nadczyłowiek”, widzący nędzę i mizериę na każdym kroku, odwracający od niej twarz z słodkoironicznym uśmieszkiem i malujący dla tych, którzy często stają się powodem owej mizerii, powtarzam: malujący dla nich bachantki, na marmurach omdlałe, że taki człowiek, esteta, taki artysta, musi mieć chyba kamienne serce...

Tak wywodzi się Rymkowski [...]

Zaczęliśmy mówić o mojej ranie. Temat się wyczerpał niebawem. Pauza.

Zaczęliśmy mówić o malarstwie. Temat wyczerpał się również bardzo prędko. Druga pauza.

Zaczęliśmy mówić o poezji. Zdawało mi się, że chłopak ma coś w zanadrzu. Może chce mi przeczytać? Naprowadzam rozmowę na to, potem pytam wprost – nie. Trzecia pauza.

Zaczynamy mówić o sprawach społecznych. Rymkowski podnosi oczy. Aha, coś jest. Ale oczy chłopaka po chwili gasną [...].

¹⁴ W. Berent, *Próchno...*, s. 319.

¹⁵ Zob. A. Niemojewski, *Listy człowieka szalonego*, Kraków 2004, s. 47-48.

Przechodzę do filozofii myśli i nieznacznie zbaczam do filozofii serca. [...] Czuję, że mam już klucz w ręku, nie mogę trafić do zamka. Jeszcze ciemno”¹⁶.

Potem Rymkowski pyta bohatera-narratora o Bronisławę, jedną z bohaterów powieści.

Krzysztof z *Aktorów prowincjonalnych* zdaje się przejawiać podobny brak skrupułów, przy jednoczesnym poczuciu wyższości względem innych. Nie posiada także umiejętności i ogłady, by wydostać się z prowincjonalnego teatru, doprowadzając do odejścia żony, chcącej pójść w ślady swojej przyjaciółki i „odbić się od dna”. Dyrektor miejskiego teatru mówi Krzysztofowi: „Potrzebuję aktorów, zdolnych aktorów, ale jeszcze bardziej potrzebuję aktorów użytecznych i przydatnych”.

Paradoksalne w tym wszystkim jest jednak to, że Krzysztof nie staje przeciwko filistrom, „mieszczuchom”, ludziom „anonimowych i nieciekawych”. Anna, jak się dowiadujemy, sama posiada przynajmniej aspiracje do bycia osobą odczytaną w nie mniejszym stopniu niż jej mąż, o czym świadczą jej próby czytania pism Heideggera. Koledzy Krzysztofa z teatru, grany przez Tomasza Zygałdo reżyser, siłą rzeczy także są artystami, choć traktującymi swoje profesje z większym dystansem niż protagonista filmu *Holland*. Nie można też mówić o pogardzie dla „mieszczuchów” czy dużych miast, tak charakterystycznej dla modernistycznych artystów, wszak celem Krzysztofa jest opuszczenie prowincji na rzecz wielkomiejskiej sceny teatralnej.

Jałowe starania

Do postępowania Krzysztofa pasuje jedna z kwestii wypowiedzianych przez Samotnika, bohatera *Wyzwolenia*:

„Więc trzebaż było, abym wszystko stracił,
bym myślał się wzbogacił.
Więc trzebaż było żebym wszystko zdeptał;
przez zgłiszcz, przez gruzi zyskał władzę;

¹⁶ Tamże, s. 73.

by duch mi mój wyszeptał
 IDEĘ, którą innych poprowadzę”¹⁷.

Krzysztof, choć zdeptał i stracił swoje małżeństwo, nie poruszył nikogo; nie stał się także żadnym demiurgiem. Wprost przeciwnie. Tuż po premierze *Wyzwolenia* Anna wyprowadziła się od niego. W ten sposób bohater raz jeszcze zbliżył się, do bycia modernistycznym artystą i poniósłszy klęskę, próbuje popełnić samobójstwo. Tytuł dramatu Wyspiańskiego pełni więc funkcję symboliczną – wyzwolenia wpierw szuka żona; później, gdy stracił wszystko, szuka go także Krzysztof, decydując się na porzucenie teatru i pojednanie z Anną. Jego wyzwolenie jest jednak niekompletne, ponieważ ostatnimi słowami, w scenie kończącej film, są słowa cudzego wiersza, które mogą oznaczać, że Krzysztof, choć porzucił prowincjonalny teatr, wcale nie porzucił obsesji na punkcie aktorstwa i nigdy też nie będzie w pełni sobą, a jedynie postaciami, które grał lub pragnął zagrać.

Posiadając niezaprzeczalne związki z polską tradycją literacką, film Agnieszki Holland jest także reprezentatywnym przedstawicielem Kina Moralnego Niepokoju. Jak pisze Tadeusz Lubelski, był to nurt kontrowersyjny, którego sama nazwa była obrazoburcza dla władzy komunistycznej. Moralność bez przymiotnika „socjalistyczna” nie mogła wszak funkcjonować, z kolei niepokoje eskalujące na uniwersytetach czy w stoczni były dla władzy kompromitujące¹⁸. Filmy te łączyło m.in. podejmowanie współczesnych tematów, ukazanych z wyraźnie zaznaczonego stanowiska autora oraz akcja tocząca się zwykle na prowincji, z dala od centralnej władzy, aby uniknąć jej bezpośredniego portretowania. Dominowała w nich realistyczna metoda opisu świata, wyraziście i wiarygodnie nakreślająca przedstawiane środowiska. Ich bohaterami byli na ogół ludzie w wieku ok. trzydziestu lat, przechodzący w trakcie trwania filmu swoją pierwszą, nieudaną, inicjację w życie społeczne. Protagonisci tych dzieł nie przystają do otaczającego go świata i nie znają „reguł gry międzyludzkiej”¹⁹.

Mariola Jankun-Dopartowa w studium *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*

¹⁷ S. Wyspiański: *Wyzwolenie...*, s. 359.

¹⁸ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 378.

¹⁹ Zob. tamże, s. 379.

skonstruowała schemat fabularny powtarzający się w kanonicznych filmach Kina Moralnego Niepokoju:

„I. Bohater sięga po szansę zawodową / Bohater podejmuje grę o prestiż i korzyści; II. Bohater wywołuje incydent / Bohater stosuje podstęp; III. Rozpad więzi uczuciowych łączących bohatera z bliskimi osobami / Bohater osiąga korzyści materialne dzięki więzi osobistej; IV. Bohater zostaje usunięty z pracy (uczelni) lub podlega naciskowi środowiska zawodowego; V. Bohater podejmuje próbę kompromisu; VI. Bohater odmawia współdziałania / Bohater wchodzi w układ sprzyjający jego zamiarom; VII. Dwuznaczne pojednanie bohatera z rzeczywistością / Bohater zdemaskowany”²⁰.

Krzysztof realizuje niemal wszystkie wyszczególnione przez Jankun-Dopartową punkty. Występ w *Wyzwoleniu* postrzega jako szansę na spełnienie się jako artysta i zyskanie rozgłosu. Sprzeciwia się kierunkowi artystycznemu przedstawienia i wszczyna kłótnie z reżyserem, a jego obsesja ostatecznie przyczynia się do rozpadu jego małżeństwa. Pojednanie z żoną i pogodzenie się ze swoją sytuacją, jak już wspomniano, nie wydaje się do końca udane. Holland demaskuje go jako niezdolnego do porzucenia swoich obsesji, a być może także niezdolnego do realnej zmiany swojego postępowania.

Lubelski wyszczególnia także szereg dominujących w Kinie Moralnego Niepokoju tematów. Jednym z nich jest pojedynek postaw:

„Ów przyrost świadomości bohatera, określający specyfikę fabularną nurtu, dokonywał się często za pośrednictwem pojedynku, starcia postaw, w które bohater był uwikłany; w istocie jednak świadkiem tych pojedynków, a zarazem jedynym właściwym arbitrem był widz. I oto w modelowym filmie, posługującym się taką konstrukcją, rozkład racji w nakreślonym delikatną kreską pojedynku daleki był od czarno-białego schematu, a widz stawał przed skomplikowanym zadaniem, chcąc go rozsądzić”²¹.

²⁰ M. Jankun-Dopartowa, *Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 114.

²¹ T. Lubelski, *Historia kina...*, s. 380.

Konflikt tego rodzaju jest obecny w *Aktorach prowincjonalnych*. Istotny w filmie Holland jest, jak pisze Lubelski, kontrast między wielkością dramatu Wyspiańskiego, będącego sprzeciwem wobec współczesnej mu rzeczywistości, a małością świata, który *Wyzwolenie* inscenizuje²². Jak wcześniej ustaliłem, idealizm Krzysztofa zderza się z obojętnością innych członków ekipy teatralnej. O ile dla niego jest to szansa na artystyczne spełnienie i oddziaływanie na świadomość społeczną, o tyle dla jego kolegów – bardziej rzemieślników niż artystów – *Wyzwolenie* to po prostu kolejny spektakl do wystawienia:

„Zgromadzona wokół teatru współczesna inteligencja pogrążona jest w bylejakości i kabotyństwie [...]. Owszem, główny bohater traktuje projekt inscenizacji *Wyzwolenia* jako wyzwanie dla siebie, i zarazem szansę. Szybko jednak przekonuje się, że on jeden myśli o tej inscenizacji w takich kategoriach. Dyrektora teatru interesuje ugodanie recenzji, koledzy aktorzy śpieszą się na chałtury w Domu Chemika [...], cyniczny reżyser z Warszawy [...] skreśla wszystkie fragmenty sztuki odnoszące się do współczesnej rzeczywistości i zmusza zespół do inscenizacyjnych idiotyzmów w rodzaju gry w maskach szermierczych”²³.

Literacki rodowód postaci Krzysztofa dodatkowo wzmacnia kontrast między nim, a otaczającym go światem. Nie rozumiejąc i odrzucając rzeczywistość, protagonista oddaje się sztuce, dziełu fikcji, poświęcając na jej rzecz nawet życie małżeńskie, będąc przy tym wcieleniem literackiego archetypu dawno minionej epoki. Można go postrzegać jako outsidera, jednak w innym znaczeniu, niż przytaczana przez Makowieckiego definicja Colina Wilsona jako osoby widzącej dalej i głębiej niż reszta społeczeństwa²⁴. Krzysztof jest tylko „człowiekiem stojącym na uboczu i obserwującym życie przez dziurę w ścianie”²⁵. Obserwującym, ale nie widzącym więcej niż inni i na pewno nie dostrzegającym więcej, co więcej stroniącym od niego. Wspomniany przez Lubelskiego motyw oporu inteligentów²⁶ znajduje realizację w postępowaniu bohatera

²² Zob. tamże, s. 397.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski...*, s. 171.

²⁵ C. Wilson, *Outsider*, Poznań 1992, s. 1.

²⁶ Zob. tamże, s. 395.

i upodabnia go do romantycznego buntownika, chcącego poprzez sztukę doprowadzić do społecznej przemiany.

Powodów jego klęski jest kilka. Po pierwsze, żyjąc w oderwaniu od rzeczywistości, w ciągłym poróżnieniu z ludźmi dookoła, nie tylko ich nie rozumie, ale także nie posiada cech, które mogłyby mu pozwolić przekonać kogokolwiek do swych racji. Krzysztof jest bowiem jednostką egoistyczną i destruktywną, a jego arogancja w stosunku do żony czy kolegów z teatru skreśla go w oczach widza jako bohatera, z którym można sympatyzować. Po drugie, o ile domaga się od reżysera odpowiedzi na pytania, co chcą poprzez spektakl powiedzieć i do kogo, o tyle sam nie zna na te pytania odpowiedzi. Chce oddziaływać, nie wiedząc jednak, w jaki sposób ani na kogo. Impulsywność i chaotyczność zachowań wynikająca z emocjonalnej niedojrzałości jeszcze bardziej zbliżają go do wizerunku artysty popularnego w okresie modernizmu.

Bibliografia

Literatura:

Berent W., *Próchno*, Kraków 1971.

Dynak J. M., *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna” w krzywym zwierciadle satyry*, [w:]

Stanisław Przybyszewski. 50-lecie zgonu pisarza, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.

Jankun-Dopartowa M., *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. M. Jankun-Dopartowa i M. Przyłipiak, Kraków 1996.

Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.

Makowiecki A. Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

Niemojewski A., *Listy człowieka szalonego*, Kraków 2004.

Przybyszewski S., *Confiteor*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006.

Wilson C., *Outsider*, Poznań 1992.

Wyspiański S., *Wyzwolenie*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, Kraków 1972.

Filmografia:

Aktorzy prowincjonalni, reż. A. Holland, Polska, 1978.

Joanna Mróz

Produkcja medialna

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

asia02107@gmail.com

INSPIRACJE PLASTYCZNE I ARTYSTYCZNE W FILMACH ANDRZEJA WAJDY

Artistic inspirations in Andrzej Wajda's films

Streszczenie

Andrzej Wajda to polski reżyser filmowy i teatralny znany niemal na całym świecie. Jego sylwetka nie jest obca żadnemu Polakowi. Znaczną część jego dzieł stanowią adaptacje utworów literackich, w których poruszał tematy historii Polski, patriotyzmu, ojczyzny. Pokazał obrazy ludzkich jednostek tworzących historię. Nieraz czerpał inspiracje od innych artystów i zapożyczenia z dzieł malarskich – w formie cytatów, motywów czy nawet symboli. W ten sposób nie tylko nawiązywał do tej kultury, ale także odczytywał ją na nowo i w pewien sposób ożywiał. Dopełniał ją na swój sposób. W pracy skupię się na wybranych dziełach filmowych reżysera, które w szczególny sposób zwróciły moją uwagę dzięki zastosowanym zabiegom. Cytując dzieła klasyków tworzył własne opowieści. Nie tylko pokazał swoją wrażliwość na malarstwo i sztukę, ale wyraziście zapisał na taśmie filmowej narodową historię. Przedstawił obrazy jednostek i całego społeczeństwa. Analizował narodową świadomość narodową. Zdaje się być kontynuatorem tradycji artysty romantycznego. W pracy chciałabym także przybliżyć motywy, symbole i sylwetki artystów, z których czerpał Wajda.

Słowa kluczowe: Andrzej Wajda; reżyser; Polska; motywy; inspiracje

Summary

Andrzej Wajda is a Polish film and theater director known almost all over the world. A large part of his works are adaptations of literary works in which he touched upon the topics of Polish history, patriotism and the homeland. He showed pictures of human individuals making history. He drew inspiration from other artists and borrowed from his paintings – in the form of quotations, motifs or even symbols. In this way, he not only alluded to this culture, but also read it anew and revived it in a way. He completed it in his own way. In my work, I will focus on selected films, which attracted my attention. Citing the works of the classics, he created his own stories. He showed his sensitivity to painting and art, clearly recorded national history on film. He presented images of individuals and society. He analyzed national consciousness. He seems to be a continuator of the tradition of the Romantic artist. In my work, I would also like to present the motifs, symbols and profiles of artists from which Wajda drew.

Keywords: Andrzej Wajda; director; Poland; themes; inspirations

Andrzej Wajda jest polskim reżyserem filmowym i teatralnym znanym niemal na całym świecie. Większość jego filmów porusza tematy historii Polski, ojczyzny, patriotyzmu. W swoich dziełach reżyser analizował polskie społeczeństwo i jego świadomość. Interpretował bohaterów i cechy narodu. Znaczna część jego produkcji jest powiązana z tradycją kulturową kraju oraz jego historią. Czerpał inspiracje i zapożyczenia z dzieł malarskich – w formie cytatów, motywów czy symboli. W ten sposób nie tylko nawiązywał do polskiej kultury, ale także odczytywał ją na nowo i w pewien sposób ożywiał, dopełniał na swój sposób. Większość dzieł Wajdy to adaptacje utworów literackich, to właśnie w nich można dostrzec jego umiejętność wplecenia poetyckości w filmy. Czerpał z literatury, która go inspirowała. Odwoływał się do romantyzmu, do tradycji polskości¹.

¹ E. K. Citko, *Filmowa twórczość Andrzeja Wajdy w utrwalaniu świadomości patriotycznej odbiorców*, [w:] *Patriotyzm a wychowanie*, red. E. J. Kryńska, J. Dąbrowska, A. Szarkowska, U. Wróblewska, Białystok 2009, s. 567-575.

Filmy Wajdy to swego rodzaju dialog z malarzami – parafraza ich dzieł. W pracy przedstawię zaledwie kilka dzieł z jego całego dorobku, pokazując odwołania do obrazów malarskich. Sztuki artystyczne zdają się korespondować ze sobą, w różnych dziełach znajdujemy odwołania, aluzje do innych – u wyżej wspomnianego reżysera ciekawym zjawiskiem jest połączenie sztuki plastycznej z językiem filmu. Reżyser nie tworzy dokładnej ekranizacji, nie ilustruje utworu literackiego, ale jest twórcą pewnego rodzaju dialogu z jego autorem. Według własnych upodobań zmienia fabułę i postaci, przedstawione problemy, dostosowuje do współczesnych czasów². Można zatem rozważać, czy reżyser traktuje literaturę jako pretekst do dyskusji z widzami, w której porusza problemy historyczne, narodowe, egzystencjalne i artystyczne³.

U Andrzeja Wajdy inspiracje malarskie dotyczą nie tylko wyglądu postaci i przedmiotów, lecz także schematów działania i myślenia bohaterów. Powtarzał wzorce znane i stosowane wcześniej w sztukach plastycznych przez innych artystów. Jak przez lata dostrzegali krytycy, w późniejszych okresach swojej twórczości filmowej reżyser skłaniał się bardziej ku bezpośrednim zapożyczeniom ze sztuki malarskiej posługując się na ekranie licznymi aluzjami stylistycznymi i cytatami plastycznymi⁴. Właśnie w ten sposób kontynuował romantyzm. W rozmowie z Bolesławem Michałkiem reżyser przyznał: „A polscy artyści romantyzmu byli jak zjawy ze świata wyobraźni; sami byli sądem, armią, opinią publiczną, sumieniem wreszcie. Stąd też ich idee – takie jak ojczyzna, wolność, niepodległość – miały wymiar poetycki i mitologiczny, a nie konkretny i polityczny”⁵. Reżyser w swoich filmach ukrywał przesłanie, ale film umieszczał w realiach polskich: zarówno społecznych, historycznych, jak i kulturowych. Przez to jego dzieła stawały się uniwersalne. Niektóre z inspiracji, które można dostrzec, są bardzo czytelne – jakby reżyser komponował kadry na wzór płócien, np. w *Brzezynie*, o którym więcej później czy *Tataraku*, gdzie jest scena niemal identyczna jak obraz *Morning Sun* Edwarda Hoppera. Ale są też filmy, w których te pokrewieństwa z malarstwem są dalekie.

² T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987, s. 24.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 46.

⁵ E. K. Citko, *Filmowa twórczość ...*, s. 567-575.



Fot. 1. Obraz pt. *Morning Sun*, autor: Edward Hopper (1952).



Fot. 2. Kadr z filmu *Tatarak*, reż. Andrzej Wajda (2009).

W filmach Andrzeja Wajdy obecne są inspiracje twórczością awangardy krakowskiej i malarstwa socrealistycznego (scenerie typu: oświetlone grupy

ludzi, kadry ludzi stojących jeden obok drugiego). W większości swoich dzieł reżyser przedstawiał bohaterów romantycznych⁶. Sam zresztą czerpał z twórczości romantyków, realistów i symbolistów poromantycznych. Ale pojawiały się także elementy barokowe. Wajda wykorzystywał inspiracje plastyczne bardziej wedle potrzeb i możliwości uwarunkowanych sytuacją. To w dobitny sposób dowodzi, że jego wiedza na temat sztuki i plastyki była ogromna⁷. W jednym z wywiadów reżyser przyznał, że należy do tych koneserów sztuki, którzy zwiedzili niemal wszystkie znane muzea na świecie. W związku z czym jego doświadczanie sztuki oddziałuje na niego często pewnie nieświadomie i swoje filmy tworzy w wyjątkowy, charakterystyczny dla siebie sposób. Twórców filmowych i plastycznych, charakteryzuje podobna wyobraźnia i wrażliwość na pewne aspekty, odbieranie świata za pomocą wzroku. Reżyser najczęściej wybierał kilka odsłon opowieści i to na nich koncentrował swoją historię⁸.

Wajda, zanim został reżyserem, w 1946 roku wstąpił do ASP w Krakowie, gdzie studiował malarstwo. Spędził tam trzy lata, działał w Grupie Samokształceniowej, której ideologiem i przywódcą był Andrzej Wróblewski. Jednakże wkrótce dowiedział się o powstaniu Szkoły Filmowej w Łodzi. Jeszcze nieprzekonany, czy film jest dla niego właściwym wyborem, pojechał na egzamin wstępny, zdał go i został przyjęty⁹.

Adaptacja nie jest i nie była obca filmowi. Z kolei inspiracje malarskie to ciekawe zjawisko zachodzące między sztukami filmowymi a tymi tradycyjnymi. Film to też obraz. Kino zawdzięcza wiele malarstwu: „Od początku swego istnienia korzystało z jego rozwiązań kompozycyjnych, perspektywicznych, figuralnych i fakturowych, a później – po wprowadzeniu barwy – odwoływało się także do malarskiej kolorystyki. Czerpało z tematów dzieł plastycznych i wykorzystywało motywy w nich zawarte”¹⁰. Filmy Wajdy są malarskie same w sobie, przez efekt wizualny – zarówno dzięki scenografii, jak i zabiegom operatorskim. Dostrzec można różnorodne i intensywne kadry¹¹. Trudno znaleźć reżysera, który potrafił w taki sposób cytować dzieła i tworzyć z nich własne opowieści. Ale nie łatwo także wskazać reżysera, który równie często szukałby

⁶ T. Miczka, *Inspiracje plastyczne...*, s. 60.

⁷ Tamże, s. 60.

⁸ Tamże, s. 105.

⁹ W. Wertenstein, *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków 2000, s. 8-9.

¹⁰ Skrzypczak P., *Lekcja 23 – Malarskie inspiracje*, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-23-malarskie-inspiracje>, dostęp: 22.03.2021.

¹¹ Tamże.

natchnienia w malarstwie, wplatając do swoich filmów motywy konkretnych obrazów lub cytując je w całości i niemal dosłownie¹². Przed kamerą odtwarzał płótna m. in. Edwarda Hoppera, Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Andrzeja Wróblewskiego, który stanowił najprawdopodobniej jego najważniejszą inspirację. Nie raz w swoich filmach wracał do jego twórczości. Co więcej, malarz ten był dla niego ważną osobą. Wajda podziwiał jego dzieła, a zwłaszcza cykl *Rozstrzelania*. Twierdził, że nikt tak dobrze jak ten artysta „nie mówi głosem zmarłych”¹³. To, co wyróżnia obrazy wchodzące w skład tej serii, to sposób przedstawienia osób już nieżyjących. Malarz używał niebieskiej farby będącej dla niego kolorem śmierci. Wiele z przedstawianych postaci jest zdeformowanych. Takie oddzielenie od siebie poszczególnych części ciała ukazuje kolejne etapy umierania rozumianego jako powolne rozpadanie się człowieka¹⁴.

Popiół i diament stanowi ekranizację powieści Jerzego Andrzejewskiego, gdzie ważną rolę odegrał wiersz *Za kulisami* Cypriana Kamila Norwida, z którego pochodzi tytuł. To znakomita adaptacja łącząca w sobie skondensowaną wielość wątków¹⁵. Wyraźnie przedstawione zostały tutaj motywy egzystencjalne. Scena śmierci Maćka Chełmickiego przypomina obrazy z cyklu „Rozstrzelań” wcześniej wspomnianego Andrzeja Wróblewskiego.

W *Popiele i diamencie* pojawiają się także: *Ziemia* Fernanda Ruszczyca – pług prowadzony przez rolnika w filmie jest symbolem zachodzących wówczas przemian politycznych. Sfera wizualna wydaje się być zanurzona w tradycji malarskiej. Inscenizacja diagonalna wprowadza efekt niepokoju, podobnie jak w obrazach z epoki baroku. Ukazana kompozycja głębinowa była optycznym założeniem operatora kamery Jerzego Wójcika (podobno to film *Obywatel Kane* sprowokował go, by pójść do szkoły filmowej – i to właśnie z tego filmu prawdopodobnie zaczerpnięto te założenia wizualne)¹⁶. Natomiast czas nocy w filmie to czas głębokich kontrastów. Pojawia się zatem gra światłem i cieniem.

¹² Tamże.

¹³ J. Stocka, *Andrzej Wajda – reżyser z malarską wyobraźnią*, <http://silvererum.ips.uw.edu.pl/2016/05/andrzej-wajda-rezyser-z-malarska-wyobraznia/>, dostęp: 22.03.2021.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ D. Chyb, *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 166.

¹⁶ Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w filmie POPIÓŁ I DIAMENT Andrzeja Wajdy*, prof. Krzysztof Kornacki, https://www.youtube.com/watch?v=hPxg-2tQ-SJ4&list=PLGVPA5rFUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQtxkr&index=3&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.



Fot. 3. Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda (1958).



Fot. 4. Obraz pt. *Rozstrzelanie na ścianie*, autor: Andrzej Wróblewski (1949).



Fot. 5. Kadr z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda (1958).



Fot. 6. Obraz pt. *Ziemia*, autor: Ferdynand Ruszczyc (1898).

Popioły to pierwszy film historyczny oraz pierwsza ekranizacja literacka Wajdy. Z widocznych nawiązań dostrzec można cykl prac pt. *Wojna* Artura Grottgera, czyli zestaw dziewięciu rysunków kredką, przedstawiających potworność wojny, jakie ukazuje artyście wodząca go Muza¹⁷. Inspiracje czerpał również z twórczości Francisca Goi. Niektóre kadry przypominają obrazy z cyklu *Okropności wojny*. Są to sceny ukazujące konia uciekającego przed wilkami oraz te przedstawiające oblężenie Saragossy¹⁸. Grafiki Goi stanowiły niewątpliwą inspirację przy realizacji *Popiołów*, co w filmie jest bardzo czytelne. Sceny bitewne zostały ukazane w sposób malarski. Znaleźć można w nich także podobieństwa do dzieł Januarego Suchodolskiego oraz Piotra Michałowskiego. Kadry przedstawiające walkę z czarnoskórymi przypominają obraz *Bitwa na San Domingo* Suchodolskiego, choć w filmie i malarstwie zaobserwować można pewne różnice¹⁹. Część scen batalistycznych to przedstawienie bitwy pod Somosierrą. Postaci broniących się i atakujących mieszają się ze sobą i trudno jest je odróżnić²⁰.

Z kolei *Lotna* – czyli adaptacja opowiadania pod tym samym tytułem autorstwa Wojciecha Żukrowskiego – stanowi konfrontację obrazów zupełnie różnych od siebie. Bohaterów filmu (ułanów) przedstawiono dosyć podobnie do postaci z dzieł Juliana i Wojciecha Kossaków. Niektóre kadry przypominają *Patrol powstańczy* Maksymiliana Gierymskiego. Co ciekawe, film jest zarówno czarno-biały, jak i kolorowy. W ukazywanych pokojach znajduje się wiele srebrnych pucharów, tac, świeczników, których rozmieszczenie może kojarzyć się z martwą naturą z płócien holenderskich malarzy²¹. W scenie rozgrywającej się w pałacu, pojawia się koń (czyli tytułowa *Lotna*). Klacz zostaje przyprowadzona do łóżka umierającego właściciela, by na zawsze się z nim pożegnać, co przywodzi na myśl obrazy przedstawiające śmierć Stefana Czarnieckiego, w szczególności te autorstwa Januarego Suchodolskiego i Leopolda Löfflera²².

¹⁷ D. Chyb, *Inspiracje malarskie...*, s. 176.

¹⁸ J. Stocka, *Andrzej Wajda – reżyser z malarską wyobraźnią*, <http://silvererum.ips.uw.edu.pl/2016/05/andrzej-wajda-rezyser-z-malarska-wyobraznia/>, dostęp: 22.03.2021.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże.



Fot. 7. Kadr z filmu *Lotna*, reż. Andrzej Wajda (1959).



Fot. 8. Obraz pt. *Śmierć Stefana Czarnieckiego*, autor: Januariusz Suchodolski (1844).



Fot. 9. Obraz pt. *Śmierć Stefana Czarnieckiego*, autor: Leopold Löffler (1860).

W filmie pojawiają się sceny dosyć nietypowe, które można skojarzyć z twórczością Salvadora Dalego oraz Luisa Buñuela (płonący orzeł czy dziewczyna przy rozbitym globusie). Wajda najprawdopodobniej czerpał tutaj ze sztuki XVI i XVII wieku²³. Opisywane obrazy wykazują tyle związków ze sztuką współczesną, ile z dawnym malarstwem. „*Lotna*» to film o przeszłości posługujący się wziętymi z niej cytatami. Całość jest utrzymana w brunatno-złocistej tonacji, oświetlona delikatnym światłem zostawiającym złotawe bliki na sprzętach, właśnie jak na holenderskich martwych naturach z XVII wieku²⁴. Wszystkie wspomniane sceny znajdują swe uzasadnienie w kontekście symboliki. Po pojawiających się w prawie każdym kadrze, następuje „taniec śmierci”²⁵.

Pokolenie było debiutem nie tylko dla Wajdy, ale także m.in. dla operatorów²⁶. Do koncepcji Andrzeja Wróblewskiego Wajda nawiązał początkowo

²³ D. Chyb, *Inspiracje malarskie...*, s. 155.

²⁴ Tamże, s. 156.

²⁵ Tamże, s. 158.

²⁶ Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w POKOLENIU i KANALE Andrzeja Wajdy*, Dariusz Chyb, <https://www.youtube.com/watch?v=8fNiBQT47ko&list=>

właśnie w *Pokoleniu*. W jednej ze scen przedstawiono kolejkę ludzi patrzących na wisielców. Ciała zamordowanych są pokazane jedynie częściowo, co kojarzy się z przedstawieniem postaci na obrazach malarza. W filmie tym Wajda nawiązywał głównie do malarstwa socrealistycznego. W scenie przysięgi gwardzistów można dostrzec ukryte źródło światła ukazane w podobny sposób, jak to przedstawił Rembrandt w swoim obrazie *Sprzysiężenie Claudiusa Civillisa*. W filmie możemy zauważyć inspiracje neorealizmem włoskim czy prześwietlonymi włoskimi kadrami filmowymi²⁷.

Z kolei *Kanał* to film zrobiony bezpośrednio po *Pokoleniu*. Wajda przywołał tam np. *Głowę mężczyzny* z 1957 roku. Dostrzec można inspiracje ówczesnym malarstwem figuratywnym – bohaterowie zostali ucharakteryzowani właśnie w ten sposób. Film został dobrze odebrany we Francji, gdzie to wówczas królował egzystencjalizm²⁸ cechujący to dzieło Wajdy.

W *Człowieku z marmuru* reżyser przywoływał propagandowy obraz Aleksandra Kobzdeja, w ten sposób stał się on częścią opowieści o fałszu socrealistycznych mitów i komunistycznej iluzji.



Fot. 10. Kadr z filmu *Człowiek z marmuru*, reż. Andrzej Wajda (1977).

PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQttxkr&index=1&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.



Fot. 11. Obraz pt. *Podaj cegłę*, autor: Aleksander Kobzdej (1950).

Inne motywy można dostrzec w filmie pt. *Wesele*. To nie tyle adaptacja co pełne urzeczywistnienie wizji artystycznej, pejzaż kulturowy i Wyspiańskiego i Wajdy. Sam reżyser przed powstaniem filmu początkowo miał okazję zmierzyć się ze spektaklem teatralnym²⁹. W *Weselu* reżyser przedstawił kulturę chłopską, opierając ją zarówno na dramacie Wyspiańskiego, jak i na motywach malarskich. Reżyser dał wolną rękę widzowi i pozostawił mu swobodę interpretacji. Wajda nawiązał przede wszystkim do twórczości autora dramatu, a widoczne jest to przed wszystkim w sposobie przedstawienia postaci. Można domniemywać, że to w jaki sposób ucharakteryzowano aktorów, było wzorowane na portretach wykonanych przez Wyspiańskiego. Państwo młodzi przywołują na myśl bohaterów *Autoportretu z żoną*, Stańczyk wyraźnie przypomina tego z płótna Jana Matejki, Radczyni z kolei wygląda jak żona Józefa Mehoffera przedstawiona na obrazie *Portret żony na żółtym tle*³⁰. W *Weselu* pojawiły się

²⁹ Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w filmie WESELE Andrzeja Wajdy, dr Agnieszka Morstin*, https://www.youtube.com/watch?v=vT59ZS3Tp8s&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgjUTQtxkr&index=9&ab_channel=Akademia-PolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

³⁰ J. Stocka, *Andrzej Wajda – reżyser z malarską wyobraźnią*, <http://silvererum.ips.uw.edu.pl/2016/05/andrzej-wajda-rezyser-z-malarska-wyobraznia/>, dostęp: 22.03.2021.

także odwołania do obrazów Aleksandra Gierymskiego oraz scena, która jest niemal wiernym odwzorowaniem dzieła *Trumna chłopska*³¹.



Fot. 12. Kadr z filmu *Wesele*, reż. Andrzej Wajda (1973).



Fot. 13. Obraz pt. *Trumna Chłopska*, autor: Aleksander Gieryski (1894-1895).

³¹ Tamże.

Ponadto, znajdziemy tutaj *Panoramę Racławicką* Jana Matejki. Oniryczny fragment stanowi ukazanie chłopskiego ruszenia w mgłę i ukazuje romantyczny poryw chłopów. W *Weselu* pan młody grany przez Daniela Olbrychskiego, w scenie rozdzierania koszuli wyglądał jak Rejtan z obrazu Jana Matejki. Zawisza Czarny wiąże się z kolei z *Bitwą pod Grunwaldem*. Druhny przypomina ją *Podwójny portret* Elizy Pareńskiej, a mała Isia bawiąca się lampą i usypiająca przy stole, przypomina jedno z portretowanych dzieci artysty. Przedstawieni chłopscy uczestnicy zabawy przywodzą na myśl postaci z obrazów Włodzimierza Tetmajera. Przede wszystkim do tego kręgu należy pojawiający się kilkakrotnie namalowany przez Gospodarza demonstrowany weselnikom *Portret chłopca*³². Wajda w szczególności skupił się na jednym z pojawiających się detali – na kokardach, które miały na sobie Zosia i Haneczka – były identyczne. Dostrzec to można chociażby w notatkach reżysera³³. W doskonały sposób ukazał tutaj folklor, życie oraz obyczajowość ówczesnych ludzi. Wajda wystylizował poszczególne kadry na pejzaże, ukazując w ten sposób panujące napięcie, melancholię i uczucia. Z kolei światło stanowi podstawowy środek plastycznej interpretacji obrazów wizyjnych. Pojawiająca się czerwień nie jest przypadkowa. W omawianym przypadku ostra czerwień pobudza, stwarza charakter wizji³⁴.



Fot. 14. Obraz pt. *Zrękowiny*, autor: Włodzimierz Tetmajer (1895).

³² Dariusz Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy*. „Wesele”, „Kino” 1988, nr 12, s. 24-28.

³³ Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarские w filmie WESELE Andrzeja Wajdy, dr Agnieszka Morstin*, https://www.youtube.com/watch?v=vT59ZS3Tp8s&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgjUTQtxkr&index=9&ab_channel=Akademia-PolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

³⁴ T. Miczka, *Inspiracje malarские w „Weselu” Andrzeja Wajdy: krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii*, [w:] *Analizy i interpretacje: film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984, s. 131-158.



Fot. 15. Kadr z filmu *Wesele*, reż. Andrzej Wajda (1973).

W *Brzezynie* podobieństwo do obrazów Jacka Malczewskiego natychmiast rzuca się w oczy. Jarosław Iwaszkiewicz, czyli autor opowiadania na podstawie którego nakręcono film, był zaskoczony możliwością połączenia jego tekstu



z dziełami malarskimi. Twierdził, że twórczość Malczewskiego należy do odległej przeszłości i nie stanowi źródła inspiracji dla ludzi żyjących współcześnie³⁵. Temat śmierci jest głównym pojawiającym się w adaptacji – spowodowane jest to szybko zbliżającym się odejściem jednego z głównych bohaterów. To właśnie śmierć jest także motywem powtarzającym się na obrazach Malczewskiego.

Fot. 16. Obraz pt. *Śmierć zwycięska*, autor: Jacek Malczewski.

³⁵ J. Stocka, *Andrzej Wajda – reżyser z malarską wyobraźnią*, <http://silvererum.ips.uw.edu.pl/2016/05/andrzej-wajda-rezyser-z-malarska-wyobraznia/>, dostęp: 22.03.2021.



Fot. 17. Obraz pt. *Autoportret z Thanatosem*, autor: Jacek Malczewski (1919).



Fot. 18. Kadr z filmu *Brzezina*, reż. Andrzej Wajda (1970).



Fot. 19. Kadr z filmu *Brzezina*, reż. Andrzej Wajda (1970).

W filmie znajdują się odniesienia do obrazów z cyklu *Thanatos*, które pokazują śmierć jako młodą kobietę z kosą. Nawiązanie to widoczne jest w szczególności w scenie, gdy kobieta w czarnej chustce na głowie przechadza się pod oknem, za którym widoczne są kwitnące drzewa. Kolejnym tematem zaczerpniętym z dzieł Malczewskiego jest studnia, a przypomina cykl *Zatruta studnia*, który przedstawiał spotkania różnych postaci. W filmie pojawia się kilka razy. W jej pobliżu także przebywają różne osoby – zarówno kobiety (młode i te trochę starsze), jak i mężczyźni. Studnia stanowi swego rodzaju miejsce spotkań³⁶. W *Brzezynie* reżyser czerpał z twórczości polskich symbolistów. W scenie Emilii Krakowskiej i Daniela Olbrychskiego ukazał *Autoportret z Thanatosem*. Postać graną przez Olgierda Łukaszewicza przywołuje na myśl *Śmierć* Malczewskiego. *Brzezina* zatem nie tylko zawiera liczne odwołania do malarstwa Jacka Malczewskiego, ale całkowicie zainspirowany został problematyką jego twórczości.

Powidoki to ostatni film zmarłego w 2016 roku Andrzeja Wajdy. Powstał według scenariusza Andrzeja Mularczyka, a stanowi biografię polskiego malarza Władysława Strzemińskiego. W rozmowie z prof. Tadeuszem Lubelskim reżyser przyznał, że Strzemińskiego wybrał nie ze względu na jego twórczość

³⁶ Tamże.

malarską, bo wolałby zrobić film o Andrzej Wróblewskim, którego malarstwo jest mu niezwykle bliskie. Dodał także, że Strzemińskiego wybrał dlatego, że „to jeden z najbardziej skrzywdzonych w Polsce artystów w latach 50. (...) Nie ma drugiego artysty w Polsce, który byłby tak represjonowany w Polsce za swoje poglądy i malarstwo”³⁷.

W jednym z wywiadów reżyser wyznał: „Są ludzie, którzy widzą świat poprzez zdarzenia, poprzez powiązania zjawisk. Ja chłonę go przez oczy i nie wyobrażam sobie, by mogło być inaczej”. W innej wypowiedzi podkreślał, że kino „żyje w mojej wyobraźni – jakby na marginesie innych sztuk (literatury i sztuk plastycznych). Odczuwam, że wartość tamtych sztuk jest większa. Wypływa to być może z tego, że jestem wychowany na tradycyjnym stosunku do sztuki”. Czasami dobitnie stwierdzał: „(...) byłem jednym z ludzi, którzy zajmowali się tą piękną, szlachetną sztuką, jaką jest malowanie (...). Zawsze czuję się przede wszystkim malarzem (...), film to pasja. I dziś, jeżeli stoi przede mną jakiś problem, nigdy nie szukam analogii w historii kina, a zawsze w moich dawnych doświadczeniach malarskich. To tkwi widocznie w mojej podświadomości”³⁸. Krytycy i historycy filmu podkreślają, że Andrzej Wajda wykorzystywał inspiracje plastyczne bardziej wedle potrzeb i możliwości uwarunkowanych sytuacją niż wedle określonego programu twórczego. Ich zdaniem konteksty plastyczne utworów polskiego reżysera uwikłane są w historiozofię i ideologię, posiadają wymowę poznawczą i filozoficzną, ale są łącznikami między literaturą a filmem³⁹. Wydaje się oczywiste, że plastyczność filmu stanowi jego naturalną cechę, niezależnie od gatunku. Reżyser wprowadza kontekst plastyczny do utworu ekranowego na różnych poziomach. Jest bezpośrednim, tzn. świadomym współreagowaniem dwóch struktur: plastycznej i filmowej⁴⁰. Na jednym z wykładów reżyser mówił: „Głęboko wierzę w silny związek między wszelką sztuką a historią. Procesy historyczne odnotowane są w gabinetach uczonych historyków: oni ustalają fakty, interpretują związki między nimi, zależności, wpływy, minione koncepcje polityczne, społeczne. Ale tak zawsze było, że nie tylko oni tworzyli wizję tych zdarzeń. Nie tylko od nich zależy to,

³⁷ Akademia Polskiego Filmu, *Rozmowa z Andrzejem Wajdą na temat inspiracji malarskich poprowadzona przez prof. Tadeusza Lubelskiego*, https://www.youtube.com/watch?v=i477AHaiurA&list=WL&index=197&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

³⁸ T. Miczka, *Fascynacje plastyczne Andrzeja Wajdy*, [w:] „Kino” 1985, nr 7, s. 19-26.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tadeusz Miczka, *Inspiracje plastyczne...*, s. 21.

co zwykły człowiek myśli o minionych wypadkach i postaciach; nie tylko od nich zależy, jaka jest powszechna świadomość historii”⁴¹.

Podsumowując, u Wajdy znajdziemy zarówno tradycje romantyczne, ale i barokowe czy surrealistyczne. Inspirował się także sztuką XX wieku, sztuką ludową, folklorem, bliskimi sobie artystami. Niektóre z inspiracji są czytelne dla widza, wydaje się jakby były odwołaniem się do konkretnych dzieł wprost. Reżyser w pewien sposób wprowadza grę, pomiędzy nim samym, a ekranem, ale także pomiędzy widzem. Nie sposób stwierdzić czy te nawiązania były świadome czy podświadome. To mogą być tylko domysły. Choć wielu krytyków i badaczy te nawiązania dostrzega. Andrzej Wajda przedstawiał na ekranie symboliczny obraz, polską tradycję literacką i malarską, eksplorował historię i kulturę. Dzięki swoim filmom obudził sumienie Polaków, ale mówił także o rzeczach ważnych. Prowokował do dyskusji. To w literaturze odnalazł źródło wyrażania narodowych problemów, właśnie tam przez lata ukazywano polską historię. Dzięki zastosowanym zabiegom odczytywał dzieła na nowo i interpretował je na swój sposób, prowokując Polaków do dyskusji i przybliżając temat postawy patriotycznej i obywatelskiej odpowiedzialności. Tragizm, egzystencjalizm, pamięć, bolesna rzeczywistość, rola przypadku w życiu, zaduma, humor, nostalgia, droga życiowa czy tematy historyczne, refleksyjne osadzone w kontekście naszych czasów – to Andrzej Wajda zapewnił swoim widzom.

Bibliografia

Literatura:

- Chyb D., *Inspiracje malarskie w filmach Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16.
- Chyb D., *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy*. „Wesele”, „Kino” 1988, nr 12.
- Citko E. K., *Filmowa twórczość Andrzeja Wajdy w utrwalaniu świadomości patriotycznej odbiorców*, [w:] *Patriotyzm a wychowanie*, red. E. J. Kryńska, J. Dąbrowska, A. Szarkowska, U. Wróblewska, Białystok 2009.
- Miczka T., *Fascynacje plastyczne Andrzeja Wajdy*, „Kino” 1985, nr 7.

⁴¹ W. Wertenstein, *Wajda mówi...*, s. 176.

Miczka T., *Inspiracje malarskie w „Weselu” Andrzeja Wajdy: krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii*, [w:] *Analizy i interpretacje: film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984.

Miczka T., *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.

Wertenstein W., *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków 2000.

Netografia:

Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w filmie POPIÓŁ I DIAMENT Andrzeja Wajdy*, prof. Krzysztof Kornacki, https://www.youtube.com/watch?v=hPxg-2tQ-SJ4&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQtxkr&index=3&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w filmie WESELE Andrzeja Wajdy*, dr Agnieszka Morstin, https://www.youtube.com/watch?v=vT59ZS3Tp8s&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQtxkr&index=9&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w filmie WESELE Andrzeja Wajdy*, mgr Natalia Chojna, https://www.youtube.com/watch?v=ch0Mo6WLnIw&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQtxkr&index=10&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

Akademia Polskiego Filmu, *Inspiracje malarskie w POKOLENIU i KANALE Andrzeja Wajdy*, Dariusz Chyb, https://www.youtube.com/watch?v=8fNiBQT47ko&list=PLGVPA5rfUcprWVO0NbGdCFbgcjUTQtxkr&index=1&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

Akademia Polskiego Filmu, *Rozmowa z Andrzejem Wajdą na temat inspiracji malarских poprowadzona przez prof. Tadeusza Lubelskiego*, https://www.youtube.com/watch?v=i477AHaiurA&list=WL&index=197&ab_channel=AkademiaPolskiegoFilmu, dostęp: 22.03.2021.

Skrzypczak P., *Lekcja 23 – Malarskie inspiracje*, <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-23-malarskie-inspiracje>, dostęp: 22.03.2021.

Stocka J., *Andrzej Wajda – reżyser z malarską wyobraźnią*, <http://silvererum.ips.uw.edu.pl/2016/05/andrzej-wajda-rezyser-z-malarska-wyobraznia/>, dostęp: 22.03.2021.

Filmografia:

Pokolenie, reż. Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Konrad Nałęcki, Polska, 1955.

Popiół i diament, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1958.

Lotna, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1959.

Popioły, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1965.

Brzezina, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1970.

Wesele, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1973.

Człowiek z marmuru, reż. Andrzej Wajda, Polska, 1977.

Tatarak, reż. Andrzej Wajda, Polska, 2009.

Powidoki, reż. Andrzej Wajda, Polska, 2016.

Patrycja Winiarczyk

Szkoła Doktorska Nauk Społecznych
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
patrycjawiniarczyk98@gmail.com

NAWIĄZANIA DO TWÓRCZOŚCI FRANCISA BACONA W DZIELACH FILMOWYCH DAVIDA LYNCHA

References to the works of Francis Bacon in the David Lynch's films

Streszczenie

W artykule, autorka skupia się na analizie oraz scharakteryzowaniu inspiracji twórczością irlandzkiego malarza neofiguratywnego Francisca Bacona, które widz może dostrzec w dziełach filmowych amerykańskiego reżysera Davida Lyncha. Tekst obejmuje rys biograficzny obu artystów oraz analizę wybranych według autorki najważniejszych motywów w twórczości artystów, w tym: wyalienowanie postaci, deformacje postaci oraz fragmentaryczność narracji. W artykule pokrótce odwołano się do najpopularniejszych dzieł filmowych stworzonych przez Davida Lyncha.

Słowa kluczowe: David Lynch, Francis Bacon, film, malarstwo, inspiracje, deformacje, wyalienowanie, słowa

Summary

In the article, the author focuses on the analysis and characterization of the inspiration from the work of the Irish neofigurative painter Francis Bacon, which the viewer can see in the works of the American director David Lynch. The text includes a biographical outline of both artists and an analysis of the

most important motifs in the artist's work, selected according to the author, including: alienation of characters, deformation of characters and fragmentary narrative. The article briefly refers to the most popular David Lynch film's.

Key words: David Lynch, Francis Bacon, film, paintings, inspirations, deformations, alienation, words

Wstęp

Artyści tworzą swoje niepowtarzalne dzieła pod wpływem inspiracji z zewnątrz, własnych doświadczeń czy innych twórców. Niewątpliwie teza ta odnosi się również do Davida Lyncha, który otwarcie wskazuje na to, że największą inspirację stanowi dla niego postać Francisca Bacona. Mówi o nim w następujący sposób:

„Francis Bacon jest dla mnie najważniejszy; to ktoś w rodzaju malarza numer jeden. Podoba mi się wielu malarzy. Ale jeżeli chodzi o ten dreszcz, który odczuwa się stojąc przed obrazem... W latach sześćdziesiątych oglądałem wystawę Bacona w Marlborough Gallery. Była to zdecydowanie jedna z tych rzeczy, które w całym moim życiu wywarły na mnie najpotężniejsze wrażenie”¹.

Obaj artyści stają w opozycji do tego co sztampowe, komercyjne, łatwo przyswajalne. Niekonwencjonalny i oryginalny styl, jaki prezentują, stał się dla nich przepustką do wielkiej sławy. Powstało wiele tekstów wskazujących podobieństwa wśród głównych motywów dzieł stworzonych przez artystów, jednak rzadko autorzy monografii naukowych na temat Davida Lyncha szeroko komentują ten wątek. Celem niniejszego artykułu jest więc 1) analiza konkretnych inspiracji twórczością Francisca Bacona w filmach Davida Lyncha 2) porównanie trzech wybranych, najważniejszych motywów w ich dziełach 3) oraz przedstawienie podobieństw występujących w pracach obu artystów.

¹ D. Lynch, *Widzę siebie* [artysta w rozmowach z Chrisem Rodleyem], tłum. B. Kosteczka, Kraków 1999, s. 35-36.

Rys biograficzny

Istotnym wydaje się rozpoczęcie rozważań od przedstawienia krótkiego rysu biograficznego omawianego twórcy filmowego. David Lynch – reżyser, scenarzysta, malarz, kreator nowych rozwiązań w kinie i telewizji. Od najmłodszych lat wykazywał talent malarski. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Pensylwanii². Jego pasja do tworzenia filmów narodziła się dość przypadkowo, gdy przyglądał się postaci na jednym ze swoich obrazów. Usłyszał wtedy „delikatny poszum wiatru” i dostrzegł nieznaczny ruch. Narodziło się w nim wówczas pragnienie, aby jego obraz mógł się poruszyć³. Brak wykształcenia filmowego zastąpiły talent i determinacja. Lynch stał się jednym z najwybitniejszych, a zarazem najbardziej oryginalnych, kontrowersyjnych i bezkompromisowych twórców filmowych na świecie. Nominacje do wielu prestiżowych nagród czy otrzymanie Oscara honorowego za całokształt twórczości potwierdzają sukcesy i pozycję, którą przez lata wypracował sobie na światowym rynku filmowym⁴. Jego filmy można nierzadko uznać za intymne, choć nieautobiograficzne. Jest twórcą takich dzieł filmowych, jak: *Głowa do wycierania*, *Człowiek Słoń*, *Blue Velvet*, *Mullholand Drive*, *Zagubiona autostrada* czy *Miasteczko Twin Peaks* – serial, który rozpoczął nową generację tworzenia seriali, sprawił, że ten gatunek telewizyjny został wzniesiony na zupełnie nowy poziom realizacyjny. Wielu badaczy wskazuje na fakt, że twórczość Lyncha nawiązuje do postmodernizmu. Tworzone przez niego dzieła filmowe charakteryzują się hybrydyzacją gatunkową (łączenie ze sobą gatunków: komedii, dramatu, thrilleru, a nawet horroru), zachwianie kondycji tożsamości podmiotu czy brak spójności narracyjnej i logiki⁵. Reżyser redefiniuje pojęcia klasycznego piękna. Artysta, który nie staje po żadnej ze stron, nie opowiada się za dobrem czy złem, światłem czy cieniem, pięknem czy brzydotą, miłością czy nienawiścią. Próbuje pokazać to, co jest *po między*⁶, dualizm, jaki rządzi światem i determinuje losy jednostki – bohaterów

² *Życiorys Davida Lyncha*, <https://biografia24.pl/david-lynch/>, dostęp: 14.05.2021.

³ D. Lynch, *Widzę siebie...*, s. 62.

⁴ *Rozdanie honorowych Oscarów. David Lynch i Geena Davis wśród laureatów*, <https://www.polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2392297,Rozdanie-honorowych-Oscarow-David-Lynch-i-Geena-Davis-wsrod-laureatow>, dostęp: 14.05.2021.

⁵ A. Adamski, *David Lynch – Eksplorując Tajemnicę*, <http://mfcinerama.pl/akademicki-david-lynch-eksplorujac-tajemnice/>, dostęp: 14.05.2021.

⁶ Tamże.

jego filmów, operując przy tym określoną symboliką. Celem twórczości Lyncha nie jest dostarczenie łatwej i niewymagającej rozrywki, a refleksja nad problemami natury egzystencjalnej. Jego filmy silnie oddziałują na odbiorcę, zmuszają do głębokiej analizy tego, co widzi on na ekranie, wymagają od niego skupienia, a także podstawowej wiedzy na temat kinematografii. Najczęstszymi środkami wyrazu pojawiającymi się w jego filmach są: oniryzm, symbolizm, wyobcowanie, dychotomiczna konfiguracja świata, wyrazisty kontrast światła i cienia, a także istotna rola koloru.

Francis Bacon – malarz, samouk. Jeden z najbardziej znaczących brytyjskich malarzy końca XX wieku, czołowy przedstawiciel malarstwa neofiguratywnego⁷, a także sztuki egzystencjalnej i ekspresjonistycznej⁸. Przeciwnik abstrakcjonizmu. W swoich dziełach skupiał się na malowaniu postaci wyalienowanych, samotnych, nierzadko ulegających teatralnej ekspresji oraz deformacji⁹. Jego najbardziej znane dzieła to: *Portret papieża Innocentego X według Velazqueza* czy *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania*. Uważa się, że duży wpływ miała na niego twórczość Pabla Picassa. Miał być on zafascynowany biomorficznymi, zniekształconymi, nieforemnymi postaciami tworzonymi przez artystę, które dehumanizowały, a także zezwierzęcały przedstawionych ludzi¹⁰. Inspiracje kubistycznym malarzem widoczne są szczególnie na pierwszym obrazie Bacona zatytułowanym *Trzy studia postaci na podstawie Ukrzyżowania* z 1944. Paweł Leszkowicz pisał: „Wypracował sobie, czysto pragmatycznie, własną unikalną, charakterystyczną tylko dla niego poetykę malarską, nasyconą wieloznacznością, pełną niejasności (choć na obrazach nie brakuje ostrego światła), w której niedopowiedziane sąsiaduje z powiedzianym aż nadto dobitnie, nieostre ze zbyt ostrym, wielobarwne z monochromatycznym”¹¹.

⁷ Sztuka neofiguratywna zrywała z abstrakcjonizmem, a jej głównym celem było ukazanie zdeformowanej postaci ludzkiej, która poprzez pozbawioną estetyki fizyczność miała wyrażać złą kondycję moralną i psychiczną człowieka.

⁸ K. M. Janeczko, *Francis Bacon*, <http://web.archive.org/web/20180806193929/http://www.dzierzoniow.art.pl:80/wielcy/bacon/index.html>, dostęp: 14.05.2021.

⁹ M. Kaźmierczak, *Francis Bacon w Tate Liverpool*, <https://rynekisztuka.pl/2016/05/19/francis-bacon-w-tate-liverpool/>, dostęp: 14.05.2021.

¹⁰ K. Mrugała, *Ekspresja zawarta w deformacji – neofiguracja Francisca Bacona*, <https://epodreczniki.pl/a/ekspresja-zawarta-w-deformacji---neofiguracja-francisa-bacona/Dg84NagGn>, dostęp: 14.05.2021.

¹¹ S. Leszkowicz, *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 23.

Wyalienowanie postaci

Bohaterowie filmów Davida Lyncha są outsiderami, wyalienowanymi ze społeczeństwa osobami, które próbują odnaleźć się w otaczającej ich rzeczywistości. Wydaje się, że życie jest dla nich wyczerpującą próbą utrzymania równowagi¹². Wyróżniają się teatralnym, wręcz groteskowym zachowaniem, co jednocześnie nawiązuje do spuścizny artystów niemieckiego ekspresjonizmu filmowego. Nurt ten charakteryzował się bowiem m.in. nad wyraz teatralną grą aktorską oraz pantomimicznym ruchem¹³. Bohaterowie, tacy jak np. Bob z serialu *Miasteczko Twin Peaks*, zdają się tylko symbolami, projekcją tworzoną pod wpływem silnych bodźców ze środowiska zewnętrznego oddziałujących na bohaterów tajemniczego miasteczka. Analizując biografię Lyncha, można odnaleźć wzmiankę, że od dziecka był indywidualistą i separował się od świata¹⁴. Prawdopodobnie spowodowane było to sytuacją rodzinną. Jego ojciec, Donald, pracował dla Ministerstwa Rolnictwa. Prowadził prace badawcze, które zmuszały rodzinę do częstych przeprowadzek¹⁵. Lynch z tego powodu kilkakrotnie zmieniał szkołę. Chociaż wspomina, że instynktownie wiedział, jak poradzić sobie z tą sytuacją, to jednak w wywiadzie z Chrisem Rodleyem określił się mianem outsidera¹⁶. Wnioskować można, że swoje doświadczenia z okresu dzieciństwa przenosi na kreowanych przez siebie bohaterów, którzy reprezentują podobne cechy. Co interesujące, Lynch mimo przytoczonych faktów, uważa, że jego dzieciństwo można opisać jako szczęśliwe, wręcz zbyt idealne. Choć brzmi to niedorzecznie, Lynch nie jest dumny z tamtego okresu życia. Mówi o tym, iż wychowano go w tak bajkowej rzeczywistości, że trudno było uznać ją za coś realnego. Właśnie dlatego bohaterowie jego dzieł filmowych przedstawiani są jako postacie „zagubione w ciemności”¹⁷, co podkreśla zastosowany światłocień, który w filmach amerykańskiego reżysera odgrywa kluczową rolę. Przyczynia się

¹² D. Lynch, *Widzę siebie...*, s. 42.

¹³ A. Helman, A. Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice 1985, s. 60.

¹⁴ M. W. Zegarlińska, *Alienacja i wykluczenie w filmach Davida Lyncha*, „Zeszyty Naukowe” 2016, nr 4, s. 124.

¹⁵ D. Lynch, *Widzę siebie...*, s. 18.

¹⁶ Tamże, s. 18-19.

¹⁷ M. W. Zegarlińska, *Alienacja i wykluczenie...*, s. 125-126.

do budowania przez Lyncha tego „drugiego świata” niebezpośrednio dostępnego dla widza, domagającego się przez niego odkrycia¹⁸.

Wskazując konkretne przykłady kreowania przez Lyncha bohatera wyobcowanego ze społeczeństwa, można wymienić chociażby protagonistę krótkometrażowego filmu Lyncha z początków jego kariery pt. *Babcia* (1970). To historia wyalienowanego chłopca, doświadczającego ze strony swoich rodziców przemocy zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Rozpaczliwie szukającego miłości i bezpieczeństwa. Innym przykładem takiego sposobu sportretowania postaci można doszukać się, analizując *Miasteczko Twin Peaks*. W miarę odkrywania historii bohaterki, której śmierć staje się główną osią fabularną, widz dostrzega tragizm jej postaci. Mimo pozornie wiedzionego przez nią idealnego życia – wzorowa uczennica, udzielająca się charytatywnie nastolatka, jedna z najpopularniejszych dziewczyn w szkole – staje się ofiarą ojca gwałciciela. Szuka ucieczki od problemów w seksie ze starszymi mężczyznami i w narkotykach. Pozostaje sama ze swoimi rozterkami, nikt nie dostrzega jej bólu.

Wyalienowanie i odosobnienie postaci charakteryzuje także prace Francis Bacona, jest to bowiem główny motyw jego obrazów. Malarz portretuje człowieka samotnego, wyobcowanego, przygnębionego, przedstawionego w sytuacji zagrożenia. Bohaterowie jego prac umieszczani są w pomieszczeniach o odrealnionej perspektywie, w których dominuje dramatyczny nastrój i teatralna ekspresja¹⁹. Zarówno u Lyncha, jak i u Bacona ważnym w portretowaniu wyalienowanych jednostek jest kontekst biograficzny. Brytyjski malarz od dziecka nie był akceptowany przez ojca ze względu na swoją orientację homoseksualną (jest to bardzo istotny wątek w jego pracach, który długo był pomijany przez krytyków sztuki w interpretacjach dzieł artysty)²⁰. Przyszło mu żyć w czasach, w których odmienność seksualna nie była tolerowana, wręcz takie osoby były stygmatyzowane w społeczeństwie. Według Pawła Leszkowicza na obrazach uwidacznia się homoseksualna natura malarza, ale także pewien rodzaj homofobii. Bacon akceptował to, kim

¹⁸ P. Winiarczyk, *Poetyka barw i światłocienia w wybranych dziełach filmowych Davida Lyncha*, Lublin 2020, s. 2.

¹⁹ K. M. Janeczko, *Francis Bacon*, <http://web.archive.org/web/20180806193929/http://www.dzierzonow.art.pl:80/wielcy/bacon/index.html>, dostęp: 15.05.2021.

²⁰ S. Góra, *Sztuka odsłaniania w twórczości Francisca Bacona*, „Estetyka i Krytyka”, 2015, nr 36, s. 60.

jest, ale równocześnie negatywnie postrzegał homoseksualizm²¹. Racjonalnym jest więc przypuszczać, że sprzeczności, które nim targają, przenosi na bohaterów swoich obrazów. „Można by zapytać, jak duży wpływ miały te relacje na sposób postrzegania przez artystę stosunków międzyludzkich, a tym samym człowieka jako jednostki wyobcowanej, niezrozumianej, samotnej w ogóle”²².

Umieszczenie postaci w ciasnych, sterylnych przestrzeniach, gdzie na drugim planie dominuje mrok, zmusza niejako odbiorcę dzieła do skupienia się tylko i wyłącznie na postaci oraz emocjach, które przekazuje. Można tu mówić o swego rodzaju kulcie jednostki, o próbie sportretowania świata wewnętrznego malowanej figury. Co ważne, Bacon ogranicza w ten sposób rolę historii, co rozwinę w dalszej części artykułu.

Fot. 1 i 2. Po lewej: *Twin Peaks* – reż. David Lynch (2017), Po prawej: *Portret mężczyzny* – Francis Bacon (1953)



Źródło: <https://www.sartle.com/blog/post/8-times-david-lynch-was-inspired-by-francis-bacon>.

²¹ Tamże, s. 61-62.

²² Tamże, s. 57.

Fot. 3 i 4. Po lewej: *Twin Peaks* – reż. David Lynch (2017), Po prawej: *Seated figure* – Francis Bacon (1961).



Źródło: <https://www.sartle.com/blog/post/8-times-david-lynch-was-inspired-by-francis-bacon>.

Deformacje postaci

Rzeczywistość filmowa malowana przez Lyncha przeciwstawia się utartym kanonom sztuki filmowej, staje w opozycji do niepisanych zasad, które rządzą Hollywood – jest zdeformowana. Użycie słowa deformacje w celu opisanego wyglądu zewnętrznego wybranych bohaterów dzieł Lyncha to zbyt mało, bowiem kreowany przez amerykańskiego twórcę świat nosi znamiona deformacji na wielu płaszczyznach: poczynając od onirycznego charakteru wielu scen, po nielinearnie prowadzoną narrację. Obrazy, choroba, śmierć przeciwstawione powierzchownie idealnej, zindustrializowanej (zdeformowanej) rzeczywistości „popycha” widza do odszukania tego co *pomiędzy*. Skupiając się jednak na deformacjach fizjonomicznych, wskażę jej dwa przykłady na podstawie wybranych bohaterów filmów Davida Lyncha.

Jednym z najbardziej docenianych filmów w karierze Davida Lyncha jest *Człowiek Słoń* – dramat zrealizowany na podstawie prawdziwych wydarzeń. Główny bohater John Merrick²³ to mężczyzna, którego ciało z powodu nieznanej

²³ Tak naprawdę Joseph Carey Merrick, postać znana w epoce wiktoriańskiej z powodu defektu cielesnego.

choroby pokrywają liczne deformacje²⁴. Jego odmienność fizjonomiczna przyczynia się do zdehumanizowania go w społeczeństwie. Początkowo jest on atrakcją cyrkową, a z powodu wyglądu nazywa się go „Człowiekiem Słoniem”. Przyciąga uwagę uznanego chirurga, który oferuje mu pomoc (choć początkowa nie jest ona bezinteresowna). Jego los odменя się. Pierwszy raz w życiu zostaje należycie traktowany. Czuje się spełniony. Każdy bohater filmu, który spotyka go po raz pierwszy, czuje strach, niepokój bądź obrzydzenie, nierzadko szydzi z niego. Dopiero bliższe poznanie z Johnem uświadamia innym ludziom jak niezwykle uprzejmą, utalentowaną i dobrą osobą jest ten dwudziestu kilkuletni chłopak obarczony balastem choroby. Lynch w taki sposób konstruuje postać Johna, iż od pierwszych chwil na ekranie nie wzbudza on w widzu obrzydzenia, a współczucie i fascynację jego osobą. Reżyser daje nam do zrozumienia, że odrażający i brzydki są tak naprawdę ci, którzy odrzucają Johna – moralnie zbrukani. Kiedy na stacji kolejowej zaciekawieni ludzie „obstępują” protagonistę, wypowiada on niezwykle istotne słowa: „Stop, nie jestem zwierzęciem, jestem istotą ludzką”²⁵. Podobne zdanie pada w krótkometrażowym filmie Lyncha z początków kariery *Alfabet*, gdzie nieznana postać, której widz może tylko dostrzec usta, a także widocznie zdeformowany nos ukazany z żabiej perspektywy, mówi: „Proszę pamiętać, że masz do czynienia z ludzką postacią”²⁶. W filmie tym również poruszany jest ważny społecznie wątek dotyczący nieprawidłowo skonstruowanego systemu edukacji, któremu sprzeciwia się Lynch. Poprzez deformację i odmienność, z którą spotykać się można na co dzień, a która często staje się obiektem drwin oraz niezrozumienia, stara się zwrócić uwagę na to, że każdy z nas ma swoją wrażliwość, uczucia, pragnienia i oczekuje akceptacji, ma do opowiedzenia pewną historię. Marcin Stachowicz w jednym z rozdziałów publikacji pt. *David Lynch. Polskie spojrzenie* pisze: „największą siłą u Lyncha jest właśnie pewien brak czy też słabość. Autor przekonuje, że dotyczy to zarówno bohaterów takich jak człowiek słon, który dzięki własnej ułomności cielesnej rozbudowuje wyobraźnię [...]”²⁷.

Następnym przykładem deformacji cielesnej w wykreowanym przez Lyncha horrorze surrealistycznym pt. *Głowa do wycierania*, o którym sam mówi jakoby

²⁴ Mimo kilku postawionych diagnoz i upływu ponad 130 lat, wciąż nie wiadomo, na jaką przypadłość chorował Joseph Merrick.

²⁵ D. Lynch, *Człowiek Słoń*, 1980.

²⁶ D. Lynch, *Alfabet*, 1968.

²⁷ M. Stachowicz, *Ułomność i ulotność: David Lynch patrzy na ciało*, [w:] *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Toruń 2017.

był to najbardziej duchowy film w jego karierze²⁸, jest zdeformowane dziecko głównego bohatera Henry'ego Spencera, wyglądem przypominające kosmitę²⁹. Dla protagonisty noworodek staje się ciężarem, „wpadką”, nie przypomina on bowiem typowego, ludzkiego noworodka. W dodatku Henry zostaje opuszczony przez swoją partnerkę, matkę dziecka. W licznych interpretacjach dzieła można przeczytać, że postać zdeformowanego potomka głównego bohatera nawiązuje do życiowych doświadczeń Lyncha. On sam, podobnie jak Henry, został ojcem w młodym wieku, mimo, że tego nie planował. Sytuacja ta stała się dla początkującego artysty dużym wyzwaniem³⁰. Uczucia i myśli, które mu wówczas towarzyszyły, prawdopodobnie znalazły swoje „ujście” właśnie w filmie *Głowa do wycierania*³¹. Zdeformowana postać, a także filmowa rzeczywistość, którą obserwuje widz podczas seansu, wzbudza w nim *niepokój* charakterystyczny dla filmów Lyncha. Wnioskować można, że sam reżyser niebeposrednio mówi do odbiorcy: „jestem istotą ludzką” i jak przeciętny człowiek, reżyser ma swoje rozterki oraz dylematy, które przyczyniają się do deformacji jego własnej rzeczywistości.

Francis Bacon również portretował deformacje, które były nieodzowną częścią jego dzieł. Podobnie jak Lynch, deformował nie tylko postacie znajdujące się na jego dziełach, ale także otaczającą ich rzeczywistość. Sylwia Góra, autorka artykułu *Sztuka Odślaniania w twórczości Francisca Bacona*, pisze o nim w następujący sposób:

„Przed nim kubizm, surrealizm i ekspresjonizm wytworzyły wszystko to, co sam stosował w pracach, ale to temat, jaki podjął, różni go od poprzedników: człowiek i jego ciało. Człowiek przerażony, wściekły, rozżalony. Człowiek, który wini świat za to, kim jest, i ma ku temu wszelkie podstawy. Świat zdeformowany przez czyny człowieka nieszczęśliwego i zagubionego i jego postać w tymże świecie – wszystkim tym interesuje się Bacon. W takim świecie człowiek nie potrafi i nie może zachować spójności między tym, co widzialne, a wewnętrzem. Bacon pyta o naszą tożsamość i poczucie bycia częścią świata, ale nie otrzymuje żadnej odpowiedzi. Cisza i pustka wypełniają lukę po

²⁸ Skazany na film, *Lynch i Bacon. Uciec od słowa*, <https://www.youtube.com/watch?v=B4D-teWkt2-I>, dostęp: 16.05.2021.

²⁹ Wygląd dziecka przypominał obraz przybysza z obcej planety, przez lata funkcjonujący w popkulturze.

³⁰ D. Lynch, *Widzę siebie...*, s. 72.

³¹ K. Gonerski, *Surrealistyczny koszmar: „Głowa do wycierania” Davida Lyncha*, <http://horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=89>, dostęp: 20.05.2021.

stracie, a człowiek żyje w ciągłym strachu, oczekiwaniu, choć nie potrafi określić – na co. Ciało przestało być świątynią ducha, a stało się świątynią przyjemności i rozkładu, co stara się pokazać w swoich pracach Francis Bacon³².

Bacon tworzył postacie, których prawie każda część ciała stawała się elementem deformacji. Artysta dehumanizował bohaterów swoich prac, „odzierał” ich z pozornego piękna. Nie ukazywał człowieka jako idealnego, obdarzonego duszą tworu Boga Wszechmogącego, a jako zwyczajne, śmiertelne ciało. Zmysłowość była najważniejszym aspektem charakteryzującym bohaterów dzieł Bacona i właśnie ona stawała się czynnikiem, który uniemożliwiał im dążenie do budowania nowej tożsamości, a także tworzenia długotrwałych opartych na uczuciach relacji z drugim człowiekiem. Jednostki te na zawsze pozostawały samotne, nawet gdy otoczone były tłumem ludzi³³.

Ciekawym sposobem ukazania zdeformowanego podmiotu są autoportrety Francisca Bacona. *Autoportret* z 1969 przedstawia siną, wręcz „rozkładającą” się twarz, której wzrok jest wyraźnie „nieobecny”, zwrócony gdzieś w dal. Maluje się na niej cierpienie. Mimo zdeformowania, nie wywołuje ona jednak wstrętu, a współczucie. Podobnie jak postać Johna Merricka w filmie Davida Lyncha *Człowiek Słoń*. Śmierć bliskich Baconowi osób znajduje swoje odbicie w obrazie pt. *Podwójne studium autoportretu* z 1977 roku. Artysta za pasmo nieszczęśliwych wydarzeń, które mają miejsce w jego życiu, czuje do siebie samego wstręt³⁴. W rozmowie z Davidem Sylvestrem malarz powiedział: „ludzie wokół mnie mrą jak muchy. Oprócz siebie samego, nie mam nikogo, kogo mógłbym malować. Nie mogę patrzeć na swoją własną twarz”³⁵. Zarówno w przypadku Francisca Bacona, jak i Davida Lyncha deformacje stanowią niezwykle istotną część ich dzieł. Analizując filmy amerykańskiego reżysera, można odnaleźć bezpośrednie nawiązania w wybranych kadrach do obrazów neofiguratywnego malarza. Warto jednak zauważyć, że cel użytej deformacji u obu artystów może być różny. Bohaterowie dzieł Lyncha mają swoją historię, natomiast Bacon uciekał od niej. Najważniejsze były dla niego doznania odbiorcy podczas oglądania jego obrazów. Sylvester pisał o nim tak:

³² S. Góra, *Sztuka odsłaniania...*, s. 68.

³³ Tamże, s. 64.

³⁴ K. Przybylińska, „Nie mam nikogo, kogo mógłbym malować”. *Francis Bacon znów na rynku aukcyjnym*, <https://rynekisztuka.pl/2015/01/22/nie-mam-nikogo-kogo-mogl-bym-malowac-francis-bacon-znow-na-rynku-aukcyjnym/>, dostęp: 21.05.2021.

³⁵ Tamże.

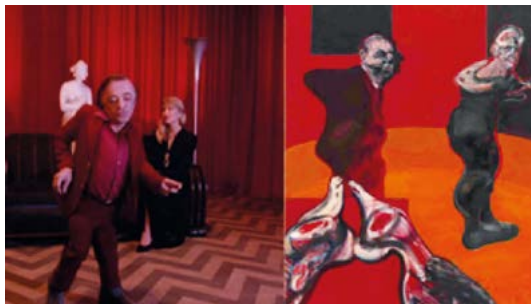
„Francis Bacon przez całe życie próbował zestawiać z sobą przeciwne wartości, mieszać nie pasujące do siebie substancje, przyglądać się grze antagonistycznych elementów, nie tyle godzić żywioły, ile ewokować je w dynamicznej relacji, w niesłabnącym napięciu. Tak w życiu, jak w malarstwie i w wypowiedziach o nim, z lubością żonglował wysokim i niskim, sacrum i profanum. Pod naporem fal, które prowokowała jego twórczość, burzyły się schematy i hierarchie, uważane dotąd za niewzruszone”³⁶.

Fot. 5 i 6. Po lewej: *Człowiek Słoń* – reż. David Lynch (1980), Po prawej: *Autoportret* – Francis Bacon (1969).



Źródło: <https://www.sartle.com/blog/post/8-times-david-lynch-was-inspired-by-francis-bacon>.

Fot. 7 i 8. Po lewej: *Miasteczko Twin Peaks* – reż. David Lynch (1990–1991), Po prawej: *Three Studies for a Crucifixion* (pierwsze płótno) – Francis Bacon (1962).



Źródło: <https://www.sartle.com/blog/post/8-times-david-lynch-was-inspired-by-francis-bacon>

³⁶ M. Kędzierski, *Francis Bacon: Śluz ślimaka i ślady ludzkiej obecności*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 19.

Fragmentaryczność narracji

Analizując filmy Lyncha łatwo dostrzegalne jest zaburzenie struktury narracyjnej, co skutkuje brakiem logiki. Nie chodzi w nich bowiem o sens, a o wtargnięcie do umysłu widza. „[...] w recepcji dorobku Davida Lyncha zazwyczaj w pierwszym rzędzie dostrzega się dokonywaną przez niego dekonstrukcję formy filmowej, a zwłaszcza dekompozycję hollywoodzkiej tradycji narracyjnej i gatunkowej”³⁷. Amerykański twórca ucieka od tego, co schematyczne, eksperymentuje z narracją filmową. Szczególnie widoczne jest to takich filmach jak: *Dzikość serca* (1990), *Zagubiona autostrada* (1997), *Mulholland Drive* (2001) czy *Inland Empire* (2006).

„(...) w strukturze filmów twórcy uobecnia się refutacja klasycznego, potocznego i linearnego percypowania porządku fabularnego oraz czasowego. Mikro – i makroskala tych niejasnych relacji może wskazywać na silne zafascynowanie reżysera sferą podświadomości, przede wszystkim zaś, intuicją. Dotyczy także strategii eksponowania ukrytej tkanki istnienia rzeczy i prawd – przez kreślenie sugestywnych „nad-rejonów”, ujawnia się obecność okrucieństw, szaleństw, dzikich popędów, zwłaszcza tajemnicy. Jednocześnie przenikalność sfery realnej z fikcyjną sprawia, że to, co urojone, fantastyczne, nabiera znamion autentyczności w filmowej reprezentacji. Rozróżnienie między „światem prawdziwym” a „światem imaginacji” ulega erozji”³⁸.

David Lynch stawia więc przed sobą jako twórcą określony cel, kierując się w swoich dziełach ideą „przeżycia”. Film może wyrzucić na widza wrażenie, wprawia go w konsternację, zmusza do refleksji, otwiera przed nim nowy punkt widzenia. Lynch dokonuje tego poprzez nielinearnie prowadzoną narrację. Użyte przez reżysera techniki narracyjne nie są charakterystyczne dla kina mainstreamowego, a dla kina niezależnego docierającego do wąskiego grona odbiorców.

³⁷ R. Syska, *Doświadczyć wnętrza kina. Analiza Narracyjna „Inland Empire” Davida Lyncha*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s.5.

³⁸ A. Cembrowska, *David Lynch – Eksplorując tajemnicę. Światy o dychotomicznej konstrukcji*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/david-lynch-eksplorujac-tajemnice.html>, dostęp: 01.06.2021.

Dobrym przykładem filmu, w którym reżyser „bawi się” strukturą narracyjną, jest *Zagubiona autostrada* z 1997 roku, jedno z najlepszych, a zarazem najbardziej niedocenionych dzieł filmowych w dorobku Lyncha. Film opowiada historię Freda, który zostaje aresztowany pod zarzutem morderstwa swojej żony. Po kilku dniach niespodziewanie znika z celi, a na jego miejscu pojawia się inny mężczyzna – Pete³⁹. Reżyser powiedział kiedyś, że jedną z inspiracji do stworzenia *Zagubionej autostrady* był termin „fugi dysocjacyjnej”⁴⁰. „Fuga dysocjacyjna należy do zaburzeń dysocjacyjnych (konwersyjnych), które są zaburzeniami o charakterze psychogennym – nerwicowym, i mają ścisły związek czasowy z przeżyтыми przez osobę silnymi stresogennymi wydarzeniami żywotnymi.”⁴¹ Według wielu interpretacji fanów, a także krytyków filmowych, akcja rozgrywająca się w filmie jest tylko projekcją fantazji głównego bohatera w odpowiedzi na traumatyczne przeżycia. Niekontrolowana zazdrość o partnerkę i nasilająca się impotencja doprowadzają do znamiennych w skutkach decyzji, tj. morderstwa małżonki. Postać młodego mężczyzny, mechanika samochodowego – Pete, zdaje się odzwierciedleniem niedoścignionych pragnień głównego bohatera. Mieszanie się wątków, pozornie dwie równoległe prowadzone historie tak naprawdę są tylko próbą przeniesienia na ekran przeżyć związanych z wyparciem przez Freda prawdziwych zdarzeń z jego życia. Lynch poprzez użyte techniki narracyjne nie przedstawia widzowi klasycznej filmowej historii, która ma wstęp, rozwinięcie i zakończenie. Ucieka od niej, ustępując miejsca studium przypadku głównego bohatera.

Kolejnym przykładem z filmografii Lyncha jest emanujący brutalnością i erotyzmem film – *Dzikość serca* z 1990 roku. Zdobywca Złotej Palmy na festiwalu w Cannes. Fabuła jest dość prosta i naiwna. Młodzi kochankowie – Sailor i Lula – uciekają przez płatniami zabójcami, wynajętymi przez matkę dziewczyny, która pragnie śmierci chłopaka córki. Śledząc filmografię Lyncha można wysnuć wniosek, że jest to jeden z najbardziej postmodernistycznych filmów w karierze reżysera. Za tym stwierdzeniem przemawiają: gra konwencją, zapożyczenia, łączenie gatunków filmowych, a przede wszystkim pasi-

³⁹ D. Lynch, *Zagubiona autostrada*, 1997.

⁴⁰ P. Apanowicz, „Zagubiona autostrada” *Davida Lyncha – jak wędrują tajemnice*, <https://oldcamera.pl/zagubiona-autostrada-davida-lyncha-jak-wedruja-tajemnice/>, dostęp: 01.06.2021.

⁴¹ L. Muraszkiewicz, *Fuga dysocjacyjna – jej objawy i leczenie*, <https://salusprodomo.pl/blog/fuga-dysocjacyjna/>, dostęp: 02.06.2021.

szowy⁴² charakter. Co jednak istotne, również i tutaj zostaje zaburzona linearna struktura narracyjna. Dzieje się to m.in. poprzez liczne retrospekcje, które „rozbijają” ciągłość akcji. Film ma bardziej strukturę krótkich, następujących po sobie epizodów niż spójnego dzieła⁴³. Sprawia to, że dla adresatów film ma być pojmowany na podobnej zasadzie, jak w *Zagubionej autostradzie*, jego odbiór powinien stać się swego rodzaju „przeżyciem”.

Francis Bacon od początku swojej kariery wymownie odżegnywał się od narracyjności w swoim malarstwie. Postacie przedstawione na jego obrazach nie miały nieść za sobą historii, a być jedynie wrażeniami na płótnie⁴⁴. Najczęściej umieszczał je w „szklanych klatkach” – sześciach lub obręczach⁴⁵. Według Sylwii Góry:

„W ten sposób artysta symbolicznie odgradza postaci od widza, który tym samym nie może dla nich stworzyć żadnej historii, którą można by opowiedzieć. Ale czy rzeczywiście Baconowi się to udaje? Czy jest możliwe odebranie narracyjności dziełu sztuki, jakim jest obraz? Wydaje się, że w jakiejś mierze tak. Zamknięcie postaci w ciasnej przestrzeni nie pozwala na odnalezienie jakichkolwiek śladów przeszłości czy stworzenia dla niej iluzji przyszłości. Zostaje ona zamknięta w „tu i teraz”, pozbawiona jakichkolwiek znaków obecności gdziekolwiek albo kiedykolwiek. Nie wiemy, skąd, z czym i po co przyszła ani czy uda jej się wyjść poza obręb „dziania się” obrazu. Wraz z figurą na tej samej płaszczyźnie istnieje tło, ale nie w sensie przestrzeni dla niej, lecz jako coś istniejącego jednocześnie z postacią. Jest ono zwykle jednolite i jakby wtapia się w postaci, blokując im możliwość wydobycia się z dziwnej pułapki”⁴⁶.

W jego dziełach łatwo dostrzegalny jest kult jednostki, studium przedstawionej postaci. Odbiorca nie powinien dywagować i szukać ukrytego przekazu,

⁴² A. Adamski, *David Lynch – Eksplorując Tajemnicę*, <http://mfcinerama.pl/akademicki-david-lynch-eksplorujac-tajemnice/>, dostęp: 14.05.2021.

⁴³ *Dzikość serca – próby analizy*, <https://bylosobiekineto.net/2009/10/dzikosc-serca-proba-analizy/>, dostęp: 05.06.2021.

⁴⁴ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. Marek Wasilewski, Poznań 1992, s. 63–65.

⁴⁵ G. Deleuze, *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4, s. 80–85.

⁴⁶ S. Góra, *Sztuka odsłaniania...*, s. 65.

a skupić się na tym co/kogo widzi”. [...] wołał wyrażać doznania, pokazywać życie ludzkie w jego „najmocniejszym wyrazie”⁴⁷. Warto przytoczyć w tym miejscu ważne zdarzenie z życia malarza, które wywarło – jak sam mówił – na niego niesamowity wpływ. Gdy Francis Bacon przebywał w Paryżu, udał się do starej księgarni, gdzie natrafił na książkę będącą swego rodzaju encyklopedią na temat chorób jamy ustnej, która według niego była wspaniale zilustrowana. Skupił się on nie na tematyce i idei, dla której została napisana, ale na przekazie wizualnym. Wykonane ręcznie kolorowe rysunki były dla niego prawdziwym pięknem⁴⁸. Wspomniany już wcześniej Leszkowicz twierdzi, że dla Bacona najważniejsze jest przedstawienie wizerunku psychologiczno-fizycznego, a nie intelektualnego. Malując swoje obrazy, używa słownictwa: emanacja, pulsacje, energia⁴⁹.

Zakończenie

Inspiracje twórczością Francisa Bacona w dziełach filmowych Davida Lyncha dostrzec można nie tylko w głównych motywach, jakimi charakteryzują się prace obu artystów, ale także na płaszczyźnie kreacji świata przedstawionego. Można wysunąć wniosek, że reżyser próbuje oddać hołd Baconowi poprzez świadome nawiązania do jego ponadczasowej twórczości. Warto jednak zaznaczyć, że obaj artyści reprezentują odmienne nurty w sztuce. Krytycy filmowi wskazują na surrealistyczną wizję świata, jaką Lynch kreuje w swoich filmach, Bacon był natomiast odwiecznym przeciwnikiem surrealizmu. Amerykański reżyser ma swój własny, oryginalny i wciąż niedościgniony autorski styl, który narodził się poprzez mieszankę doświadczeń życiowych, fascynacji przyrodą i oczywiście inspiracją geniuszem artystów, takich jak Francis Bacon.

⁴⁷ S. Leszkowicz, *Homoseksualny...*, s. 23.

⁴⁸ Skazany na film, *Lynch i Bacon. Uciec od słowa*, <https://www.youtube.com/watch?v=B4DteWkt2-I&t=415s>, dostęp: 10.06.2021.

⁴⁹ S. Leszkowicz, *Homoseksualny...*, s. 26.

Bibliografia

Literatura:

- Deleuze G., *Logika wrażenia*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Literacki” 2005, nr 4.
- Góra S., *Sztuka odsłaniania w twórczości Francisa Bacona*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36.
- Helman A., Madej A. (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice 1985.
- Kędzierski M., *Francis Bacon: Śluz ślimaka i ślady ludzkiej obecności*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
- Leszkowicz S., *Homoseksualny Bacon*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4.
- Lynch D., *Widzę siebie* [artysta w rozmowach z Chrisem Rodleym], tłum. B. Kosteczka, Kraków 1999.
- Stachowicz M., *Ułomność i ulotność: David Lynch patrzy na ciało*, [w:] *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Toruń 2017.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. Marek Wasilewski, Poznań 1992.
- Syska R., *Doświadczyć wnętrza kina. Analiza Narracyjna „Inland Empire” Davida Lyncha*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72.
- Winiarczyk P., *Poetyka barw i światłocienia w wybranych dziełach filmowych Davida Lyncha*, Lublin 2020.
- Zegarlińska M. W., *Alienacja i wykluczenie w filmach Davida Lyncha*, „Zeszyty Naukowe” 2016, nr 4.

Netografia:

- Adamski A., *David Lynch – Eksplorując Tajemnicę*, <http://mfcinerama.pl/akademicki-david-lynch-eksplorujac-tajemnice/>, dostęp: 14.05.2021.
- Apanowicz P., *„Zagubiona autostrada” Davida Lyncha – jak wędrują tajemnice*, <https://old-camera.pl/zagubiona-autostrada-davida-lyncha-jak-wedruja-tajemnice/>, dostęp: 01.06.2021.
- Cembrowska A., *David Lynch – Eksplorując tajemnicę. Światy o dychotomicznej konstrukcji*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/david-lynch-eksplorujac-tajemnice.html>, dostęp: 01.06.2021.
- Dzikość serca – próby analizy*, <https://bylosobiekino.net/2009/10/dzikosc-serca-proba-analzy/>, dostęp: 05.06.2021.
- Gonerski K., *Surrealistyczny koszmar: „Głowa do wycierania” Davida Lyncha*, <http://horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=89>, dostęp: 20.05.2021.

- Janeczko K. M., *Francis Bacon*, <http://web.archive.org/web/20180806193929/http://www.dzierzoniow.art.pl:80/wielcy/bacon/index.html>, dostęp: 14.05.2021.
- Kaźmierczak M., *Francis Bacon w Tate Liverpool*, <https://rynekisztuka.pl/2016/05/19/francis-bacon-w-tate-liverpool/>, dostęp: 14.05.2021.
- Mrugała K., *Ekspresja zawarta w deformacji – neofiguracja Francisa Bacona*, <https://epodreczniki.pl/a/ekspresja-zawarta-w-deformacji---neofiguracja-francisa-bacona/Dg84NagGn>, dostęp: 14.05.2021.
- Muraszkiewicz L., *Fuga dysocjacyjna – jej objawy i leczenie*, <https://salusprodomo.pl/blog/fuga-dysocjacyjna/>, dostęp: 02.06.2021.
- Przybylińska K., „Nie mam nikogo, kogo mógłbym malować”. *Francis Bacon znów na rynku aukcyjnym*, <https://rynekisztuka.pl/2015/01/22/nie-mam-nikogo-kogo-moglbym-malowac-francis-bacon-znow-na-rynku-aukcyjnym/>, dostęp: 21.05.2021.
- Rozdanie honorowych Oscarów. David Lynch i Geena Davis wśród laureatów*, <https://www.polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2392297,Rozdanie-honorowych-Oscaro-w-David-Lynch-i-Geena-Davis-wsrod-laureatow>, dostęp: 14.05.2021.
- Skazany na film, *Lynch i Bacon. Uciec od słowa*, <https://www.youtube.com/watch?v=B4D-teWkt2-I>, dostęp: 16.05.2021.
- Życiorys Davida Lyncha*, <https://biografia24.pl/david-lynch/>, dostęp: 14.05.2021.

Filmografia:

Alfabet, reż. i scen. David Lynch (1968)

Babcia, reż. i scen. David Lynch (1970)

Człowiek Słoń, reż. David Lynch, scen. David Lynch, Christopher De Vore i Erik Bergren (1980)

Dzikość serca, reż. i scen. David Lynch (1990)

Miasteczko Twin Peaks, reż. David Lynch, scen. Mark Frost i David Lynch (1990–1991)

Zagubiona autostrada, reż. David Lynch, scen. David Lynch i Barry Gifford (1997)

Julia Kurtyka, Weronika Mordel

Psychologia

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

aepparse@gmail.com

we.mordel@gmail.com

ODDZIAŁYWANIE GIER WIDEO NA FUNKCJE POZNAWCZE. PRZEGLĄD BADAŃ

The influence of video games on cognitive functions.

Research review

Streszczenie

Gry wideo są obecnie jedną z najbardziej popularnych form rozrywki w ujęciu globalnym, dlatego zwiększa się naukowe zainteresowanie możliwościami, jakie ze sobą niosą. Wpływ gier na psychikę budzi kontrowersje, a temat korzyści i niekorzyści z nich płynących w debacie środowiska naukowego pozostaje otwarty, podnosząc obawy dotyczące m.in. uzależnień behawioralnych. Niektórym zarzuca się czynniki demoralizujące i propagowanie agresji. Badania wskazują jednakże, że gry wspomagają rozwój człowieka w kontekście poznawczym, usprawniając jego koordynację motoryczną, nawigację w przestrzeni, selektywną uwagę, możliwości pamięci roboczej, pamięć wzrokową, czas reakcji, logiczne myślenie, rozwiązywanie problemów, a także podnoszą poziom kompetencji społecznych, będąc przy tym ważnym elementem kultury masowej. Celem niniejszego opracowania było dokonanie przeglądu najważniejszych badań w materii gier wideo na gruncie nauk psychologicznych, omówienie wniosków i ich implikacji na przyszłość.

Słowa kluczowe: psychologia, gry wideo, funkcje poznawcze, neuronauka, kognitywistyka, popkultura, kultura masowa, cyfryzacja, cyberpsychologia, VR

Summary

Video games are currently one of the most popular forms of entertainment in a global context and hence there is increasing scientific interest in the possibilities they offer. The influence of games on the psyche is controversial, and the topic of their benefits and disadvantages in the debate of the scientific community remains open, raising concerns about, inter alia, behavioral addictions. Some are being accused of demoralizing factors and promoting aggression. However, research indicates that games support human development in the cognitive context, improving motor coordination, navigation in space, selective attention, working memory capabilities, visual memory, reaction time, logical thinking, problem solving and also raise the level of social competences while being an important element of mass culture. The aim of this study was to review the most important research in the field of video games according to psychological sciences, and also to discuss the conclusions and their implications for the future.

Keywords: psychology, video games, cognitive functions, neuroscience, cognitive science, pop-culture, mass culture, digitization, cyberpsychology, Virtual Reality

Wprowadzenie – Dlaczego gry wideo?

Gry wideo obecnie stanowią jedną z najpopularniejszych form spędzania wolnego czasu oraz istotny aspekt w obrębie zdrowia publicznego i psychologicznych poszukiwań, jako kluczowy element kultury masowej. Z roku na rok liczba graczy rośnie, gdzie zależność ta dotyczy tak samo mężczyzn, jak i kobiet. Szacuje się, że w roku 2020 liczba graczy wideo sięgnęła liczby 54% całej populacji Unii Europejskiej, co równa się około 250 milionom osób, przy średnio dziewięciu godzinach grania tygodniowo, a gracze obecnie poświęcają rozgrywcę średnio do ośmiu godzin i 27 minut na tydzień¹. Z powodu wzrastającej popularności gier wideo, coraz więcej ekspertów zastanawia się nad potencjalnym wpływem tego medium na człowieka. W przestrzeni publicznej powstało przeświadczenie,

¹ C. Kraus, *State of Online Gaming Research Report*, <https://www.limelight.com/blog/state-of-online-gaming-2021/>, dostęp: 16.03.2021.

że gry wideo są przyczyną agresywnych zachowań u dzieci i nastolatków. Szczególnie w tym kontekście wskazuje się gry FPS (*First-person shooter*), jako podłoże np. strzelanin w szkołach (głównie amerykańskich). Autorzy badań na tym gruncie kładą jednak nacisk na to, że łączenie gier wideo z zachowaniami agresywnymi nie jest wcale takie prostoliniowe. Należy zaznaczyć, że – jak pokazują liczne badania – gry mają również pozytywny wpływ na swoich użytkowników, szczególnie w zakresie funkcjonowania poznawczego.

Funkcjonowanie poznawcze

Jako funkcje poznawcze należy rozumieć mechanizmy odpowiadające za odbiór i przetwarzanie bodźców z otoczenia, a także ich przechowywanie w celu późniejszego wykorzystania wcześniej zarejestrowanych informacji. W skład funkcji poznawczych wchodzi: pamięć, uwaga, percepcja oraz funkcje wykonawcze. O ile pojęcie pamięci i uwagi wydają się zrozumiałe, tak percepcja i funkcje wykonawcze mogą sprawiać problem osobom niezajmującym się naukami psychologicznymi. Pierwsze pojęcie dotyczy umiejętności przetwarzania i interpretacji wrażeń zmysłowych za pośrednictwem wzroku, słuchu, dotyku, smaku oraz węchu. Natomiast drugie pojęcie jest bardziej złożone i dotyczy procesów poznawczych zaangażowanych w kontrolę i regulację zachowania, np. planowanie lub monitorowanie². Z metaanaliz wynika, że granie w gry wideo może podnosić osiągnięcia w nauce, wzmacniać zdrowie, usprawniać umiejętności społeczne i umiejętności zarządzania czasem oraz zdolności rozwiązywania problemów. W przypadku ostatniego najczęściej wskazuje się, że gry strategiczne oraz RPG (*Role-playing game*) przyczyniają się do lepszego rozwiązywania problemów i podejmowania decyzji. Osoby poddane treningowi poznawczemu za pośrednictwem gier podejmowały decyzje z większą pewnością siebie i silniej wierzyły w słuszność swojego wyboru. Co więcej, wykazano, że gry wideo mogą polepszyć funkcjonowanie poznawcze osób starszych, w tym wspomagają leczenie problemów w zakresie pamięci i z chorobą Alzheimera³.

² E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia Poznawcza*, Warszawa 2006, s. 22-30.

³ C. Reynaldo, R. Christian, H. Hosea, A. A. S. Gunawan, *Using Video Games to Improve Capabilities in Decision Making and Cognitive Skill: A Literature Review*, „Procedia Computer Science” 2021, nr 179, s. 211-221.

Jak można wywnioskować, gry stwarzają możliwość przeprowadzania za ich pomocą tzw. treningów poznawczych (specjalne ćwiczenia i aktywności mające na celu przywrócenie lub rozwinięcie wybranych funkcji poznawczych człowieka, np. pamięci lub uwagi). Do takich treningów poznawczych wykorzystuje się różne gry, jednak największą popularnością cieszą się te z akcji FPS, które wiążą się z lepszym czasem wyszukiwania wizualnego, redukcją mrugnienia uwagowego i lepszym wykrywaniem zmian w polu wzrokowym, tzn. szybciej możemy wykryć zmianę w polu widzenia, np. wychylającego się zza ściany wroga. Przykładem jest badanie z udziałem 20. uczestników, którzy nie grali na co dzień w gry. Podzielono na dwie grupy: w grupie pierwszej osoby badane miały grać w *Call of Duty: Black Ops*, a w grupie drugiej w *The Sims 2* i nałożono na nich obowiązek grania w przypisane gry godzinę dziennie przez okres 15. dni. Z tego badania wyciągnięto następujące wnioski:

- osoby grające w gry akcji miały lepsze wyniki w zakresie percepcji wzrokowej, w porównaniu z wynikami uzyskanymi przed treningiem;
- osoby grające w gry akcji wykazywały szybszy czas reakcji, brak różnic w grupie drugiej;
- wykazano negatywną korelację między czasem grania a poziomem agresji, czyli – im dłuższy czas gry, tym niższy poziom agresji⁴.

Na podstawie badania można wnioskować, że takie gry akcji, jak – w tym przypadku – COD, mogą przyczynić się do usprawnienia percepcji wzrokowej i polepszyć czas reakcji, jednak gry typu *The Sims 2* już nie wywołują takich zmian, ze względu na swoją specyfikę.

W innym badaniu do treningu poznawczego użyto popularnej gry RTS (*Real-time strategy*) pod tytułem *League of Legends*, która – zgodnie z literaturą – wymaga od swoich graczy m.in. szybkiego podejmowania decyzji i sprawnego wykorzystywania pamięci roboczej. Badani nastolatkwie najpierw wykonywali odpowiednie testy mierzące uwagę selektywną, szybkość przetwarzania, elastyczność poznawczą oraz podtrzymanie uwagi, później grali w LoL-a przez godzinę, a następnie, w różnych interwałach czasowych po grze sprawdzano, jak wykonują te same testy i porównywano wyniki. Okazało się, że:

⁴ A. Dixit, D. Sinha, H. Ramachandran, *Effects Of Video Games On Executive Control, Aggression and Gaming Motivation*, <https://doi.org/10.1101/2021.08.15.456380>, dostęp: 15.04.2021.

- potwierdzono z poprzednich badań, że gry wideo krótkotrwale polepszają wybrane funkcje poznawcze, tzn. nastolatki po rozgrywce osiągały lepsze wyniki;
- usprawnieniu uległ czas przetwarzania informacji, elastyczność poznawcza, selektywna uwaga i możliwości pamięci roboczej;
- ale: wskazuje się, że owszem – gracze przejawiają lepsze zdolności poznawcze w trakcie gry, jednak poza nią mogą gorzej funkcjonować w obszarze selektywnej uwagi i podtrzymywania uwagi, w porównaniu z osobami nie grającymi w gry⁵.

Należy jednak wspomnieć, że niniejsze badanie było przeprowadzone na grupie liczącej małą liczbę osób (18), dlatego nie można odnieść tych wyników do ogólnej populacji graczy, a jedynie do przebadanej grupy uczestników. Stwarzają one jednak pole do dalszych poszukiwań w tej materii.

Rodzaj gry a funkcjonowanie poznawcze

W zależności od gatunku gry, możemy mówić o różnych aspektach funkcjonowania poznawczego. Niektóre tytuły wymagają krótszego czasu reakcji, jak np. gry FPS, inne z kolei kładą nacisk na przeszukiwanie rozległego pola widzenia, kiedy podczas rozgrywki ważnym jest, aby wiedzieć, co dzieje się na całej mapie i odpowiednio reagować na prezentowane przez grę zdarzenia. Wydaje się więc, że w zależności od wybieranego gatunku gry, rozgrywka może w odmienny sposób oddziaływać na użytkownika. W związku z różnorodnymi mechanikami prezentowanymi w poszczególnych gatunkach gier zwróciliśmy szczególną uwagę na niektóre z przeprowadzonych badań, traktujących nt. gier i ich oddziaływania na człowieka w sferze kognitywnej. Otóż:

- granie w gry sportowe obniża poziom kortyzolu w ślinie, redukuje poziom stresu i wydłuża czas reakcji⁶;

⁵ K. K. Singh, K. C. Molloy, *The Changes of Cognition in Teenagers after Playing Video Games*, „Journal of Student Research” 2021, nr 10, passim.

⁶ H. Aliyari, M. Kazemi, E. Tekieh, M. Salehi, H. Sahraei, M. R. Daliri, H. Agaei, B. Minaei-Bidgoli, R. Lashgari, N. Srahian, M. M. Hadipour, A. R. Aghdam, *The Effects of Fifa 2015 Computer Games on Changes in Cognitive, Hormonal and Brain Waves Functions of Young Men Volunteers*, „Basic and Clinical Neuroscience” 2015, nr 6, s. 193-201.

- granie w gry logiczne również obniża poziom kortyzolu w ślinie – może działać odprężająco, ponadto polepszając funkcjonowanie pamięci roboczej⁷;
- granie w gry z gatunku horror podwyższa poziom kortyzolu w ślinie, a więc prawdopodobnie oddziałuje stresogennie⁸;
- granie w brutalne gry wideo wykazuje negatywny wpływ na układ krwionośny, ponieważ zwiększa wahania częstości akcji serca, co obniża spójność jego pracy⁹;
- gracze RTS mają szybszy czas reakcji niż gracze FPS, osiągają też lepsze wyniki w zakresie przeszukiwania pola wzrokowego, co sugeruje szybszy czas przetwarzania bodźców. Zarówno gracze FPS jak i RTS charakteryzują się niższym kosztem przełączania uwagi niż osoby nie grające. Wyniki z tych badań sugerują, że gracze gier RTS ogólnie wykazują wyższe zdolności poznawcze (w szczególności w zakresie zdolności do śledzenia obiektów), niż gracze FPS. Ponadto, określone mechaniki zastosowane w grze mogą determinować poprawę konkretnych procesów poznawczych¹⁰;
- oddziaływanie gier na umiejętności behawioralne i poznawcze zostało dotychczas przebadane głównie w kontekście gier akcji (AVG), zawierających elementy szybkiej rozgrywki, nacechowanej koniecznością sprawnego reagowania psychomotorycznego na elementy obecne w świecie gry (m.in. obiekty wymagające śledzenia wzrokowego, zapamiętywania ich konfiguracji, rozpatrywanie różnych możliwości podjęcia decyzji i szybkie jej podejmowanie, akcje wykonywane precyzyjnie w czasie i przestrzeni),

⁷ H. Aliyari, H. Sahraei, M. R. Daliri, B. Minaei-Bidgoli, M. Kazemi, H. Agaei, M. Sahraei, S. M. A. S. Hosseini, M. M. Hadipour, M. Mohammadi, Z. Dehghanimohammadabadi, *The Beneficial or Harmful Effects of Computer Game Stress on Cognitive Functions of Players*, „Basic and Clinical Neuroscience” 2018, nr 9, s. 177-186.

⁸ Tamże, s. 177-186.

⁹ Y. Hasan, L. Bègue, M. Scharkow, B. J. Bushman, *The More You Play, The More Aggressive You Become: A Long-Term Experimental Study of Cumulative Violent Video Game Effects on Hostile Expectations and Aggressive Behavior*, „Journal of Experimental Social Psychology” 2013, nr 49, s. 224-227.

¹⁰ P. Dobrowolski, K. Hanusz, B. Sobczyk, M. Skorko, A. Wiatrow, *Cognitive enhancement in video game players: The role of video game genre*, „Computers in Human Behavior” 2015, nr 44, s. 59-63.

charakteryzujących się nieprzewidywalnością i koniecznością dwutorowego przetwarzania bodźców przy dużej podzielności uwagi¹¹;

- wykazano niejednokrotnie, że gry akcji typu strzelanki (FPS), mogą dawać korzystne efekty w odniesieniu do treningu uwagowego, koncentracji, pamięci roboczej, sensomotorycznej oraz w odniesieniu do wyższych funkcji poznawczych, jak umiejętność czytania¹²;
- granie w gry akcji skutkuje większą ilością istoty szarej w prążkowiu (odpowiadającego m.in. za planowanie, podejmowanie decyzji, motywację), co przekładać się może na większą zdolność podtrzymywania uwagi¹³;
- bezpośrednio po dwudziestominutowej rozgrywce, gdzie osoby partycypujące doświadczały dobrego samopoczucia, obserwowano usprawnienie w zakresie wykonywania zadań związanych z percepcją wzrokową i pamięciową w zakresie wizualno-przestrzennych umiejętności, w porównaniu do stanu początkowego (sprzed gry) oraz wyników osiąganych przez graczy jedynie oglądających rozgrywkę innych graczy¹⁴;
- w badaniu z 2000 roku stres wywołany graniem przez piętnaście minut w strzelanki – mierzony poprzez zwiększony poziom kortyzolu w ślinie – został powiązany z lepszą wydajnością poznawczą¹⁵;
- osoby grające w gry akcji wypadają lepiej w testach mierzących spostrzegawczość, natomiast osoby nie grające regularnie, ale po treningu w grach akcji, osiągają lepsze wyniki w zakresie zadań wizualno-przestrzennych¹⁶.

¹¹ S. Franceschini, S. Bertoni, M. Lulli, T. Pievani, A. Facoetti, *Short-Term Effects of Video-Games on Cognitive Enhancement: the Role of Positive Emotions*, „Journal of Cognitive Enhancement” 2022, passim.

¹² Tamże.

¹³ G. L. West, B. L. Drisdelle, K. Konishi, J. Jackson, P. Jolicoeur, V. D. Bohbot, *Habitual action video game playing is associated with caudate nucleus-dependent navigational strategies*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 2015, nr 282.

¹⁴ M. Kozhevnikov, Y. Li, S. Wong, T. Obana, I. Amihai, *Do enhanced states exist? Boosting cognitive capacities through an action video-game*, „Cognition” 2018, nr 173, s. 93-105.

¹⁵ P. D. Skosnik, R. T. Chatterton Jr., T. Swisher, S. Park, *Modulation of attentional inhibition by norepinephrine and cortisol after psychological stress*, „International Journal of Psychophysiology” 2000, nr 36, s. 59-68.

¹⁶ C. S. Green, R. Li, D. Bavelier, *Perceptual learning during action video game playing*, „Topics in Cognitive Science” 2010, nr 2, s. 202-216; K. Clark, M. S. Fleck, S. R. Mitroff, *Enhanced change detection performance reveals improved strategy use in avid action video game players*, „Acta Psychologica” 2011, nr 136, s. 67-72.

- dłuższy czas gry jest pozytywnie skorelowany ze zmniejszeniem czasu na podejmowanie decyzji¹⁷;
- w innym badaniu, gdzie osoby starsze grały w grę wyścigową, zauważono zwiększoną aktywność fali mózgowych w korze przedczołowej, co powiązane jest z lepszymi zdolnościami w zakresie uczenia się¹⁸;
- dwudziestominutowa rozgrywka w grę *Tetris* zwiększała zdolności do rotacji mentalnych, ponadto u kobiet taki sam efekt wykazywała gra w pasjansa¹⁹;
- pozytywny wpływ na zdolności podtrzymywania uwagi, będący konsekwencją grania w gry, okazuje się bardzo podobny do tego, jaki osiągały osoby stosujące techniki medytacyjne w zakresie terapii *mindfulness*²⁰;
- badania nad starszymi dziećmi i nastolatkami sugerują, że doświadczenie z grami wymagającymi wzmożonej uwagi oraz szybkiej reakcji koreluje dodatkowo z procesami uwagowymi i umiejętnościami wzrokowo-ruchowymi. Zbadano związki między ekspozycją na gry wideo a umiejętnościami trwałej, selektywnej i wykonawczej uwagi w grupie dzieci – czas gry był istotnie pozytywnie związany tylko z uwagą wybiórczą²¹.

¹⁷ S. Kuhn, A. Romanowski, C. Schilling, R. Lorenz, C. Morsen, N. Seiferth, T. Banaschewski, A. Barbot, G. J. Barker, C. Buchel, P. J. Conrod, J. W. Dalley, H. Flor, H. Garavan, B. Ittermann, K. Mann, J.-L. Martinot, T. Paus, M. Rietschel, M. N. Smolka, A. Strohle, B. Walaszek, G. Schumann, A. Heinz, J. Gallinat, *The IMAGEN Consortium, The neural basis of video gaming*, „Translational Psychiatry” 2011, nr 53.

¹⁸ K. K. Singh, K. C. Molloy, *The Changes of Cognition in Teenagers after Playing Video Games*, „Journal of Student Research” 2021, nr 10, passim.

¹⁹ R. De Lisi, D. M. Cammarano, *Computer experience and gender differences in undergraduate mental rotation performance*, „Computers in Human Behavior” 1996, nr 12, s. 351-361.

²⁰ T. Obana, M. Kozhevnikov, *State effects of action video-game playing on visuospatial processing efficiency and attention among experienced action video-game players*, „In Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society” 2012, nr 34, s. 2103-2108; G. Sevinc, J. Rusche, B. Wong, T. Datta, R. Kaufman, S. E. Gutz, M. Schneider, N. Todorova, C. Gaser, G. Thomalla, D. Rentz, B. D. Dickerson, S. W. Lazar, *Mindfulness Training Improves Cognition and Strengthens Intrinsic Connectivity Between the Hippocampus and Posteromedial Cortex in Healthy Older Adults*, „Frontiers in Aging Neuroscience” 2021, nr 13, passim.

²¹ A. D. Samson, C. S. Rohr, S. Park, A. Arora, A. Ip, R. Tansey, T. Comessotti, S. Madihan, D. Dewey, S. Bray, *Videogame exposure positively associates with selective attention in a cross-sectional sample of young children*, „PLoS One” 2021, nr 16, passim.

Virtual Reality

Różne technologie pozwalają uczestniczyć w grach, jednak szczególnie interesująca wydaje się właśnie technologia wirtualnej rzeczywistości, czyli tzw. VR, w którym za pośrednictwem specjalnych gogli i kontrolerów można dosłownie „znaleźć się wewnątrz świata gry”. Interaktywność oraz immersja, jaką wywołuje to urządzenie z uwagi na własną specyfikę, może być szczególnie interesujące na gruncie badawczym. W związku z tym wielu badaczy zainteresowało się tym tematem, zwracając uwagę na możliwości, jakie VR stwarza w przypadku oddziaływań psychoterapeutycznych. Mowa tutaj głównie o wspomaganiu leczenia PTSD oraz różnych fobii, np. arachnofobii, lęku wysokości, strachu przed lataniem czy fobii społecznej. Technologia VR pozwala na doświadczanie zagrażających sytuacji w bezpiecznym środowisku, bez fizycznej obecności zagrażających bodźców, co wydaje się niezwykle ważne dla przezwyciężenia lęku i towarzyszących mu negatywnych skutków dla zdrowia psychosomatycznego²².

W przypadku VR wskazuje się również na inne pozytywne aspekty, takie jak np. zwiększenie ogólnego poziomu aktywności. W pewnym eksperymencie przebadano dwudziestu dziewięciu uczestników, którzy wykazywali niską aktywność w ciągu dnia. Ich zadaniem było granie przez dwadzieścia minut z wykorzystaniem technologii VR. Z badań wynika, że AVR, czyli taki, w którym porusza się całym ciałem, może być wykorzystywany jako alternatywa dla tradycyjnych ćwiczeń. Ponadto, AVR może poprawiać parametry sercowo-naczyniowe, a piętnastominutowa sesja takiej gry niezależnie od wieku, płci i poziomu aktywności fizycznej na co dzień, przyczynia się do wysokiego poziomu odczuwanego wysiłku. Te wnioski wysunięto, używając w badaniu dostępnej na technologię VR, popularnej gry Beat Saber, która wymaga od użytkownika „zbijania” za pośrednictwem mieczy świetlnych kolorowych sześciątów w rytm muzyki, co przy szybszych rytmach wydaje się wymagającą aktywnością nie tylko fizyczną, ale również poznawczą, kiedy liczy się czas reakcji, ale również odpowiednie rozpoznanie sygnału – koloru lub strzałki wskazującej kierunek, pod jakim należy wykonać „zbiecie”. Ponadto, użycie siły

²² J. H. T. Lin, *Fear in virtual reality (VR): Fear elements, coping reactions, immediate and next-day fright responses toward a survival horror zombie virtual reality game*, „Computers in Human Behavior” 2017, nr 72, s. 350-361.

przy zbijaniu sześciaków jest nagradzane wyższą liczbą punktów, co motywuje gracza do zwiększonego wysiłku.

Gry i ich możliwości terapeutyczne

Z przywoływanych badań wynika, że pacjenci czerpią przyjemność i korzyści z interwencji obejmujących gry wideo w systemie zdrowotnym, w obrębie różnorodnych schorzeń oraz celów terapeutycznych, w takim samym stopniu jak w przypadku tradycyjnych metod. Jednakże w zakresie rehabilitacji i szeroko pojętej terapii gry wideo mogą w pewnych aspektach stanowić bardziej przystępną, akceptowalną i przyjemną formę leczenia²³.

Istnieje wiele badań wskazujących, iż gry wideo mogą być stosowane jako efektywny trening poznawczy oraz skuteczna rehabilitacja neuropsychologiczna, co mogłoby służyć celem usprawnienia plastyczności hipokampa i złagodzenia związanych z wiekiem ograniczeń kognitywnych²⁴. Ze względu na fakt, że gry wideo angażują rozmaite procesy poznawcze, uzasadnionym wydaje się być łączenie ich z potencjalnym wzmacnianiem danych umiejętności wśród osób znajdujących się w zaawansowanym wieku, kiedy odpowiednia stymulacja intelektualna wydaje się niekiedy kluczowa dla zdrowia i sprawności ludzkiego mózgu. Jednakże niewiele badań do tej pory dotyczyło długoterminowego utrzymywania się jakichkolwiek pozytywnych korzyści, a żadne nie próbowało zweryfikować, czy zmiany w czynnościowej aktywności mózgu utrzymują się do kilku lat później. Następujące badanie miało na celu sprawdzenie, czy ulepszone zdolności poznawcze i potencjalne leżące u podstaw zmiany neuronalne, osiągnięte dzięki użyciu wykonanej na zamówienie gry wideo (*NeuroRacer*), w którą grała grupa osób starszych (60-85 lat), utrzymały się po upływie 6-ciu lat. Otóż grupa badawcza nadal wykazywała zmniejszone koszty wielozadaniowości, z neuronalną sygnaturą kontroli poznawczej (mocą theta w linii

²³ H. L. Horne-Moyer, B. H. Moyer, D. C. Messer, E. S. Messer, *The use of electronic games in therapy: a review with clinical implications*, „Current Psychiatry Reports” 2014, nr 16, passim.

²⁴ K. Anderson, G. T. Grossberg, *Brain games to slow cognitive decline in Alzheimer's disease*, „Journal of the American Medical Directors Association” 2014, nr 15, s. 536-537; J. A. Anguera, J. Boccanfuso, J. L. Rintoul, O. Al-Hashimi, F. Faraji, J. Janowich, E. Kong, Y. Larraburo, C. Rolle, E. Johnston, A. Gazzaley, *Video game training enhances cognitive control in older adults*, „Nature” 2013, nr 501, s. 97-101.

środkowej czołowej, a także zwiększoną aktywnością w obszarze przedczołowym). Jednakże, udowodnione przed 6-ciu laty korzyści w zakresie wydajności, obejmujące zdolności w zakresie kontroli poznawczej, takie jak zwiększona zdolność podtrzymania uwagi i lepsza pamięć robocza, nie utrzymały się, ujawniając tym samym ograniczenia wynikające z upływu czasu i starzenia się układu nerwowego. Odkrycia te przypominają o dużej plastyczności przedczołowego systemu kontroli poznawczej nawet w starzejącym się już mózgu osób w wieku późnej dorosłości, potencjalnie wskazując mechanizm neuronalny leżący u podstaw zwiększonej wydajności w czasie oraz możliwy długofalowy wpływ, jaki może mieć terapia odbywająca się w przestrzeni cyfrowej²⁵.

Znaczenie gier dla edukacji

Szeroko pojęte pojęcie „zabawy” i pozytywnych emocji okazuje się mieć znaczenie w kontekście funkcji poznawczych. W poszukiwaniach klinicznych granie przeważnie było rozpatrywane w kategoriach konkretnych aspektów wynikających z danego gatunku gry, wówczas gdy korzystny wpływ na funkcje kognitywne, niezależnie od specyfikacji gry, mogą wywierać doświadczane stany emocjonalne wynikające z rozgrywki. Otwiera to drogę dla wykorzystania gier wideo w oddziaływaniach terapeutycznych i różnego rodzaju programach edukacyjnych. Szeroko pojęta zabawa w wieku dziecięcym ułatwia rozwój kompetencji społecznych, autoregulacyjnych, kreatywności oraz umiejętności rozwiązywania problemów, wzmacniając także psychofizyczną odporność²⁶, a przeżywanie pozytywnych emocji oddziałuje korzystnie na funkcje poznawcze, umożliwiając poznawczą integrację w zakresie wielu źródeł informacji²⁷. Badania podłużne na grupie dzieci w wieku przedszkolnym dowodzą, że zwiększenie elementów związanych z zabawą podczas nauki

²⁵ Tamże, s. 97-101.

²⁶ S. L. Nijhof, C. H. Vinkers, S. M. van Geelen, S. N. Duijff, E. J. M. Achterberg, J. van der Net, R. C. Veltkamp, M. A. Grootenhuys, E. M. van de Putte, M. H. J. Hillegers, A. W. van der Brug, C. J. Wierenga, M. J. N. L. Benders, R. C. M. E. Engels, C. K. der Ent, L. J. M. J. Vanderschuren, H. M. B. Lesschere, *Healthy play, better coping: The importance of play for the development of children in health and disease*, „Neuroscience & Biobehavioral Reviews” 2018, nr 95, s. 421-429.

²⁷ B. L. Fredrickson, *The broaden-and-build theory of positive emotions*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences” 2004, nr 359, s. 1367-1378.

jest związane z wyższymi w niej osiągnięciami²⁸. Takie wnioski dostarczają ciekawych informacji na temat potencjalnego wykorzystywania gier w edukacji, kiedy nauka mogłaby zostać połączona z zabawą, a zdobywanie wiedzy stałoby się bardziej interaktywnym procesem. Gry wideo mogą stanowić przystępną formułę zdobywania wiedzy zarówno dla młodszych, jak i starszych uczniów. Wydaje się, że szczególnie istotne w tej materii są możliwości stwarzane przez gry – możliwym jest np. uczestniczenie w sposób interaktywny w historycznej bitwie, dzięki czemu przyswajanie kluczowych informacji staje się łatwiejsze.

Następstwa grania w gry wideo związane z doświadczaniem pozytywnych emocji mogą być skutecznie wykorzystywane jako narzędzie kliniczne we wspomaganiu leczenia deficytów poznawczych oraz w innych oddziaływaniach terapeutycznych i różnego rodzaju programach edukacyjnych, jak zostało już wspomniane. Przykładowo, u dzieci z rozwojowymi zaburzeniami koordynacji ruchowej i dysleksją okazało się, że gry niosące ze sobą bardziej stymulujący i aktywizujący ładunek poszerzały zakres wizualnej percepcji, przy jednoczesnej redukcji problemów sensoryczno-motorycznych i problemów w zakresie czytania. Aspekty te korelowały z pozytywnymi emocjami. Zajęto się również tą samą problematyką, lecz w grupie młodych dorosłych osób zdrowych, gdzie wykazano, że niezależnie od charakterystyki danej gry, zmiany w zakresie pozytywnych emocji korelowały dodatnio z usprawnieniem kontekstowego przetwarzania tekstu – biochemiczna aktywacja napędzana rozgrywką wzmacniała rozumienie tekstu i słów pojedynczych oraz quasi-słów, a więc doświadczanie pozytywnych emocji wykazuje pozytywne działanie w zakresie fluencji słownej oraz leksykalno-semantycznych umiejętności podmiotu²⁹.

Tego rodzaju skutki angażowania się w rozgrywkę mogą być skutecznie wykorzystywane jako narzędzie kliniczne we wspomaganiu leczenia deficytów poznawczych.

²⁸ A. S. Lillard, M. J. Heise, E. M. Richey, X. Tong, A. Hart, P. M. Bray, *Montessori Preschool Elevates and Equalizes Child Outcomes: A Longitudinal Study*, „Frontiers in Psychology” 2017, nr 8, passim.

²⁹ Franceschini S., Gori S., Ruffino M., Viola S., Molteni M., Facoetti A., *Action video games make dyslexic children read better*, „Current Biology” 2013, nr 23, s. 462-466.

Uzależnienia behawioralne

Uzależnienia behawioralne są ściśle związane z prężnym rozwojem cywilizacyjnym współczesnego świata – wszechobecność technologii cyfrowych jest cechą współczesności, sprzyjającą rozwojowi nałogów zachowawczych. Uzależnienie związane z grami stanowi ryzyko szczególnie dla osób mających skłonności do innych tego typu uzależnień.

Gracze MMORPG wykazują większe ryzyko uzależnień behawioralnych niż gracze innych gatunków gier. *Massively Multiplayer Online Role-Playing Games* (MMORPG) to gry wideo, w których duża liczba graczy wchodzi ze sobą w interakcję w świecie wirtualnym. Prezentowane podczas rozgrywki MMORPG środowisko wydaje się nadzwyczaj immersyjne ze względu na wykorzystywane w nim mechaniki – gracze muszą wykazać się zaangażowaniem, aby osiągnąć konkretne korzyści. Niekiedy wykonanie pobocznych misji wymaga poświęcenia rozgrywce dużej ilości czasu, jednak takie działanie jest nagradzane w postaci dodatkowych przedmiotów (wchodzących w wyposażenie postaci), mogących dawać przewagę podczas m.in. pojedynków z innymi graczami. Z tego względu wskazanie gier MMORPG jako szczególnie uzależniających jest uzasadnione. Niniejszy przegląd badań wskazuje, że mogą stać się one problematyczne i mieć negatywne skutki w życiu codziennym (np. utrata kontroli nad zachowaniami w grze, zaburzenia depresyjne, pogorszenie społecznej i indywidualnej jakości życia). Przegląd istniejącej literatury umożliwi pozwala nakreślić pozytywne i negatywne aspekty tego gatunku gier, a także dostępnych dowodów na neuronaukowe i neuroanatomiczne korelacje między uzależnieniem od gier online a innymi uzależnieniami – cechy i motywacje gracza mogą determinować ryzyko jego wystąpienia. Może być też zupełnie na odwrót – niektórzy gracze mogą czerpać korzyści z bycia częścią społeczności wewnątrz gry, a także używania jej jako platformy edukacyjnej lub bezpiecznej przestrzeni do np. odkrywania kwestii tożsamości płciowej. Zebrane dotychczas dane sugerują, że psychologiczne predyktory problemowego zaangażowania w gry MMORPG to wysoka pilność osoby grającej oraz motywacja do gry celem immersji. Dla osób charakteryzujących się skłonnością do pochopnego działania w kontekstach emocjonalnych i motywacją do zabawy w celu zanurzenia się w wirtualnym świecie, nadmierne zaangażowanie w gry MMORPG może stać się problematyczne i powodować namacalne negatywne konsekwencje w codziennym życiu. Jednak przy umiarkowanym ich

stosowaniu istnieją potencjalne korzyści terapeutyczne. Należy mieć na uwadze, iż nie wszyscy spośród osób grających i angażujących się w gry MMORPG, używają ich w sposób problematyczny³⁰.

Problematyczne nadużywanie grania w gry zmienia funkcjonowanie obwodów mózgowych (obszary dotknięte – prądkowie brzuszne i lewy zakręt kątowy). Badania skupiają się też na lepszym zrozumieniu wzorców korzystania z gier wideo i Internetu wśród różnych grup wiekowych, w szczególności adolescentów oraz studentów oraz zweryfikowaniu, w jaki sposób rozrywka elektroniczna jest związana z zachowaniami ryzykownymi (używanie substancji psychoaktywnych, seks), postrzeganiem siebie (poczucie własnej wartości i akceptacja społeczna) oraz relacje z innymi (jakość relacji z rodzicami i przyjaciółmi). Wyniki sugerują, że korzystanie z gier wideo zostało powiązane z negatywnymi skutkami zarówno dla mężczyzn jak i kobiet, istnieją różne wzorce korzystania z gier wideo i Internetu w przypadku mężczyzn i kobiet oraz różne relacje z zachowaniami ryzykownymi, uczuciami dotyczącymi Ja i jakości relacji w zależności od sposobu korzystania z Internetu i z rozróżnieniem na płeć. Dyskusja skupia się na implikacjach spędzania czasu wolnego za pośrednictwem technologii cyfrowych na ogólny stan zdrowia i rozwój młodych ludzi w miarę ich wchodzenia w dorosłość³¹.

Podsumowanie

Dzięki rozwojowi technologicznemu dostęp do wszelkiego rodzaju gier elektronicznych stał się powszechny w krajach wysoko rozwiniętych, gdzie gry wideo towarzyszą człowiekowi w życiu codziennym, będąc obecnie jedną z najbardziej popularnych form rozrywki w kontekście globalnym, stąd zwiększa się naukowe zainteresowanie możliwościami, jakie ze sobą niosą, a pytania

³⁰ J. Billieux, J. Chanal, Y. Khazaal, L. Rochat, P. Gay, D. Zullino, M. Van der Linden, *Psychological predictors of problematic involvement in massively multiplayer online role-playing games: illustration in a sample of male cybercafé players*, „Psychopathology” 2011, nr 44, s. 165-171; A. Chen, S. Mari, S. Grech, J. Levitt, *What We Know About Massively Multiplayer Online Role-Playing Games*, „Harvard Review of Psychiatry” 2020, nr 28, s. 107-112.

³¹ L. M. Padilla-Walker, L. J. Nelson, J. S. Carroll, A. C. Jensen, *More than a just a game: video game and internet use during emerging adulthood*, „Journal of Youth and Adolescence” 2010, nr 39, s. 103-113.

o oddziaływanie gier wideo na funkcje poznawcze stanowią naturalne następstwo gamifikacji codzienności.

Wpływ gier na psychikę nieustannie budzi kontrowersje, a na temat długoterminowych korzyści i niekorzyści z nich płynących w środowisku naukowym debata pozostaje otwarta, zarówno jeśli chodzi o badanie np. agresji lub zachowań prospołecznych wśród graczy. Rosnąca popularność gier wideo niesie ze sobą obawy dotyczące m.in. uzależnień behawioralnych. Niektórym zarzuca się czynniki demoralizujące, celebrowanie i propagowanie agresji, a przez to wywoływanie patologicznych zachowań u odbiorców. Badania wskazują jednakże, że gry wideo wspomagają rozwój człowieka w kontekście poznawczym, usprawniając jego koordynację motoryczną i zdolności manualne, nawigację w przestrzeni, elastyczność poznawczą, selektywną uwagę, możliwości pamięci roboczej, pamięć wzrokową i spostrzegawczość, zdolność koncentracji, czas reakcji, kreatywność, planowanie, logiczne i przestrzenne myślenie, zdolności rozwiązywania problemów, a także podnoszą poziom kompetencji społecznych, będąc przy tym ważnym elementem kultury masowej.

Gry dostarczają intensywnych, immersyjnych, psychosomatycznych doznań. Konieczna jest dalsza eksploracja możliwości z nich płynących, zarówno korzyści, jak i potencjalnych zagrożeń, z ich jednoczesnym rozróżnieniem gatunkowym. Gry mogłyby zostać skutecznie i powszechnie włączone w aspekty oddziaływań terapeutycznych oraz metod edukacyjnych, stanowiąc bardziej przystępny i ludyczny sposób pozytywnego oddziaływania na człowieka/ucznia.

Bibliografia

Literatura:

- Aliyari H., Kazemi M., Tekieh E., Salehi M., Sahraei H., Daliri M. R., Agaei H., Minaei-Bidgoli B., Lashgari R., Srahian N., Hadipour M. M., Aghdam A. R., *The Effects of Fifa 2015 Computer Games on Changes in Cognitive, Hormonal and Brain Waves Functions of Young Men Volunteers*, „Basic and Clinical Neuroscience” 2015, nr 6.
- Aliyari H., Sahraei H., Daliri M. R., Minaei-Bidgoli B., Kazemi M., Agaei H., Sahraei M., Hosseini S. M. A. S., Hadipour M. M., Mohammadi M., Dehghanimohammadabadi Z., *The Beneficial or Harmful Effects of Computer Game Stress on Cognitive Functions of Players*, „Basic and Clinical Neuroscience” 2018, nr 9.

- Anderson K., Grossberg G. T., *Brain games to slow cognitive decline in Alzheimer's disease*, „Journal of the American Medical Directors Association” 2014, nr 15.
- Anguera J. A., Boccanfuso J., Rintoul J. L., Al-Hashimi O., Faraji F., Janowich J., Kong E., Larraburo Y., Rolle C., Johnston E., Gazzaley A., *Video game training enhances cognitive control in older adults*, „Nature” 2013, nr 501.
- Anguera J. A., Schachtner J. N., Simon A. J., Volponi J., Javed S., Gallen C. L., Gazzaley A., *Long-term maintenance of multitasking abilities following video game training in older adults*, „Neurobiology of Aging” 2021, nr 103.
- Bavelier D., Green C. S., *Enhancing attentional control: Lessons from action video games*, „Neuron” 2019, nr 104.
- Billieux J., Chanal J., Khazaal Y., Rochat L., Gay P., Zullino D., Van der Linden M., *Psychological predictors of problematic involvement in massively multiplayer online role-playing games: illustration in a sample of male cybercafé players*, „Psychopathology” 2011, nr 44.
- Chen A., Mari S., Grech S., Levitt J., *What We Know About Massively Multiplayer Online Role-Playing Games*, „Harvard Review of Psychiatry” 2020, nr 28.
- Clark K., Fleck M. S., Mitroff S. R., *Enhanced change detection performance reveals improved strategy use in avid action video game players*, „Acta Psychologica” 2011, nr 136.
- Dale G., Joessel A., Bavelier D., Green C. S., *A new look at the cognitive neuroscience of video game play*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 2020, nr 1464.
- De Lisi R., Cammarano D. M., *Computer experience and gender differences in undergraduate mental rotation performance*, „Computers in Human Behavior” 1996, nr 12.
- Dobrowolski P., Hanusz K., Sobczyk B., Skorko M., Wiatrow A., *Cognitive enhancement in video game players: The role of video game genre*, „Computers in Human Behavior” 2015, nr 44.
- Franceschini S., Bertoni S., Lulli M., Pievani T., Facoetti A., *Short-Term Effects of Video-Games on Cognitive Enhancement: the Role of Positive Emotions*, „Journal of Cognitive Enhancement” 2022.
- Franceschini S., Gori S., Ruffino M., Viola S., Molteni M., Facoetti A., *Action video games make dyslexic children read better*, „Current Biology” 2013, nr 23.
- Fredrickson B. L., *The broaden-and-build theory of positive emotions*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences” 2004, nr 359.
- Granek J. A., Gorbett D. J., Sergio L. E., *Extensive video-game experience alters cortical networks for complex visuomotor transformations*, „Cortex” 2010, nr 46.

- Green C. S., Li R., Bavelier D., *Perceptual learning during action video game playing*, „Topics in Cognitive Science” 2010, nr 2.
- Hasan Y., Bègue L., Scharnow M., Bushman B. J., *The More You Play, The More Aggressive You Become: A Long-Term Experimental Study of Cumulative Violent Video Game Effects on Hostile Expectations and Aggressive Behavior*, „Journal of Experimental Social Psychology” 2013, nr 49.
- Hilgard J., Sala G., Boot W. R., Simmons D. J., *Overestimation of action-game training effects: Publication bias and salami slicing*, „Collabra Psychology” 2019, nr 5.
- Horne-Moyer H. L., Moyer B. H., Messer D. C., Messer E. S., *The use of electronic games in therapy: a review with clinical implications*, „Current Psychiatry Reports” 2014, nr 16.
- Kozhevnikov M., Li Y., Wong S., Obana T., Amihai I., *Do enhanced states exist? Boosting cognitive capacities through an action video-game*, „Cognition” 2018, nr 173.
- Kuhn S., Romanowski A., Schilling C., Lorenz R., Morsen C., Seiferth N., Banaschewski T., Barbot A., Barker G. J., Buchel C., Conrod P. J., Dalley J. W., Flor H., Garavan H., Ittermann B., Mann K., Martinot J.-L., Paus T., Rietschel M., Smolka M. N., Strohle A., Walaszek B., Schumann G., Heinz A., Gallinat J., The IMAGEN Consortium, *The neural basis of video gaming*, „Translational Psychiatry” 2011, nr 53.
- Lillard A. S., Heise M. J., Richey E. M., Tong X., Hart A., Bray P. M., *Montessori Preschool Elevates and Equalizes Child Outcomes: A Longitudinal Study*, „Frontiers in Psychology” 2017, nr 8.
- Lin J. H. T., *Fear in virtual reality (VR): Fear elements, coping reactions, immediate and next-day fright responses toward a survival horror zombie virtual reality game*, „Computers in Human Behavior” 2017, nr 72.
- Necka E., Orzechowski J., Szymura B, *Psychologia Poznawcza*, Warszawa 2006.
- Nijhof S. L., Vinkers C. H., van Geelen S. M., Duijff S. N., Achterberg E. J. M., van der Net J., Veltkamp R. C., Grootenhuys M. A., van de Putte E. M., Hillegers M. H. J., van der Brug A. W., Wierenga C. J., Benders M. J. N. L., Engels R. C. M. E., der Ent C. K., Vanderschuren L. J. M. J., Lesschere H. M. B., *Healthy play, better coping: The importance of play for the development of children in health and disease*, „Neuroscience & Biobehavioral Reviews” 2018, nr 95.
- Obana T., Kozhevnikov M., *State effects of action video-game playing on visuospatial processing efficiency and attention among experienced action video-game players*, „In Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society” 2012, nr 34.

- Padilla-Walker L. M., Nelson L. J., Carroll J. S., Jensen A. C., *More than a just a game: video game and internet use during emerging adulthood*, „Journal of Youth and Adolescence” 2010, nr 39.
- Reynaldo C., Christian R., Hosea H., Gunawan A. A. S., *Using Video Games to Improve Capabilities in Decision Making and Cognitive Skill: A Literature Review*, „Procedia Computer Science” 2021, nr 179.
- Samson A. D., Rohr C. S., Park S., Arora A., Ip A., Tansey R., Comessotti T., Madigan S., Dewey D., Bray S., *Videogame exposure positively associates with selective attention in a cross-sectional sample of young children*, „PLoS One” 2021, nr 16.
- Sevinc G., Rusche J., Wong B., Datta T., Kaufman R., Gutz S. E., Schneider M., Todorova N., Gaser C., Thomalla G., Rentz D., Dickerson B. D., Lazar S. W., *Mindfulness Training Improves Cognition and Strengthens Intrinsic Connectivity Between the Hippocampus and Posteromedial Cortex in Healthy Older Adults*, „Frontiers in Aging Neuroscience” 2021, nr 13.
- Singh K. K., Molloy K. C., *The Changes of Cognition in Teenagers after Playing Video Games*, „Journal of Student Research” 2021, nr 10.
- Skosnik P. D., Chatterton Jr. R. T., Swisher T., Park S., *Modulation of attentional inhibition by norepinephrine and cortisol after psychological stress*, „International Journal of Psychophysiology” 2000, nr 36.
- Sousa C. V., Hwang J., Cabrera-Perez R., Fernandez A., Misawa A., Newhook K., Shiron Lu A., *Active video games in fully immersive virtual reality elicit moderate-to-vigorous physical activity and improve cognitive performance in sedentary college students*, „Journal of Sport and Health Science” 2021, nr 00.
- West G. L., Drisdelle B. L., Konishi K., Jackson J., Jolicoeur P., Bohbot V. D., *Habitual action video game playing is associated with caudate nucleus-dependent navigational strategie*, „Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences” 2015, nr 282.

Netografia:

- Dixit A., Sinha D., Ramachandran H., *Effects Of Video Games On Executive Control, Aggression and Gaming Motivation*, <https://doi.org/10.1101/2021.08.15.456380>, dostęp: 15.04.2021.
- Kraus C., *State of Online Gaming Research Report*, <https://www.limelight.com/blog/state-of-online-gaming-2021/>, dostęp: 16.03.2021.

Patrycja Winiarczyk

Koło Naukowe Medialno-Popkulturowe „Produktywni”

SPRAWOZDANIE Z OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI NAUKOWEJ PT. „POPKULTURA POZA KONTEKSTEM 2.0”

Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. „Popkultura poza kontekstem 2.0”, odbyła się 10 listopada 2022 roku, za pośrednictwem platformy Microsoft Teams. Była to druga odsłona zapoczątkowanego rok wcześniej cyklu pt. „Popkultura poza kontekstem” (6 listopada 2020 roku). Organizatorem konferencji było Koło Naukowe Medialno-Popkulturowe „Produktywni”, działające na Wydziale Politologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Tegoroczna edycja wydarzenia obfitowała w interesujące i niezwykle poruszające referaty przygotowane przez młodych naukowców z różnych dyscyplin naukowych. Szereg dyskusji będących następstwem prezentowanych treści, umożliwiły uczestnikom konferencji spojrzenie na zagadnienie kultury popularnej przez pryzmat naukowy. Przedmiotem badań były m.in. filmy, seriale, muzyka, gry komputerowe, polityka, sztuka, literatura, a nawet zagadnienia z obszaru nauk przyrodniczych. Tak różnorodne zestawienie tematyczne prezentacji, podkreśliło interdyscyplinarny charakter konferencji.

Oficjalne otwarcie wydarzenia rozpoczęło się od krótkiego wystąpienia prof. dr hab. Iwony Hofman, Dyrektora Instytutu Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach, która nawiązała do skutków Covid-19, które wpłynęły na postrzeganie i odbiór produktów kultury popularnej: „Bezsprzeczne jest to, że kultura i popkultura zmienia się na naszych oczach, a czynnikiem dynamizującym te zmiany jest także okres pandemii.” Sama forma wydarzenia, a więc konferencja odbywająca się wirtualnie, była domeną charakteryzującą czynne uczestnictwo w kulturze popularnej ostatnich dwóch lat. Następnie głos

zabrały: dr hab., prof. UMCS Małgorzata Adamik-Szysiak, Prodziekan ds. studenckich Wydziału Politologii i Dziennikarstwa UMCS; dr Justyna Maguś, Opiekun Koła Naukowego Medialno-Popkulturowego „Produktywni” oraz Patrycja Winiarczyk, ówczesna Przewodnicząca Koła Naukowego Medialno-Popkulturowego „Produktywni”. Każda z wypowiedzi podkreślała różnorodność i wielowątkowość prezentowanych wystąpień.

Podczas dyskusji panelowych analizowane były wytwory popkultury, które w różnej w formie, bez względu na krąg kulturowy, towarzyszą nam na co dzień. Wystąpienia konferencyjne podzielone były na siedem paneli, które z uwagi na ograniczenie czasowe związane z dużą liczbą referatów, odbywały się równolegle (oprócz panelu 1, 8 oraz 9). Pierwsza prezentacja otwierająca wydarzenie, została przedstawiona przez studentkę Uniwersytetu Rzeszowskiego, Agnieszkę Leś i dotyczyła najważniejszych aspektów kultury popularnej. Teoretyczne rozważania na temat popkultury, charakteryzowały otwierający panel konferencji (referaty w tej części wygłosili również: Adrian Sok, Marek Błaszczuk), który miał na celu nakreślenie podstawowych wątków związanych z kulturą popularną. Następne panele zostały uporządkowane tematycznie, przedstawiając zarówno czynnym jak i biernym uczestnikom wydarzenia, szczegółowe opracowanie zagadnień dotyczących: polityki (Maciej Adam Baczyński, Dominka Dygus, Denis Gerlich), literatury (Amadeusz Lis, Jagoda Kurnikowska, Nastassia Kazhemiakina), kultury dostępności i estetyki w sztuce współczesnej (Dominika Knap, Krzysztof Herman, Anouk Herman, Kamil Barański), funkcjonowania wytworów popkultury w internetowym środowisku (Agnieszka Fortuna, Karolina Szymankiewicz, Małgorzata Folwarska), motywów nauk przyrodniczych i społecznych jako części popkultury (Natalia Chmiela, Gracjan Robotnikowski, Natalia Konopińska, Angelika Witkowska), powrotów znanych trendów (Piotr Tomczuk, Natalia Zburzyńska, Patrycja Winiarczyk), gier komputerowych (Julia Kurtyka, Aleksandra Michalec, Weronika Mordel, Klaudia Mleczek, Kinga Skowron) oraz współczesnej kinematografii (Anastasiia Bakalets, Michał Częstochowski, Jagienka Chyż, Anna Mahmud).

Uczestnikami konferencji byli nie tylko studenci i doktoranci, ale także doświadczeni naukowcy, którzy w swoich badaniach zajmują się szeroko pojętą popkulturą. Liczba wystąpień (27), a także polskich ośrodków akademickich (Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu,

Uniwersytet Opolski, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Uniwersytet Rzeszowski, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie) z jakich wywodzili się prezentujący referaty, tylko potwierdziła sukces wydarzenia, a także otworzyła drogę do uporządkowania przedstawionych na konferencji tematów, w postaci niniejszego wydania czasopisma „Studenckie Zeszyty Naukowe – CONSENSUS”.

Wiktoria Krzesicka

Koło Naukowe Medialno-Popkulturowe „Produktywni”

SPRAWOZDANIE Z OGÓLNOPOLSKIEJ KONFERENCJI KÓŁ MEDIALNYCH

W dniach 3–4 czerwca 2022 r. na Wydziale Politologii i Dziennikarstwa UMCS odbyła się Ogólnopolska Konferencja Kół Medialnych, zorganizowana przez Koło Naukowe Medialno-Popkulturowe „Produktywni”. Inicjatywa została zrealizowana ze środków z Grantu Władz Rektorskich oraz środków dziekana Wydziału Politologii i Dziennikarstwa. Patronat nad wydarzeniem objęli Zarząd Uczelniany Samorządu Studentów UMCS oraz Rada Wydziałowa Samorządu Studentów Wydziału Politologii i Dziennikarstwa, zaś patronat medialny objęli: Radio Lublin, „Polformance – Magazyn Studentów Politologii i Dziennikarstwa UMCS”, Gab In Net – Radio Gabinetowe, TV UMCS i Akademickie Radio Centrum.

Podczas uroczystego otwarcia konferencji głos zabrały: prof. dr hab. Iwona Hofman – dyrektor Instytutu Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach, dr hab. Małgorzata Adamik-Szysiak, prof. UMCS – prodziekan Wydziału Politologii i Dziennikarstwa, dr Justyna Maguś – opiekun koła i Patrycja Winiarczyk – przewodnicząca koła.

Pierwszego dnia uczestnicy mieli okazję wysłuchać dyskusji na temat wolności i cenzury we współczesnych mediach z udziałem dr. hab. Piotra Celińskiego, prof. UMCS i dr. Wojciecha Magusia. Rozmowę moderował Patryk Grzegorzczak, który wypytywał gości o kondycję mediów i rolę edukacji medialnej. Duże zainteresowanie wzbudził wywiad z Dariuszem Bugalskim, dziennikarzem, autorem podcastu „K3”, który prowadziła Beata Piertyczuk. Rozmowa dotyczyła jego „wędrówki” zawodowej: inspiracji, doświadczeń i wyzwań zawodowych.

Uczestnicy wysłuchali również rozmowy z Dawidem Reją z Fundacji Sempre a Frente. Wiktoria Krzesicka i Filip Fabijański dopytywali, jak zrealizować

wymarzony projekt na studiach. Na przykładzie historii Zuzanny Lato, influencerki znanej pod pseudonimem panna.beksa, studenci poznali tajniki budowania marki osobistej i tworzenia relacji z odbiorcami. Rozmowę poprowadziła Jagienka Chyż. Rzeczniczka prasowa Zakładu Ubezpieczeń Społecznych w Lublinie Małgorzata Korba odpowiadała na pytania Aleksandry Kucaby i Kacpra Kowalczuka dotyczące pracy rzecznika prasowego oraz korzyści z bycia aktywnym podczas studiów.

Zwieńczeniem pierwszego dnia były warsztaty z komunikacji interpersonalnej i autoprezentacji, prowadzone przez dr. hab. Pawła Nowaka, prof. UMCS oraz praktyczne zajęcia z prowadzenia walki z dezinformacją, autorstwa dr hab. Agnieszki Demczuk. Ogólnopolska Konferencja Kół Medialnych.

Drugiego dnia Adrian Nowak, dziennikarz Radia ZET w rozmowie z Michałem Częstochowskim opowiedział, jak rozpocząć pracę w mediach i jak wygląda droga od studenta do zawodowego dziennikarza. Agata Wiatr, lubelska działaczka kulturalna i jedna z założycielek koła „Produktywni”, odpowiadając na pytania Patrycji Winiarczyk, przedstawiła zalety aktywności w organizacjach studenckich.

Ważny punkt programu stanowiły prelekcje, podczas których przedstawiciele Sekcji Groznawczej (Tomir Jędrejek, Sandra Ostaszewska, Wiktor Szaniawski, Nikola Wójcik) opisali relację między „Glitchem a immersją”, zaś Mateusz Szałkowski z Sekcji Filmowo-Podcastowej przeprowadził psychoanalizę wybranej filmowej twórczości Davida Lyncha.

Finałem była dyskusja przedstawicieli obecnych na wydarzeniu kół naukowych, podczas której omawiano kwestię nawiązania międzyuczelnianej współpracy.

Udało nam się osiągnąć założony cel konferencji, podjęliśmy kroki, które mają doprowadzić do zrealizowania wspólnych projektów. Wierzę w to, że łącząc siły z kołami, które podobnie jak „Produktywni” działają dopiero od kilku lat, możemy realizować nowatorskie działania i motywować inne organizacje, pokazując, że również studenci chcą działać na rzecz nauki – podsumowała Patrycja Winiarczyk.

Do głównych założeń Ogólnopolskiej Konferencji Kół Medialnych należało zdobycie doświadczeń, pogłębienie wiedzy z dziedziny mediów oraz integracja kół naukowych. W konferencji wzięli udział reprezentanci: Studenckiego Koła Medioznawczego Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie,

Koła Naukowego Awangardystów Uniwersytetu Łódzkiego, Koła Naukowego Praw Człowieka i Obywatela Uniwersytetu Jagiellońskiego, Koła Naukowego Prawa Własności Intelektualnej, Mediów i Internetu Uniwersytetu w Białymstoku, Studenckiego Koła Dziennikarskiego UMCS i Koła Naukowego Public Relations UMCS.

Wydarzenie cieszyło się dużym zainteresowaniem. Prelekcje, warsztaty oraz spotkania wywołały dyskusje wśród uczestników. Konferencja przyniosła satysfakcję osobom zaangażowanym w jej organizację, a uczestnikom gwarantowała wiele inspirujących spotkań i zaowocowała nawiązaniem nowych, międzyuczelnianych relacji.

