

**K**ULTURA  
**M**EDIA  
**T**EOLoGIA

**58**  
**2024**

ISSN 2081-89-71

**KWARTALNIK NAUKOWY  
WYDZIAŁU  
TEOLOGICZNEGO  
UKSW W WARSZAWIE**



**K**ULTURA  
**M**EDIA  
**T**EOLoGIA

NUMER 58/2024

# KULTURA – MEDIA – TEOLOGIA

KWARTALNIK NAUKOWY WYDZIAŁU TEOLOGICZNEGO UKSW W WARSZAWIE

ISSN 2081-8971

<b>Wydawca</b>	Wydział Teologiczny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego Warszawie, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
<b>Redakcja</b>	ks. dr hab. Rafał Leśniczak, prof. UKSW (redaktor naczelny) ks. dr Waldemar Bartocha (zastępca redaktora naczelnego) dr Marta Jarosz (sekretarz redakcji) dr Dagmara Jaszewska dr Mateusz Kot ks. dr hab. Waldemar Linke, prof. UKSW dr hab. Małgorzata Laskowska, prof. UKSW
<b>Rada naukowa</b>	Prof. Daniel Arasa (Pontificia Università della Santa Croce, Włochy) dr hab. Anna Czajka-Cunico, prof. UKSW dr hab. Olga Dąbrowska-Cendrowska, prof. UJK w Kielcach ks. prof. dr hab. Stanisław Dziekoński (UKSW) Prof. Dr. Alexander Fedorov, Ed.D., (Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny w Rostowie, Rosja) Doc. Mgr. Katarína Fichnová, PhD. – Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze (Słowacja) Prof. Norberto González Gaitano (Pontificia Università della Santa Croce, Włochy) prof. HSE dr hab. Victor Khroul (National Research University – Higher School of Economics, Rosja) dr hab. Damian Guzek, prof. UŚ prof. dr hab. Rafał Habielski (UW) ks. prof. dr hab. Witold Kawecki (UKSW) dr hab. Mariola Marczak, prof. UWM Olsztyn prof. dr Michał Masłowski (Université Paris IV – Sorbonne) dr hab. Marek Rajch, prof. UAM w Poznaniu ks. dr hab. Mieczysław Różański, prof. UWM Olsztyn Prof. Imre Szijártó, Ph.D. (Uniwersytet Károly'a Eszterházy'ego w Egerze, Węgry) Prof. Paul A. Soukup, S.J. (Santa Clara University, USA) ks. dr hab. Krzysztof Stępiak, prof. UKSW ks. dr hab. Waldemar Turek, prof. Università Pontificia Salesiana w Rzymie prof. dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski (UJ) ks. dr hab. Jarosław Woźniak (KUL) Prof. Andrius Vaišnys (Uniwersytet Wileński – Litwa) dr Marta Jarosz oraz Zespół
<b>Korekta</b>	Maciej Faliński
<b>Skład</b>	dr hab. Andrzej Adamski, prof. WSiZ
<b>Logo</b>	Igor2008, <a href="https://pixabay.com">https://pixabay.com</a>
<b>Na okładce</b>	
<b>Adres redakcji</b>	Kultura–Media–Teologia, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
<b>Kontakt</b>	e-mail <a href="mailto:kmt.uksw@gmail.com">kmt.uksw@gmail.com</a> ; <a href="http://www.kmt.uksw.edu.pl">www.kmt.uksw.edu.pl</a>

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów. Materiałów niezamówionych nie odsyłamy. Wersję pierwotną (referencyjną) wydawanego czasopisma stanowi publikacja online dostępna na stronie [kmt.uksw.edu.pl](http://kmt.uksw.edu.pl)

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego,  
Warszawa 2024

## Spis treści

### Artykuły i rozprawy

#### **JAKUB AKONOM**

Święty Jan Paweł II w oczach współczesnej młodzieży **6**

#### **JOANNA BACHURA-WOJTASIK**

Representations of Women in the Holocaust in Radio Reportages  
and Radio Plays of Polish Radio Between 1950 and 2022 **30**

#### **BARTŁOMIEJ BOREK**

Motywy akwaticzne w poezji Wincentego Korab-Brzozowskiego **52**

#### **ANITA GRZEGORZEWSKA**

Mediatyzacja diabła Wiktoryna Grąbczewskiego czyli *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*. Przyczynek do rozważań nad instrumentalizacją kultury ludowej służącą wzmocnieniu władzy politycznej **71**

#### **KRZYSZTOF GRZEGORZEWSKI**

Magazyn kryminalny „997” jako przyczynek do mediatyzacji tematyki kryminalnej **96**

#### **MAŁGORZATA JAROSZEK**

Wizerunek rodziny we współczesnych polskich filmach fabularnych **118**

#### **NATALIA KOWALSKA-ELKADER**

Rany – otwarcie. Wprowadzenie do monografii twórczości Gregory’ego Whiteheada **157**

#### **JUSTYNA KRAUZE-PIERZ**

Plakat jako medium walki o prawa kobiet w Szwajcarii **182**

**EVELINA KRISTANOVA**

Reklama porównawcza a postrzeganie marek przez konsumentów  
w aspekcie badań własnych

**199****JAKUB Z. LICHAŃSKI**

Mediatyzacja a propaganda oraz teksty kultury. Kilka uwag dyskusyjnych

**217****PAWEŁ MOSKAŁA**

Poczucie wspólnoty w Frankenburger Würfelspiel Eberharda  
Wolfganga Möllersa

**236****KS. WOJCIECH MUELLER**

Krytyczna analiza dokumentacji archiwalnej na temat ks. Aleksandra Woźnego –  
proboszcza parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, w kontekście likwidacji  
„Caritas” w 1950 r.

**246****MAREK WŁODZIMIERZ OSTROWSKI**

Mediatyzacja w kontekście pojęcia biografii i narracji – perspektywa  
historyczna

**262****MAREK RAJCH**

Literatura science fiction Stanisława Lema  
a cenzura literacka w NRD w latach 50. i 60. XX wieku

**281****FILIP TOMASZEWSKI**

Propaganda władz komunistycznych  
w kontekście tzw. wydarzeń wilamowskich z 1957 r.

**294****Recenzje i sprawozdania****ALEKSANDRA DĘBSKA-KOSSAKOWSKA**

Co to znaczy szukać? [Małgorzata Krakowiak, *O obowiązku szukania. Wybory  
światopoglądowe polskich pisarzy z XX stulecia*, Łomianki: Wydawnictwo  
LTW 2018, ss. 326.]

**309**

**Jakub Akonom**

Akademia Katolicka w Warszawie

ORCID 0000-0002-3959-9183

## Święty Jan Paweł II w oczach współczesnej młodzieży

Saint John Paul II in the eyes of contemporary youth

### Abstract

In the face of the ongoing discussion in Poland about St. John Paul II, it is worth looking at the attitudes of young people towards the Polish Pope and draw conclusions which will have a positive impact on current pastoral activity.

The article includes an analysis of the results of research conducted among high school and technical high school students located in Mazovian Voivodeship, within the borders of the Drohiczyn diocese in January and February 2023. The research undertakes such issues as recognition of st. John Paul II as a personal authority and the question of the knowledge and applicability of his teaching in the lives of the respondents. One of the problems covered by the study is also the popularization of online materials negatively affecting the person of the Polish Pope and their perception among young people. Thus, this text is an important supplement to the state of knowledge on the subject, which has not been properly developed by the scientific community so far.

The conducted analysis allows us to draw conclusions, which may help to improve the quality of catechesis, and will give a new character to youth ministry in Poland.

### Keywords

John Paul II, JP II generation, pastoral ministry, youth, cultural changes

### Abstrakt

W obliczu toczącej się w Polsce dyskusji wokół osoby św. Jana Pawła II warto przyrzeć się postawom młodzieży wobec Papieża Polaka i uwzględniając kontekst gwałtownych zmian społecznych oraz kulturowych, wyciągnąć z nich wnioski mające pozytywny wpływ na bieżącą działalność pastoralną. Artykuł obejmuje analizę wyników badań przeprowadzonych wśród uczniów liceów i techników zlokalizowanych na terenie województwa mazowieckiego, w granicach diecezji drohiczyńskiej w styczniu i lutym 2023 roku. Problematyka badawcza podejmuje m.in. uznawanie św. Jana Pawła II za osobisty autorytet oraz kwestię znajomości i stosowności jego nauczania w życiu respondentów. Jednym z problemów, jakie poddano badaniu, jest także popularyzacja wśród młodzieży internetowych materiałów negatywnizujących osobę Papieża Polaka oraz ich percepcję w środowisku młodych. Tym samym tekst ten stanowi istotne uzupełnienie stanu wiedzy na temat zagadnienia, które do tej pory nie zostało właściwie opracowane przez środowisko naukowe.

Przeprowadzona analiza pozwala na wyciągnięcie wniosków, których zastosowanie może przyczynić się do poniesienia jakości katechizacji oraz pozwala nadać nowy rys duszpasterstwu młodzieży w Polsce.

### Słowa kluczowe

Jan Paweł II, pokolenie JP II, duszpasterstwo, młodzież, zmiany kulturowe

**N**a kanwie przetaczającej się przez Polskę wieloaspektowej dyskusji o postaci i działaniach św. Jana Pawła II istotne, z duszpasterskiego punktu widzenia jest spojrzenie na Papieża Polaka oczami młodzieży. Erozja postaw wobec św. Jana Pawła II, jaką obecnie można zaobserwować w obiegu medialnym oraz dyskusji społecznej, domaga się pilnej zmiany pewnych utartych działań pastoralnych i schematów katechetycznych<sup>1</sup>. Konieczne jest odejście od szeroko pojętej fascynacji i próby zainteresowania samą tylko osobą, musi je zastąpić intensyfikacja przybliżania nauczania św. Jana Pawła II, zwłaszcza skierowanego do młodych ludzi, którzy, rozpoznając swoją życiową drogę i dojrzewając, potrzebują poważnego zainteresowania ze strony osób odpowiedzialnych za ich rozwój duchowy, pozbawionego dziecięcej infantyilizacji i uproszczeń, a nakierowanego na ambitne, choć osiągalne odkrywanie nowych perspektyw wiary, mogących stanowić atrakcyjną propozycję, wobec otaczającej ich rzeczywistości, podległej dyktaturze relatywizmu, promującej stawianie własnego ja, jako jedynego życiowego wyznacznik<sup>2</sup>.

Święty Jan Paweł II dla wielu osób był niekwestionowanym autorytetem, przewodnikiem na ścieżkach wiary i moralnym wektorem, wskazującym właściwy kierunek wśród wielu dróg współczesnego świata, poprzez swoje nauczanie wychowując do wartości zwłaszcza ludzi młodych<sup>3</sup>. Był ojcem dla wierzących i bratem w człowieczeństwie dla tych, którzy nie utożsamiali się z Kościołem. Z radością wracał zawsze do swojej ojczyzny, nawiedzając wszystkie diecezje i szczególnie bliskie sercu Polaków miejsca kultu, w swoim nauczaniu koncentrując się przede wszystkim na wątkach cywilizacyjnych, społecznych i moralnych<sup>4</sup>. Jego szczególne umiłowanie młodzieży, zajmujące znaczące miejsce wśród priorytetów jego Piotrowej misji, doprowadziło nawet do ukucia nowego dla socjologii pojęcia; pokolenie JP II<sup>5</sup>. Obraz Papieża Polaka upowszechnił się w społecznej świadomości i trwał przez lata jego bardzo długiego pontyfikatu, a także przez pewien czas już po jego zakończeniu. Wyżej przytoczony opis należy zdefiniować jako prawdziwy, jednak, w odniesieniu do całego bogactwa osoby papieża, jego dorobku naukowego, a przede wszystkim

<sup>1</sup> Por. C. Brzeziński, *Afera wokół Jana Pawła II. Ewangelia, polityka i walka kulturowa*, „Klub Jagielloński”, 14 marca 2023.

<sup>2</sup> J. Ratzinger, *Homilia na rozpoczęcie konklawe*. por. A. Niemira, *Od dyktatury relatywizmu do etyki wiary-Benedykta XVI propozycja etyczna dla Europy*, „Teologia i Człowiek” 2007, t. 10 s. 9.

<sup>3</sup> K. Chałas, *Wychowanie ku wartościom w nauczaniu św. Jana Pawła II – wymiar programowo-metodyczny (na podstawie listów, orędzi, homilii, przemówień skierowanych do młodzieży w latach 1978-2005)*, w: R. Tyrała, B. Mielec (red.), *Jan Paweł II, który zmienił oblicze świata. Cz. 2, 100-lecie urodzin Karola Wojtyły*, Kraków 2021, s. 166.

<sup>4</sup> P. Skibiński, *Pielgrzymki Jana Pawła II do Ojczyzny (1979-2002) i ich kontekst historyczny*, „Teologia Polityczna” 2005, t. 3, s. 167.

<sup>5</sup> T. Borutka, *Pokolenie Jana Pawła II. Kim są ci ludzie i jaka jest ich rola w Kościele?*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2016, t. 8/1 s. 13.

wielkiego wkładu na rzecz poszerzenia nauczania Kościoła, powyższe ogólne sformułowania należy uznać za rażące wręcz uproszczenie. Wydaje się jednak, iż to właśnie ogólne i pozbawione treści wewnętrznej sformułowania zadomowiły się w pastoralnej rzeczywistości przełomu wieków. Zgodnie z aktualnym stanem nauki można stwierdzić, iż papieska myśl społeczna została we współczesnej Polsce zapomniana, o ile w ogóle w okresie jego pontyfikatu została poddana refleksji<sup>6</sup>.

Obecnie, w trzeciej dekadzie XXI wieku Polskie społeczeństwo ma już za sobą znaczne zmiany, które zweryfikowały trwałość zapisanej w nich papieskiej tożsamości, niekiedy biegunowo odbiegając od utartego przez lata modelu, nie tylko w kontekście wskazań etycznych, ale także pod względem samego światopoglądu i wiary. Duch pokolenia JP II jest jeszcze żywy, jednak nie jest to już monument, jednolita bryła zbudowana z ludzi o zdecydowanie konserwatywnych, zunifikowanych poglądach. Współcześnie wyrosły już nowe pokolenia, ci, którzy urodzili się krótko przed 2 kwietnia 2005 roku, bądź już po śmierci Papieża Polaka są już, bądź w najbliższym czasie staną się pełnoprawnymi obywatelami, dojrzałymi według prawa świeckiego, mającego realny wpływ na losy jego ojczyzny. Wydaje się, iż nastąpiła pokoleniowa zmiana, co nie pozostało bez znaczenia dla przekazania dziedzictwa papieża, a przede wszystkim umiejętności jego odczytywania w bieżącym kontekście. Co więcej, żyjąc w epoce wielkich zmian, współcześni ludzie żyją *de facto* w sytuacji zmiany epoki<sup>7</sup>. Dość wspomnieć o fakcie, iż w 2017 roku w plebiscycie Młodzieżowe Słowo Roku zgłoszono wyraz „odjaniepawłać”, który można rozumieć jako wykonywanie nonsensownych czynności<sup>8</sup>. Inspiracją dla przygotowania niniejszego artykułu stała się dyskusja nad przywróceniem właściwego postrzegania wizerunku Jana Pawła II przeprowadzona w internetowym programie red. Weroniki Kostrzewy<sup>9</sup>. Co istotne dyskusja ta przełamała pewne tabu, gdyż po raz pierwszy w tak obszerny i konstruktywny sposób podjęto w przestrzeni publicznej debatę, w ramach której dokonano analizę zmian, jakie nastąpiły w stosunku do osoby Jana Pawła II, ukazując liczne, wulgarne i obraźliwe przykłady wykorzystania jego wizerunku oraz nauczania, podejmując także zagadnienie zmian kulturowych, wskazując przy tym na sugerowane modele rozwiązania ukazanych problemów.

Główną hipotezę badawczą można sformułować następująco: autorytet św. Jana Pawła II wskutek zmiany pokoleniowej stracił na znaczeniu, nadal pozostaje istotnym filarem działalności Kościoła w Polsce, jednak skuteczność działań

<sup>6</sup> J. Auleytner, *Polityka społeczna w myśli Jana Pawła II*, w: Bejma U., Iycki M., Szot L., (red.) *Służąc Rodzinie i Ojczyźnie*, Pelplin 2020, s. 209.

<sup>7</sup> K. Bronk, *Papież do Kurii: dostosować się do epokowych przemian*, „Vatican News”, 21 grudnia 2019.

<sup>8</sup> *Młodzieżowe słowo Roku*, hasło „Odjaniepawłać”, „Słownik Języka Polskiego PWN”, 9 listopada 2017.

<sup>9</sup> W. Kostrzewa, M. Przybysz, P. Woróżbit, *Szydera z papieża JP2. Kto zawinił i co dalej?*, 9 października 2022.



pastoralnych i katechetycznych domaga się zmiany wyczerpanego już modelu duszpasterskiego. Celem badania jest wskazanie modeli pastoralnych, które umożliwią przybliżenie Jana Pawła II, zwłaszcza zaś jego nauczania ludziom młodym. Istotnym celem badawczym było także ustalenie, czy tak popularne w uniwersum Internetu szydercze grafiki oraz inicjatywy obrażające i sztydzące z Jana Pawła II trafiają ze swoim przekazem do młodzieży. Wśród kluczowych zadań badawczych było także ustalenie stosunku ludzi młodych wobec papieża Jana Pawła II, a także weryfikacja poziomu znajomości jego nauczania. Lektura niniejszego artykułu może pomóc dostrzec słabe punkty działań duszpasterskich i katechetycznych, które, co zostało wyżej wspomniane, mogą być uważane za jedno z głównych źródeł kryzysu. Z uwagi na to, iż podejmowany przez niniejszy artykuł problem postrzegania Jana Pawła II i jego nauczania przez współczesnych uczniów szkół średnich nie został do tej pory w pełni poddany badaniom, brak jest ściśle z nim związanej literatury przedmiotu. W procesie wywodu wykorzystano nauczanie świętego Jana Pawła II, literaturę z pogranicza socjologii i teologii pastoralnej oraz publikacje interdyscyplinarne.

W kwestii metodologicznej należy zaznaczyć, iż w teologii pastoralnej często wykorzystuje się badania socjologiczne, aby móc wspomagać i udoskonalać wychowawczą funkcję Kościoła<sup>10</sup>. Dlatego właśnie niniejszy artykuł omawia wyniki badań, jakie zostały przeprowadzone na grupie badawczej, stanowiącej 605 uczniów uczęszczających na lekcje religii w szkołach średnich; liceach i technikumach zlokalizowanych w leżącej na terenie województwa mazowieckiego, w granicach diecezji drohiczyńskiej. Badanie przeprowadzono w styczniu i lutym 2023 roku. Zastosowano w nim metodę ankiety, przeprowadzonej z klauzulą anonimowości. Kwestionariusz badawczy obejmował 16 pytań o charakterze zamkniętym. Odpowiedzi były wskazywane w kluczu jednokrotnego wyboru. Wiek ankietowanych wynosił od 15 do 19 lat. Respondenci są więc ludźmi, którzy na etapie zdobywania kolejnych etapów wykształcenia zmierzają ku podjęciu pełnej odpowiedzialności, niekiedy zaś już wkroczywszy w dorosłość są zobligowani do podejmowania decyzji, które będą miały wpływ na ich życie, jak chociażby kontynuacja nauki, wybór drogi zawodowej czy też odkrycie właściwego powołania. Dla ułatwienia percepcji zawartych w artykule informacji analiza badawcza została podzielona na osiem punktów, zróżnicowanych z uwagi na ich szczegółową problematykę. Po etapie analitycznym następuje konkluzja w postaci wniosków końcowych.

Postawione w badaniu pytania dotyczą jedynie części problemów, które można poddać analizie w uniwersum percepcji osoby i nauczania Jana Pawła II wśród

<sup>10</sup> K. Pawlina, *Obraz współczesnej młodzieży w Polsce. Studium socjologiczne-pastoralne*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2018, t. 31/3 s. 92.

współczesnej młodzieży. Z powodu ograniczeń, jakie niesie ze sobą artykuł naukowy, wybrano jedynie kluczowe aspekty, które nie wyczerpują całej problematyki, stanowią jedynie punkt wyjściowy do dalszych, pogłębionych badań. Co istotne, pozytywne odpowiedzi pozwalają na spojrzenie na aspekt nauczania i osoby św. Jana Pawła II okiem uczniów szkół średnich. Jest to niezwykle cenne, pozwala bowiem duszpasterzom, katechetom oraz osobom odpowiedzialnym za kształcenie i formację młodzieży przyjęcie perspektywy ludzi młodych. Zmiana punktu widzenia pozwala na dostrzeżenie nowych horyzontów, a także nowe odkrycie niedostrzeżonej i przykrytej zasłoną cukiernego sentymentu aktualności papieskiego nauczania. Poniższe wyniki ankiety badawczej ukazują bowiem palącą potrzebę wypracowania nowego spojrzenia na osobę i nauczanie św. Jana Pawła II, które może przyczynić się do wytworzenia narzędzi i metod pozwalających na właściwe rozłożenie akcentów pastoralnych w pracy duszpasterskiej i katechetycznej.

## 1. Święty Jan Paweł II jako autorytet

Czy św. Jan Paweł II jest dla Ciebie autorytetem?

- Tak – 63%
- Nie – 37%

Czy Jan Paweł II może być autorytetem dla Twojego pokolenia?

- Tak – 62%
- Nie – 8%
- Nie mam zdania – 30%

Analizę odpowiedzi udzielonych na powyższe pytania należy rozpocząć od stwierdzenia, iż współcześni ludzie, żyjących w realiach XXI wieku doświadczają postępującego kryzysu autorytetu i zmiany jego tradycyjnej definicji<sup>11</sup>. Można powiedzieć, że zachodzą współcześnie dwa zjawiska, oba stanowiące problem dla duszpasterstwa. Pierwszym problemem jest odrzucenie autorytetów, spowodowane gruntownymi przemianami w sferze wartości<sup>12</sup>. Wydaje się, iż autorytet, stanowiący drogowskaz moralny, jest dziś postrzegany jako zarchaizowany model, narzucający pewne postępowanie, nieprzystające do gwałtownie postępującej zmiany systemu wartości. Jeden z kluczowych polskich badaczy zagadnienia autorytetu, prof. Lech Witkowski ujmuje ów problem nieco inaczej, stwierdzając, iż brak odniesienia do autorytetu może znamionować zanik zapotrzebowania na znaczenia i ich głębokie

<sup>11</sup> Por. A. Zduniak, *Kryzys Kościoła jako kryzys wartości w niemieckim dyskursie teologiczno-socjologicznym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2019, t. 62/4 s. 59.

<sup>12</sup> K. Cwynar, *Negacja autorytetów i pogarda a społeczeństwo masowe*, „Polityka i Społeczeństwo” 2020, t.18 s. 132.

ucieleśnienia<sup>13</sup>. Zadaniem, jakie należy podjąć w kontekście działań pastoralnych jest więc praca nad odbudową potrzeby odniesienia do autorytetu w ogólności, w dalszej kolejności zaś nad odbudową autorytetu Jana Pawła II. Wydaje się, iż dobrą ku temu okazją jest przybliżanie postaci świętych i błogosławionych nie w sposób odległy i horyzontalny, wręcz nieosiągalny dla współczesnej młodzieży. Kluczowe jest ukazanie tych osób jako bliskich współcześnie żyjącym młodym ludziom, należy więc podkreślić, iż obecne autorytety Kościoła, a więc przede wszystkim święci i błogosławieni oraz ci, którzy jako Służebnice i Słudzy Boży cieszą się szczególnym kultem, stawali przed podobnymi problemami i wyborami, przed jakimi stają dziś ludzie młodzi. Młodzież potrzebuje dostrzec w autorytetach, jakie prezentuje im Kościół tych, z którymi mogą się chociaż częściowo utożsamiać i w ich życiorysach oraz postępowaniu odnajdywać elementy rzeczywistości tak charakterystycznej dla wieku dojrzewania.

---

**Wydaje się, że jedną z przyczyn, które sprawiają, iż tak znaczna jest grupa tych, którzy odrzucają Jana Pawła II jako autorytet, może być zaniedbanie duszpasterstwa rodziców, zwłaszcza nieodpowiednie wykorzystanie okresu przygotowania do sakramentów.**

---

Wydaje się, że nimb świętości, zwłaszcza w praktyce homiletycznej znacznie odrealnił tak przecież wyraziste postacie, które należy ukazywać w kontekście przeżywania przez nich ich człowieczeństwa i bieżących problemów w bliskości Boga. Podobne sugestie pojawiły się podczas ubiegłorocznego Forum Duszpasterstwa Młodzieży odnośnie do przybliżania młodym postaci Najświętszej Maryi Panny, co należy uznać za kierunek, w jakim trzeba podążać w ukazywaniu osobistej świętości, która scharakteryzowana w bliski młodym ludziom sposób może stać się dla nich przykładem, za którym będą mogli podążać<sup>14</sup>. Należy więc dokonać swojej inkulturacji nauczania, polegającej na zastosowaniu metod i treści, właściwych współczesnej młodzieży.

---

<sup>13</sup> L. Witkowski, *Autorytet w kręgu zabobonów: trzydzieści trzy podręcznikowe i obiegowe przekłamanie w sprawie pojmowania autorytetu dla pedagogiki*, „Studia z Teorii Wychowania: półrocznik Zespołu Teorii Wychowania Komitetu Nauk Pedagogicznych PAN” 2011, t. 2/1 s. 31.

<sup>14</sup> A. Przybylski, *Klucz do lektury papieskiego orędzia do młodych na 37. Światowy Dzień Młodzieży* - konferencja wygłoszona w dniu 10.11.2022 podczas XIX Forum Duszpasterstwa Młodzieży w Kołtku.

Drugim z problemów będących wyzwaniem dla duszpasterstwa jest zaburzenie pierwotnej definicji autorytetu, a precyzując, wyparcie klasycznych autorytetów przez celebrytów zdobywających popularność dzięki mediom. W początkowym okresie pontyfikatu Jana Pawła II istniała dużo mniejsza konkurencja autorytetów<sup>15</sup>. Wśród nich można wymienić choćby sportowców czy celebrytów, trzeba jednak pamiętać, iż są wśród nich także osoby, które nie mają trwałych i zdefiniowanych poglądów moralnych<sup>16</sup>. W przypadku współczesnej młodzieży nie sposób nie wspomnieć o influencerach, którzy zdobywając ogromną popularność dzięki działalności na wielu portalach w uniwersum Internetu, mogą wywierać silny wpływ na swoich odbiorców<sup>17</sup>. Influencerzy, niejednokrotnie będąc rówieśnikami swoich młodych odbiorców kreują w dużej mierze sztuczny, konsumpcyjny i liberalny obraz życia młodego człowieka, promując tym samym niewłaściwie pojętą wolność oraz odrzucając wartości moralne. Tym samym influencerem może zostać dzisiaj każdy, kto ma dostęp do Internetu i odpowiednie zdolności kreowania własnego wizerunku, przez co może stać się nie tylko narzędziem w rękach marketingu, ale także przekazywać swoim odbiorcom porady życiowe i dzielić się informacjami dotyczącymi wartości lub stylu życia<sup>18</sup>. Młodzi ludzie opierają się więc na życiowych wskazówkach, bezpośrednio lub przez naśladownictwo osób, które nie posiadają ani właściwych kompetencji, ani doświadczenia. Owszem, istnieją wartościowi i godni naśladowania influencerzy, nie należą oni jednak do większości i stanowią jedynie pewien odsetek w przestrzeni Internetu.

Fakt, iż dla 63% ankietowanych Jan Paweł II jest jeszcze autorytetem winien być motorem napędowym do podjęcia pilnych działań duszpasterskich, zmierzających do odkrycia na nowo postaci Karola Wojtyły wśród młodzieży. Choć wynik może dawać pozorny optymizm, wskazując, iż znacznie mniej jest tych, którzy odrzucają papieża z Polski jako autorytet (37%), należy jednak zauważyć, iż ankietowani urodzili się u krańca pontyfikatu Jana Pawła II bądź w okresie po jego śmierci, tym samym, są oni dziećmi rodziców, którzy znali dobrze postać papieża. Wydaje się więc, że jedną z przyczyn, które sprawiają, iż tak znaczna jest grupa tych, którzy odrzucają Jana Pawła II jako autorytet, może być zaniedbanie duszpasterstwa rodziców, zwłaszcza nieodpowiednie wykorzystanie okresu przygotowania do sakramentów. To właśnie rodzice są jednymi z kluczowych postaci w życiu dzieci, będąc bowiem ich najbliższymi osobami umożliwiając im naukę na wzorach, stanowiąc dla

<sup>15</sup> W. Bujak, *Nieautorytarny autorytet*, „Społeczeństwo” 2019, t. 148/4 s. 111.

<sup>16</sup> N. Janowiec, *Autorytet papieża Jana Pawła II na Forum Krzyż – Tradycja. Liturgia. Kultura. Wstęp do zagadnienia*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 2020, t. 27 s. 316.

<sup>17</sup> M. Lakomy, *Influencer – media novi hominem*, „Perspektywy Kultury” 2022, t. 39/4 s. 191.

<sup>18</sup> Por. Ostafiński W., *Kaznodzieja, coach czy influencer?*, „Polonia Sacra” 2021, t. 25/4 s. 140.

nich model postępowania<sup>19</sup>. W tym kluczu należy zaznaczyć, jak ważne jest właściwe duszpasterstwo rodziców oparte m. in. o przygotowanie do sakramentów wtajemniczenia chrześcijańskiego ich dzieci. Aby bowiem rodzic mógł być modelem wzorcowym, sam winien pracować nad sobą i poprzez intensywną formację pogłębiać horyzonty intelektualne, a przede wszystkim umacniać się w wierze.

Wśród koniecznych działań duszpasterskich, które należy wymienić, jest włączenie do katechezy parafialnej nauczania Jana Pawła II, zwłaszcza tych jego obszarów, które mówią o wychowaniu, rodzinie i odpowiedzialności. Należy zauważyć, iż przedstawianie św. Jana Pawła II jako autorytetu dla młodzieży prowadzi do pewnego konfliktu kulturowego, jest on bowiem jako naprzeciw kanonom współczesnych mód i silnie spopularyzowanych nowych norm, bazujących na hedonizmie i konsumpcjonizmie<sup>20</sup>.

Drugie z postawionych pytań uzyskało zbliżony wskaźnik odpowiedzi pozytywnych, tj. 62%, co pytanie o bycie autorytetem dla poszczególnych ankietowanych (63%). Cieszyć może mała ilość odpowiedzi negatywnych (8%), jednak nawet tak pozornie niewielka liczba powinna zmotywować do postawienia pytania; dlaczego młodzi ludzie odrzucają dzisiaj Jana Pawła II? Zapewne wielu przypisze negatywizację obrazu Papieża Polaka nieprzychylnym Kościołowi mediom, co ma bezpośredni wpływ na jego wizerunek jako potencjalnego autorytetu<sup>21</sup>. Można jednakże domniemywać, iż brak akceptacji Jana Pawła II w roli autorytetu może wynikać przede wszystkim z nieznamości jego osoby i niezrozumienia głoszonych przez niego wartości, zarówno wśród odbiorców, jak i pejoratywnie nacechowanych treści. Wydaje się, iż ogromny kapitał tkwi nade wszystko wśród tych, którzy nie mieli zdefiniowanego zdania (30%). Tak duży odsetek ankietowanych stanowi pole do pogłębionej katechizacji, przybliżającej w klarowny sposób duchowość papieża z Polski.

## 2. Nauczanie św. Jana Pawła II

Czy znasz nauczanie św. Jana Pawła II skierowane do młodzieży?

- Tak – 15%
- Częściowo – 64%
- Nie – 21%

Czy znasz nauczanie św. Jana Pawła II o miłości i płciowości?

- Tak – 13%
- Częściowo – 41%

<sup>19</sup> I. Szewczak, *Koncepcja wychowania Wolfganga Brezinki*, „Roczniki Pedagogiczne” 2018, t. 10/46 s. 88.

<sup>20</sup> Por. M. Dziewiecki, *Młodzież a konsumpcjonizm*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2023, t. 88/4 s. 67.

<sup>21</sup> Por. Rada Stała KEP, *Stanowisko wobec działań Jana Pawła II odnoszących się do przestępstw seksualnych wobec małoletnich*, 18 listopada 2022.

- Nie- 46%

Czy znasz nauczanie św. Jana Pawła II o rodzinie?

- Tak – 27%
- Częściowo – 43%
- Nie – 30%

Czy nauczanie Jana Pawła II jest według Ciebie nadal aktualne?

- Tak 51%
- Nie 11%
- Nie wiem 38%

Zaledwie 15% pozytywnych odpowiedzi na pytanie o znajomość nauczania Jana Pawła II skierowanego do młodzieży może stanowić swoisty punkt w rachunku sumienia współczesnych duszpasterzy. Podobna, bo 16-procentowa grupa respondentów zna nauczanie tegoż papieża o miłości i płciowości, zaś w przypadku nauczania dotyczącego rodziny jest to nieco większa, bo 27-procentowa grupa ankietowanych. Liczby te stanowią poważne ostrzeżenie dla rodziców, katechetów i duszpasterzy, a więc tych, którzy są odpowiedzialni za wzrost młodzieży w wierze. Wzrost ów, aby mógł się odbywać właściwie musi być oparty także o rozumowe skrzydło, które wraz z wiarą unosi duszę ludzka ku Bogu<sup>22</sup>. Wziąwszy zaś pod uwagę fakt podlegania przez młodzież procesom katechizacyjnym, w badaniu wzięli udział wyłącznie uczestniczący w lekcjach religii, wydaje się, iż w religijnym kształceniu młodzieży należy doszukiwać się braków, zwłaszcza w poznaniu nauczania Jana Pawła II. Wyzwaniem pastoralnym, które kształtuje się w obliczu wyżej ukazanych wyników jest doskonalenie procesów katechetycznych oraz troska o wzajemną zależność między katechezą szkolną, a katechezą parafialną, aby obie formy duszpasterskie wzajemnie się uzupełniały i pogłębiały<sup>23</sup>. Wydaje się, iż mimo że osoba Jana Pawła II jest jej znana dosyć dobrze, o tyle już jego nauczanie pozostaje w dużej mierze obce. Katecheza szkolna i parafialna musi więc zostać uzupełniona o elementy poznania nauczania papieskiego, a więc przejść odnowę, odchodząc o dotychczasowego poprzestawania wyłącznie na jego wybitnej osobowości i przełomowej roli w historii Polski oraz świata, ale idąc dalej, ukazując bogactwo dokumentów i całej spuścizny nauczania, które kierował do wiernych jako następca św. Piotra.

W przypadku pytań poruszających problematykę miłości i płciowości, a następnie także rodziny, odpowiedzi udzielone przez respondentów pozwalają na dostrzeżenie problemu jedynie częściowej znajomości tych zagadnień (odpowiednio 41 i 43%). Wydaje się, iż krokiem, jaki należy podjąć, jest przede wszystkim

<sup>22</sup> Jan Paweł II, Encyklika *Fides et ratio* (1998).

<sup>23</sup> A. Zellma, W. Czupryński, *Korelacja nauczania religii z katechezą parafialną we współczesnym dyskursie polskich katechetów*, „Teologia i Człowiek” 2020, t. 49/1 s. 87.

wspomniana wyżej kwestii udoskonalenia katechizacji. Istotnym problemem, jaki ukazuje się na tle przytoczonych wyników jest podniesienie jakości tzw. kursów przedmażeńskich. Badana grupa stanowi reprezentację pokolenia, które w przeszłości, przynajmniej w części podejmie drogę przygotowania do zawarcia sakramentu małżeństwa. Jeśli to pokolenie nie znalazło szansy na właściwe poznanie nauczania Jana Pawła II w odniesieniu do tak kluczowych kwestii jak płciowość, miłość i rodzina, należy im to zapewnić intensyfikując obecność papieskiego nauczania w kursach przygotowujących do sakramentu małżeństwa. Niewątpliwie, należy zwrócić uwagę na pogłębioną formację przyszłych nupturientów tak, aby ci mogli wykształcić w sobie krytyczne sumienia kultury rodzinnej, budując przy tym właściwy humanizm rodzin<sup>24</sup>. Wydaje się to być ostatnia szansa, aby cenne wskazania w zakresie odpowiedzialności i moralności dotarły do ludzi, stojących na progu życia małżeńskiego, kiedy wskazania te, mogą okazać się niezbędne dla właściwego postępowania w duchu wiary i wzajemnej troski małżonków o siebie oraz założoną rodzinę. Kursy przedmażeńskie muszą więc przygotowywać nie tylko do odpowiedzialności i przestrzegania norm moralnych, ale winny też kształtować małżeńską duchowość w duchu wojtyliańskiego rozumienia *Comunio Personarum*, zakładającego silne spoiwo między Eucharystią a wspólnotą<sup>25</sup>.

Aktualność nauczania św. Jana Pawła II oceniona pozytywnie przez 51% budzi nadzieje na utrwalenie jego dziedzictwa w społeczeństwie, zwłaszcza, iż tylko 11% ankietowanych udzieliło odpowiedzi negatywnej. Tym samym zadaniem, jakie staje przed duszpasterzami, jest próba ukazania aktualności papieskich wypowiedzi, homilii, przemówień, książek i dokumentów, tak, aby 38% spośród ankietowanych, którzy udzielili odpowiedzi „nie wiem” przekonali się o tym, iż treści te, powstałe na przestrzeni kilku minionych dekad są aktualne również na progu trzeciej dekady XXI wieku. Jest to przede wszystkim zadanie, które winno zostać zrealizowane przez właściwy wybór treści homiletycznych. Niejednokrotnie podczas kazania czy też homilii przywoływane są bowiem zdania, które wypowiedział Jan Paweł II, jednak są już one na tyle znane, iż nie zostają poddane głębszej analizie, stanowią pewien kod, utrwalony w języku kaznodziejskim, który jest już utarty i nie motywuje do pogłębienia refleksji. Należy więc podjąć działania samorozwojowe, aby głoszący homilię odtworzyli lub na nowo poznali te elementy z papieskiego nauczania, które nie są powszechnie znane wszystkim wiernym, stanowią jednak olbrzymią wartość duchową, którą można właściwie podjąć i wykorzystać, ukazując tym samym

<sup>24</sup> Jan Paweł II, Encyklika *Familiaris consortio* (1981).

<sup>25</sup> Por. M. Bujewska, *Wpływ środowiska rodzinnego na wychowanie człowieka w ujęciu Jana Pawła II*, w: A. Magdań, J. Zimny (red.), *Dziedzictwo Jana Pawła II. Społeczeństwo, autorytet, przywództwo*, Stalowa Wola 2020, s. 53.

wieloaspektowość nauczania Jana Pawła II i poszerzając horyzonty intelektualne wiernych.

### 3. Wpływ nauczania św. Jana Pawła na życie respondentów

Czy kierujesz się w życiu nauczaniem Jana Pawła II?

- Tak – 14%
- Częściowo – 47%
- Nie – 39%

Na życie młodych ludzi determinujący wpływ ma przede wszystkim środowisko społeczne, w którym wznoszą się i dojrzewają, przyjmując określone wzorce i normy zachowania, tym samym zaspokajając potrzebę akceptacji i przynależności<sup>26</sup>. Należy zauważyć, iż szczególną szansą na dotarcie do ludzi młodych jest wspólnota parafialna. To uniwersum bowiem jest przestrzenią, w której młodzi otrzymują sakramenty wtajemniczenia chrześcijańskiego. Istotne jest, aby zachęcać ludzi młodych do udziału we wspólnotach funkcjonujących przy parafii, zwłaszcza w okresie przygotowania do przyjęcia sakramentu bierzmowania, jest to bowiem dodatkowa okazja do pogłębienia wiary połączonego z zacieśnieniem więzi z parafią i znalezieniem swojego miejsca w Kościele, dzięki czemu, oprócz formacji i przeżyciowości, rozwija się w ludziach młodych również aspekt wspólnotowości<sup>27</sup>. Życie codzienne, tak pełne wyzwań, które stawia przed młodzieżą współczesny zglobalizowany i szybko rozwijający się świat, stanowi okazję do porzucenia wektora wiary i pójścia w przeciwnym kierunku. Człowiek młody zaś jako istota z natury społeczna, będąc bardzo podatnym na wpływy środowiska i otoczenia, winien poszukiwać przede wszystkim grup, które wyznając wraz z nim wspólny system wartości, będą stanowić dla niego wsparcie w podejmowaniu nowych wyzwań oraz pokonywaniu swoich słabości. Zakorzenie młodych w Kościele stanowi dziś jeden z kluczowych problemów współczesnego duszpasterstwa. Młodzi ludzie wymagają zapewnienia im towarzyszenia i asystencji w drodze ku dorosłości i zwiększeniu odpowiedzialności<sup>28</sup>. To właśnie młodzież jako grupa społeczna podlega szybkiej sekularyzacji z uwagi na natężone oddziaływanie sekularyzacji, a przede wszystkim laickiej kultury<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> G. Księżak, *Uwarunkowania Psychologiczno-Pedagogiczne i Aksjologiczne młodzieży w okresie dorastania*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2022, t. 85/1 s. 66.

<sup>27</sup> Por. R. Kaczmarek, *Wpływ programu „Ułożyć życie z Bogiem” na praktykę przygotowania do sakramentu bierzmowania w parafiach*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2021, t. 34/2, s. 48.

<sup>28</sup> I. Rawicka, *Współczesna młodzież, jej poglądy i wyznawane wartości*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2020, t. 40/1, s. 137.

<sup>29</sup> E. Zimnica-Kuzioła, *Stosunek Polaków do osoby i nauczania Jana Pawła II po 2005 r. na podstawie komunikatów CBOS*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2013, t. 22/1 s. 235.



#### 4. Pokolenie JP II

Czy znasz pojęcie Pokolenie JP II?

- Tak – 41%
- Nie – 59%

Czy czujesz się członkiem Pokolenia JP II?

- Tak – 27%
- Nie – 73%

Pokolenie JP II bywa utożsamiane nie tylko z tymi, którzy żyli w czasach pontyfikatu św. Jana Pawła II, ale także z żyjącymi w zgodzie z jego nauczaniem i podejmującym jego kult. Niestety, jest to często założenie błędne, współcześnie bowiem próbuje się na płaszczyźnie szkoły i parafii, wtłoczyć w te ramy młodzież, dla której pontyfikat św. Jana Pawła II, a także jego nauczanie są w dużej mierze odległe, a niekiedy wręcz nieistotne. Przykładem wspomnianych rozbieżności jest fakt, iż analiza odpowiedzi udzielonych na powyższe pytania może kontrastować z obrazem Dnia Papieskiego, jaki znany jest z wielu polskich szkół. Podczas corocznych październikowych obchodów katecheci i wychowawcy za pomocą wielorakich form dydaktycznych oraz programów okolicznościowych usiłują przybliżyć młodzieży Jana Pawła II wpajając uczestnikom, iż także oni są członkami pokolenia JP II. Problemem tych dorocznych spotkań jest jednak przede wszystkim fakt, iż mają one charakter powierzchowny. Co więcej, niekiedy podlegają znacznej infantylizacji, np. opierają się na odgrywaniu przebiegu konklawe z października 1978 roku, które wybrało kardynała Karola Wojtyłę na papieża, niekiedy też obrazują one zamach z 13 maja 1981 roku, którego dokonano na placu św. Piotra w Watykanie<sup>30</sup>. Należy odrzucić tego rodzaju przedstawienia, bowiem są one jedynie tkliwą formą, która oprócz wzruszenia osób znających przebieg tamtych zdarzeń nie generują żadnej wartości dodanej, nie przybliżają więc młodym przesłania, jakie niósł Jan Paweł II, przeciwnie, banalizują jego osobę, ukazując ją bardziej jako zakorzeniony w polskiej kulturze odległy archetyp, niżli żywego człowieka, którego myśli mogłyby być tak cenne we właściwym zrozumieniu rzeczywistości i jej odczytywaniu w duchu głębokiej wiary. Wyżej przytoczone odpowiedzi wskazują, iż pokolenie dzisiejszych 15-19-latków w zdecydowanej większości nie utożsamia się z pokoleniem JP II, a więc przede wszystkim z określonymi normami i systemem wartości chrześcijańskich, jaki jest charakterystycznym dla członków przywołanego pokolenia JP II.

W kontekście pastoralnym, uwzględniając wspomniane czynniki, należy zadbać o to, aby w żaden sposób, mimo najlepszych intencji, nie doprowadzać do sytuacji, które w ostateczności prowadzą do ośmieszania wizerunku Papieża Polaka. Należy zabiegać o to, aby właściwie, w sposób przejrzysty i klarowny przybliżyć ludziom

<sup>30</sup> Por. Misterium fatimskie w Ostrowie – scena zamachu na Jana Pawła II.

młodym jego myśli i wskazania, unikając przy tym tak charakterystycznego dla tego typu inicjatyw patosu i poczucia sztuczności. Odpowiedzialni za inicjatywy katechetyczne i parafialne, realizowane w ramach Dnia Papieskiego muszą przede wszystkim dążyć do autentycznego, pozbawionego kiczu przekazu, odrzucając

---

**Należy zabiegać o to, aby właściwie, w sposób przejrzysty i klarowny przybliżyć ludziom młodym jego myśli i wskazania, unikając przy tym tak charakterystycznego dla tego typu inicjatyw patosu i poczucia sztuczności.**

---

powierzchnowość, a przechodząc do głębi, odchodząc od wątpliwej jakości próby promocji samej osoby papieża, a idąc w kierunku przekazania jego nauczania. W tym kontekście niezwykle istotne wydaje się zorganizowanie zajęć szkolnych uwzględniających przede wszystkim pracę warsztatową, z określoną treścią, roztropnie będzie także stworzenie inicjatyw takich jak konkursy klasowe i ogólnoszkolne podejmujące wybrany temat z nauczania papieża Jana Pawła II. Należy też zwrócić uwagę na intensywność tego typu obchodów. Przesyt może nie poskutkować zainteresowaniem, a spowodować znużenie uczniów, mimo, iż nauczanie Jana Pawła II nie jest dziedziną, którą można szybko wyeksploatować, to jednak młodzież może się poczuć zniechęcona zbyt dużą ilością materiałów i akcji związanych z osobą Papieża Polaka. Tym samym nie należy organizować Dnia Papieskiego w rocznicę jego śmierci, w dniu urodzin czy w rocznicę wyboru na Stolicę Piotrową, należy zorganizować jeden, profesjonalnie przygotowany i merytoryczny dzień, który pomoże młodym poznać myśl św. Jana Pawła II, a następnie zachęci do jej pogłębiania.

## 5. Szydercze treści w uniwersum Internetu

Czy spotkałeś się z memami, tzw. cenzopapami, szydzącymi ze św. Jana Pawła II?

- Tak – 81%
- Nie – 19%

Czy spotkałeś się obraźliwymi filmami szydzącymi ze św. Jana Pawła II?

- Tak – 62%
- Nie – 38%

Czy szydercze obrazy i filmy ze św. Janem Pawłem II są popularne w Twoim środowisku?

- Tak – 31%
- Nie – 37%
- Nie wiem – 32 %

Czy spotkałeś się z profilami lub *challenge'ami* mającymi na celu szkalowanie wizerunku św. Jana Pawła II? Co o nich sądzisz?

- Spotkałem się, uważam je za obraźliwe – 30%
- Spotkałem się, uważam je za neutralne – 12%
- Spotkałem się, uważam je za śmieszne – 7%
- Nie spotkałem się – 51%

Uniwersum Internetu, stanowiąc cyfrowy kontynent, łączy w swojej przestrzeni zarówno osoby o zróżnicowanych poglądach i niejednorodnym stosunku do wiary. Tym samym stanowi ono wyzwanie pastoralne, bowiem to właśnie w nim należy szukać owiec, które należy przyprowadzić do Pańskiej owczarni<sup>31</sup>. Internet jest nade wszystko naturalnym środowiskiem dla badanej młodzieży, która jest jednocześnie pierwszym pokoleniem, urodzonym w dobie powszechnego dostępu technologii elektronicznych<sup>32</sup>. Internet stanowi przede wszystkim płaszczyznę wymiany poglądów, myśli, a także wyrażania samego siebie. Należy skonstatować, iż młodzież ma dużą szansę na napotkanie w sieci treści, które mogą na nią negatywnie oddziaływać. Fakt ten potwierdza aż 81% respondentów, którzy spotkali się w Internecie z tzw. cenzopapami. Cenzopapy są same w sobie zjawiskiem wartym odrębnej analizy, stanowią bowiem przykład wulgarnej, szyderczej i obraźliwej formy graficznej, operując w dominującej ilości przypadków wyciętą z oryginalnego zdjęcia twarzy św. Jana Pawła II, którą umieszcza się np. pod czapką z munduru oficera Gestapo. Dla twórców memów nie istnieją granice ani tematy tabu, stąd część z nich niekiedy szokuje<sup>33</sup>. Internetowy mem jest nie tylko obrazem, samą w sobie grafiką, ale określenie to jest adekwatne także w przypadku pewnego spopularyzowanego motywu<sup>34</sup>.

Skala występowania zjawiska tzw. cenzopap doprowadziła do ukucia w środowisku Internetu określenia „żółta twarz” odnoszącego się w pogardliwy sposób do osoby Jana Pawła II. Jak wskazuje wynik badania tylko niewielki odsetek ankietowanych nie miał styczności z taki treściami. Oczywiście, osoby znające życie i dorobek św. Jana Pawła II nie są raczej narażone na wpływ tego typu obrazów, jednak użytkownicy sieci nieprzywiązujący wagi do nauczania Jana Pawła II i nie znający dobrze jego osoby mogą ulec presji środowiska i przyjąć przekazywany kod kulturowy za prawdziwy, ulegając tym samym swoistej propagandzie, głoszącej m. in.

<sup>31</sup> Por. *Obrzędy Święceń Biskupa, Prezbiterów i Diakonów*, Wydanie drugie wzorcowe, Katowice 1999, s. 40.

<sup>32</sup> N.V. Saisreya, J. Mahesh, *Education of Generation Z: A Systematic Review and Research Directions*, „Proceedings of the International Conference on Best Innovative Teaching Strategies” (*ICON-BITS 2021*), 344, por. Akonom, *Generacja Z wyzwaniem pastoralnym dla Kościoła w Polsce*.

<sup>33</sup> M. Wołoszyn, *Czy memy są tekstami kultury?*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2019 t. 1/12 s. 9.

<sup>34</sup> M. Juza, *Memy internetowe – tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia medioznawcze” 2013, t. 55/4 s. 49.

jakoby to Papież Polak miał mieć skłonności pedofilskie. Istnieje koncepcja definiująca powstawanie tzw. cenzopap jako reakcję przeniesienia na osobę Jana Pawła II negatywnych odczuć związanych z klerykalizacją sfery publicznej w Polsce oraz wynikających z problemu pedofilii, w tym założeniu papież jako symbol jest więc niejako „karany” za grzechy współczesnego Kościoła<sup>35</sup>.

Należy zauważyć, iż nieco mniej popularne są filmy wykorzystujące wizerunek św. Jana Pawła II, jednak aż 62% respondentów natknęło się nie w przestrzeni Internetu. Popularność wymienionych wyżej treści w środowisku ankietowanych potwierdziło 31% respondentów, zaprzeczyło 37% biorących udział w badaniu, zaś 32% badanych wskazało na swój brak wiedzy w tym zakresie. Pomimo, iż liczby te rozkładają się w zbliżonych proporcjach, winny one jednak niepokoić i dawać motywację do intensyfikacji wysiłków zmierzających do ukazania prawdziwego obrazu św. Jana Pawła II. Wśród zjawisk zauważalnych w przestrzeni Internetu funkcjonują także profile na portalach społecznościowych, takich jak np. Facebook prowadzące kampanie oraz zorganizowane *challeng'e*, których celem jest poniżanie wizerunku św. Jana Pawła II. Niepokojem może napawać fakt, iż 7% respondentów, którzy, co należy podkreślić, są uczestnikami lekcji religii w szkołach, uważa, że tego typu formy szydzenia z Jana Pawła II należy określić jako śmieszne, 12% zaś wskazuje, że są one w ich opinii neutralne. Jest to więc grupa aż 19-procentowa ankietowanych, którzy nie widzą nic złego w obrażaniu św. Jana Pawła II i prowadzeniu swoistej kampanii nienawiści wobec niego.

Uwzględniając przedstawione fakty, należy zwrócić uwagę na fakt, który zaznaczył w jednej ze swoich wypowiedzi ks. bp Sławomir Oder, postulator procesu beatyfikacyjnego i kanonizacyjnego Jana Pawła II, wskazując, iż podważania autorytetu Jana Pawła II prowadzi w konsekwencji do uderzenia w tożsamość i kulturę narodową Polaków<sup>36</sup>. Przedstawione wyżej formy kreowania negatywnego wizerunku papieża należy uznać za wyzwanie, jakie rzuca się dzisiaj całemu współczesnemu duszpasterstwu. Jest to więc wyzwanie do wyjścia poza strefę pastoralnego komfortu i intensyfikacja obecności duszpasterzy w sieci. Internet, będąc współczesną agorą, jest podatny także na dobre, pozytywne treści, należy więc zachęcać biskupów, kapłanów, diakonów i tych, którzy mają doświadczenie ewangelizacyjne do czynnego uczestnictwa w życiu społecznym toczącym się w ramach cyfrowego kontynentu. Odpowiedzią na graficzną negatywizację św. Jana Pawła II może być kampania przybliżająca użytkownikom poszczególnych portali najważniejsze z myśli

<sup>35</sup> A. Brzezińska, *Antychrześcijański dyskurs w kulturze: mechanizmy dyskryminacyjne, uprzedzenia, stereotypy. Analiza porównawcza wybranych państw europejskich*, s. 12.

<sup>36</sup> M. Przeciszewski, S. Oder, *Bp Sławomir Oder: Podważanie autorytetu Jana Pawła II to uderzenie w podstawy naszej tożsamości oraz kultury narodowej*, „Stacja 7”, 7 marca 2023.

Papieża Polaka, przede wszystkim te, które mogą mieć wpływ na rozwój ich wiary i motywować do ciągłej, ustawicznej pracy nad sobą, a po zbudowaniu pewnego fundamentu wiary także swoją duchowością. Nie jest to w żadnej mierze wyczerpujące, wskazana inicjatywa jest tylko przykładem działań, jakie można podjąć, uczynić to jednak należy, bowiem przytoczone powyżej odpowiedzi respondentów już same w sobie winny być zaproszeniem do wejścia w przestrzeń Internetu i próbę ukazania prawdziwego wizerunku Jana Pawła II, przede wszystkim zaś jego nauczania i wkładu, także w życie Kościoła Powszechnego, co często pomija się, pozostając na etapie dyskusji nad wkładem w historię Polski.

## 6. Nowy kod kulturowy

Wskaż skojarzenie; „21.37” to:

- Godzina śmierci Jana Pawła II – 82%
- Hasło z memów – 18%

Celem postawienia niniejszego pytania było zbadanie, jak odbierany jest internetowy skrót „21.37”, występujący też jako „2137” stanowiący pewien kod kulturowy, rozpowszechniony w negatywnym kontekście<sup>37</sup>. Godzina 21.37, w okresie po śmierci papieża z Polski urosła do rangi symbolu i stała się elementem modlitewnej jedności, spotkań i akcji społecznych mających upamiętnić Jana Pawła II<sup>38</sup>. Odpowiedzi przekazane przez ankietowanych udowadniają, iż „21.37” jest kojarzona przede wszystkim z godziną śmierci Jana Pawła II (optuje za tym rozwiązaniem aż 82% respondentów). Fakt, iż 18% ankietowanych wskazało, iż „21.37” to według nich hasło z internetowych memów, pokazuje jednak, jak duży wpływ na kształtowanie świadomości ma cyfrowy kontynent. Internet jawi się tutaj jako pole bitwy między cywilizacjami, z jednej strony staje utrwalony, chrześcijański system wartości, niosąc z sobą szacunek do bliźniego i jego śmierci, z drugiej zaś narracja negacji rzeczywistości, odwracania faktów i wyśmiewania tego, co otaczane jest atmosferą sacrum. Należy więc stwierdzić, iż odpowiedzi przekazane przez respondentów ponownie wzywają do podjęcia działań w zakresie zwiększenia obecności duszpastery i przekazu religijnego w Internecie.

## 7. Znajomość papieskich dokumentów

Czy kiedykolwiek czytałeś dokument napisany przez św. Jana Pawła II?

- Tak – 29 %
- Nie – 71%

<sup>37</sup> A. Brzezińska, *Antychrześcijański dyskurs w kulturze: mechanizmy dyskryminacyjne, uprzedzenia, stereotypy. Analiza porównawcza wybranych państw europejskich*, s. 12.

<sup>38</sup> Hodalska M., *Śmierć Papieża, narodziny mitu*. Kraków 2010, s. 173.

Decydująca większość respondentów, bo aż 71%, nie zapoznała się z żadnym z dokumentów wydanych przez Jana Pawła II. Trzeba zauważyć, iż wiele ze wspomnianych dokumentów nosi w sobie istotne wskazania, które mogłyby być niezwykle pomocne, zwłaszcza w okresie dojrzewania i podejmowania pierwszych, ważnych decyzji, rzutujących na całą przyszłość i dorosłe życie. Winą za brak znajomości papieskich dokumentów nie można jednak obarczać młodych, ale przede wszystkim należy zwrócić uwagę na brak atrakcyjnych propozycji zapoznania się z dorobkiem Jana Pawła II, za co odpowiedzialni są przede wszystkim katecheci oraz duszpasterze. Propozycją interesującej inicjatywy, stanowiącej wzorcowe działanie pastoralne, podzielił się abp Grzegorz Ryś, który podczas spotkania z licealistami

---

**W praktyce pastoralnej nie należy więc zamykać się na odrębne zdania, ale przede wszystkim wykazać roztropność i otwartość, ukazując świętość Jana Pawła II nie poprzez uparte hasła, ale przez merytoryczne argumenty.**

---

zaprosił ich do regularnego studium tekstów Jana Pawła II, które podejmie wraz z nimi przez okres roku, aby ukazać im, że Jan Paweł II nie ogranicza się do memów, ale jest w tej formule strywalizowany, zaś prawdziwe jego poznanie może dokonać się przez kontakt z jego dorobkiem<sup>39</sup>. Co więcej, abp Grzegorz Ryś odniósł się podczas spotkania z licealistami zarzutów, jakie w zakresie ukrywania przestępstw pedofilii pojawiły się pod adresem Jana Pawła II, ukazując problematykę sprawy z perspektywy historycznej. Tego typu działania należy uznać za godne naśladowania w duszpasterstwie młodzieży, jest to bowiem przede wszystkim akcja, mająca na celu poszerzenie horyzontów wiedzy, prowadzącej do ugruntowania wiary, nosząca przy tym cykliczny charakter, mająca stanowić pewnie rodzaj pozytywnego wyzwania, *challeng'u*, jest to więc wykorzystanie metody, popularnej w procesie negatywizacji wizerunku Jana Pawła II do propagowania jego nauczania i poszerzania świadomości ludzi młodych<sup>40</sup>. Z drugiej strony, takie akcje mają wymiar eklezjotwórczy, łączą bowiem pasterza ze swoimi owcami we wspólnym postępowaniu w rozwoju chrześcijańskiej świadomości, co należy docenić jako wartość dodaną zaproponowanej inicjatywy.

---

<sup>39</sup> *Abp Ryś o zarzutach przeciwko Janowi Pawłowi II i Kard. Sapieże.*

<sup>40</sup> Tamże.

Trzeba także zaznaczyć, iż spotkanie, podczas którego abp Grzegorz Ryś odniósł się do kwestii zarzutów stawianych św. Janowi Pawłowi II jest dowodem jego otwartości oraz budowania relacji zaufania. Duszpasterz nie powinien bowiem zamykać się na problematyczne zagadnienia i torpedować podobnych zapytań, definiując je wyłącznie jako atak na wspólnotę i dobre imię Kościoła, winien jednak z cierpliwością przybliżyć wiernym powierzonym jego pieczy istotę sprawy, co buduje atmosferę zaufania i otwartości, stanowiące jeden z fundamentów tworzenia zdrowej wspólnoty. W praktyce pastoralnej nie należy więc zamykać się na odrębne zdania, ale przede wszystkim wykazać roztropność i otwartość, ukazując świętość Jana Pawła II nie poprzez uparte hasła, ale przez merytoryczne argumenty.

W kontekście nauczania Jana Pawła II niezwykle istotne jest, aby wspólnie, wraz z młodzieżą podejmować studium jego dorobku. Jeżeli nie poznali oni dziedzictwa wiary przekazywanego przez Papieża Polaka w domu, ani też poprzez katechezę, wydaje się, iż to właśnie macierzysta wspólnota może stanowić miejsce, które, pomagając im w kierowaniu się w życiu nauczaniem Jana Pawła II, tworząc środowisko wzajemnego zrozumienia oraz promocji wartości ujętych w papieskich dokumentach oraz całości nauczania. Udział w danej wspólnocie duszpasterskiej może w znacznym stopniu wpłynąć na popularyzację dorobku Jana Pawła II, zwłaszcza, gdy młody człowiek zostanie nim zainteresowany przez kapłana bądź rówieśników, bowiem to właśnie przez relacje z wcześniej wskazanymi rozwija się religijność młodego człowieka<sup>41</sup>. Wspólnota więc, stanowiąc stabilny fundament dla rozwoju osobowościowego, społecznego i eklezjalnego ludzi młodych, może być przestrzenią wzrastania, z zastrzeżeniem, iż formacja w niej będzie właściwie prowadzona. Kluczowe jest bowiem, aby nie dopuścić do dysproporcji w programie formacyjnym, nauczanie papieża należy więc poddawać pod dialog, omawiać je i poszukiwać w nim odpowiedzi, nie należy jednak poprzestawać na warstwie wyłącznie teoretycznej, ale włączać młodzież w indywidualne poszukiwania, choćby poprzez zapewnienie im dostępu do dziedzictwa Jana Pawła II, a także opracowanie wraz z nimi programów aktywizujących ludzi młodych i przybliżających im dorobek papieski. W tym kontekście należy wspomnieć chociażby akcję internetową „Czytam Jana Pawła II”<sup>42</sup>. Przywołana akcja promuje poznawanie kluczowych papieskich dokumentów, sugerując ich lekturę odbiorcom w zależności od wielorakich czynników, tak, aby każdy mógł odnaleźć w tekstach Jana Pawła II treści adekwatne do jego sytuacji życiowej i problemów, z jakimi się mierzy. Wśród elementów, które mogą ułatwić dotarcie do młodzieży z nauczaniem Jana Pawła II należy niewątpliwie wymienić witrynę

<sup>41</sup> P. Kubiak, *Młodzież Polska ostatniej dekady w misji duszpasterskiej Kościoła*, „Studia Gdańskie” 2019, t. 45 s. 124.

<sup>42</sup> *Czytam Jana Pawła II*.

„JP2online”, utworzoną przez Centrum Myśli Jana Pawła II<sup>43</sup>. Przywołana strona internetowa przedstawiana jest jako największa na świecie wirtualna baza informacji o Janie Pawle II, zaś w kontekście dostępu do jego nauczania obejmuje wiele z jego tekstów, uwzględniając przy tym podział na ich charakter i okoliczności powstania, zawiera także liczne materiały umożliwiające popularyzację jego dorobku<sup>44</sup>.

## 8. Osoba Jana Pawła II

Czy chciałbyś pogłębić wiedzę o Janie Pawle II?

- Tak – 60%
- Nie – 40%

Kwestia poznania osoby Jana Pawła II została podjęta pozytywnie przez 60 % respondentów, nie należy tu jednak dostrzegać duszpasterskiego sukcesu. Oto bowiem mniejsza, ale nadal liczna, bo aż 40-procentowa grupa badanych nie chce pogłębiać wiedzy o osobie Jana Pawła II. Wydaje się, iż może mieć to związek z przywołanymi powyżej próbami przybliżenia osoby Papieża Polaka, bazującego na niefortunnych pomysłach oraz niskiej jakości formach, nacechowanych wzniosłością i nieosiągalnością, tak dalece odległą od jego prawdziwego, życiowego świadectwa. Brak zainteresowania Janem Pawłem II jest czynnikiem, z którym muszą zmierzyć się katecheci oraz duszpasterze, zarówno w aspekcie ogólnym, tj. parafialnym, jak i ci, którzy prowadzą pracę formacyjną z młodzieżą.

## Wnioski końcowe

Podejmując próbę konkluzji, należy zaznaczyć, iż na podstawie przeprowadzonej powyżej analizy można zdefiniować fundamentalny problem, stanowiący bolączkę dla duszpasterzy oraz osób odpowiedzialnych za pracę z młodzieżą i ich katechizację. Jako przyczynę utraty znaczenia autorytetu i negatywnego stosunku młodzieży do Jana Pawła II, nikłej znajomości papieskiego nauczania oraz kampanii negatywizacji jego wizerunku prowadzonej w przestrzeni Internetu, można określić brak adaptacji działań pastoralnych i katechetycznych do aktualnej rzeczywistości, co z pewnością stanowi kluczowe wyzwanie dla Kościoła w Polsce w trzeciej dekadzie XXI wieku. Wydaje się, iż aby lepiej dotrzeć do młodzieży należy przede wszystkim odrzucić wyczerpany już model duszpasterski, konieczne jest więc podjęcie profesjonalnych działań w uniwersum Internetu, który stanowiąc kontynuację tradycyjnej komunikacji, daje możliwość podjęcia misyjnej ewangelizacji bez wychodzenia

<sup>43</sup> Centrum Myśli Jana Pawła II, *JP2online*.

<sup>44</sup> Tamże.



z domu<sup>45</sup>. W dobie kultury imagologicznej młodzi użytkownicy cyfrowego świata cechują się dużymi wymaganiami względem jakości oraz czasu proponowanych im treści. Aby mówić do młodych o papieżu z Polski, należy zintensyfikować działania promujące jego nauczanie poprzez krótkie, proste i atrakcyjne formy, akceptowane przez ludzi młodych i wpisujących się w ich kryteria percepcyjne<sup>46</sup>.

---

**W świetle wyników przeprowadzonego badania nauczanie i osoba św. Jana Pawła II pomimo znacznej utraty znaczenia na skutek zmiany pokoleniowej nadal pozostaje jednym z istotnych filarów dla działalności duszpasterskiej Kościoła w Polsce.**

---

Zarówno w działaniach duszpasterskich prowadzonych w świecie wirtualnym, jak i realnym, trzeba nade wszystko odrzucić infantyлизację i trywializm, które w połączeniu z patosem zbiera właśnie negatywne żniwo w postaci powszechności tzw. cenzopap. Kluczowe jest więc dostosowanie języka oraz form i środków przekazu do odbiorców, zwłaszcza, iż jest to pokolenie podlegające tak dynamicznym i gwałtownym zmianom. W tym kontekście wydaje się, iż należy docenić szczególną rolę edukacji medialnej w procesie kształcenia seminaryjnego, należy jednak zadbać, aby znajomość mediów, zwłaszcza internetowych, zasady ich funkcjonowania oraz obowiązujące w komunikacji młodzieżą trendy kulturowe były przekazywane także katechetom i duszpasterzom, których przygotowanie nie obejmowało wymienionych zagadnień<sup>47</sup>. Trzeba podkreślić, iż w świetle wyników przeprowadzonego badania nauczanie i osoba św. Jana Pawła II pomimo znacznej utraty znaczenia na skutek zmiany pokoleniowej nadal pozostaje jednym z istotnych filarów dla działalności duszpasterskiej Kościoła w Polsce. W tym kontekście należy zaznaczyć, iż ważnym problemem pastoralnym jest dziś pogłębienie znajomości nauczania i myśli Jana Pawła II przede wszystkim przez tych, którzy odpowiadają za ich przekaz, tak w środowisku szkolnym jak również parafialnym, co utrudnia przekazanie jego szerokiego dorobku młodzieży. Problem ten nie jest więc czysto katechetyczny,

---

<sup>45</sup> M. Gazda, *Internet w kontekście Ewangelizacyjnej działalności Kościoła*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2022, t. 87/3 s. 97.

<sup>46</sup> Por. J. Akonom, *Działalność pastoralna Kościoła w Polsce w przestrzeni wirtualnej. Media społecznościowe, witryny i transmisje w służbie Ewangelii*, „Collectanea Theologica” 2022, t. 92/4 s. 150.

<sup>47</sup> J. Kloch, M. Przybysz, Wykład: *Edukacja medialna w seminariach duchownych. Dylematy i propozycje*, s. 9.

wychodzi on bowiem poza mury szkoły i obejmuje także wielorakie duszpasterstwa: zarówno parafialne, jak i w kontekście niniejszego rozważania poświęconego młodzieży, także skierowane do niej duszpasterstwo specjalne, tak bowiem należy je zdefiniować ze względu na wyróżnioną grupę odbiorców i uczestników<sup>48</sup>.

Drogą, która pozwala podjąć wysiłek poszerzenia własnych horyzontów i odkrycia na nowo przesłania Papieża Polaka, mogą być studia specjalistyczne. Wśród takich propozycji należy wymienić unikalną propozycję kształcenia; *JP2 Studies*, odbywające się w formule rocznych, interdyscyplinarnych studiów na Papieskim Uniwersytecie Świętego Tomasza z Akwinu<sup>49</sup>. Wydaje się, iż odbycie profesjonalnego kształcenia umożliwi poszerzenie indywidualnych horyzontów intelektualnych, co z kolei dodatkowo wpłynie na pracę duszpasterską i katechetyczną, w efekcie przyczyniając się do przedstawienia młodzieży, solidnej i merytorycznej wiedzy, mogącej stanowić fundament dla kształtowania się zdrowej duchowości, opartej na intelektualnym i duchowym dorobku św. Jana Pawła II. Wojtyłologia, jak bywa nazywana nowa dyscyplina, nie może jednak przeradzać się w ideologię, ani też nie powinna stanowić przyczółku dla tych naukowców, którzy traktują swój warsztat bardzo pobieżnie, jest to bowiem płaszczyzna nauki, której uprawianie pozwala na rozwinięcie szerokich horyzontów intelektualnych<sup>50</sup>. W ukazanym powyżej kontekście ukazuje się perspektywa dalszych badań ukazujących wpływ proponowanych rozwiązań na praktykę duszpasterską.

Reasumując, należy podkreślić, iż stosunek młodzieży do Jana Pawła II, a przede wszystkim idący za tym charyzmat wiary i duchowości, w dużej mierze, pomimo wielorakich uwarunkowań kulturowych i społecznych złożony jest w ręce duszpasterzy i katechetów, których postępowanie może przyczyniać się w sposób dodatni bądź ujemny do odkrywania postaci Jana Pawła II bądź jej banalizacji i odrzucenia. Należy ufać, iż podjęcie efektywnych działań pastoralnych pozwoli w realny sposób wpłynąć na kształtowanie młodego pokolenia w duchu papieskiego nauczania.

<sup>48</sup> Por. D. Lipiec, *Teologiczne podstawy duszpasterstwa młodzieży*, „Warszawskie Studia Pastoralne” 2014, t. 23 s. 9.

<sup>49</sup> Komunikat *JP2 Studies – roczne Studia Janopawłowe w Rzymie z udziałem UPJPII. W 101. rocznicę urodzin św. Jana Pawła II rozpoczęcie pierwszej rekrutacji! 18 V 2021*, 17 maja 2021.

<sup>50</sup> A. Modrzejewski, *Refleksja na kanwie badań ks. Stefana Ewertowskiego nad nauczaniem Jana Pawła II. Przyczynek do dyskusji o stanie i perspektywach studiów wojtyłologicznych*, „Studia Elbląskie” 2021, t. 22 s. 508.

## Bibliografia

- Akonom J., *Działalność pastoralna Kościoła w Polsce w przestrzeni wirtualnej. Media społecznościowe, witryny i transmisje w służbie Ewangelii*, „Collectanea Theologica” 2022, t. 92/4 s. 139–167. DOI <http://doi.org/10.21697/ct.2022.92.4.05>.
- Akonom J., *Generacja Z wyzwaniem pastoralnym dla Kościoła w Polsce* (artykuł w publikacji, 2023)
- Auleytner J., *Polityka społeczna w myśli Jana Pawła II*, w: Bejma U., Iycki M., Szot L., (red.) *Służąc Rodzinie i Ojczyźnie*, Pelplin 2020, s. 209–224.
- Borutka T., *Pokolenie Jana Pawła II. Kim są ci ludzie i jaka jest ich rola w Kościele?*, „Studia Socialia Cracoviensia” 2016, t. 8/1 s. 11–25. DOI <http://dx.doi.org/10.15633/ssc.1871>
- Bronk K., *Papież do Kurii: dostosować się do epokowych przemian*, „Vatican News”, 21 grudnia 2019, <https://www.vaticannews.va/pl/papiez/news/201912/papiez-kuria-rzymska-reformy-2019.html> (dostęp 6.12.2022).
- Brzezińska A., *Antychrześcijański dyskurs w kulturze: mechanizmy dyskryminacyjne, uprzedzenia, stereotypy. Analiza porównawcza wybranych państw europejskich*, [https://iws.gov.pl/wp-content/uploads/2020/11/A.-Brzezi%C5%84ska\\_-Antychrze%C5%9Bcija%C5%84ski-dyskurs-w-kulturze-mechanizmy-dyskryminacyjne-uprzedzenia-stereotypy.-Analiza-por%C3%B3wnawcza-wybranych-pa%C5%84stw-europejskich.pdf](https://iws.gov.pl/wp-content/uploads/2020/11/A.-Brzezi%C5%84ska_-Antychrze%C5%9Bcija%C5%84ski-dyskurs-w-kulturze-mechanizmy-dyskryminacyjne-uprzedzenia-stereotypy.-Analiza-por%C3%B3wnawcza-wybranych-pa%C5%84stw-europejskich.pdf) (dostęp 17.03.2023).
- Brzeziński C., *Afera wokół Jana Pawła II. Ewangelia, polityka i walka kulturowa*, „Klub Jagielloński”, 14 marca 2023, <https://klubjagiellonski.pl/2023/03/14/afery-wokol-jana-pawla-ii-ewangelia-polityka-i-walka-kulturowa/> (dostęp z dn. 19.06.2023).
- Bujak W., *Nieautorytarny autorytet*, „Społeczeństwo” 2019, t. 148/4 s. 110–115.
- Bujewska M., *Wpływ środowiska rodzinnego na wychowanie człowieka w ujęciu Jana Pawła II*, w: Magdań A., Zimny J. (red.), *Dziedzictwo Jana Pawła II. Społeczeństwo, autorytet, przywództwo*, Stalowa Wola 2020, s. 53–64.
- Centrum Myśli Jana Pawła II, *JP2online*, <https://jp2online.pl/> (dostęp 23.06.2023).
- Chałas K., *Wychowanie ku wartościom w nauczaniu św. Jana Pawła II – wymiar programowo-metodyczny (na podstawie listów, orędzi, homilii, przemówień skierowanych do młodzieży w latach 1978–2005)*, w: Tyrała R., Mielec B. (red.), *Jan Paweł II, który zmienił oblicze świata. Cz. 2, 100-lecie urodzin Karola Wojtyły*, Kraków 2021, s. 127–174. DOI <http://dx.doi.org/10.15633/9788374389648.09>.
- Czytam Jana Pawła II*, w: <http://czytamjp2.turio.pl/> (dostęp z dn. 23.06.2023)
- Cwynar K., *Negacja autorytetów i pogarda a społeczeństwo masowe*, „Polityka i Społeczeństwo” 2020, t. 18 s. 124–143.
- Dziewiecki M., *Młodzież a konsumpcjonizm*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2023, t. 88/4 s. 65–70.
- Gazda M., *Internet w kontekście Ewangelizacyjnej działalności Kościoła*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2022, t. 87/3 s. 87–98.
- Hodalska M., *Śmierć Papieża, narodziny mitu*. Kraków 2010.
- Jan Paweł II, Encyklika *Familiaris consortio* (1981).
- Jan Paweł II, Encyklika *Fides et ratio* (1998).
- Janowiec N., *Autorytet papieża Jana Pawła II na Forum Krzyż – Tradycja. Liturgia. Kultura. Wstęp do zagadnienia*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 2020, t. 27 s. 307–317.
- Juza M., *Memy internetowe – tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia medioznawcze” 2013, t. 55/4 s. 49–60.
- Kaczmarek R., *Wpływ programu „Ułożyć życie z Bogiem” na praktykę przygotowania do sakramentu bierzmowania w parafiach*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2021, t. 34/2, s. 46–69.
- Kloch J., Przybysz M., Wykład: *Edukacja medialna w seminariach duchownych. Dylematy i propozycje*, w: <https://docplayer.pl/10860502-Edukacja-medialna-w-seminariach-duchownych-dylematy-i-propozycje.html> (dostęp 17.03.2023).

- Komunikat JP2 Studies – roczne Studia Janopawłowe w Rzymie z udziałem UPJPII. W 101. rocznicę urodzin św. Jana Pawła II rozpoczęcie pierwszej rekrutacji! 18 V 2021, 17 maja 2021, <https://upjp2.edu.pl/aktualnosci/jp2-studies-roczne-studia-janopawlowe-w-rzymie-z-udzialem-upjpii-w-101-rocznicze-urodzin-sw-jana-pawla-ii-rozpozecie-pierwszej-rekrutacji-18-v-2021-1732.html> (dostęp 17.03.2023).
- Kostrzewa W., Przybysz M., Woroźbit P., Szydera z papieża JP2. Kto zawinął i co dalej?, 9 października 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=nLaCJg9-C44&t=190s> (dostęp 15.03.2023)
- Księżak G., *Uwarunkowania Psychologiczno-Pedagogiczne i Aksjologiczne młodzieży w okresie dorastania*, „Zeszyty Formacji Katechetów” 2022, t. 85/1 s. 65-76.
- Kubiak P., *Młodzież Polska ostatniej dekady w misji duszpasterskiej Kościoła*, „Studia Gdańskie” 2019, t. 45 s. 115-128. DOI <https://doi.org/10.26142/stgd-2019-024>.
- Lakomy M., *Influencer – media novi hominem*, „Perspektywy Kultury” 2022, t. 39/4 s. 179-194. DOI <https://doi.org/10.35765/pk.2022.3904.14>.
- Lipiec D., *Teologiczne podstawy duszpasterstwa młodzieży*, „Warszawskie Studia Pastoralne” 2014, t. 23 s. 9-31
- Misterium fatimskie w Ostrowie – scena zamachu na Jana Pawła II, <https://www.youtube.com/watch?v=IKeoasHNpiI> (dostęp 15.03.2023).
- Młodzieżowe słowo Roku*, hasło „Odjaniepawlać”, „Słownik Języka Polskiego PWN”, 9 listopada 2017, <https://sjp.pwn.pl/mlodziejowe-slowo-roku/haslo/odjaniepawlac-odjaniepawlic-sie;6368887.html> (dostęp 15.03.2023).
- Modrzejewski A., *Refleksja na kanwie badań ks. Stefana Ewertowskiego nad nauczaniem Jana Pawła II. Przyczynek do dyskusji o stanie i perspektywach studiów woptyłologicznych*, „Studia Elbląskie” 2021, t. 22 s. 501-510.
- Niemira A., *Od dyktatury relatywizmu do etyki wiary-Benedykta XVI propozycja etyczna dla Europy*, „Teologia i Człowiek” 2007, t. 10 s. 9-24.
- Obrzędy Święceń Biskupa, Prezbiterów i Diakonów*, Wydanie drugie wzorcowe, Katowice 1999.
- Ostafiński W., *Kaznodzieja, coach czy influencer?*, „Polonia Sacra” 2021, t. 25/4 s. 135-149.
- Pawlina K., *Obraz współczesnej młodzieży w Polsce. Studium socjologiczne-pastoralne*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2018, t. 31/3 s. 92-105.
- Przeciszewski M., Oder S., *Bp Sławomir Oder: Podważanie autorytetu Jana Pawła II to uderzenie w podstawy naszej tożsamości oraz kultury narodowej*, „Stacja 7”, 7 marca 2023, <https://stacja7.pl/rozmowy/bp-stanislaw-oder-podwazanie-autorytetu-jana-pawla-ii-to-uderzenie-w-podstawy-naszej-tozsamosci-oraz-kultury-narodowej/> (dostęp 17.03.2023).
- Przybylski A., *Klucz do lektury papieskiego orędzia do młodych na 37. Światowy Dzień Młodzieży - konferencja wygłoszona w dniu 10.11.2022 podczas XIX Forum Duszpasterstwa Młodzieży w Kokotku*, od 14:25, w: <https://www.youtube.com/watch?v=EfFkx7D45Dk> (dostęp 15.03.2023).
- Rada Stała KEP, *Stanowisko wobec działań Jana Pawła II odnoszących się do przestępstw seksualnych wobec małoletnich*, 18 listopada 2022, <https://episkopat.pl/rada-stala-kep-jan-pawel-ii-podjal-zdecydowana-walke-z-przypadkami-wykorzystywania-seksualnego-dzieci-i-maloletnich/> (dostęp 17.03.2023).
- Ratzinger J., *Homilia na rozpoczęcie konklawe*, w: <https://papiez.wiara.pl/doc/371808.Homilia-kard-Josepha-Ratzingera-na-rozpozecie-konklawe-caly/2> (dostęp 15.03.2023).
- Rawicka I., *Współczesna młodzież, jej poglądy i wyznawane wartości*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2020, t. 40/1, s. 135-154.
- Saisreya N.V., Mahesh, J., „Education of Generation Z: A Systematic Review and Research Directions”, *Proceedings of the International Conference on Best Innovative Teaching Strategies (ICON-BITS 2021)*, DOI <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4027046>.
- Skibiński P., *Pielgrzymki Jana Pawła II do Ojczyzny (1979-2002) i ich kontekst historyczny*, „Teologia Polityczna” 2005, t. 3, s. 166-224.
- Szewczak I., *Koncepcja wychowania Wolfganga Brezinki*, „Roczniki Pedagogiczne” 2018, t. 10/46 s. 75-95.

- Witkowski L., *Autorytet w kręgu zabobonów: trzydzieści trzy podręcznikowe i obiegowe przekłamania w sprawie pojmowania autorytetu dla pedagogiki*, „Studia z Teorii Wychowania: półrocznik Zespołu Teorii Wychowania Komitetu Nauk Pedagogicznych PAN” 2011, t. 2/1 s. 7-35.
- Wołoszyn M., *Czy memy są tekstami kultury?*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2019 t. 1/12 s. 9–28.
- Wypowiedź, *Abp Ryś o zarzutach przeciwko Janowi Pawłowi II i Kard. Sapięże*, <https://www.youtube.com/watch?v=I3oC1CQwnEk> (dostęp 17.03.2023).
- Zduniak, A., *Kryzys Kościoła jako kryzys wartości w niemieckim dyskursie teologiczno-socjologicznym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2019, t. 62/4 s. 53-70.
- Zellma, A., Czupryński W., *Korelacja nauczania religii z katechezą parafialną we współczesnym dyskursie polskich katechetów*, „Teologia i Człowiek” 2020, t. 49/1 s. 87-107. DOI <https://doi.org/10.12775/TiCz.2020.005>.
- Zimnica-Kuzioła E., *Stosunek Polaków do osoby i nauczania Jana Pawła II po 2005 r. na podstawie komunikatów CBOS*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2013, t. 22/1 s. 229-237.

## Biogram autora

**Jakub Akonom** – student teologii Akademii Katolickiej w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół liturgiki i teologii pastoralnej, szczególnie w aspekcie pracy duszpasterskiej i formacji młodzieży. ORCID 0000-0002-3959-9183  
Kontakt e-mail: [jakon299@gmail.com](mailto:jakon299@gmail.com)

**Joanna Bachura-Wojtasik**

University of Lodz, Faculty of Philology  
Department of Journalism and Social Communication

## Representations of Women in the Holocaust in Radio Reportages and Radio Plays of Polish Radio Between 1950 and 2022

Reprezentacje kobiet w czasach Zagłady w reportażach i słuchowiskach  
Polskiego Radia w latach 1950-2022

### Abstract

The goal of this article is to present the image of women in the Holocaust from a feminist perspective based on audio literature produced by Polish Radio between 1950 and 2022. My research included the Reportage and Documentary Studio and the Polish Radio Theater, as well as the regional radio station in Lublin. In the article, a qualitative method was employed involving content analysis, followed by comparative analysis. I sought answers to the following research questions: In what categories and to what extent was the tragic fate of Jews determined by gender? How do women remember the Holocaust? What thematic circles emerge from the narratives of and about women? What topics and issues are missing from the audio literature and what might be the reason for this? With full awareness, as well as poignancy, I hypothesize that the Holocaust lasted much longer than it is suggested by the dates recorded in the history books. The audio memoirs of the women – the protagonists of the analyzed broadcasts – preserve the testimony of the “era of the ovens,” and constitute a unique and emotionally moving commemoration of the genocide.

### Keywords

radio reportages, radio plays, Holocaust, women, memory

### Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie obrazu kobiet w Holokauście z perspektywy feministycznej na podstawie literatury dźwiękowej wyprodukowanej przez Polskie Radio w latach 1950-2022. Badaniami objęłam Studio Reportażu i Dokumentu oraz Teatr Polskiego Radia, a także rozgłośnię regionalną w Lublinie. W artykule zastosowałam metodę jakościową obejmującą analizę treści, a następnie analizę porównawczą. Poszukiwałam odpowiedzi na następujące pytania badawcze: W jakich kategoriach i w jakim stopniu tragiczny los Żydów był determinowany przez płeć? Jak kobiety pamiętają Holokaust? Jakie kręgi tematyczne wyłaniają się z narracji kobiet i o kobietach? Jakich tematów i zagadnień brakuje w literaturze audio i co może być tego przyczyną? Z pełną świadomością, a także z zaangażowaniem emocjonalnym, stawiam hipotezę, że Holokaust trwał znacznie dłużej, niż sugerują to daty zapisane w podręcznikach historii. Wspomnienia audio kobiet – bohaterki analizowanych audycji – zachowują świadectwo „epoki pieców” i stanowią wyjątkowe, poruszające emocjonalnie upamiętnienie ludobójstwa.

### Słowa kluczowe

reportaże radiowe, słuchowiska, Holokaust, kobiety, pamięć

Consider if this is a woman,  
 Without hair and without name  
 P. Levi, *If This Is a Man* Abstract<sup>1</sup>

## I. Introduction

The goal of this article is to present the image of women in the Holocaust from a feminist perspective based on audio literature produced by Polish Radio between 1950 and 2022. From the rich collection of this literature, I have selected broadcasts featuring the theme of women. Media scholars include the following genres in audio literature, or radio artistic narratives: radio plays, reportages, and features (artistic reportage prepared with great attention to form and employment of sound media).

I was deeply interested in analyzing how the motif of women was present in the audio genres of fiction and non-fiction over a period of several decades (from the first broadcast found in the Polish Radio Archives), and in looking at it from the perspective of women studies. When I started examining audio literature about the Shoah (not just women's), I hoped that this literature, hitherto unexplored, would yield surprising new findings in the context of literary and cultural studies of the Holocaust. Meanwhile, in the audio literature produced in Poland, as in the printed literature, some universalist tendencies can be found. Furthermore, it is a reflection of social sentiments and what unfolded at specific times in the political sphere. Nevertheless, in terms of its content and, above all, the form of its broadcasts, it is an inspiring source of research. It reveals moments of greater interest in the subject (the post-war years, the beginning of the 1960s, and the end of the 1980s, which is linked to the socio-political situation in Poland), and points to radio artists who explored the Shoah as the leading subject of their work (Maria Brzezińska, Mariusz Kamiński, Alicja Maciejowska, Waldemar Modestowicz, Marta Rebzda, and Krzysztof Wyrzykowski, among others). As the theme of this article, I have chosen the motif of women, which is widely present in radio artistic narratives on the subject. My goal has been to consider its various representations, focusing more on the content of the broadcasts than on the semiotics of sound and interpretations of sound material, earmarking those for further research. The article is based on a study of two archives of Polish Radio, which is unique as it has been producing reportages and radio plays since its establishment. My research included the Reportage and Documentary Studio and the Polish Radio Theater, as well as the regional radio

---

<sup>1</sup> P. Levi, *If This Is a Man: Remembering Auschwitz*, Indiana State University 1986, p. 2. Państwowe Muzeum w Majdanku (2021). Available at [www.majdanek.eu/pl/news/cykl\\_jutrobedzie-leepiej\\_-\\_radio\\_majdanek/1193#](http://www.majdanek.eu/pl/news/cykl_jutrobedzie-leepiej_-_radio_majdanek/1193#) (accessed 10 July 2021).

station in Lublin. PR Lublin is at the forefront of radio arts production in Poland, has its own unit dedicated to it – the Lublin School of Reportage – and cooperates with other regional cultural centers keeping the memory of Jews alive (the “Grodzka Gateż – NN Theater” Center). The number of broadcasts studied in the survey totaled 145, including 52 reportages prepared at the Polish Radio Reportage and Documentary Studio (Warsaw), 45 radio plays recorded at the Polish Radio Theater (Warsaw), and 45 reportages and 3 radio plays produced at Polish Radio Lublin.

In the article, a qualitative method was employed involving content analysis, followed by comparative analysis. I sought answers to the following research questions: In what categories and to what extent was the tragic fate of Jews determined by gender? How do women remember the Holocaust? What thematic circles emerge from the narratives of and about women? What topics and issues are missing from the audio literature and what might be the reason for this? With full awareness, as well as poignancy, I hypothesize that the Holocaust lasted much longer than it is suggested by the dates recorded in the history books. The audio memoirs of the women – the protagonists of the analyzed broadcasts – preserve the testimony of the “era of the ovens,” and constitute a unique and emotionally moving commemoration of the genocide. Their recollections unveil immense trauma, the cruelty of the world, death, orphanhood, but also great and indomitable inner strength. The female perspective on the Holocaust is different from the male one. It is not about reconstructing the actions of the Nazis, numbers, and dates; these stories record emotions and offer testimony of significant details. Holocaust studies opening up to women’s studies helps accentuate female emotionality, the need to establish relationships, care for smaller and larger communities, and to create bonds, which is widely discussed in the radio broadcasts analyzed.

At this point I would like to clarify that in my research I am not glorifying women or belittling the comportment of men in this genocide. The Holocaust affected the entire Jewish people unimaginably, not just the female gender. Hitler’s goal was unequivocal and was based on race, not gender. Everyone was to meet the same end. But each group – women, men, and children – experienced their victim status differently. The assumption that the Holocaust was not gender-neutral is clearly prevalent in radio documentaries and dramas. S. Lilian Kremer emphasizes that biological annihilation, the destruction of the race, was closely linked to the killing of Jewish women who gave life to the next generation. Women did not suffer on the margins of this war; in a way, they became a strategic target for the Nazis. As Monika Vrzgulova emphasizes, Jewish women were repressed twofold: for their gender and for their ethnicity.

I adopt a feminist perspective to present the analyses and conclusions emerging from the study of radio reportages and radio plays. Considering the Holocaust through a feminist lens, of course, is not new. The first to address the topic of



women's experience of the Holocaust was the feminist historian Joan Ringelheim, the originator of the conference on women and the Holocaust. In 1983, she organized a landmark conference in New York to discuss women and the Holocaust, and the merging of Holocaust studies with feminist theory. Ringelheim's research is essentially a starting point for incorporating the memories of female survivors into Holocaust discourse. Referring to the work of the initiator of "Women Surviving: the Holocaust," Aleksandra Ubertowska writes that Ringelheim, problematizing the feminist perspective towards Shoah studies, pointed to:

[...] the difficulty of integrating the private stories of women survivors with the "model and normative narrative of the Holocaust"; she even speaks of the erasure and effacement of the female perspective in the history of the Shoah, of writing about the Holocaust from a "universal perspective of Evil." Even if a certain "ideological excess" or emphases are noticeable in these statements, it is difficult to ignore the suggestions made therein, especially when they reveal the conventionality of the category of the "canon" of Holocaust testimonies.

Ubertowska also stresses that the frequency with which a certain arbitrary norm of the Holocaust narrative is invoked exposes the hierarchies implicit in it. The perpetuated image of the Shoah was dominated by seemingly neutral testimonies, which concealed and subliminally operated on the category of gender, while being, in fact, a record of the male experience. "The mainstream and the image of the Holocaust," the researcher notes, "were shaped by the memoirs of Tadeusz Borowski and Primo Levi, and not by Charlotte Delbo or Seweryna Szmaglewska; by Marek Edelman and Adam Czerniakow, and not by Cywia Lubetkin or Władka Meed".

Ringelheim never claimed the superiority of female experience over male experience, nor did she usurp the right to subject testimonies to axiological hierarchization. At the same time, however, she proved that a peculiar but often unspoken hierarchization sustained the status quo: Holocaust literature and historiography placed men's experiences at its center. Carol Ritter and John K. Roth used the metaphor of the "suppressed female voice to describe the uprooting of women's experiences and memories from the discourse or moving them off-center.

Before analyzing the issue, I had studied a number of publications – international and domestic (Polish) – that frame the subject from the theoretical side and include testimonies of survivors. The key ones include *Different Voices. Women and the Holocaust* edited by Carol Ritter and John K. Roth, *Women in the Resistance and in the Holocaust. The Voices of Eyewitness*, edited by Vera Laska, S. Lilian Kremer's *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*, Joanna Stöcker-Sobelman's *Women of the Holocaust. A Feminist Perspective in the Study of the Shoah. The Case of Auschwitz-Birkenau*, the monograph *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, edited by Andrea Peto, Louise Hecht, and Karolina

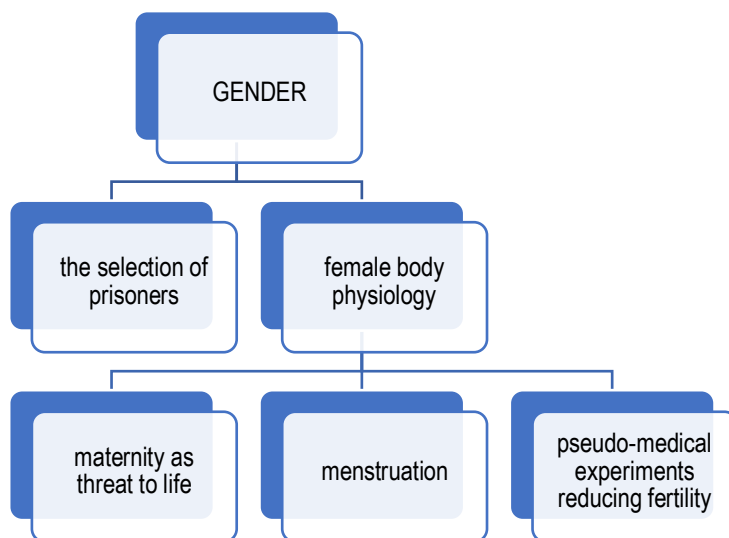
Krasuska, Aleksandra Ubertowska's articles: "Kobiece 'strategie przetrwania' w piśmiennictwie o Holocauście (z perspektywy literaturoznawcy)" [Women's 'survival strategies' in Holocaust writing (from the perspective of a literary scholar (2010) and "'Niewidzialne świadectwa.' Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu" ['Invisible testimonies.' A feminist perspective in the research on Holocaust literature]. The female gender issues raised in scholarly literature became a signpost that allows one to find their traces in audio literature.

## II. Analysis

The individual analytical passages are preceded with charts illustrating the results of findings from content analysis and comparative analysis.

### 1. Gender in audio literature about the Holocaust

I would like to begin the presentation of the results with the issue of women's gender that influenced numerous aspects of their lives during the war. The following themes related to sexuality dominate the audio artistic discourse: the selection into men and women who were then transported by trains to the camp, motherhood as a direct threat to life, menstrual poverty in the ghettos and camps, and pseudo-medical experiments on women reducing their fertility.



**Fig. 1. The chart presents the motif of women in audio literature about the Holocaust – gender determinism.**

**The chart was prepared based on content analysis and comparative analysis of reportages and radio plays produced in 1950–2022 by the Polish Radio Reportage and Documentary Studio, the Polish Radio Theater (Warsaw), and the regional radio station – Polish Radio Lublin. My own compilation**

The first of the primary gender-based consequences that affected Jews transported to the camps was the division into men and women. Bożena Karwowska notes (2015: 67–68): “For the people coming to Auschwitz, it was the state of the body that conditioned their fate in the camp – the young and healthy had a chance to survive when those with old and sickly appearances were selected to die immediately. The process of ‘selection’ for immediate extermination was repeated in the camp from time to time, and it was the state (or appearance) of the body that was used as criteria. One may argue, however, that gender also played a role during the selection, since mothers of young children were exterminated immediately regardless of the state of their bodies”. In view of this, the very fact of having a young child was a death sentence for the woman. The motif of separating women from men is present in many artistic audio stories. In Krystyna Sznerr’s radio play based on the memoirs of Szymon Lasek, *Gry oświęcimskie* [Oświęcim Games] (Warsaw 1987), the protagonist reminisces about the forcible separation of Jewish men from Jewish women; for many, this was the last time they would see their women (or, for that matter – any women). The selection was thus a liminal moment, forcing the prisoners into unknown realities. This is the case in the story of Jerzy Bielecki and Cyla Cybulska, featured in the radio reportage *Rozłączeni* [Separated] by Joanna Szwedowska and Katarzyna Nowak (Warsaw 2015). After the first selection, when the women were separated from the men, Bielecki did not expect to see any of them in the camp. Meanwhile, it turned out that several of the women were confined next to the warehouses, where they were tasked with repairing grain bags. The fact that Jerzy and Cyla got to see each other stemmed from two basic reasons: the guards failed to notice that the prisoners had made contact with the women; and secondly, the handful of women were delegated to what was seen as typically female work, namely sewing. Under the inhumane conditions of the camps, women’s identity continued to be tied to gender stereotypes: it was women who were made to repair sacks.

In the reportage *Masz na imię Stella* [Your Name is Stella] (Warsaw 2018) by Olga Mickiewicz, the titular Stella Nikiforowa, who was sent to the camp as a four-year-old girl, recalls the division into men and women. Her mother, who was already expiring during the transport, died upon reaching the camp. The girl was cared for by camp (non)mothers. The theme of the fear of losing one’s life, due to the hard-to-control sounds made by a child, strongly influences the dramaturgy of the radio play *Drzazga* [Splinter] (Warsaw 1960) by Stanisław Długocki, directed by Janusz Warnecki. The narrative is centered around the fate of Masza Chlawner, who was in hiding with her then three-year-old daughter Miriam. The protagonist’s child gets strangled for fear that the girls’ noises would compromise the hiding place and bring death both upon her and anyone hiding nearby. In a chapter discussing the danger factors associated with motherhood in the Holocaust, Zoë Waxman cited a quote

from Gerda Weissman Klein, who wrote: “I had learned to associate children with death”.

Although it was clear that childbirth may lead to death, not all Jewish women gave up motherhood. In Janusz Warnecki’s radio play *Najszczęśliwszy ze światów* [The Happiest of Worlds] (Warsaw 1957), the protagonist, a Jewish woman, is pregnant. She does everything to protect the fetus. Aware of the danger, she asks a friend to shoot her and the baby if they get captured by the Germans. This scene illustrates her deep understanding of the drama of the situation if the Nazis found the woman and the newborn. Knowing that she might die, she chooses a quick death for herself and the baby over possible torture. The story shows what dangers were associated with being a woman and how they intensified when a woman was (or tried to become) a mother.

---

**The audio memoirs of the women – the protagonists of the analyzed broadcasts – preserve the testimony of the “era of the ovens,” and constitute a unique and emotionally moving commemoration of the genocide. Their recollections unveil immense trauma, the cruelty of the world, death, orphanhood, but also great and indomitable inner strength. The female perspective on the Holocaust is different from the male one.**

---

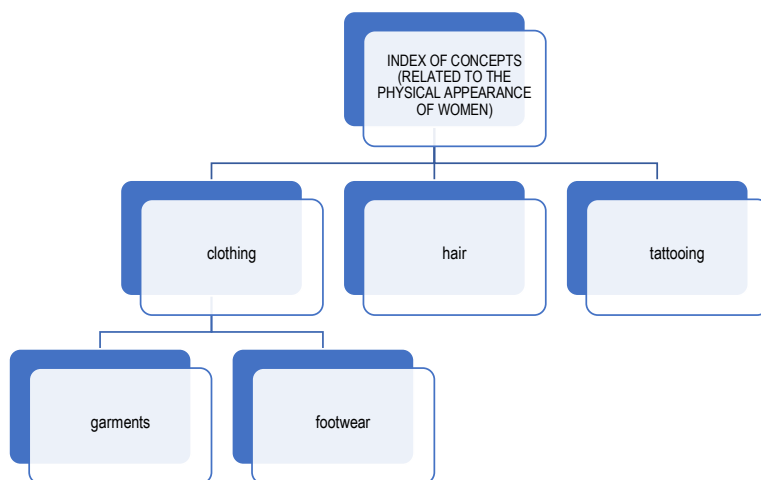
A consequence of female anatomy, which involved a number of hardships, was menstruation. In the ghettos and camps, the problem of menstrual poverty affected almost every woman – hygienic products were unavailable. Karolina Sulej explains that initially, in what was considered the “model” women’s camp at Ravensbrück “there was even a person whose role was to dole out sanitary napkins, but – as with other arrangements regarding hygiene – the realities of war and camp life quickly dispensed with such luxuries.” Permanent stress, malnutrition, and hypothermia often made women’s menstruation disappear, which was a sign of deteriorating health, but could be seen as “beneficial,” in the sense that it freed a woman from the need to acquire makeshift hygiene supplies. In artistic radio reportage and sound theater, the topic of menstruation and its associated consequences for women’s fate is marginally present. A reportage that addresses this issue is *Mój Auschwitz* [My Auschwitz] (Warsaw 2019) by Magdalena Skawińska. The protagonists are two women: one is a former prisoner of the camp, and the other is Agnieszka Kłos, presenting the point of view of the generation that recorded

testimonies. The survivor says that the Holocaust is also “a story about the body, about shaving hair, and about menstruation”. She also recalls the hindered access to water and basic hygiene products, the suffering associated with the ubiquitous lice, and the disappearance of menstruation. The former prisoner makes it clear that women’s carnality conditioned their fate during the Holocaust and delineated their camp hardships, in addition to those that affected the prisoners as a whole. Compared to most of the broadcasts analyzed, Magdalena Skawińska’s reportage is a manifestation of a non-traditional approach to women during the Holocaust. It is undoubtedly an important voice in the audio discourse on the Shoah.

Women’s carnality had extremely dangerous and dehumanizing implications, as the Nazis subjected female prisoners to experiments. Of course, experiments were not conducted exclusively on women, but it was against them that the actions were intensified because of their ability to give birth. Women’s bodies were experimented on to increase the efficiency of mass sterilization. The theme of experimentation on women is present in audio stories and generally, if it appears, it is one of the key moments in the narrative. One example is a journalistic broadcast with elements of reportage *Obóz nad jeziorem Ravensbrück* [The Camp at the Ravensbrück Lake] (Lublin 2017) by Magda Grydniewska. The recording is dedicated to the victims and survivors of the Ravensbrück women’s camp, where out of 130,000 prisoners, around 90,000 died. Former prisoners confirm that many of the women became “guinea pigs” on whom cruel pseudo-medical methods were tested. It was extremely rare for victims of horrific experiments to survive. Another phonic story, where using women as “guinea pigs” is a key component, is Mariusz Kamiński’s reportage *I trzeba było żyć* [You Had to Survive] (Lublin 2010). The conversation about experiments on female prisoners was combined with a narrative about how difficult it was to return to a normal life after the liberation of the camp. The problem involved both purely practical issues, such as the lack of housing, but above all – unimaginable trauma and the recurring memory of the torture experienced. Prisoners talk about the fact that a significant number of them would not discuss their experiences at all; they tried to repress them, to forget. For many of them, a conversation was a possibility only when they met a survivor who had shared that experience. Imprisoned women helped each other. They especially tried to look after those who had been subjected to experiments, so the only good that survivors witnessed at the time was the care of other women scarred by the same experience.

## 2. Artifacts of women in the Holocaust in the audio literature

Female artifacts related to their physical appearance, but also to their sense of identity and preservation of humanity, are given a great deal of attention in artistic narratives about the Shoah. The index of concepts characteristic of representations of



**Fig. 2. The chart presents the motif of women in audio literature about the Holocaust – concepts related to the physical appearance of a woman. The chart was prepared based on content analysis and comparative analysis of reportages and radio plays produced in 1950–2022 by the Polish Radio Reportage and Documentary Studio, the Polish Radio Theater (Warsaw), and the regional radio station – Polish Radio Lublin. My own compilation**

women in audio literature includes appearance, tattooing, and the symbol of hair and shoes.

It is worth adding that antisemites equated Jewishness with filth. To them, even if a Jewish woman had a “good” appearance – light hair and eyes, a well-groomed appearance and beauty – her origin, once revealed, made her impure. This theme is present in the reportage *Zamordowane dzieciństwo* [Murdered Childhood] (Warsaw 2002) by Marcin Biały. The protagonist recalls that as a child, she would play with Polish children, until suddenly something changed and some of them began repeating hurtful and violent words overheard at home. Once, while playing together, she heard: “You filthy Jew!!!”. She did not comprehend why she suddenly became filthy. In the Holocaust broadcasts, the issue of “good and bad” appearance and what it implied resounds clearly. For example, in Marek Wortman and Marek Harny’s radio play *Hotel polski 1943* [Polish Hotel 1943] (Warsaw 2012), the character Hana says that she and her mother had good looks, while her father “had a terrible appearance. We could walk freely in the streets, whereas he couldn’t even stick his nose out on the staircase. If someone had seen him, he would have brought disaster on the whole tenement.” In Marta Rebzda’s radio play *Kto się nie schowa, ten kryje* [Ready or Not, Here I Come] (Warsaw 2019), directed by Waldemar Modestowicz, it turned out that the rescued infant, once washed, was a blue-eyed girl with blond hair, which gave her a chance to survive. In Jewish women, the physical signs of bad looks were dark hair, while the characteristics of good looks overlapped with the Aryan

appearance: light complexion, blue eyes, and blond hair. These provided relative security and served as a kind of camouflage. Even during the occupation, Jewish women dyed their hair a light color and changed their hairstyles: “‘Slavic’ braids and the crown hairstyle, so popular among German women, were all part of a disguise”. It should be remembered, however, that bad looks was not just about visual features. It was “also something intangible,” wrote Sławomir Buryła, “those ‘sad and frightened eyes.’ These features disqualified anyone wanting to get out of the ghetto to the Aryan side.” In *Pasażerka z kabiny 45* [Passenger from Cabin 45] (Warsaw 2010) by Zofia Posmysz, directed by Janusz Kukuła, Annelise – a former SS woman and a supervisor from the Auschwitz camp – provoked by a mysterious ship passenger from the first class in whom she recognized a former prisoner, reminisces about the wartime past. Annelise emphasizes that she had spared the Jewish woman’s life and offered her a job in the camp because the latter did not lose her dignity and, even though she was on the brink of becoming a *Muselman*, instead of fear, her eyes showed temerity.

Tattooing, which is recalled by a former prisoner and the protagonist of Magdalena Skawińska’s reportage *Mój Auschwitz* (Warsaw 2019), left a traumatic mark in the memory of numerous survivors. For women, it was a symbol of humiliation, defilement, and debasement, especially since tattooing the body is forbidden in Judaism. It is also worth noting that in Auschwitz-Birkenau, women and men were tattooed with a number in a different place, as Karolina Sulej writes:

Tattooing was practiced at Auschwitz-Birkenau from 1942 to 1944, and everyone, except Aryan Germans, was subjected to it. Men were marked on the outside of the forearm, women on the inside. Roma were additionally marked with the letter Z, while from May 1944, Jews were marked with the letter A or B.

In *Pasażerka z kabiny 45*, the protagonist, a former prisoner, is the only person on the ship who, despite the high temperatures, wears a long-sleeved dress to cover her tattooed number and hide her past from others.

The symbol of hair, including lice, is widely represented in audio literature and connotes diverse meanings, not only literal ones. Karolina Sulej expounds:

Hair is both a biological tissue – a product of the human body made of hard, cohesive keratin – and a cultural one: its appearance, that is, its length, style, and sometimes its color, results from the negotiation between organic material, individual taste, and cultural context. It is also a borderline creation: it belongs to the body, but can be detached from it: cut or shaved. The hair of the camp victims displayed in the case at the Auschwitz-Birkenau Museum has the status of material evidence, while constituting the remains of the human body. It is an object – looted possession detached from the body, but also a sign – a metonymy – of the

person to whom it once belonged, the last remnant of the body's physical presence, a scrap of its "fleshiness," still bearing traces of the lethal substance used for the murder. Residues of hydrogen cyanide on the hair left behind by the fleeing Germans indirectly confirm the gassing. The hair is therefore historical.

One of the protagonists – a former prisoner of the aforementioned *Mój Auschwitz* reportage talks about shaving heads, which was perceived by the women as a deprivation of dignity. In other broadcasts, survivors often say that without hair they felt like "subhumans."

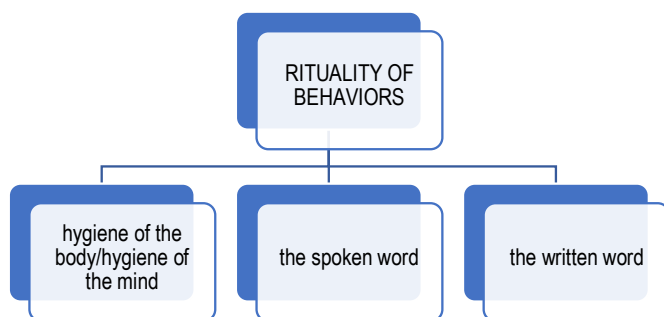
The clothing could break women psychologically and rob them of their humanity. However, many of them did not give in and resisted the enemy – although it was not an armed struggle – proving that they were not cowards. They tried – to the extent that they could – to alter their clothes so they would fit them better, to get a hold of underwear outside the camp rules, and used every item that was suitable as a piece of clothing. An exemplification of radio theater of imagination, in which the motif of clothing, or in fact – the suffering caused by its absence – is strongly emphasized, is *Z otchłani* [From the Abyss] (Warsaw 2008) by Janusz Kukuła. The lack of clothing appears here as a direct threat to life. It is not surprising, therefore, that one tried to get clothes at all costs, and having obtained anything that resembled (or with the right effort, could resemble) clothes, women did everything to save their body with clothing, and through its refinement, cleaning, and fitting – their spirit.

Footwear complemented the clothing, and at the same time, it was the basis of prisoner attire. The radio narratives most often feature the victims' shoes, which are worn down, damaged, falling apart and undergoing continuous repairs. This aspect is described, for instance, by a young girl, the protagonist of the afore-cited *Mój Auschwitz* reportage, who for a time worked at the museum in the restoration of exhibits – specifically, shoes. This is a symbol that can be interpreted on many levels, and is probably one of the most recognizable Holocaust artifacts, associated not only with women. On the one hand, there were the beautifully polished, shiny jackboots of the Nazis, on the other – the battered shoes of prisoners. After the war, these shoes formed huge piles – metonymies of the murdered. "A pile of shoes," noted Iwona Kurz, "demonstrates the scale of the extermination process; at the same time, each shoe is somehow different, belonged to someone specific, and carries strong, culturally established associations with the universality of human fate and the unique nature of individual existence." Prisoners often had mismatched shoes, usually clogs that were too big, but there were times when women were allocated slippers or other elegant shoes, completely inappropriate for the place where they were forced to stay.



### 3. Rituals through which women saved the culture and themselves

Rituals find their use in situations of danger and unrest, and help cope with anxiety. They maintain the cohesion of groups and communities, and enable interaction within a certain framework that is familiar and safe for the ritual participants. First, rituality in audio literature will be seen in the attempt to maintain hygiene, second – in the culture of the written word, and third – in the culture of the oral word.



**Fig. 3.** The chart presents the motif of women in audio literature about the Holocaust – ritual behaviors. The chart was prepared based on content analysis and comparative analysis of reportages and radio plays produced in 1950–2022 by the Polish Radio Reportage and Documentary Studio, the Polish Radio Theater (Warsaw), and the regional radio station – Polish Radio Lublin. My own compilation

Bodily cleanliness became, in a sense, an expression of moral cleanliness and the prisoners' inner strength. Joanna Stöcker-Sobelman writes that: “despite the horrendous conditions, women tried to wash up – at least their faces – in the morning tea in order to look better at the morning roll call. They also tried to clean around themselves, scraping off dirt and killing insects.” In Maria Brzezińska’s reportage *Halina Birenbaum – głos ocalonej* [Halina Birenbaum – the Voice of a Survivor] (Lublin 1997), Halina Birenbaum recalls that while still in the ghetto, her mother made efforts to preserve the remnants of a normal life until the last moments. In the ghetto, for example, she would not allow a comb to be placed on the table, lest a hair should fall into the food. Audio literature shows that the strategy women adopted in the camp – taking care of their appearance and clothing, and practicing daily rituals – gave them a chance to preserve their identity, while being a form of rebellion against the Nazi enemy.

Personal documents are central to many Holocaust audio stories that are based on women’s narratives. Dairies, journals, and scraps of papers with noted-down experiences, were, above all, records of everyday life, comprising the cultural life of the “era of the ovens.” Holocaust literary historian Lawrence Langer characterizes women’s writing about the Holocaust as elliptical, indirect, and employing silences.

Aleksandra Ubertowska adds that the wartime formula of autobiographical writing relegated egocentrism to the background, “while bringing out the tendency, inscribed in the female social role, to ‘treat other people’s needs with greater seriousness than their own.’” This kind of writing, aside from being a cultural element, had therapeutic value.

Two examples of artistic radio broadcasts for which written experiences and memories were fundamental are the radio play *Pamiętnik Anny Frank* [Anne Frank’s Diary] (Warsaw 1957) by Jan Świdorski and *Przerwane życie. Pamiętnik Etty Hillesum* [A Life Interrupted. Etta Hillesum’s Memoir] (Warsaw 2001), directed by Waldemar Modestowicz. Although Anne Frank was only a girl at the time of the occupation, her writing experience grew with each page of her diary, and the extraordinary value of her texts contributed to the realization of a mature and emotionally rich story.

The issue of diaries and memoirs is also richly represented in reportages, for example, Adam Wielowieyski’s *Pamiętnik dla mojej córki* [A Memoir for My Daughter] (Warsaw 1996), and *Matka i córka* [Mother and Daughter] (Warsaw 2010) by Magdalena Skawińska, except the texts presented there were written down after the war. All of these records – noted “there and then,” as well as years later – sustain the memory of the victims and survivors, are a testimony to their lives, and evidence of the importance and meaning of words. At this point, let us turn to one of the most valuable cultural practices undertaken in the concentration camps from the point of view of radio studies – Radio Majdanek.

On February 13, on the initiative of Matylda Woliniewska, Radio Majdanek was established in the concentration camp just outside Lublin. The creators of the radio were women who had come to the camp in a January transport from Pawiak. Conditions at Majdanek were particularly horrendous. Initially, there were no sanitary facilities, heating or bunks in the camp. These were some of the reasons that produced a strong need among female prisoners to create the radio. The only tools available to the women to translate this idea into reality were the word and their imagination. The broadcasts were held every morning and ended with the slogan “Remember, there’s a better tomorrow,” while the evening programs of Radio Majdanek closed with the words: “Remember, every day brings us closer to freedom.” As Karolina Sulej writes,

it was talk radio, a theater for the listeners gathered in their bunks, meant to cheer them up and keep black thoughts at bay. [...] On Sundays there was a special holiday edition called “Afternoon Tea with the Microphone,” with no microphone and no afternoon tea.

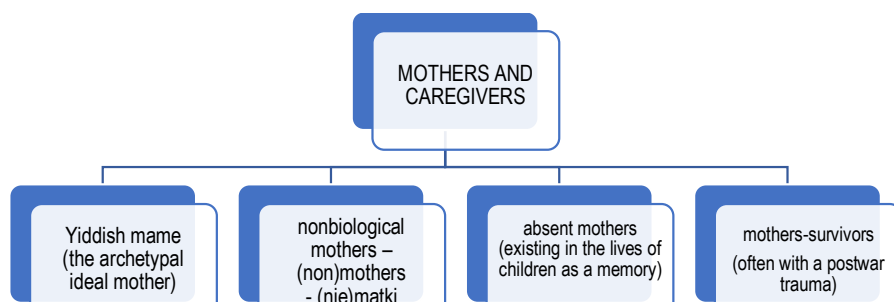
The radio was devoid of all technological facilities – an antenna, speakers, or microphones. The originator of the camp’s radio station, Matylda Woliniewska, said this about her initiative: “You think you have deprived us of radio? Nothing of the

sort! You took only the boxes – what was inside stayed with us! We proved to you that without kilowatts and kilohertz, you can also broadcast a program”.

The creators of Radio Majdanek made the word their overarching and fundamental material. They used cultural practices, such as storytelling, reminiscences of the past, or so-called cooking memories (sharing recipes), as well as narratives of fashion, poetry, prose, and humor to nourish their spiritual life. An example of a program in which the theme of Radio Majdanek resonates is *Jak mówić o Auschwitz* [How to Talk about Auschwitz] (Lublin 2019) by Magdalena Grydniewska. A former prisoner recounts how crucial the radio was to the women in the barracks – the daily “rooster crowing” that woke women up, followed by a greeting, presentation of the order of the day, and a reminder that tomorrow would be better, and that each day brought them closer to freedom, provided them with a sense of meaning and community.

#### 4. Narratives of mothers and about mothers, caregivers and about caregivers

Encapsulated in sound, the stories of women (and about women) are often narratives of mothers and about mothers, caregivers and about caregivers. It should be emphasized that the figure of the mother is one of extremely elaborate motifs and is certainly material for a separate study. In the audio literature, one can distinguish four thematic circles around which the image of the woman-mother is drawn. The first group is the *Yiddish mame*, the archetypal ideal mother – most often the biological mother (though not always), taking care of children before and during the war.



**Fig. 4. The chart presents the motif of women in audio literature about the Holocaust – mothers and caregivers. chart was prepared based on content analysis and comparative analysis of reportages and radio plays produced in 1950–2022 by the Polish Radio Reportage and Documentary Studio, the Polish Radio Theater (Warsaw), and the regional radio station – Polish Radio Lublin. My own compilation**

An important story is the documentary radio play *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* [Friends from Iron Street] (Lublin 2001) by Maria Brzezińska and Eugeniusz Rudnik, in which the *Yiddish mame* comes down to keeping the daughter’s spirits up at all costs. Anna Kaczkowska’s reportage *Kto ratuje jedno życie* [Whoever Saves One

Life] (Lublin 2007), on the other hand, may serve as a link between the collection of stories about the *Yiddish mame* and the second group – (non)mothers. It includes all women who took on the role of mothers for children deprived of their parents. One of the protagonists, then a child, did not understand her mother's behavior until she overheard her mother telling her father that she could not bear to see hungry children cry. She then comprehended that her mother was feeding Jewish children. Some time later, she also saw a board in her house move and heard a Jew ask her mother for anything to eat. She saw her give help. A mother cared not only for her offspring, but also for Jewish children who were in a dramatic situation. It should be emphasized that the work performed by (non)mothers was a pillar that sustained at least a minimum of normality in the ghetto and later in the camps, as can be seen in such reportages as *Matka* [Mother] (Warsaw 1979) by Krystyna Melion and *Raport z Żelechowa* [Report from Żelechów] (Warsaw 1968) by Witold Zadrowski. Women engaged in caring activities regardless of blood ties, as in Marta Rebzda's broadcasts *Powrót do domu* [Homecoming] (Warsaw 2015) and *Kto się nie schowa, ten kryje* (Warsaw 2019).

---

**The survivor says that the Holocaust is also “a story about the body, about shaving hair, and about menstruation”. She also recalls the hindered access to water and basic hygiene products, the suffering associated with the ubiquitous lice, and the disappearance of menstruation.**

---

The third thematic circle, undoubtedly connected to (non)mothers were absent mothers, who, having passed away at some stage, lived on in their children's memory. A major part of this group are women who died in the Holocaust. Also important are those mothers who made the decision to put their children in the care of other people, and those who abandoned their offspring for various reasons and, if their children were lucky enough – absent mothers were replaced by (non)mothers. Such an example can be found in the reportage *Smutek ocalonych* [Sadness of the Survivors] (Warsaw 1983) by Alina Słapczyńska. Furthermore, the poetic radio play *Z otchłani* (Warsaw 2008) by Janusz Kukuła shows how deeply the absence of a mother affected the survivors.

The last group are mothers-survivors. It is often associated with the *Yiddish mame*, but this is not always the case, as this circle also includes women who gave birth to children only after the war. This is the case in the reportage *Córka i matka* (Warsaw 2010) by Magdalena Skawińska or in the radio play *Kawałek umarłego*

świata [A Piece of the Dead World] (Warsaw 2022) by Marta Rebzda. Both broadcasts tell the story of Adina Blady-Szwajgier, a doctor in the Warsaw ghetto, who wrote down her memories in a diary later passed on to her daughter. Alina Świdowska, who became an actress, says her role as a daughter is to carry her mother's memories. Not all mothers shared their memories with their children; for example, in Marta Rebzda's reportage *Życzenie taty* [Dad's Wish] (Warsaw 2012), a mother-survivor said she never talked to her children about the war. She wanted to create a safe home, and this, in her opinion, precluded reaching back to the "era of the ovens."

### III. Discussion of the results and conclusion

What can be learned about the Holocaust by distinguishing gender in Holocaust audio literature? First, the tragic fate of Jewish men and Jewish women was characterized by differences conditioned by their gender, and the omission of this matter appears as an abuse of history, survivor testimonies, and the memory of the victims. Gender, as Adam Jones argues, becomes particularly important during wars and social turmoil<sup>2</sup>. It is not an indifferent factor during history's most challenging moments, and as Raul Hilberg points out: "The Final Solution was intended by its creators to ensure the annihilation of all Jews [...]"<sup>3</sup>, but this goal – author indicates – was pursued with measures that targeted men as men and women as women. Thus, for the Nazis, Jewishness was the "worst" characteristic of the people they were trying to annihilate. However, it was immediately followed by a division into Jewish women and Jewish men that implied direct consequences for both sexes during the occupation, and which was reflected in artistic radio broadcasts. As the selected examples of the audio broadcasts show, the experimental torture of women exacerbated the enormity of the suffering faced by female prisoners. In the eyes of their torturers, they lost their subjectivity, and their bodies became material on which cruel tests were conducted. The Nazis were extremely determined to carry out the planned genocide in the most efficient way possible. The experiments served to facilitate extermination.

Second, for Jewish women, the conditions in the camp were an affront to dignity. It should be remembered that Jewish women were raised from an early age to respect aesthetics and cleanliness. As a result, the loss of all cleaning products, hygienic accessories and, above all, access to water caused them both

---

<sup>2</sup> See: A. Jones, *Genocide: A Comprehensive Introduction*, London 2006; A. Jones, *Gender Inclusive: Essays on Violence, Men, and Feminist International Relations*, London 2009; A. Jones, *New Directions in Genocide Research*, London 2012; A. Jones, *The Scourge of Genocide: Essays and Reflections*, London 2013.

<sup>3</sup> R. Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933–1945*, University of Michigan 1992, p. 126.

physical and psychological pain. Slovak researcher Monika Vrzigulova uses the term “dewomanizing”<sup>4</sup>. It refers to all those aspects of camp life that affected female prisoners, directly harming their sense of femininity: forced undressing, hair shaving, collective showers, filth, striped uniforms, and other clothing that in no way fitted their bodies. Furthermore, even if women managed to get a bit of water for washing, the activity was also devoid of the minimum intimacy. The inmates took care of their hygiene together, since cooperation was the only way to survive in the camp. The Nazis used dewomanizing as one method of humiliating women, thereby lowering their physical strength. Femininity, associated with cleanliness of the body, neatness of dress and hairstyle, was appropriated. However, many women were able to use the skills they had acquired before the war and, through cooperation and mutual support, worked out ways to reduce dewomanizing. While caring about aesthetics, they nurtured moral values.

Cutting the hair and shaving the body (when women were admitted to the camp, their hair was also removed from the intimate areas of the body and from under the armpits, which was also done under tragic, inhumane conditions) meant psychological torture. The protagonists of the radio documentaries speak in general terms about “the removal of hair from the entire body”; in their accounts, they do not distinguish between head hair and pubic hair, and they do not talk about the latter in detail. Hair shaving definitely affected women more than men. Hair is associated with femininity, the uniqueness of the sex. Men are less likely to have a problem with losing hair and perceive a haircut as a purely physical procedure. For women, it is violence of their bodies, humiliation, shame, a punishment for being alive. Primo Levi in his famous book asks metaphorically:

Consider if this is a woman,  
Without hair and without name  
With no more strength to remember,  
Her eyes empty and her womb cold  
Like a frog in winter.<sup>5</sup>

A reference to Jewish culture further reinforces the meaning of cutting hair. Orthodox Jewish women shaved their heads at marriage; making an oath to their husbands, they said goodbye to their girlhood and sensuality. In public, women

---

<sup>4</sup> M. Vrzigulova, op. cit., p. 113.

<sup>5</sup> P. Levy, op. cit., p. 2.

covered their heads, so additionally, depriving them of their hair meant stripping them of their personality, identity, and individuality<sup>6</sup>.

Third, the broadcasts reveal that the role of women as mothers and caregivers was severely undermined. The child ceased to be connected with new life, and instead, linked motherhood with danger and fear. Expecting a child implies fear, giving birth to one increases the threat many times over. Importantly, if women became pregnant, this fact significantly reduced their chances of survival, even if they were not sent to a concentration camp. The situation was doubly dramatic for women who dreamed of motherhood. Bożena Karwowska points out that “women were so frightened by the fact that they had forever lost the possibility of having a child that in some cases giving birth in the camp was a victory: ‘I can do it.’”<sup>7</sup> Women in the camps lived in conditions so bad that the chance of an infant surviving was close to zero. At the same time, for many Jewish women, the thought that they might never become mothers again caused insurmountable pain, because it involved abandoning the model of the first mother, strongly rooted in Judaic culture and religion.

The singled-out models of Jewish women as mothers/caregivers (the *Yiddish mame*, (non)mothers, absent mothers, mothers-survivors) are conventional; their fluid boundaries intermingle, similarly to the changing roles of women caregivers in the harsh realities of war. Radio artists, creating portraits of mothers during the Holocaust, set their focus on the two basic constants: a woman’s protectiveness and the immense drama of the situation when it is put to the test. They do not shy away from themes that break taboos and go beyond the archetypal vision of the first mother – placing children in the care of others, leaving them on the doorsteps of Catholic homes, and extended suicide if the hiding place is compromised. Undoubtedly, women as mothers are portrayed largely on the basis of patriarchal models – they are primarily associated with nursing work, and daily care of the home, husband, and children. At the same time, however, audio literature often places women at the center along with their agency, shuttering the patriarchal image of the submissive and subservient woman. Mothers’ care is combined with their subjectivity and decisiveness also when it comes to the decisions that are most difficult for them. Radio art creators free women’s narratives, preserving their stories and experiences.

Fourth, the phenomenon of ritual practices in Nazi forced labor, concentration and extermination camps was part of the struggle for survival. Undoubtedly, the prisoners’ culture-centered activities contained a ritualistic element. According to

---

<sup>6</sup> See: K. Sulej, *Rzeczy osobiste...*, p. 32.

<sup>7</sup> B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Kraków 2009, p. 73.

Aleksandra Ubertowska (2009: 224), having an almost topical character, the stories about formulas, recipes and dishes perform

a compensatory function, alleviating the effects of camp starvation. However, in the women's "narratives about narratives," they gain a deeper meaning; as Goldenberg argues, they perform the function of "life-giving" stories, becoming a camp "counter-discourse," an emancipatory discourse, part of a survival strategy that went beyond mere physical survival.<sup>8</sup>

In *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* (Eng. *Boundary experiences. Studies on twentieth-century forms of representation*), Jacek Leociak wrote about the importance of radio during the war. He pointed out that listening to the radio contained an element of festivity, gave hope, and allowed one not to lose fortitude. It had an informational value, but above all – a community value; it united its listeners. When radio as a medium was gone, female prisoners proved that the mainstay of radio was the word and imaginative space. Their involvement produced a radio that was founded in the body, in the voice. By freeing the word, the imprisoned women saved culture<sup>9</sup>. One of the organizers of Radio Majdanek explained the importance of the word to the prisoners' thirst for artistic experiences as follows: "A slice of bread is divisible, but can hardly go round, because how can a slice of bread go round many people? The word, on the other hand, a good word, is indivisible, but it can go round (...) It was the spreading of values. Values prevailed."<sup>10</sup>

Last but not least, the components constitutive of gender narratives that emerged from artistic radio forms about the Holocaust also prompted me to ask what elements of women's sexuality do not appear in radio broadcasts and why they are *terra incognita*. During the analyses of the collected material, I noticed thematic areas in audio documents and radio plays that were hardly present. Why are they absent from radio broadcasts? I fully realize that one cannot analyze something that is missing from the material under study, but the absence is often also a message. An issue that appears marginally in the analyzed collection of broadcasts is menstruation (it resounds only in the afore-cited reportage *Mój Auschwitz*). Sexual violence – harassment, rape, and forced sex work – comes to the forefront of topics that are shrouded in silence. Women are reluctant to talk about it in recordings, and if the topic surfaces at all, it happens in private conversations.

<sup>8</sup> A. Ubertowska, „Niewidzialne świadectwa”..., p. 224.

<sup>9</sup> See: J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009, pp. 36-44.

<sup>10</sup> [www.majdanek.eu/pl/news/cykl\\_jutrobedzielepiej\\_-\\_radio\\_majdanek/1193#](http://www.majdanek.eu/pl/news/cykl_jutrobedzielepiej_-_radio_majdanek/1193#)



Even Anne Frank, a rape survivor, did not describe it in her diary. In the radio plays in which her character appears, such as *Pamiętnik Anny Frank* (Warsaw 1957) by Jan Świdorski or *Wstręt do tulipanów* [Repulsion to Tulips] (Warsaw 2017) directed by Waldemar Modestowicz based on a script by Hanna Bielawska-Adamik, the theme of rape is not mentioned either. Probably the main reason is that these works are based on diaries written by Frank, and since the victim of violence chooses to withhold this tragic event from her notes, it is natural for the creator of the audio work to do the same. Forced sex work was also taboo. Women performing it were burdened with shame and stigma in their immediate environment. The decision of the makers of radio documentaries and radio dramas to not address themes such as sexual violence, forced sex work, and the physiology of the female body, which was a determining factor in the fate of Jewish women in the Shoah, can be attributed to several primary factors. The first is known as victim silencing, that is, being so overwhelmed by trauma and shame that overly incriminating events are omitted in testimony. Another factor that may determine the exclusion of the subject of sexual oppression in artistic broadcasts is that for years, these issues were strongly tabooed. Furthermore, the Holocaust in literature (including audio) was addressed from several basic perspectives (survivors, witnesses, victims, the cult of memory). Yet another important component may be the reluctance of survivors to share such memories: even if they admit to experiencing such trauma, they may refuse to share it with the author of the phonetic story and, later, with the listeners. When confronted with the person's reluctance or inability to talk about the most difficult parts of their memories, the author of the audio story can only respect the decision of their interlocutor or the person whose testimony inspired them to create a radio play or reportage. Radio creators who address the issues of the Holocaust are characterized by a deep sensitivity: their stories are thoughtfully crafted both dramaturgically and formally, but above all, special efforts are made to express the reliability of the testimony and respect for the testifier. At times, the fear of hearing about such great suffering arises in them, too. Even if the author of the broadcast is confronted with such a story, they are faced with another challenge: how, in what form, and in what language to present it in the most intimate medium, which is radio. The intimacy of the radio forms is both its opportunity and its risk, since it is a medium where many contents resound more strongly and emphatically. Stories in which testimony is spoken right into the ear of the listener, where the voice of the speaker comes out to meet them, directly activate imaginative processes; such narratives are full of emotion not only in their content, but also – in their reception. The survivor herself may resist the unmasking of her own inability, while the creator – crossing a certain boundary that would make the emotional weight of the story told through the most intimate of mediums unbearable.

The final question is about radio as an audio medium and its material. I must leave the issue of audibility and audioscenography of broadcasts for future exploration. I realize the power of communicating a message through music, phonic gestures, and silences, but in this article, I have focused primarily on the words and content found in radio artistic narratives as an element of broadcasts that compels focus and reflection, and develops sensitivity.

The research launched by Joan Ringelheim has led to a comprehensive view of the Shoah, broadening the knowledge about women's experiences in this genocide. It has directed attention to the fact that Jewish women were doubly at risk: because of their ethnicity but also because of their femininity. This is the crux of the feminist approach to the Shoah: men's and women's hardship and suffering were different, and gender mattered, as the radio narratives show. They also point to the message that the ways in which women experienced the Shoah should be studied so that this issue can take a proper place in the teaching about this genocide.

## References

- Bachura-Wojtasik J., *Audio literature and the Holocaust: a study based on the material of public radio stations – Polish Radio in Warsaw, Radio Łódź, and Radio Lublin, 1950–2020*, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2022, no. 4, vol. 42, pp. 795-822. DOI <https://doi.org/10.1080/01439685.2022.2041306>.
- Buryła S., *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016.
- Domańska E., (2009) *Muzułman: świadectwo i figura*, [in:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, Czaplinski P. and Domańska E. (eds), Poznań 2009, pp. 67–86.
- Hilberg R., *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933–1945*, University of Michigan 1992.
- Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*. Warszawa 2010.
- Horowitz S., Women in Holocaust Literature. Engendering Trauma Memory, [in:] *Women in the Holocaust*, eds. Ofer D. and Weitzman Lenore J., New Haven, CT 1998, pp. 364–378.
- Jakubiak D., "Radio Majdanek" – Lublin 1943. Available at: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/radio-majdanek-lublin-1943/> (accessed 10 July 2021).
- Jones A., *Genocide: A Comprehensive Introduction*, London 2006.
- Jones A., *Gender Inclusive: Essays on Violence, Men, and Feminist International Relations*, London 2009.
- Jones A., *New Directions in Genocide Research*, London 2012.
- Jones A., *The Scourge of Genocide: Essays and Reflections*, London 2013.
- Karwowska B., *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Kraków 2009.
- Karwowska B., *Women's Luxury Items in Concentration Camps*, [in:] *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, eds. Petó A., Hecht L. and Krasuska K., Warszawa 2015, pp. 64–78.
- Kremer S.L., *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*, Lincoln, London 2001.
- Kurz I., Buty, [in:] *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, eds. Kowalska-Leder J., Dobrosielski P., Kurz I. and Szpakowska M., Warszawa 2017, p. 59.
- Langer L.L., *Gendered Suffering? Women in Holocaust Testimonies*, [in:] *Women in the Holocaust*, eds. Ofer D. and Weitzman Lenore J., New Haven, CT 1998, pp. 351–363.
- Women in the Resistance and in the Holocaust. The Voices of Eyewitness*, ed. Laska V., Westport, Connecticut 1983.

- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Levi P., *If This Is a Man: Remembering Auschwitz*, Indiana State University 1986.
- Państwowe Muzeum w Majdanku (2021). Available at [www.majdanek.eu/pl/news/cykl\\_jutrobedzielepiej-radio-majdanek/1193#](http://www.majdanek.eu/pl/news/cykl_jutrobedzielepiej-radio-majdanek/1193#) (accessed 10 July 2021).
- Państwowe Muzeum w Majdanku (2021). Available at [www.majdanek.eu/pl/news/cykl\\_jutrobedzielepiej-radio-majdanek/1193#](http://www.majdanek.eu/pl/news/cykl_jutrobedzielepiej-radio-majdanek/1193#) (accessed 10 July 2021).
- Rachmani M., *Testimonies, Liminality Rituals and the Memory of the Self in the Concentration Camps*, "Dapim: Studies on the Holocaust" 2016, no. 30(2), pp. 75–92.
- Ringelheim J., *The Unethical and the Unspeakable. Women and the Holocaust*, "Simon Wiesenthal Center Annual" 1984, no. 1, pp. 69–87.
- Ringelheim J., *Women and the Holocaust: A Reconsideration of Research*, "Signs" 1985, no. 10(4), pp. 741–761.
- Different Voices. Women and the Holocaust*, eds. Rittner C. and Roth J.K., New York 1993.
- Stachyra G., "Radio Majdanek" – *głos pośród ciszy. Narracja radiowa w kontekście pierwotnej oralności*, [in:] *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, eds. Bachura-Wojtasik J. and Kowalska-Elkader N., Łódź 2021, pp. 11–26.
- Stöcker-Sobelman J., *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoah. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Warszawa 2012.
- Sulej K., *Włosy*, [in:] *Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*, eds. Kowalska-Leder J., Dobrosielski P., Kurz I. and Szpakowska M., Warszawa 2017, pp. 448–450.
- Sulej K., *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Warszawa 2020.
- Ubertowska A., "Niewidzialne świadectwa." *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holocaustu*, „Teksty Drugie” 2009, no. 4, pp. 214–226.
- Ubertowska A., *Kobiece 'strategie przetrwania' w piśmiennictwie o Holocaustie (z perspektywy literaturoznawcy)*, [in:] *Ślady obecności*, eds. Buryła S. and Molisak A., Kraków 2010, pp. 317–335.
- Vrzgulova M., *Holocaust in Women's Lives: Approaching a Slovak Oral History Archive*, [in:] *Women and the Holocaust: New Perspectives and Challenges*, eds. Pető A., Hecht L. and Krasuska K., Warszawa 2015, pp. 99–124.
- Waxman Z., *Women in the Holocaust: A Feminist History*, Oxford 2017.

## Biogram autorki

**Joanna Bachura-Wojtasik** – dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego, medioznawca, teoretyk radia. Podstawą jej zainteresowań badawczych są artystyczne gatunki radiowe fiction i non-fiction oraz kulturowe badania nad dźwiękiem (*sound studies*). Bada reprezentacje Holocaustu w literaturze dźwiękowej. Pełni funkcję sekretarza ds. numerów dziennikarskich kwartalnika „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”. Jest przewodniczącą sekcji Radio w Polskim Towarzystwie Komunikacji Społecznej.

**Bartłomiej Borek**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID 0000-0002-7503-8703

## Motywy akwaticzne w poezji Wincentego Korab-Brzozowskiego

Aquatic motifs in the poetry of Wincenty Korab-Brzozowski

### Abstract

The article is an attempt to present the presence of aquatic motifs in the lyrical work of Wincenty Korab-Brzozowski. Speaking about the element of water present in this poet's poems, the functioning of water representatives, such as the sea, ocean, stream, fountains, tears and snowflakes, was expounded and discussed. The analysis carried out was intended to emphasize the reflective nature of the water element and the motifs of *mare tenebrarum*, Hindu thought, the narrative of Narcissus and Maeterlinck's affinities.

### Keywords

Wincenty Korab-Brzozowski, poetry, water, philosophy

### Abstrakt

Artykuł stanowi próbę przedstawienia obecności motywów akwaticznych w lirycznej twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego. Mówiąc o żywiole wody obecnej w liryce tego poety, wyeksplikowano i omówiono funkcjonowanie wodnych reprezentantów, takich jak choćby morza, oceanu, strumienia, fontann, łez czy płatków śniegu. Przeprowadzona analiza prowadziła do zaakcentowania refleksyjnego charakteru wodnego żywiołu i obecnych tu motywów *mare tenebrarum*, myśli hinduskiej, narracji o Narcyzie czy Maeterlinckowskich powinowactwach.

### Słowa kluczowe

Wincenty Korab-Brzozowski, poezja, woda, filozofia

**A**nna Czabanowska-Wróbel stwierdziła, że woda<sup>1</sup>, jako jeden z czterech żywiołów, jest dominującym składnikiem rzeczywistości poetyckiej Młodej Polski<sup>2</sup>. Postawiona przez badaczkę teza wydaje się jak najbardziej słuszna. Nie należy jednak zapominać, że nie wszyscy pisarze wpisywali się w tendencje i mody epoki. Bywało, że jeśli dany motyw czy temat zdawał się artyście interesujący, to realizował go on w swoim dziele na różne sposoby, często odbiegając od głównego wzorca.

Wspomniana literaturoznawczyni, dokonując imponującej pracy badawczej, sklasyfikowała w pięciu rozdziałach motywy akwaticzne w poezji Wincentego Korab-Brzozowskiego, umiejscawiając cztery liryki w grupach noszących nazwy: „rozdzierający smutek wody” i „czy to jezioro, czy to moja dusza?”. Wybierając dzieła, kierowała się:

(...) naczelnym założeniem, którym było poszukiwanie tego, co w poezji Młodej Polski wspólne, powtarzalne, nacechowane najistotniejszymi znaczeniami symbolicznymi<sup>3</sup>.

Przed przejściem do omówienia funkcjonowania motywu wody w twórczości autora *Wśród gwiazd*, które wydaje się bardziej złożone – zarówno materiałowo, jak i znaczeniowo – niż w ustaleniach Czabanowskiej-Wróbel, osadźmy ową zasadę świata na filozoficznym i kulturowym fundamencie, który dla późniejszych analiz okaże się nie tylko ornamentem, ale również elementem pomocnym w docieraniu do sensów pomieszczonych w dziełach.

Kiedy filozof słyszy hasło „woda”, bez zastanowienia w jego myślach pojawia się pierwszy z wielkich myślicieli – Tales z Miletu. I nie ma w tym nic zaskakującego. To on nim przecież pisał Arystoteles w *Metafizyce*:

Spośród pierwszych filozofów większość uważała, że *archai* wszystkiego należą wyłącznie do rodzaju materii. Bo to, z czego wszystkie rzeczy są, z czego najpierw powstają i to, w czym na końcu giną – ich substancja (*ousia*) pozostaje trwała, zaś przymioty ulegają zmianie – to coś jest, według nich, żywiołem oraz ową arche rzeczy istniejących. Stąd sądzą, że żadna z tych rzeczy ani nie powstaje, ani nie ginie, jako że owa natura zostaje zachowana; tak jak mówimy o Sokratesie, że ani po prostu nie powstaje, gdy staje się piękny czy wykształcony, ani nie ginie,

<sup>1</sup> Zob. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 116; zob. J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, s. 374-381; K. Wilkoszewska, *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002 (jeden z rozdziałów tej książki poświęcony został w całości żywiołowi wody); *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, J. Bartmiński (red.), t. I: *Kosmos*, cz. 3: *Ziemia, woda, podziemie*, h: woda, Lublin 1999.

<sup>2</sup> Zob. A. Czabanowska, *Wyobrażenia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, R. 78, z. 3, s. 99.

<sup>3</sup> Tamże.

gdy te cechy utraci, gdyż pozostaje podłoże (*hypokeimenon*), którym jest sam Sokrates. To samo we wszystkich innych przypadkach. Musi istnieć jakaś natura, jedna lub więcej, z której wszystko powstaje, a ona sama jest zachowana. Nie wszyscy jednak się zgadzają co do ilości oraz rodzaju tej arche. Tales, który taką filozofię zainicjował, uważał, że arche to woda (dlatego twierdził, że ziemia unosi się na wodzie). Zapewne doszedł do tego wniosku na podstawie obserwacji, że wszystko czerpie pożywienie z wilgoci, a gorącość z wilgoci powstaje i z niej żyje (to zaś, z czego rzeczy powstają stanowi arche wszystkiego). Swoją pogląd przyjął na takiej właśnie podstawie oraz z tego, że nasiona wszystkich rzeczy mają wilgotną naturę, a także z tego, że woda jest źródłem rozwoju rzeczy wilgotnych<sup>4</sup>.

Talesowska *arche* to bezsprzecznie woda. Ona jest początkiem wszystkiego, dzięki niej wszystko trwa – ziemia pływająca na wodzie czy kiełkujące nasiona.

Niestety, nie dysponujemy bezpośrednimi dokumentami, które wyszły spod pióra Talesa, a jedynie relacjami innych o tym, co zajmowało jego myśli. Przypuszczać można, że:

(...) najprawdopodobniej wspierał swoją teorię o wodzie jakimś materiałem obserwacyjnym. Zauważył, że w wielu (wszystkich?) konkretnych przypadkach ilekroć mamy do czynienia ze wzrostem, życiem, powstawaniem, ocieplaniem, to zawsze dzieje się to w obecności wody. Gdyby taką interpretację przyjąć, dawałoby to podstawy, by uznać Talesa za pierwszego przyrodnika, który na podstawie obserwacji natury pragnął na podstawie pojedynczych, zaobserwowanych faktów dojść do wniosków uogólniających<sup>5</sup>.

Antyczni Grecy, próbując objaśnić genezę świata, nie odwoływali się, jak współcześni, do wielu argumentów, ale do jednej zasady, której celem było stanowienie o samej sobie. Jak już wspominaliśmy, dla Talesa zasadą tą była woda, którą określał jako samą w sobie wieczną. Filozof twierdził, że ów element był jednolity, nieograniczony, ruchomy i wypełniał wszystkie byty<sup>6</sup>. Co ciekawe, Tales wyrażał przekonanie, że woda, jak i inne żywioły, może być niszczycielska, zaś świat zależny od jej „ruchości”<sup>7</sup>. Zdaniem myśliciela świat powstał w wyniku zagęszczenia bądź rozrzedzenia wody; dopiero później, gdy element ten zaczął się jeszcze mocniej „rozrzedzać”, wyłoniły się tzw. przeciwieństwa (inne żywioły). Według Talesa woda wpływała także na powstawanie wichur, trzęsień ziemi, a nawet ruchu gwiazd – zarazem, co

<sup>4</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2023, w. 983, s. 6–27.

<sup>5</sup> R. Legutko, *Tales z Miletu o wodzie*, „Peitho/ Examina Antiqua” 2017, nr 1 (8), s. 84.

<sup>6</sup> Zob. K. Polus-Rogalska, *Pięć jedności w filozofii starożytnej*, „Folia Philosophica” 1998, nr 16, s. 48, 49.

<sup>7</sup> Tamże, s. 50.

ważne, była tak początkiem, jak i końcem wszystkiego<sup>8</sup>. Moment zakończenia życia wedle tej koncepcji oznacza powrót do stanu sprzed zgęstnienia żywiołu – do jego ponownego rozrzedzenia, czyli stanu idealnego<sup>9</sup>. Należy nadmienić, że referowanie poglądów filozofów nie zawsze było dokładne i często odnosiło się do większych grup niż jednostki<sup>10</sup>; lecz skoro Tales mówił o początku istnienia, logiczne zdaje się przekonanie, że musiał także rozważać tematy ostateczne. Jeśli za początek życia uznał wodę, to z dużym prawdopodobieństwem można przyznać rację Hipolitowi, że również koniec życia dostrzegał on w tym żywiole.

---

**Dla Bachelarda woda jest zatem idealną realizacją idei *coincidentia oppositorum*. W niej spotykają się pary antynomii, takie jak życie i śmierć, spokój i lęk, cisza i hałas, ciepło i zimno.**

---

W dziejach ludzkości o żywiole wody rozprawiało wielu<sup>11</sup>. Dla naszych rozważań ważne wydaje się zreferowanie poglądów na ten żywioł filozofa poezji – Gastona Bachelarda. Ten XX-wieczny fenomenolog zawarł swe ustalenia w aż sześciu książkach. Zdaniem Bachelarda woda – wiecznie odradzająca i niewyczerpująca, samowystarczalna, pozbawiona formy, łącząca przeciwieństwa, a więc substancja idealna – była (obok powietrza) najważniejszym z czterech żywiołów. Dla Bachelarda niemal wszystko było z nią związane, emanowało nią lub sugerowało jej ruch<sup>12</sup> – nawet rzeczy i stany pozornie od niej dalekie (jak trawa czy włosy kołysane przez wiatr). W wyobraźni twórcy krytyki tematycznej żywioł ten mieścił w sobie również „zaproszenie do umierania”<sup>13</sup>. Mówiąc o wodzie jako źródle życia, badacz dodawał,

---

<sup>8</sup> Również w myśli hinduskiej woda postrzegana jest w taki sposób. Nie bez powodu w *Bhawiśjottarapurana*, 31, 14 padają słowa: „Wodo, ty jesteś źródłem każdej rzeczy i wszelkiego istnienia!”. Cyt. za: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 185.

<sup>9</sup> Na podstawie myśli Hipolita. Zob. tegoż, *Obalenie wszystkich herezji*, 1.1., w. 1-4, cyt. za R. Legutko, dz. cyt., s. 87.

<sup>10</sup> Hipolit, Arystoteles czy Simplicjusz referowali nierzadko poglądy całych ugrupowań, a my na ich podstawie przypisujemy je dziś konkretnym osobom, co może prowadzić do błędów. Przykładowo *Metafizyka* Arystotelesa omawia poglądy Jończyków, z czego dopiero ostatni fragment poświęcony jest właśnie Talesowi. Nie znaczy to, że Tales zgadzał się z każdą myślą szkoły jońskiej.

<sup>11</sup> Zob. choćby J. Prieur, *Symbole świata*, tłum. J. Kluza, Warszawa 1997; P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, h: woda, Warszawa 2007.

<sup>12</sup> Zob. J. Kotowska, *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*, „Racionalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 146.

<sup>13</sup> Tamże, s. 147.

że jest ona domem dla nimf, a dla nimf martwych – grobowcem<sup>14</sup>. Joanna Kotowska, referując myśl filozofa, zapisała:

Można by się pokusić o stwierdzenie, iż woda bywa metaforycznym „środkiem transportu” w nieskończoność: umieranie pojmowane jako dysolucja, czyli całkowite rozpuszczenie się i zjednoczenie z żywiołem, byłoby więc niejako przekroczeniem samej idei śmierci, bo czyż wtopienie się w element, stanie się jego integralną częścią nie oznacza przejścia wszystkich jego cech, włącznie z pewnym specyficznym, właściwym mu rodzajem nieśmiertelności?<sup>15</sup>

Woda według Bachelarda zdaje się ewokować najłagodniejszą formę śmierci, rozumianej jako ponowne spoczęcie w łonie, matczynych wodach, które chroniły człowieka w trakcie rozwoju płodowego. Nie sposób też zapomnieć, że:

(...) w Bachelardowskim „kompleksie Ofelii” woda jest kobiecym samobójstwem, spokojnym zanurzeniem w wiecznym śnie. W „kompleksie Charona” jest natomiast – jak to ujmuje Anna Kamińska – „tajemniczą i straszną żegluga”, podróżą w zaświaty wraz z nocnym, żałobnym nurtem Styksu<sup>16</sup>.

Dla Bachelarda woda jest zatem idealną realizacją idei *coincidentia oppositorum*<sup>17</sup>. W niej spotykają się pary antynomii, takie jak życie i śmierć, spokój i lęk, cisza i hałas, ciepło i zimno.

Poza wskazanym fundamentem filozoficznym, zasadne wydaje się przywołanie przynajmniej wybranych realizacji motywu wody w sztuce modernizmu, którego składową jest przeciwieństwo literacka spuścizna Wincentego Korab-Brzozowskiego. Nie sposób nie przywołać tu choćby malarskiego tropu prerafaelickiego (któremu warto w przyszłości poświęcić osobne, szersze badania). Mimo że tendencje w sztuce modernizmu bezpośrednio nie łączyły się z myślą Johna Ruskina i prerafaelitów (oraz ich kontynuatorów czy naśladowców), to niezaprzeczalnie czerpały z pewnej dość ogólnej atmosfery, jaką można przypisać dziełom tych twórców. Prasa modernistyczna szybko spostrzegła wizyjność i nastrojowość dramatów Maurice’a Maeterlincka, zwracając uwagę na podobieństwa między nimi a twórczością prerafaelitów. Podkreślano zbieżności w kreacjach kobiecych postaci, zwłaszcza akwaticzną delikatność/sensualność, somnambuliczną nieobecność czy zatopienie w niematerialnej

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Zob. J. Frontczak, *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 11, s. 57, 60; zob. też A. Przybysławski, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004.



przestrzeni malarstwa Edwarda Burne-Jonesa<sup>18</sup>. W jednym z artykułów prasowych tego okresu czytamy:

Wysmuklone postacie Burne-Jonesa poruszają się jak we śnie, a ich suknie trąca lekko chłodny powiew jesienny. Owoce kultury przesyconej, jakby wyzbyte z terażniejszości, podobne są raczej do cieni zmarłych, do wspomnień, unoszonych milczącą tęsknotą. Spirytualiści znaleźli wyraz dla zjawisk tego rodzaju: dematerializacja<sup>19</sup>.

Warto zatem zapytać, w jaki sposób akwaticzne tendencje prerafaelicko-maeterlinckowskie znalazły wyraz w twórczości literatów – nie tylko przełomu wieków, ale również w interesującej nas poezji Korab-Brzozowskiego.

Konieczne zdaje się również wprowadzenie – wraz ze wskazaniem konkretnych realizacji poetyckich – kluczowych dla literatury końca XIX wieku pojęć, takich jak pejzaż wewnętrzny (*paysage mental*), idealizm typu platońsko-plotyńskiego czy topos *mare tenebrarum*.

Po tak zarysowanym wprowadzeniu przejdźmy do analiz konkretnych dzieł. O wodach w twórczości Korab-Brzozowskiego Czabanowska-Wróbel pisała w kontekście fontann i wodotrysków z cyklu *Węgłem smutku i zgryzoty*, umiejscawiając je w sferze nie natury, lecz raczej kultury. Owe źródła wody ewokują, jej zdaniem, emocje miłości i smutku, co potwierdzać ma wspomniany już cykl:

I zdaje mi się, że w zimnej fontannie  
Jestem posągiem i tulę w uścisku  
Boginię białą – a płacz, bezustannie  
Na nas błękitny pada wodotrysku...<sup>20</sup>

Badaczka zauważyła, że:

Symbolika wody smutnej nakłada się tu na obszar znaczeniowy wody życia i miłości. Słowo „fontanna” wywołuje w wyobraźni wizję ogrodu wraz z jego ukrytym znaczeniem Edenu.

<sup>18</sup> Wskazuje się, że twórczość Maeterlincka czerpała inspirację ze sfery wizualnej malarstwa prerafaelitów, zwłaszcza przedstawicieli „drugiego pokolenia” tego nurtu – Sir Edwarda Burne-Jonesa i Waltera Crane’a. Podobieństw należy upatrywać w sposobie przedstawiania kobiecych sylwetek, uchwycenia spojrzenia czy charakterystycznym zatopieniu ich w duchowej kontemplacji. Owo „piętno” szczególnie mocno odcisnęło się na postaci Melisandy z dramatu *Pelleas i Melisanda*. Zob. M.M. Wiles, *Jacques Rivette*, Illinois 2012, p. 69, tłum. własne.

<sup>19</sup> W. Sch., *Burne-Jones*, „Życie” 1898, nr 27, s. 333.

<sup>20</sup> W. Korab-Brzozowski, *Symbolie*, IV, w: tegoż, *Utwory zebrane*, (red.) J. Grodzicka, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 65.

W magicznym centrum takiego ogrodu-Raju bije cudowne źródło wody żywej. Sztucznie tworzone przez człowieka wodotryski zagarnęły część przypisywanych naturalnym źródłom właściwości<sup>21</sup>.

Do tego sądu należy podejść już ostrożniej. Jeśli do tej pory interpretacje Czabanowskiej-Wróbel nie budziły wątpliwości, to powyższa konstatacja zaskakuje. Konieczne zdaje się zastanowienie nad tym, czy stawiana przez Czabanowską-Wróbel teza o skojarzeniu z ogrodem Eden jest uprawniona. Krajobraz owego miejsca nie był – na co wskazuje tekst Księgi Rodzaju – związany z fontanną. Ponadto podmiot liryczny wiersza sugeruje, że owe deskrypcje nie są typową topografią, a raczej pejzażem mentalnym. Mówi przecież: „Magiczne blaski i fantasmagorie,/ Której w mej duszy palą się od Wschodu”<sup>22</sup>. A co najważniejsze, cały obraz zbudowany został na transformacyjnej metaforze fontanny-człowieka. Trzymający w objęciach „Boginię białą” podmiot liryczny zalewa ją łzami, czyniąc siebie i podziwianą kobietę zimnymi. Deskrypcja przywołuje raczej serię skojarzeń z figurami zdobiacymi miejskie fontanny choćby w Rzymie (Fontanna Czterech rzek) czy nawet Gdańska (Fontanna Neptuna) W tym przypadku wątpliwa staje się również teza o wodzie jako źródle życia.

---

**W liryce autora *Wśród gwiazd* obecne okażą się przeróżne modele wodnych zwierciadeł. Będą to lustra: poznania, złudzeń, narcystycznych kontemplacji, zwierciadła zatrzymujące czas i utrwalające rzeczywistość.**

---

Czabanowska-Wróbel w swojej analizie wspomniała także o obrazie statku, którego motyw był w jej przekonaniu bliski poecie (ze względu na fakt, że jego herb rodowy – Korab – był dawniej określeniem statku/okrętu). Badaczka odnalazła w XII i XXIII wierszu *Symboli* obecność motywu *fluctuat nec mergitur* („rzuca nim fala, lecz nie tonie”), co podkreśliła z emfazą. Zaakcentowała przy tym, że liryk jest nie tylko wyrazem wiary we własne siły, ale też wyraża przekonanie, „że nie wszystko w człowieku podlega zniszczeniu, a nawet przeciwnie – fizyczne unicestwienie wyzwała to, co wieczne”<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 101-102.

<sup>22</sup> W. Korab-Brzozowski, *Symboli*, IV, w: tegoż, dz. cyt., s. 65.

<sup>23</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 129.

Omówienie tego wiersza kończy rozważania Czabanowskiej-Wróbel o poecie. Oczywiście wodnych exemplów lirycznych jest u Korab-Brzozowskiego więcej, dlatego należy o nich opowiedzieć. Woda pojawia się w tym piarstwie stosunkowo często (choć na pewno rzadziej od dominującego w nim ognia i wszelkich jego konfiguracji – światła, ciepła, blasku<sup>24</sup>). Woda zajmuje w wyobraźni poety drugie miejsce wśród żywiołów, a więc jest dla niego ważna. Duża liczba przykładów obecności wodnego medium w utworach Korab-Brzozowskiego ewokuje intrygujące poznawczo przestrzenie. W przeciwieństwie do ognia<sup>25</sup>, woda wydaje się żywiołem zespolonym z *sacrum* w sposób bardziej subtelny. Świętość wody to *sacrum* wysublimowane, eteryczne, sugestywne, a przede wszystkim – niejednoznaczne semantycznie. Jeśli o *sacrum* w twórczości Brzozowskiego powiedzieć możemy wiele, to o jego konfiguracjach z wodą będziemy rozstrzygać przede wszystkim na drodze sugerowania sensów. To estetycznie piękne obrazy niewiadomego.

Idealną realizacją takiego zjawiska będzie ostatni liryk z cyklu *Domus aurea*. Zacytujmy go w całości, dla pełniejszego zrozumienia jego wymowy:

A przede wszystkim ty, więcej pokory  
W sobie na przyszłość miej. Nie bądź tak skory  
Do wykrzykników: Słońce! Szczyt! Lazury!  
Bo jeśli orłów mieszkaniem są góry,  
To wiedz, że także są miejscem żałoby,  
Na którym ludów rzesza stawia – groby...

(A gdyby ojciec twój miał tam swą trumnę,  
Czybyś ty często szedł na wirchy dumne?)

Patrz się na jezior spokojne zwierciadło:  
Anielsko wiernie odbija widziadło  
Wysokich światów, a tak pełne ciszy,  
Iż dusza twoja wyraźnie usłyszy, Jak cicho szepczą, śląc wonne ofiary,  
Śnieżystej lilii kwiat i nenufary...<sup>26</sup>.

Mimo że cykl w przeważającej części ufundowany został na ognistej metaforze, to ostatni, spajający wszystko fragment zdaje się swego rodzaju złagodzeniem

<sup>24</sup> Zob. B. Borek, „Wieczny mnie rodzi ogień i wyznają Słońce”. Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, nr 3, s. 331-350

<sup>25</sup> Tamże, s. 334 i 343. Łączliwość ognia z *sacrum* zdaje się u poety ufundowana na znacznie bardziej dynamicznym podłożu – wiąże się z nieustającą zmianą i aktywizmem.

<sup>26</sup> W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea*, XI, w: tegoż, dz. cyt., s. 49.

temperamentu wielkiego bohatera – swoistym ukłonem w stronę idealizmu platońsko-plotyńskiego<sup>27</sup>. Najlepszym sposobem na ugaszenie wewnętrznego pożaru będzie właśnie woda. Ale woda nie byle jaka, bo woda idei – święta, oczyszczająca, wprowadzająca w rzeczywistość nadmysłową<sup>28</sup>. Cicha, anielska, spokojna tafla wody odbija wieczne prawdy świata. Spoglądając w wodne zwierciadło, możliwe okazuje się dostrzeżenie tego, co ukryte przed innymi.

Z lirykiem zdaje się korespondować – pod względem zdolności katoptrycznych – inny wiersz, mianowicie *W odbiciu wód*:

Na ogrodowym stawie, ku wysepce małej,  
Gdzie się marzenia twoje nieme pochowały,  
W zwierciadle wody lśniącej sunie łabędź biały.  
Co do mnie, to wytwornej rozkoszy doznaję,  
Gdy w odwrotnym odbiciu wód siebie poznaję<sup>29</sup>.

Paralelność wierszy zasadza się na obecnym w obu z nich motywie przyglądania się wodnemu zwierciadłu. Cel owego patrzenia jest jednak odmienny. Podmiot liryczny *Domus aurea* dostrzega w owym zwierciadle skrywane prawdy o świecie, pragnie ujrzeć odbity w lustrze jeziora kosmos. Ogrodowy staw, po którym płynie biały łabędź (zapowiedź kontaktu z *sacrum*), staje się medium dla innego sposobu patrzenia – widzenia na poziomie wewnętrznym. Natomiast *W odbiciu wód* zdaje się odsyłać do narracji o Narcyzie<sup>30</sup>. Nie ulega wątpliwości, że historia Narcyza była w Młodej Polsce jednym z uprzywilejowanych tematów poetyckiej aktywności<sup>31</sup>. Jak pisał francuski noblista:

Znacie tę historię. A jednak opowiemy ją raz jeszcze. Wszystko zostało już opowiedziane; ale ponieważ nikt nie słucha, trzeba zawsze zaczynać od nowa<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Zob. P. Paczkowski, *Jedność filozofii Platona*, Rzeszów 1998, s. 112.

<sup>28</sup> Zob. K. Siemion, *Woda cudowna i woda zwyczajna*, „Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2002, t. 56, nr 1-2, s. 172-187.

<sup>29</sup> W. Korab-Brzozowski, *W odbiciu wód*, w: tegoż, dz. cyt., s. 265.

<sup>30</sup> Więcej o owej mitycznej narracji pisze choćby: S. Jaworski, *Narcyz*, w: *Mit, człowiek, literatura. Praca zbiorowa*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 133-150; A. Rossa, *Od Lemanu do Giverny, czyli o romantycznych i impresjonistycznych fascynacjach modernistów odbiciem wodnym*, w: *Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni*, Warszawa 1998, s. 295-312.

<sup>31</sup> Zob. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, „Twórczość” 1980, nr 10, s. 95-112.

<sup>32</sup> A. Gide, *Traktat o Narcyzie*, w: tegoż, *Immoralista i inne utwory*, tłum. I. Rogozińska, Warszawa 1984, s. 31.

Nie bez powodu przywołaniem cytatu pióra André Gide'a rozpoczyna jeden z rozdziałów swej rozprawy przywoływana już Czabanowska-Wróbel<sup>33</sup>. Upraszczone nie rzadko interpretacje historii Narcyza nie pozwalają dostrzec, że moment spojrzenia we własne odbicie jawi się jako fenomen poznawczo-eschatologicznej unii, w której świat doczesny łączy się ze światem nadzmysłowym. Odbicie nie jest iluzoryczne; jest ono aktem poznawczym na drodze samouświadomienia *ego* lirycznej osoby.

Wspomniana narracja została zamieszczona w trzech różnych dziełach antyku grecko-rzymskiego. Powszechnie znaną wersję spisał Owidiusz w *Metamorfozach*. Mniej popularne – co nie sugeruje bynajmniej ich mniejszej wartości – są przekazy Konona i Pauzanasza<sup>34</sup>.

---

**Ludzki umysł, porównany do oceanu, ewokując  
żywiół wody na drodze obrazowego porównania go  
do wszechogarniającej siły, potęguje wrażeniowy  
odbiór rzeczywistości na zasadzie nośnego  
w modernizmie motywu *mare tenebrarum*.**

---

Dobrze zdomowiony w kulturze mit o Narcyzie stał się nośnym motywem. Epoką, która z wyjątkowym pietyzmem traktowała ów przekaz, była Młoda Polska. To właśnie na przełomie wieku XIX i XX dostrzeżono nieprzebrane możliwości sensotwórcze tej narracji. Świadczą o tym choćby dzieła Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Kazimiery Zawistowskiej, Maryli Wolskiej, Leopolda Staffa czy Bolesława Leśmiana.

W liryce autora *Wśród gwiazd* obecne okazały się przeróżne modele wodnych zwierciadeł. Będą to lustra: poznania, złudzeń, narcystycznych kontemplacji, zwierciadła zatrzymujące czas i utrwalające rzeczywistość. Zgodnie z tymi nazwami odbijane w nich pejzaże również przedstawiają się zaskakująco odmiennie – nie tylko w warstwie kompozycyjnej, ale przede wszystkim pod względem niesionych przez nie znaczeń. Stosunkowo najczęściej w wodnej toni odbijać się będzie niebo z gwiazdami, księżyc, słońce – kosmos (co widoczne jest choćby w cyklu *Domus aurea*).

Zastanawiać może, dlaczego tyle miejsca w artykule poświęcone zostaje objaśnieniom związku analizowanego wiersza Korab-Brzozowskiego z historią Narcyza. W końcu objętość wyjaśnień wydaje się niewspółmierna do pięciowersowego

---

<sup>33</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Odbicia i powtórzenia. Młodopolski „Traktat o Narcyzie”*, w: *taż, Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 365.

<sup>34</sup> Zainteresowanych opisem trzech narracji o Narcyzie odsyłam do artykułu: B. Borek, *Paralela zwierciadlanych pejzaży narcystycznych w wybranych utworach Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana*, „Heteroglossia – Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2019, nr 9, s. 19-32.

liryku. Jednak mimo skromnych rozmiarów, wiersz przekazuje ważną dla patrzącego w wodną toń myśl, mianowicie ideę samopoznania na drodze indywidualności – a to temat uprzywilejowany, jeśli nie kluczowy dla twórczości autora *Duszy mówiącej*.

Bohaterowie Korab-Brzozowskiego, patrząc we własne odbicie i odbicie świata, znajdują się w momencie sakralnego doświadczenia prawdy. Toteż w XV liryku z *Symboli* motyw antycznego Narcyza jest już nie tyle sugerowany, co wyrażany bezpośrednio:

Umysł ludzki jest jako ocean głęboki,  
Tym głębszy, iż się niebo w nim chmurne odbija...  
A duszy naszej Narcyz, biały jak lilija,  
Tym bielszy, iż schylony nad głębią, gdzie mroki<sup>35</sup>.

Ludzki umysł, porównany do oceanu, ewokując żywioł wody na drodze obrazowego porównania go do wszechogarniającej siły, potęguje wrażeniowy odbiór rzeczywistości na zasadzie nośnego w modernizmie motywu *mare tenebrarum*<sup>36</sup>. Na tle żywiołu wszystko wydaje się nader zintensyfikowane. Odbicie<sup>37</sup> w wodzie „chmurnego” (ciemnego) nieba pozwala dostrzec doskonalszą biel narcyza, który zostaje również zestawiony i porównany<sup>38</sup> z innym bytem – białą lilią. Obraz ten koresponduje bezsprzecznie z innym przedstawieniem białej duszy „na ciemnym jeziorze/ Przedziwnej lilii”<sup>39</sup>. Zastanawiający jest jednak fakt, że narcyz Korab-Brzo-

<sup>35</sup> W. Korab-Brzozowski, *Symboli*, XV, w: tegoż, dz. cyt., s. 105.

<sup>36</sup> Maurice Maeterlinck przekonywał, iż natura żyje na sposób duchowy. Optował za tym, że zwierzęta i rośliny czują, planują i pozostają w ścisłej koherencji z człowiekiem – w tzw. komunii. Topos morza mroków opisywał słowami: „Jest w nas morze wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze, nie dające się ani ująć w dźwięki, ani opisać; to zaś, co uda się nam wypowiedzieć, zapala w nim niekiedy coś, jakby odbicie gwiazdy na tle tak czarnym i burzliwym”. Cyt. za: D. Samborska-Kukuć, *Posępne epifanie Stanisława Koraba Brzozowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2002, nr 57, s. 105. Podobny pogląd co do świadomości natury wyrażał Maurycy Mochnacki w słowach: „Myśleć jest to żyć [...] natura jest, bo myśli”. Zob. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, s. 25.

<sup>37</sup> Więcej o motywie odbicia w wodzie w poezji młodopolskiej zob.: I. Możejko, *Odbicie, cień, sobowtór. Znaki dwuwymiarowości istnienia w młodopolskiej liryce Leopolda Staffa*, w: *Pośród twórczych potęg i niszczących mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, (red.) G. Igliński, R. Świątkowski, Olsztyn 2005, s. 107-184.

<sup>38</sup> Porównaniowa teoria metafory zakłada, że przenośnia jest skróconym porównaniem – motywowana jest przez podobieństwo lub analogię między zjawiskami bądź obiektami, których nazwy zostały w wyrażeniu metaforycznym zestawione lub podmienione. Teoria ta jest głęboko powiązana z myślą Arystotelesa. Różni się od teorii substytucyjnej przede wszystkim tym, że w teorii porównaniowej interpretacja jest znacznie głębsza.

<sup>39</sup> W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea*, VI, w: tegoż, dz. cyt., s. 43.

zowskiego zostaje zapisany dużą literą i znajduje się nie w świecie postrzegalnym sensorycznie, a w samym człowieku – spoglądającym w swą mroczną głębię. Taka konfiguracja uprawnia do stwierdzenia, że poeta pozytywnie (w najgorszym przypadku neutralnie) waloryzował postać mitycznego Narcyza.

Trzeci z liryków zbioru, ufundowany na kanwie wodnych odbić, ewokujący powinowactwo względem antycznych narracji, każe zastanowić się nad siłą i zdolnościami wodnego medium. Kojarzone jest ono bowiem z antywegetacją i śmiercią. Echa owej deskrypcji dostrzeżemy już w *Powinowactwie cieni i kwiatów o zmierzchu*<sup>40</sup>, w których przeczytamy o łodzi i zaświatach, czyniących „skojarzenia z łodzią Charona, tym bardziej że w pierwszej zwrotce występowały umarłe cienie, a w drugiej woda łączyła się z czarnymi arkadami”<sup>41</sup>. W *Spotkaniu* zaś wody określane zostaną jako:

(...) moczary,  
Nieruchome, mętne wody, gdzie zgnilizną siną  
Ciała topielców przerażonych płyną,  
A nad nimi komarów roje i much chmary,  
Zbite w jakieś ruchome opary,  
Jęczą nudą żałobną i szmerem muzyki  
Zgonów (...)<sup>42</sup>.

Wodne tonie – w opozycji do przestrzeni ziemskich – skrywają w sobie rozgrywane się sceny frenezji. Wypływa stąd wniosek, że kolejnym, wartym zaakcentowania tropem interpretacyjnym, przydatnym w analizie poezji Korab-Brzozowskiego, może okazać się naturalizm i schopenhaueryzm<sup>43</sup>. Prym wie dzie tu, w zgodzie z wspomnianą poetyką, motyw śmierci. Przyznać należy, że przedstawienie wody jako swoistego grobu stanowi jednokrotny zabieg zastosowany w poezji autora *Wśród gwiazd*. Tak przerażająco sugestywny, że niemal odbierany zmysłem węchu obraz zgnilizny, śmierci i padliny, jest rzadkością w klasycyzującej poetyce syna Karola Brzozowskiego – lecz nie w myśli wspominanego Talesa (upatrującego końca życia w wodzie) czy Bachelarda (rozprawiającego o wodzie jako grobie dla nimf). Ma się wrażenie, że w utworze tym delikatnie pobrzmiewają idee owych myślicieli.

<sup>40</sup> Wiersz doczekał się intrygującej interpretacji porównawczej. Zob. G. Legutko, *Symboliczne kwiaty śmierci/ Maeterlinck – Mallarmé – Brzozowski*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, H. Ratuszna, R. Sioma (red.), Toruń 2010, s. 77-95.

<sup>41</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 220-221.

<sup>42</sup> W. Korab-Brzozowski, *Spotkanie*, II, w: tegoż, dz. cyt., s. 60.

<sup>43</sup> Tu warto zwrócić szczególną uwagę na powinowactwo wody z (przefiltrowaną przez schopenhaueryzm) myślą hinduską. Zob. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.

Wartymi uwagi i szerszego rozwinięcia badań w przyszłości wydają się skojarzenia wymowy wiersza z Maeterlinckowskimi esejami *Le Trésor des humbles* (*Skarb pokornych*)<sup>44</sup>. Symbolistyczne w swej wymowie teksty poruszają problem kontaktu z tymi, którzy z chwilą śmierci oddzieleni zostali od świata żywych przez rzekę – Wielką Strugę. Sekwencja Korab-Brzozowskiego podejmuje ważne, metafizyczne pytanie: *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*; z drugiej zaś strony stawia pytanie o kondycję żywych, wśród których „gaśnie lampa Mędrców,/ A Poeci – błędzą...”<sup>45</sup>.

Pozostając w tematyce śmierci, a precyzyjniej mówiąc – jej krainy, należy wspomnieć o wierszu XI z *Symboli*. W nim poeta zawarł opis losów Persefony i Hadesa, którego plan zniweczyć chciała syrakuzańska najada Kiane:

Kiedy w tej to wiosennej ty zrywasz ustroni  
Ciemnobłękitne fiołki o powiewnej woni,  
Niestety, o! Cerery córko, nie wiesz wcale,  
Iż ciemny Pluton dąży za tobą zuchwale.  
Znieść miana bezpłodnego nie ma już ochoty:  
Wenus tymi samymi zraniła go groty,  
Jakimi trafia celnie w głębi leśnych cieni  
W plemię ptaków i szybko-biegających jeleni.  
O, słuchaj krzyków boga! Pod potężną dłońią  
Dęba stają rumaki, co od światła stronią,  
Łamiąc swymi kopyty chylące się trzciny  
W moczarach, które żywią zdroje Kamaryny.  
W tych pieczarach lka Henna, wszech-kwiatów rodzica,  
A Cjana swe wody łzami jej podsyca.  
Wśród białych nieboszczyków wnet ty będziesz panią  
I Junoną podziemną, władnącą otchłanią.  
I oto życie nagle, zgiełkiem swego znoju,  
Naruszy nicość w grobów zamkniętą spokoju,  
I odtąd wciąż na próżno nieszczęśliwe cienie  
Z letejskich nurtów będą piły zapomnienie<sup>46</sup>.

Podmiot liryczny wskazuje na kilka źródeł wody – łyzy Henny, zdroje Kamaryny, wody Cjany oraz letejskie nurty. Niełatwo zlokalizować źródło, z jakiego czerpał

<sup>44</sup> Na uwagę zasługują szczególnie trzy eseje – *Le Silence (Cisza)*, *La Vie Profonde (Głębsze życie)*, *Les Avertis (Przeznaczeni)*.

<sup>45</sup> W. Korab-Brzozowski, *Spotkanie*, II, w: tegoż, dz. cyt., s. 60.

<sup>46</sup> W. Korab-Brzozowski, *Symboli*, XI, w: tegoż, dz. cyt., s. 100.



poeta przy tworzeniu liryku; warto jednak podkreślić, że jest to opis zasługujący na uwagę ze względu na zawartą w nim intrygującą topografię. Nie jest to wyłącznie relacja z porwania Persefony, lecz przede wszystkim opis lokalizacji, w której do zdarzenia doszło – i właśnie on zdaje się znaczący. Poeta umiejętnie wplata w tkanę wiersza lokacje w taki sposób, by podkreślić nastrój smutku i lęku. Stąd łyzy miasta Henna, sugerujące cierpienie po stracie Persefony, ale też przywołujące znaną z piękna łabędziego śpiewu rzekę Pergus. Owe łyzy i wody łączą się w żalu z rzeką/strumieniem Kiane – syrakuzzańską najadą, której nie udało się zniweczyć planu Hadesa i która za karę została przemieniona w wodę. Źdroje Kamaryny najprawdopodobniej odnoszą się do sycylijskiego miasta o tej samej nazwie, którego wody służyły jako element obronny przed Syrakuzńczykami. Liryk kończy wspomnienie letejskich nurtów, przywołujących rzekę Letę, znaną starożytnym jako jedna z pięciu odgałęzień Styksu<sup>47</sup> (a o której bezpośrednio wspomina podmiot liryczny *Doświadczonych* czy narrator *Eryfili* Jeana Moréasa<sup>48</sup>). Przypomnijmy, że efektem wypicia wody z jej kolisk miała być całkowita utrata dotychczasowych wspomnień.

Jak więc widać, woda z XI *Symbolu* okazuje się nosicielką smutku, lęku i zapomnienia. Z tymi emocjami łączyć będą się te liryki, w których poeta powoływać będzie do istnienia morza i oceany. Ich spokój podkreślać będzie kontemplacyjny charakter twórczości poety, którego niezaprzeczalnym symbolem będzie X liryk z cyklu *Węgłem smutku i zgryzoty*:

A oto teraz, na rozłączeń brzegu,  
Żywot goryczy w samotności wiodę:  
Dni moje nikną — spojrzysz:  
Płatki śniegu padają w wodę...<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Jak podaje grecka mitologia, Hermes odprowadzał dusze do brzegu rzeki Styks, której dopływami były kolejno: Acheron (Żal), Flegeton (Płonąca), Lokytos (Płacząca), Aornis (Bez ptaków), Lete (Zapomnienie). Przeprawa przez rzekę łodzią Charona powodowała u zmarłego stopniowe, lecz całkowite zapomnienie świata doczesnego. Poza tym warto wspomnieć, że Hermes z *Vanitas* Korab-Brzozowskiego przypomina Hermesa z *Mimu XVIII*, który określony zostaje przez poetę mianem Psychopompa, który przeprowadzał dusze na drugą stronę.

<sup>48</sup> Tłumaczenia i parafrazy dokonane przez Korab-Brzozowskiego traktuję jako jego własne dzieła. Jeśli przyrzeć się oryginałom, zauważymy, że poeta wielokrotnie zmienia sensy pomieszczone w utworach – dlatego traktowanie ich jako autorskich nie uważam za nadużycie. Wyjątkiem czynię jedynie *Centaury*, który moim zdaniem jest translatorskim majstersztykiem – wręcz idealnym odwzorowaniem sensów i językowych niuansów obecnych w twórczości Maurice'a Guérina. W *Eryfili*, poza Styksem, pojawia się jeszcze rzeka Acheron.

<sup>49</sup> W. Korab-Brzozowski, *Węgłem smutku i zgryzoty*, X, w: tegoż, dz. cyt., s. 72.

Wpadające do wody płatki śniegu nie giną, ale przeistaczają się, stają się jednością – wracają do swego źródła, co zdawał się sugerować mówiący o drodze żywiołu Bachelard. Mimo że liryk konotuje smutek, przemijanie, nie wynika z tego, że odejście musi oznaczać coś pejoratywnego. Właściwości owego żywiołu odpowiadają cechom jego rozproszonego bytu bez początku i końca, bezkresnemu, wiecznemu i stałemu. Dialektyka wody (także w jej śnieżnych przejawach) odpowiada zatem rozdzieleniu bytu i jednoczesnemu jego zjednoczeniu<sup>50</sup>. Zaprezentowane w wierszu naturalne zjawisko może okazać się nauką dla podmiotu lirycznego, godzącego się z prawami rządzącymi życiem człowieka, zestawionymi tu na zasadzie podobieństwa z regułami świata przyrody. Warto podkreślić, że ufundowany na wodnej metaforze wiersz wskazuje na zespolenie człowieka z żywiołem, szerzej: naturą. Mijający czas, którego symbolem są tu płatki śniegu, przyczynia się do wędrówki człowieka nad „rozłączeń brzeg”. Kres życia to przybliżanie do brzegu, sugerowany przez linię brzegową akwenu. Może właśnie dlatego Korab-Brzozowski zdecydował się na tłumaczenie *Centaury*, opowiadającego o rzekach i jeziorach jako wiedzących i mających bliską więź z tytułowym stworzeniem<sup>51</sup>.

Podobną scenę przedstawia podmiot liryczny z XII liryku cyklu. To tam czytamy:

Jak okiem w dal sięgnąć – stroskane bezdroże.  
Czas wokół nas depcze po serca ofierze,  
I jesteśmy smutni, jak smutne wybrzeże,  
Przy którym od dawna nie śpiewa już morze.

I badam, schylony, przyszłość naszą w szlakach,  
Które los rozrzucił po bezgwiezdnej toni:  
Może jaka pomoc jest teraz w pogoni?  
Może jeszcze jaka nadzieja lśni w znakach?

Jak okiem w dal sięgnąć – stroskane bezdroże  
Czas wokół nas depcze po serca ofierze,  
I jesteśmy smutni, jak smutne wybrzeże,  
Przy którym od dawna nie śpiewa już morze!<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Zob. G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 166-169.

<sup>51</sup> Zob. M. de Guérin, *Centaur*, w: W. Korab-Brzozowski, dz. cyt., s. 194.

<sup>52</sup> W. Korab-Brzozowski, *Węglem smutku i zgryzoty*, XII, w: tegoż, dz. cyt., s. 74.

Konstituowany przez akwaticzną leksykę *paysage mental*<sup>53</sup>, będąc pejzażem morskiej kontemplacji, melancholijnej zadumy nad momentem odchodzenia, to przede wszystkim obszar troski po – co konceptualnie ważne dla wymowy utworu! – utracie morza, jego zaniknięciu. Podmiot liryczny przetransponowuje słownictwo na tematykę nocnego nieba, a pozbawiony gwiazd nieboskłon określa mianem toni, potęgując w ten sposób wrażenie bezmiaru wszechświata i wszechogarniającej mocy ciemności<sup>54</sup>. Kończąca liryk eksklamacja podkreśla żałobność świata przedstawionego. Wszystko w nim bowiem powoli milknie i zanika – nawet wspomniane morze, które w XIV wierszu cyklu okaże się „morzem ciemności”. Milkną i zanikają również myśli, stając się „nicości głębinami”, jak również życie stające się „niezmiennym pejzażem/ (...) wód zamyślonych”<sup>55</sup>. Realizacja toposu *mare tenebrarum* wydaje się w twórczości Brzozowskiego atrakcyjna poznawczo przede wszystkim wówczas, gdy dostrzeżemy, że poeta z drobiazgowością mówi o czymś, czego nie ma, a odbiorca nieustannie ma wrażenie, że owe morze widzi.

Więńczącym rozważania utworem szkicu będzie jeden z bardziej refleksyjnych liryków poety, mianowicie *Nad morzem o zmierzchu*:

Ku wschodniej stronie, zimna, barwy pozbawiona,  
 Światłość gaśnie po mglistym, zimowym przestworzu.  
 Zachód jest bez purpury; Dusza zasmucona  
 Patrzy, jak zmierzch, w oddali, kładzie się na morzu.  
 (...)  
 Fale chwieją się, gonią, a ich zimne wargi  
 Całują przed skonaniami piaszczyste kobierce.  
 Morze, wieczny tułacz, jakie szepcesz skargi?  
 Słuchając cię, przecz cięższym wydaje się serce?  
 (...)  
 Morze, taka harmonia olbrzymia się toczy  
 Po twych nurtach o kształtach zmiennego chaosu,

<sup>53</sup> Pejzaż/krajobraz wewnętrzny rozumiem za Wojciechem Gutowskim jako ujęcie podmiotu lirycznego z perspektywy *natury-w-byciu-Ja*, czyli jako ucieczkę w głąb siebie. Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia: motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 64. Autor ten ujmuje *Bycie-Ja-w-naturze* jako dar lub więzienie (rzeczywistą przestrzeń), zaś *Naturę-w-byciu-Ja* postrzega na zasadzie wspomnianego pejzażu mentalnego.

<sup>54</sup> „U wielu poetów pojawia się także imaginacyjne morze, które wchłonęło w siebie Noc. To Morze Ciemności – *Mare tenebrarum*, gdzie starożytni żeglarze umiejscowili raczej swój lęk niż doświadczenie” – zob. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris 1963, p. 138.

<sup>55</sup> W. Korab-Brzozowski, *Węgłem smutku i zgryzoty*, XIV, w: tegoż, dz. cyt., s. 76.

Iż z Istotą Wód duch mój z wolna się jednoczy,  
I, chyląc się, zapada w sen na łonie Losu<sup>56</sup>.

Morski pejzaż funkcjonuje w wierszu jako asumpt, który podkreślić ma przygnębiający charakter wodnych ustroni. Morze, niebo – wszystko spaja się w jedność. Wszeghogniająca siła świata zewnętrznego przeraża podmiot działań twórczych, który obserwuje, jak fale morza, na drodze personifikacji – wskutek całowania zimnymi wargami plaży – szepczą skargi. Spsychizowane morze, określane mianem harmonii, mieści w sobie także – na zasadzie wspomnianej *coincidentia oppositorum* – nurty o kształcie chaosu. Jest zatem morze idealnym reprezentantem żywiołu, z którym są zdolne połączyć się, według persony mówiącej, duch człowieka i materia kosmosu.

---

### **Dialektyka wody (także w jej śnieżnych przejawach) odpowiada zatem rozdwojeniu bytu i jednoczesnemu jego zjednoczeniu.**

---

Na podstawie liryku warto wspomnieć ponadto o pewnej możliwości interpretacyjnej filozofii Wincentego Korab-Brzozowskiego. Jeśli dla filozofów przyrody – choćby przywoływanego już Talesa – istniała jedna zasada świata (woda, ogień, ziemia lub powietrze), to dla autora *Wśród gwiazd* nie była nią żadna z wymienionych. Poeta upatrywał zaś *arche* w duszy, która mieściła w sobie wszystkie żywioły, tak jakby była ich emanacją. Na duszę składały się więc żywioły:

- wody: „Morze, wieczny tułacz, jakie szepcesz skargi”<sup>57</sup>;
- ognia i powietrza: „Dusza jest wewnątrz Płomieniem,/ A zewnątrz — Lotem!”<sup>58</sup>;
- ziemi: „I oto kłonię ku ziemi mą głowę/ I duch mój w prochu...”<sup>59</sup>.

Gdyby chcieć zebrać wnioski płynące z analizy motywów akwaticznych w twórczości Korab-Brzozowskiego, należałoby przede wszystkim podkreślić eksponowany przez niego refleksyjny charakter żywiołu. Nie ulega wątpliwości, że poeta zachował w swoich wierszach wartości przypisywane wodzie tradycyjnie, jak choćby dawanie

---

<sup>56</sup> Tenże, *Nad morzem o zmierzchu*, w: tegoż, dz. cyt., s. 206.

<sup>57</sup> W tym przypadku morze utożsamione zostaje z duszą. Pozwala na to ustęp z VI liryku z cyklu *Domus aurea*, w którym czytamy: „Szła dusza nasza, wieczna wędrownica,/Która pamięta...” – zob. W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea*, IV, w: tegoż, dz. cyt., s. 43.

<sup>58</sup> Tenże, *Domus aurea*, II, w: tegoż, dz. cyt., s. 39.

<sup>59</sup> Tenże, *Domus aurea*, IX, w: tegoż, dz. cyt., s. 46.

życia czy łagodzenie pragnienia – ale podkreślił też jej powiązanie ze śmiercią, przemijaniem i niebezpieczeństwem, a więc z potęgą żywiołu. Reprezentantami wody są nie tylko morza czy oceany, lecz także strumienie, wodotryski, fontanny, łązy, a nawet płatki śniegu. Co ciekawe, Korab-Brzozowski nie wspomina właściwie w swej twórczości (nawet w utworze *Jesień*) o zjawisku, które można określić mianem jednego z bardziej charakterystycznych motywów Młodej Polski – a więc o deszczu. Staffowskie krople i wydawane przez nie dźwięki nie odnalazły indywidualnej realizacji w liryce autora *Wróżby*. Warty odnotowania, ze względu na porównaniowy charakter obrazu, wydaje się wiersz *Skarga*. W wyrażeniu „Dachy deszczem opłakane”<sup>60</sup> poeta przyrównuje deszcz do łez, co nadaje utworowi emocjonalnego charakteru.

Bogactwo możliwości interpretacyjnych twórczości poety na drodze odczytu jej przez wodną motywikę powinno stać się bodźcem do pogłębionych badań na tym polu badawczym. Intrygujące realizacje toposu morza mroków, narcystycznych odbić czy przefiltrowanej przez schopenhaueryzm myśli hinduskiej udowadniają, że pisarstwo Korab-Brzozowskiego jest nieprzebrany rezerwuarem myśli, mogącym rzucić nowe światło na nierozpoznane wciąż wystarczająco dzieje Młodej Polski.

## Bibliografia

- Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2023.
- Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Paris 1963.
- Bachelard G., *Woda i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Borek B., *Paralela zwierciadlanych pejzaży narcystycznych w wybranych utworach Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana*, „Heteroglossia – Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2019, nr 9.
- Borek B., „Wieczny mnie rodzi ogień i wyznaję Słońce”. *Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, nr 3.
- Chevalier J., Gheerbrandt A., *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982.
- Czabanowska A., *Wyobrażenia akwatywne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, R. 78, z. 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Odbicia i powtórzenia. Młodopolski „Traktat o Narcyzie”*, w: taż, *Złotnik i śpiwak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Frontczak J., *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 11.
- Gide A., *Traktat o Narcyzie*, w: tegoż, *Immoralista i inne utwory*, tłum. I. Rogozińska, Warszawa, 1984.
- Głowiński M., *Narcyz i jego odbicia*, „Twórczość” 1980, nr 10.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia: motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Jaworski S., *Narcyz*, w: *Mit, człowiek, literatura. Praca zbiorowa*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992.
- Korab-Brzozowski W., *Utwory zebrane*, (red.) J. Grodzicka, oprac. M. Stala, Kraków 1980.
- Kotowska J., *Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3.

<sup>60</sup> Tenże, *Skarga*, w: tegoż, dz. cyt., tłum. M. Stala, s. 165.

- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, h: woda, Warszawa 2007.
- Legutko G., *Symboliczne kwiaty śmierci/ Maeterlinck – Mallarmé – Brzozowski*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, (red.) H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010.
- Legutko R., *Tales z Miletu o wodzie*, „Peitho/ Examina Antiqua” 2017, nr 1 (8).
- Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923.
- Możejko I., *Odbicie, cień, sobowtór. Znaki dwuwymiarowości istnienia w młodopolskiej liryce Leopolda Staffa*, w: *Pośród twórczych potęg i niszczących mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, (red.) G. Igliński, R. Świątkowski, Olsztyn 2005.
- Paczkowski P., *Jedność filozofii Platona*, Rzeszów 1998.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Polus-Rogalska K., *Pięć jedności w filozofii starożytnej*, „Folia Philosophica” 1998, nr 16.
- Prieur J., *Symbole świata*, tłum. J. Kluza, Warszawa 1997.
- Przybyśławski A., *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004.
- Rossa A., *Od Lemanu do Giverny, czyli o romantycznych i impresjonistycznych fascynacjach modernistów odbiciem wodnym*, w: *Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni*, Warszawa 1998, s. 295-312.
- Samborska-Kukuć D., *Posępne epifanie Stanisława Koraba Brzozowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2002, nr 57.
- Sch W., *Burne-Jones*, „Życie” 1898, nr 27.
- Siemion K., *Woda cudowna i woda zwyczajna*, „Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2002, t. 56, nr 1-2.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, (red.) J. Bartmiński, t. I: *Kosmos*, cz. 3: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.
- Wiles M.M., *Jacques Rivette*, Illinois 2012.
- Wilkoszewska K., *Estetyka czterech żywiołów*, Kraków 2002.

## Biogram autora

**Bartłomiej Borek** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Autor ponad 30 szkiców naukowych, z czego większość została opublikowana w czasopiśmie z listy MEiN. Założyciel Studenckiego Koła Naukowego Miłośników Kultury i Literatury Wieku XIX UMCS. Laureat plebiscytu „Nauczyciel Na Medal” województwa lubelskiego w roku 2018. Nauczyciel i wychowawca.

Anita Grzegorzewska

ORCID 0000-0002-5923-8086

**Mediatyzacja diabła Wiktoryna Grąbczewskiego  
czyli Łęczyckie bajanie o Borucie panie.  
Przyczynek do rozważań nad instrumentalizacją kultury ludowej  
służącą wzmocnieniu władzy politycznej**

**Abstract**

The aim of the article is a prosodic analysis of the film etude „A Łęczyca’s story about Boruta our master” (1983). This film is an interesting example of the mediatization of folk culture in the Polish People’s Republic. It’s a remediation of the legends about the devil Boruta into a film genre (artistic documentary film). The author, referring to the communicative methodology, examines the film’s voiceover and answers the question: how the sound phenomena of language (intonation, stress and pause) and the intensity of emotions affect the composition of meaning in the film. Prosody as a component of meaning turns out to be an important component in the process of mediatization, defined as remediation into audio and audiovisual genres.

**Keywords**

Mediatization, remediation, documentary film, movie etude, People’s Republic of Poland, folk culture, the devil Boruta

**Abstrakt**

Podstawą artykułu jest prozodyczna analiza etiudy filmowej *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* z 1983 r. Film ten stanowi ciekawy przykład mediatyzacji kultury ludowej w PRL, tu będącej remediacją legend o diable Borucie do postaci gatunku filmowego (artystycznego filmu dokumentalnego). Autorka, odwołując się do metodologii komunikatywistycznej, bada ścieżkę lektorską filmu i odpowiada na pytanie, w jaki sposób zjawiska brzmieniowe języka (intonacja, akcent i pauza) oraz natężenie emocji wpływają na komponowanie sensu w filmie. Prozodia jako składnik sensu okazuje się istotną składową w procesie mediatyzacji, rozumianej jako zapośredniczenie przez gatunki audialne i audiowizualne.

**Słowa kluczowe**

mediatyzacja, remediacja, film dokumentalny, etiuda filmowa, PRL, kultura ludowa, diabeł Boruta

## Wprowadzenie

Polacy uwolnieni w 1945 roku spod niemieckiej okupacji znaleźli się pod sowiecką władzą komunistycznej monopartii, która rzekomo w interesie najniższych warstw (chłopów i robotników) zdominowała realia polityczne, militarne, gospodarcze i społeczne w kraju. Zgodnie z założeniami ustroju socjalistycznego także i sfera kultury została podporządkowana Kremlowi. Każdemu z powojennych okresów w dziejach Polski Rzeczypospolitej Ludowej towarzyszyła obsesja władzy w realizowaniu ideału kultury socjalistycznej. Przejawiała się ona kontrolowaniem aktywności twórców, decydowaniem „co jest *dobrą*, a co *niedobrą* kulturą”<sup>1</sup>. Konsekwencją, z jaką promowano fasadowe inicjatywy, do dzisiaj robi wrażenie. Łączono masowość i dostępność do szeroko rozumianej kultury z walorami ideowymi, powołując ośrodki kształtujące i upowszechniające wzorzec człowieka kulturalnego. Nie tylko zachęcano do uczestnictwa w wydarzeniach wymagających wysiłku intelektualnego i towarzyskiego obycia, dostępnych dla mieszkańców dużych miast, takich jak bywanie w teatrach, operach, filharmoniach, muzeach czy galeriach sztuki. Alternatywę stanowiły liczne domy kultury, świetlice i biblioteki pozostające w zasięgu zarówno mieszkańców dużych metropolii, jak i małych miast i wsi. „Mnożyły się tzw. klubokawiarnie, w których można było bezpłatnie korzystać z gazet, oglądać telewizję, brać udział w grach towarzyskich i wieczorach dyskusyjnych. Powszechny był dostęp do taniej, a przy tym świetnie i w ogromnych nakładach wydawanej książki. W PRL-u powstał też unikatowy w skali światowej Teatr Telewizji, który dał milionom Polaków możliwość oglądania inscenizacji teatralnych wybranej literatury, regularnie i za darmo”<sup>2</sup>.

Nawet dotkliwy kryzys zapoczątkowany falą strajków w sierpniu 1980 roku, a uwieńczony utworzeniem demokratycznego Niezależnego Samorządowego Związku Zawodowego „Solidarność”, nie pozbawił komunistycznej władzy możliwości wykorzystywania kultury i sztuki dla bieżących interesów politycznych<sup>3</sup>. Wprowadzony 13 grudnia 1981 roku stan wojenny zmienił jedynie perspektywę myślenia o sztuce. Nastąpił swoisty zwrot ku przeszłości połączony z jej nadwartościowywaniem. Zaczęto podejmować próby zespalania nierzeczywistości, „czyli rzeczywistości chcianej, pożądanej, która miała być codziennością (...) z ponurą rzeczywistością”<sup>4</sup>. Przekonywanie ludzi do systemu demokracji ludowej przejawiało się między innymi w odwoływaniu się do świadomości historycznej. „Chodzi tu o powszechnie

<sup>1</sup> W. Burszta, A. Jawor, M. Pęczak, M. Rauszer, P. Zańko, *Etnografia pamięci PRL-u. Kultura codzienności Polski przedwojennej 1956-1989*, Warszawa 2021, s. 83.

<sup>2</sup> W. Burszta, A. Jawor, M. Pęczak, M. Rauszer, P. Zańko, dz. cyt., s. 11.

<sup>3</sup> T. Gąsowski, *Od „Solidarności” do wolności. Polska i Polacy w latach 1980-1989*, w: M. Stankiewicz-Kopeć, I. Kaczmarczyk (red.), *Przemiany. W kręgu kultury polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 13-34.

<sup>4</sup> K. Piątkowski, *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011, s. 227.



występującą prawidłowość, która rekonstrukcji własnej (rzeczywistej czy nawet mitycznej) przeszłości nadaje jedyny w swoim rodzaju rezonans społeczny, zapewniający jej wyjątkową rolę w procesie samookreślenia narodowego”<sup>5</sup>. Wyśmienicie „demokratyzacji” poddawała się sztuka ludowa „jako sztuka wiecznie żywa, która była istotnym podłożem, kształtem i klimatem sztuki narodowej. Oczywiście po dopasowaniu jej do formuły *narodowej formy*”<sup>6</sup>. Owo „dopasowanie”, o którym wspomina Wojciech Włodarczyk, umożliwiał przede wszystkim pragmatyczny charakter sztuki ludowej. Folklor w każdym ze swoich przejawów pełnił, obok funkcji estetycznej, funkcje czysto komunikacyjne. Dzięki temu, iż informował (funkcje modalne), wartościował (funkcje emotywno-oceniające), a w konsekwencji nakłaniał do określonego sposobu myślenia i działania (funkcje działania), tworzył i umacniał więzi społeczne.

### Mediatyzacja ludowej wizji świata

Doskonałym przykładem reinterpretacji ludowej wizji świata jest *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, stanowiące „poprawny” ideologicznie komentarz wartościujący postawę patriotyczną. Odtwarzając kulturę ludową w jej duchowym obszarze na przykładzie niewielkiego wycinka zagadnienia demonologii, pokazuje, w jaki sposób wydarzenia historyczne wpłynęły na postrzeganie diabła Boruty. Szereg zmian i przeobrażeń, jakie zaszły w ukazywaniu jego postaci, pozostaje w zgodzie z cechami opowieści o wydarzeniach niesamowitych. Ludowa twórczość ustna (podania, gadki, legendy, bajki itp.) pozwala na swobodne snucie opowieści przy wykorzystaniu różnorodnych form komunikacji, dlatego też jej ostateczny kształt jest w znacznym stopniu uzależniony od kontekstów: okolicznościowego (obejmującego fizyczne otoczenie interlokutorów), sytuacyjnego (odnoszącego się do kulturowego otoczenia dyskursu), interakcyjnego (określającego formę językową i pozajęzykową dyskursu) oraz epistemicznego (obejmującego ogół wierzeń i wartości wspólnych mówiącym)<sup>7</sup>. W rezultacie dopuszczalna, a wręcz oczekiwana jest obecność wielu wariantów dzieł literackich, plastycznych czy muzycznych, opartych na jednym motywie. „Samo pojęcie wariantu jest tu jednak zwodnicze, albowiem sugeruje istnienie jakiejś nadrzędnej wersji, względem której różnicowałyby się warianty”<sup>8</sup>. Tymczasem wszystkie ludowe gatunki ustne (podobnie, jak i inne materialne

<sup>5</sup> J. Chlebowczyk, *Świadomość historyczna jako czynnik procesu narodotwórczego. Zarys problematyki teoretycznej*, „Dzieje Najnowsze” 1977 nr 1, s. 105.

<sup>6</sup> W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991, s. 113.

<sup>7</sup> M.A. Paveau, G.E. Sarfati, *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009.

<sup>8</sup> O. Kaczmarek, *Legenda*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, s. 242.

i niematerialne wytwory folkloru) są podatne „na rekontekstualizację, dostosowanie do nowych okoliczności przekazu, innych społeczności, wartości, wierzeń czy norm społecznych”<sup>9</sup>.

---

### **Folklor w każdym ze swoich przejawów pełnił, obok funkcji estetycznej, funkcje czysto komunikacyjne.**

---

Tę elastyczność kultury ludowej wykorzystały władze PRL-u, które zapośredniczyły „pamięć przeszłości”<sup>10</sup> dzięki takim nośnikom pamięci jak „pismo, literatura, muzeum, uroczystości rocznicowe, fotografia, cmentarze i pomniki, film, ale także miasto czy sztuka”<sup>11</sup>. Szeroko rozumiane „medium” pełniło rolę pośrednika na linii władza – obywatel, nie tyle odwzorowując, co definiując rzeczywistość<sup>12</sup>. Koncepcja „medium” jako środowiska komunikacyjnego, a nie technologii medialnej czy konkretnego produktu medialnego, pozwoliła uchwycić czynniki kulturowe. Według Grzegorza Godlewskiego, chcąc opisać „postawy rzeczywistości kulturowej, świata człowieka”<sup>13</sup>, należy spojrzeć na nie przez czynnik zapośredniczący, nadający sens ludzkiemu doświadczeniu. Z jednej strony kultura ludowa podporządkowuje się regułom narzucanym jej przez medium, z drugiej zaś strony sama komponuje sens: „ludowa wizja świata jest wyrazem niewyczerpanej, uniwersalnej dążności do nadawania wszystkim zjawiskom sensu, do odnalezienia formuły tłumaczącej powstanie świata, ludzi i wszelkich istnień; jest wyrazem głębokiej potrzeby zrozumienia istoty otaczającej człowieka rzeczywistości”<sup>14</sup>.

Odradzająca się co pewien czas pamięć o diable łączyckim pokazuje obecną wśród ludu skłonność do zachowania spójnego wyobrażenia świata. Zmieniające się warunki polityczne, gospodarcze i społeczne rewaluuja obraz diabła i jego rolę, pozwalając tym samym ocalić przeświadczenie, że wszystko, co się wydarza, jest konieczne, ale również i zmienne. Wszystko ma swój czas i miejsce, a człowiek musi

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> A. Szpociński, *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999.

<sup>11</sup> B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna” 2007 nr 3, s. 9.

<sup>12</sup> T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014 t. 57, s. 162-175.

<sup>13</sup> G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 49.

<sup>14</sup> J. Tomicka, R. Tomicki, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975, s. 21.

posiadać logiczną (choćby tylko ze swojego punktu widzenia) konstrukcję otaczającą go rzeczywistości<sup>15</sup>.

### **Łęczycki diabeł Boruta w twórczości Wiktoryna Grąbczewskiego**

Demonologia jako jeden z przejawów duchowej kultury ludowej przez długi czas dostarczała rozmaitych tematów dla wierzeń, zwyczajów, obrzędów oraz sztuki zarówno rękodzielniczej, jak i słownej (pieśni, opowiadań, bajek, baśni, klechd, przysłów itp.)<sup>16</sup>. Wyobraźnia ludowa szczególnie polubiła diabła, co bez wątplenia jest dużą zasługą księży, którzy przy nawracaniu Słowian upraszczali doktrynę chrześcijańską i utożsamiali obecne w niej postaci z regionalnie występującymi bóstwami i demonami. Synkretyzacja religii przyczyniła się do ukształtowania wyobrażenia diabłów: ludowego, szlacheckiego i miejskiego. „Stanowiły one połączenie dawnych postaci demonów leśnych, polnych czy błotnych z wizją chrześcijańskiego czarta”<sup>17</sup>. To, co szczególne, „diabły w wierzeniach ludowych tylko sporadycznie były personifikacjami zła”<sup>18</sup>, najczęściej stanowiły „grupę istot nadprzyrodzonych, niezbędnych dla istnienia życia na ziemi”<sup>19</sup>.

Michał Rożek w studium poświęconym diabłu w kulturze polskiej, powołując się na teksty między innymi wyśmienitego badacza folkloru Kazimierza Wójcickiego, dowodzi, że myślenie o diable uległo potrzebom ludów rolniczych: „polski diabeł ludowy przestał być czynnikiem destrukcyjnym (...) wyraża siły witalne związane z symboliką cyklu wegetacyjnego (...) asymiluje się z człowiekiem”<sup>20</sup>. Diabeł rzadko był postrzegany jako reprezentant ciemnych mocy zagrażających życiu człowieka, antropomorfizacja zła abstrakcyjnego. Julian Krzyżanowski słusznie dostrzegł, że już w renesansie „opowiadań o diable groźnym, gubiącym człowieka, spotyka się w folklorze polskim dosyć mało”<sup>21</sup>. A jeśli już się pojawiają, mają cechy katharsis – służą rozładowaniu grozy i lęku. Coraz częściej poprzez uczucie strachu przebija się również lekkość i rozrzewnienie: „Diabeł w folklorze polskim jest postacią często spotykaną. Lecz nie towarzyszy mu historyczny satanizm rodem ze średniowiecza. (...) Raczej akcent komizmu, zabarwionego uczuciem swojskości, pewnego

<sup>15</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990, s. 5-8.

<sup>16</sup> Przyjmuję za Sławomirem Czernikiem, że bajka, baśń, powieść, opowieść, powiastka, przypowieść, podanie, gawęda, gadka czy klechda, to różne nazwy „gminne” określające rodzaj ustnej twórczości ludowej. W artykule używam ich wymiennie. Por. S. Czernik, *Klechdy ludu polskiego*, Warszawa 1957, s. 5.

<sup>17</sup> S. Pawlak, *Słowo wstępne*, w: M. Wichowa (red.), *Diabeł Boruta w danej kulturze polskiej*, Łódź-Płock 2021, s. 8.

<sup>18</sup> J. Tomicka, R. Tomicki, dz. cyt., s. 30.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Poznań 2021, s. 230.

<sup>21</sup> Tamże, s. 237.

– nazwałbym to – *ciepła narodowego*. W rezultacie diabeł polski nie jest tak bardzo groźny. Malują go raczej facecje i humoreski, aniżeli pełne horroru opowieści”<sup>22</sup>. Zgodna z tym wyobrażeniem pozostaje również postać łęczyckiego diabła Boruty.

Doskonałą ilustracją wpływów kościoła katolickiego na kulturę duchową polskiej wsi jest przemiana ludowych demonów lasu w diabły. Znamienny jest fakt, iż w przypadku diabła Boruty zmiana imienia leśnego ducha nie wpłynęła na zmianę wyobrażeń z nim związanych – pozostał on przedchrześcijańskim demonem dusz ludzi zmarłych, panem i władcą lasu oraz zwierząt w nim żyjących. I chociaż etymologia jego imienia nie do końca jest jasna, są podstawy przypuszczać, że Boruta pochodzi od boru. W *Postępku prawa czartowskiego przeciwko narodowi ludzkiemu* jest mowa o diable Berucie. „Mimo woli nasuwa się przypuszczenie, że ów Berut to może późniejszy władca błot łęczyckich Boruta”<sup>23</sup>.

W ludowych klechdach Boruta utożsamiany był ze złośliwym i skorym do psot, ale raczej niegroźnym strachem błotnym lub leśnym. Występował pod różnymi postaciami leśnych zwierząt i ptaków. Rozmaicie był również nazywany. Zygmunt Gloger w *Encyklopedii staropolskiej* przywrócił pogański obraz diabła Boruty: „Z wyrazu bór powstało imię polsko-słowiańskie Borys, Borysław, Borek, Boruta. Że zaś w danych pojęciach narodu przechowywanych dotąd przez lud wiejski, istniał zły duch, czyli czart-borowy, leśny, borowiec, borowik skutkiem więc podobieństwa w brzmieniu i w związku z pojęciem boru, lud przeniósł nazwisko ludzkie Boruta na diabła, zwanego także borowym, rokitą, Rokickim, wierzbickim i łożińskim jak ducha mieszkającego w boru, rokitach, łożach i suchych wierzbach”<sup>24</sup>.

Zdaniem Leonarda Pełki proces degradacji społecznej demonów leśnych i zanikanie wątku wierzeniowego z nimi związanego w polskiej kulturze ludowej zapoczątkowało rosnące nimi zainteresowanie XIX-wiecznej literatury<sup>25</sup>. Bohdan Baranowski ubolewa: „Dawniej przypisywano Borucie te same cechy charakteru, co innym diablom. Dopiero później ów wystylizowany diabeł szlachecki obdarzony został przez literaturę popularnonaukową i piękną tymi cechami, które tak bardzo różnią go od innych przedstawicieli piekła. Powoli nawet w oczach ludu łęczyckiego wystylizowany obraz Boruty szlachcica poczyna wypierać wizerunek diabła z dawnych wierzeń”<sup>26</sup>.

Tak więc Boruta – „najpopularniejszy z polskich diabłów”<sup>27</sup> – zatracił swój pierwotny wizerunek złego ducha na rzecz „wystylizowanego” szlachcica: najpierw

<sup>22</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 6-7.

<sup>23</sup> B. Baranowski, *Pożegnanie z diabłem i czarownicą. Wierzenia ludowe*, Poznań 2020, s. 63.

<sup>24</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>25</sup> L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Poznań 2020, s. 176.

<sup>26</sup> B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019, s. 200.

<sup>27</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 124.

w drukowanych opowieściach, a następnie w wyobrażeniu ludowym. Przybrał on postać rosnącego mężczyzny o bladej twarzy i czarnych, złych oczach. Ubierano go najczęściej w długi czerwony kontusz zasłaniający ogon i czapkę, pod którą chował rogi. W większości podań był pijusem skłonny do hulaszczkiej zabawy, „rąbał się ze szlachtą, straszył ludzi i wciągał w trzęsawiska”<sup>28</sup>, a jego domeną były zalesione i bagniste okolice Łęczycy<sup>29</sup>. Do dzisiaj największą popularnością cieszą się podania o Borucie przebywającym w łeczyckim zamku. Cechują się one znaczną różnorodnością tematyczną, a sam Boruta występuje w nich pod różnymi postaciami. Stanowią one swoistego rodzaju mozaikę wierzeń pogańskich, chrześcijańskich i motywów zaczerpniętych z literatury.

---

**Doskonałym przykładem reinterpretacji ludowej wizji świata jest *Łeczyckie bajanie o Borucie panie*, stanowiące „poprawny” ideologicznie komentarz wartościujący postawę patriotyczną. Odtwarzając kulturę ludową w jej duchowym obszarze na przykładzie niewielkiego wycinka zagadnienia demonologii, pokazuje, w jaki sposób wydarzenia historyczne wpłynęły na postrzeganie diabła Boruty.**

---

W 2018 roku Muzeum w Łęczycy przygotowało publikację przypominającą najczęściej spotykane legendy o diable Borucie. We wstępie pióra Anny Dłużewskiej-Sobczak czytamy: „Najczęściej widuje się Borutę w szlacheckim kontuszu, z szablą przy boku, kiedy przechadza się po dziedzińcu łeczyckiego zamku. W jego lochach, w postaci sowy, strzeże zgromadzonych tam skarbów. Często też zamienia się w ptaka z ogromnymi skrzydłami i jako *błotny* pojawia się na podłeczyckich łąkach. Zamieszkuje też w wodach rzeki Bzury. Jest wtedy *topielcem* – rybą z dużymi rogami. W pobliżu kolegiaty tumskiej, wyposażony w ogon i rogi, z widłami w ręku krąży Boruta *czarny*. W tumanie kurzu, tańczy na polnych drogach jako *wietrny*. Boruta *bartnik* podkrada pszczelarzom miód z uli, zaś *kusy* przeszkadza rolnikom w czasie

---

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> B. Podgórska, A. Podgórski, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2018, s. 63.

sianokosów. Boruta *fircyk* i *panek* uwodzi dziewczyny na zabawach, a kiedy celu swego dopnie, w postaci konia galopuje nocami po polach<sup>30</sup>.

Takie oto postaci Boruty przetrwały w pamięci ludowych bajarzy. Nie są to jednak wszystkie wcielenia diabła łęczyckiego. Już datowany na XVI wiek *Postępek prawa czartowskiego przeciwko narodowi ludzkiemu* wymienia 32 imiona diabłów reprezentujących ziemię łęczycką: Boruta Kontuszowy, Boruta Zamkowy, Boruta Tumski, Boruta Siłacz, Świetlik, Miernik, Błotny, Topielec, Boruta Sowa, Kurzyjamka, Kacperek, Leśny, Borowik, Kogut, Boruta Karmazyn, Bezdusznik, Dębniak, Witoński, Kusy Jasio, Pronobis, siwy Boruta, Gorzałka, Kopalniany, Dzianet, Kacper Borowy, Wachmistrz Boruta, Boruta Strażak, Czarny Ułan, Pijaczek, Sabina, Czarnusia<sup>31</sup>. Za każdym z tych imion kryje się inna gawęda i inne oblicze diabła.

Borutę wiązano także z innymi niż łęczycka okolicami. Ludoznawcy zanotowali pojedyncze podania o Borucie zamieszkującym podziemną kryptę koło Gniezna i klechdy o leśno-błotnym demonie o imieniu Boruta z okolic Pleszewa<sup>32</sup>:

Boruta, choć był diabłem,  
Kochał Polskę szczerze.  
Ludzie się z tego śmieją,  
Ja w te bajki wierzę<sup>33</sup>.

Napisał i opatrzył podpisem „Wig. Warszawa 2001” Wiktoryn Grąbczewski (1929-2023) – miłośnik, kolekcjoner i popularyzator diabła polskiego, właściciel muzeum „Przedpiekle” w Warszawie, animator największej w Polsce kolekcji rzeźb, rysunków, grafik, obrazów, wycinanek i ekslibrysów diabelskich. Pasjonat, który nie tylko z wielką pieczołowitością zbierał artefakty związane z diabłem, ale również dbał o to, aby każdy z nich został szczegółowo opisany. Zgromadzone przez niego informacje nie ograniczają się jedynie do pochodzenia obiektów, a obejmują podania i wierzenia z nimi związane:<sup>34</sup> „(...) mój okazały zbiór, który mimo iż diabelski nie jest ani straszny, ani niesamowity. Zbieram legendy, opowiadania, anegdoty, przysłowia, aforyzmy, fraszki, rzeźby, grafikę, malarstwo, gobeliny i wszystko to, co bezpośrednio wiąże się z diabłem. Traktuję to jako moją życiową przygodę. Jako fantastyczną zabawę. Przez opowiadania i legendy poznaję zwyczaje, obyczaje i tradycje

<sup>30</sup> A. Dłużewska-Sobczak, *Wstęp*, w: H. Pawłowska (red.), *Igraszki i harce Diabła Boruty*, Łęczyca 2018, s. 5.

<sup>31</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>32</sup> B. Baranowski, *W kręgu upiorów...*, dz. cyt., s. 201.

<sup>33</sup> W. Grąbczewski, *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łęczyckie wiersze*, Łęczyca 2015, s. 8.

<sup>34</sup> F. Lech, Wiktoryn Grąbczewski: *Życie z Borutą (i innymi diablami)* z 18.05.2023 r., <https://culture.pl/pl/artykul/wiktoryn-grabczewski-zycie-z-boruta-i-innymi-diablami-wywiad> (dostęp 1.02.2024 r.).

mojego narodu. Kompletuję archiwum, które może w przyszłości przyda się badaczom i będzie zaczątkiem do naukowego opracowania tego tematu. A że jestem ze środka Polski, więc ze wszystkich diabłów polskich najbardziej lubię Borutę<sup>35</sup>.

Grąbczewski nazywany bywa Hetmanem Diabelskim, sam o sobie zaś mówił – Przyjaciół Diabła Łęczyckiego, bowiem, jak podkreślał, diabeł Boruta był mu „postacią bliską, postacią przyjazną”<sup>36</sup>. To właśnie diabłu poświęcił większość swoich tekstów. Wig. (pod takim pseudonimem literackim występował) opublikował zbiory podań i legend o łęczyckim Borucie, wiersze o ziemi Łęczyckiej, a także wspomnienia i opowieści rodzinne, nie zawsze wolne od postaci diabelskich<sup>37</sup>.

Wiktoryn Grąbczewski za całokształt swojej pracy na rzecz polskiej kultury został wielokrotnie odznaczony, w tym: Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym i Srebrnym Krzyżem Zasługi, Odznaką Zasłużony Działacz Kultury. Nadano mu tytuły: Honorowy Obywatel Miasta Łęczycy i Honorowy Członek Towarzystwa Miłośników Ziemi Łęczyckiej<sup>38</sup>.

Film animowany *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* z 1983 roku na podstawie scenariusza specjalisty od spraw diabelskich – Wiktoryna Grąbczewskiego i Włodzimierza Dusiewicza, to legenda o łęczyckim diable Borucie, opowiedziana gwarą przez ludowego rzeźbiarza Stanisława Kopkę.

Obraz możemy zaliczyć do szerokiej kategorii dokumentów filmowych. Jest to krótki, trwający zaledwie 17 minut film dokumentalny, zrealizowany w formie felietonu. Felietony filmowe charakteryzują się między innymi sposobem prowadzenia narracji: rezygnuje się z tradycyjnego lektorskiego komentarza – pisanego stylem informacyjnym lub publicystycznym – na rzecz opowieści bohaterów lub tekstów literackich w autorskim lub aktorskim wykonaniu. Niekiedy narrację prowadzi się wyłącznie za pomocą obrazu i dźwięku: odpowiednio dobranej muzyki i naturalnych brzmień zarejestrowanych przez operatora. Środek ciężkości przesuwają się w kierunku warstwy audialnej, wzorem słuchowiska i reportażu radiowego – dźwięki i muzyka w filmie nie są tylko ilustracją w tle, a nabierają semantycznego charakteru. Symboliczna, niejednoznaczna wymowa tych przekazów nakazuje sytuować je wśród etiud czy też impresji artystycznych<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>36</sup> W. Grąbczewski, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990, s. 5.

<sup>37</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski. Legendy*, Włocławek 1982; Tenże, *Diabeł polski. Wybór legend i przysłów*, Włocławek 1983; Tenże, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990; Tenże, *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990; Tenże, *Opowieści o diablach podlaskich*, Siedlce 1996; Tenże, *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łęczyckie wiersze*, Łęczycza 2015.

<sup>38</sup> W. Grąbczewski, *Skrwawiona Bzura...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>39</sup> Por. M. Salski, *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019.

Omawiane *Łęczyckie bajanie...* ma taki właśnie charakter – jest w istocie impresją filmową. Na warstwę wizualną składają się tu przede wszystkim zdjęcia rzeźb diabła Boruty wykonane w naturalnych plenerach, na zamku w Łęczycy oraz na tle muzealnych eksponatów, jak np. szachownica lub mapa polityczna Polski – niekiedy z elementami skromnej animacji (ruchy figurek na szachownicy, figurka diabła wyłaniająca się z bagna). Fakt, że zdjęcia kręcono w naturalnych plenerach lub wnętrzach i z wykorzystaniem rzeźb z muzeum Zamku Łęczyckiego, przesądza o dokumentacyjnym charakterze filmu. Podstawą narracji w filmie jest tekst legend ludowych o Borucie, zredagowany przez Kazimierza Kowalskiego i wykonany przez Stanisława Kopkę. Jest to opowieść zbierająca bajki, podania, gadki i pieśni o Borucie i jego diabelskich wcieleniach: począwszy od pojawienia się diabła na łęczyckim zamku w XIV wieku za panowania Kazimierza Wielkiego, przez rozbiory Polski, wojny napoleońskie oraz, najszerzej reprezentowaną w obrazie filmowym, II wojnę światową, aż po współczesne produkcji czasy.

W *Łęczyckim bajaniu o Borucie panie* zwraca uwagę muzyka, którą skomponował i wykonał Teodor Ratkowski junior. Zamiast tradycyjnych ludowych instrumentów, których należało się spodziewać, realizatorzy filmu zdecydowali się wykorzystać syntezatorową muzykę elektroniczną, wywodzącą się stylistycznie z tzw. szkoły berlińskiej<sup>40</sup>. Jej rozlewny i epicki charakter, wyrażony w długich, syntezatorowych improwizacjach, a także nastrój tajemniczości i grozy podkreślają przekaz i współtworzą atmosferę niesamowitości opowieści o Borucie. Częste zmiany tonacji są doskonale dopasowane do treści opowieści, powodując wzrost napięcia dramatycznego. Dopełniają go efekty specjalne, jak wycie wichru i dobiegający z oddali śmiech diabła Boruty – również generowane elektronicznie.

Wszystkie opisane elementy – zdjęcia licznych rzeźb diabła Boruty, naturalnych plenerów Łęczycy i jej obiektów, wykorzystanie epickich, elektronicznych kompozycji Teodora Ratkowskiego, i wreszcie gwarowa opowieść, odczytana charakterystycznym, „miękkim” głosem Stanisława Kopki – dały efekt synergiczny.

Odwołując się do terminologii opracowanej przez Paula Levinsona, a rozwiniętej przez Davida Boltera i Richarda Grusina, można przyjąć, że *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* jest skutkiem remediacji. Stanowi kolejne już przekształcenie tematu demonologii ludowej, dostosowując ją do nowej wrażliwości estetycznej. Przy czym

<sup>40</sup> Szkoła berlińska jest nurtem muzyki elektronicznej, inspirowanym rockiem psychodelicznym. Charakteryzuje się rozbudowanymi improwizacjami, minimalistycznym rytmem (tzw. „motorik” o metrum 4/4), naciskiem na powtórzenia i fakturę (nie zaś na strukturę utworu jako całości), wykorzystaniem syntezatorów i innych instrumentów elektronicznych (np. melotronu i stylofonu), a także technik muzyki konkretnej. Niekiedy wykorzystuje się także gitarę elektryczną i analogową perkusję oraz instrumenty akustyczne. Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Krautrock#Kosmische\\_Musik](https://en.wikipedia.org/wiki/Krautrock#Kosmische_Musik) (dostęp 16.06.2023 r.).



obraz filmowy nie zastępuje starego medium – sztuki oralnej i rękodzielniczej – ale łączy je w swój obraz<sup>41</sup>.

Popularność diabła Boruty okazała się na tyle duża, iż w 1990 roku (Anno Diaboli 9891) nakładem Wydawnictwa Sportu i Turystyki ukazał się zbiór opracowanych przez Wiktoryna Grąbczewskiego opowieści o „najbardziej polskim diable ze wszystkich”<sup>42</sup>. W skład tej niewielkiej, liczącej 132 strony publikacji weszło 26 tekstów. Większość z nich przedstawia pana na łączyckich błotach jako bohatera na wskroś pozytywnego – patriotę. Dzięki temu, iż książka stanowi nie tylko zbeletryzowaną, ale i znacznie poszerzoną wersję scenariusza, jeszcze w większym stopniu niż poprzedzający ją film, kształtuje światopogląd społeczeństwa.

Utrzymane w konwencji bajki teksty stanowią zapis oryginalnych, krążących wśród mieszkańców Ziemi Łęczyckiej, ustnych opowieści. Poddane nieznacznej obróbce literackiej *Łęczyckie bajania...* należą do nielicznych współcześnie przejawów ludowej tradycji demonologicznej. Spisane na przestrzeni niemal stu lat (1890-1987) jako relikty dawnych wierzeń, pozwalają na częściowe zrekonstruowanie potocznej, symbolicznej wizji świata. Wśród osiemnastu autorów poczesne miejsce zajmują ludowi rzeźbiarze – artyści, których prace wzbogaciły kolekcję Wiktoryna Grąbczewskiego. Trzy teksty są autorstwa Hetmana Diabelskiego. O Borucie opowiedzieli także pisarze, działacz ruchu ludowego, aptekarz, nauczyciel i rolnik.

Autor *Łęczyckiego bajania o Borucie panie* pogrupował zebrane opowieści w trzy rozdziały. Podział ten odzwierciedla trzy oblicza łączyckiego diabła: w *Najdawniejszych figlach Boruty* znalazły się legendy odnoszące się do pojawienia się Boruty na Łęczyckiej Ziemi i jego udziału w historycznych wydarzeniach w okresie od XIV do XIX wieku; *Figle Boruty późniejsze* to zbiór gawęd o bisurmańskim, nad wyraz kochliwym wysłanniku piekieł, którego łatwo przechytryć i upokorzyć; z części ostatniej *Boruta współczesne figle* wyłania się już XX-wieczny obraz diabła – walczącego ramię w ramię z polskim żołnierzem i partyzantem, pomagającego odbudować zniszczoną podczas wojny Łęczycę.

## Prozodia w kontekście metodologii gramatyki komunikacyjnej

Komunikatywizm to stosunkowo młoda metodologia badawcza sformułowana na gruncie języka polskiego przez dwoje językoznawców – Aleksego Awdiejewa i Grażynę Habrajską. Badacze ci, wykorzystując metody wypracowane między innymi przez strukturalizm, funkcjonalizm i generatywizm, zaproponowali ogólniejszą

<sup>41</sup> J. Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018, s. 48.

<sup>42</sup> W. Grąbczewski, *Łęczyckie bajanie...*, dz. cyt., s. 5.

od dotychczasowych perspektywę opisu mechanizmów rządzących konwersacją<sup>43</sup>. Holistyczne spojrzenie na badania lingwistyczne „realnych procesów komunikacji międzyludzkiej”<sup>44</sup> zastosowali w gramatyce komunikacyjnej, stanowiącej uzupełnienie gramatyki rozumianej w sposób tradycyjny. Zasadniczym celem nowo zaprojektowanej gramatyki stał się opis sposobów tworzenia wypowiedzi oraz procesu ich odbioru.

---

**Łęczyckie bajanie o Borucie panie jest skutkiem remediacji. Stanowi kolejne już przekształcenie tematu demonologii ludowej, dostosowując ją do nowej wrażliwości estetycznej. Przy czym obraz filmowy nie zastępuje starego medium – sztuki oralnej i rękodzielniczej – ale włącza je w swój obraz.**

---

Upraszczając, komunikatywizm daje narzędzia pozwalające odróżnić tekst, czyli „wszystkie spostrzeżone przez człowieka komunikującego materialne komponenty komunikatu, które traktuje jako znaczące i wymagające dalszej interpretacji”<sup>45</sup>, od dyskursu – koherentnego obszaru sensu, na który składają się różnorodne interpretacje tekstu, dokonywane w oparciu o kompetencję komunikacyjną odbiorcy i jego wcześniejsze doświadczenia partykularne<sup>46</sup>. Refleksja komunikacyjna – w odróżnieniu od refleksji postkomunikacyjnej, podejmującej analizę utrwalonego materiału tekstu jako obiektu autonomicznego – zostaje poprzedzona uświadomieniem sobie przez użytkowników języka kontekstu wypowiedzi. Powołując się na myśl późnego Ludwiga Wittgensteina: „słowo zyskuje znaczenie dopiero w jego użyciu”<sup>47</sup>, Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska propagują badanie języka w akcie mówienia. Podobnie jak Bronisław Malinowski wychodzą oni z założenia, że opis języka w izolacji od konkretnego zastosowania jest tylko fikcją.

Postulat Malinowskiego, by analiza tekstu zawsze obejmowała język w realnym działaniu z uwzględnieniem warunków kulturowych, na nowo ukonstytuował

---

<sup>43</sup> Por. A. Awdiejew, *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, w: G. Habrajska (red.), *Język w komunikacji 1*, Łódź 2001.

<sup>44</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010, s. 7.

<sup>45</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, dz. cyt., s. 8.

<sup>46</sup> G. Habrajska, *Ideologia zakodowana w tekście*, w: A. Dudek (red.), *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2010, s. 38.

<sup>47</sup> Cyt. za: A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu...*, dz. cyt., s. 70.

dyscyplinę antropologii i zaważył na myśli komunikatywistycznej, otwierając tym samym możliwości dla kolejnych jego eksploatacji w ramach badań humanistycznych. Myśl badacza terenowego: „Język w użyciu – a jest to jedyna jego rzeczywista postać, *jedyny rzeczywisty fakt lingwistyczny* – nie znaczy nigdy samodzielnie, lecz wraz z całym zespołem okoliczności współtworzących i współokreślających sytuację wypowiedzi. I dlatego: *lingwistyka bez podstaw kulturowych musi zawsze być tylko domkiem z kart*”<sup>48</sup> możemy przeorientować, czyniąc punktem wyjścia nie język, a kulturę właśnie. Otrzymamy wówczas tezę, iż badania kultury niepoparte badaniem języka są niczym więcej jak *domkiem z kart*. Podążając tym tropem, możemy przyjąć, że badanie komunikacji każdorazowo jest tożsame z badaniem kultury ludzi, którzy się komunikują. A ponieważ naczelną zasadą komunikatywizmu sprowadza się nie tyle do badania tekstów jako takich, co do badania mówiących nimi ludzi: ich sposobu myślenia, odczuwania, wartościowania rzeczywistości i interpretowania świata, metodologia ta wydaje się być właściwą także do opisu zjawisk kultury. Każde zachowanie człowieka stanowi przejaw kultury, w której on pozostaje, a przynajmniej trudno wskazać takie czynności, które nie miałyby z nią żadnego związku.

Kultura, definiując normy, wartości i wzorce, narzuca charakterystyczny dla siebie sposób interpretowania świata, który znajduje odbicie w języku, czy ściślej w sposobie komunikowania. Dotychczasowe ujęcia zjawisk kulturowych, pomimo iż nie ignorowały językowej wizji świata, nie posiadały wystarczających narzędzi do jego całościowego opisu. Przewiduję, że metodologia komunikatywistyczna, poszerzona o ściśle zespolone z nią analizy prozodyczne, wzbogaci dotychczasowe podejścia badawcze.

Odwołując się do założeń metodologicznych wypracowanych w ramach gramatyki komunikacyjnej, przyglądam się procesowi konfigurowania sensu przy użyciu elementów segmentalnych (akcent, intonacja) i suprasegmentalnych (pauza). W pełni świadoma faktu, iż percepcja dźwiękowej warstwy mowy jest kwestią w wysokim stopniu złożoną, badaniu poddają jedynie prozodyczne operatory, których zadanie polega na wyostreniu/osłabieniu lub zmodyfikowaniu mocy interakcyjnej aktu mowy. Pojęcie „operatora” przyjmuję za Aleksym Awdiejewem, który z funkcji pragmatycznych języka wyprowadził i opisał trzy podstawowe typy operatorów interakcyjnych oraz klasę metaoperatorów – jednostek o charakterze nasadowym, wzmacniających działania interakcyjne. Opis funkcji operatorów krakowski badacz przedstawił pod postacią schematu: „OPERATOR: [EFEKT DZIAŁANIA] [WARUNKI PRAGMATYCZNE] [OBSZAR DZIAŁANIA] [WARUNKI FORMALNE] [WARUNKI SELEKCJI SEMANTYCZNE]”<sup>49</sup>. Wyodrębnione w schemacie bloki przed-

<sup>48</sup> G. Godlewski, dz. cyt., s. 88.

<sup>49</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007, s. 93.

stawiają minigramatykę danego operatora, w której efekt działania jest określany przez nadwyżkę sensu, jaką wprowadza do wypowiedzi użyty operator; warunek pragmatyczny określa wyjściowy układ interakcyjny gwarantujący skuteczne użycie operatora; obszar działania dotyczy granic oddziaływania danego operatora; warunki formalne odnoszą się do konstrukcji składniowych; warunki selekcji semantycznej wskazują na treść przedstawieniową, dla której zastosowanie operatora byłoby błędne<sup>50</sup>.

Komunikatywista skupił się na operatorach występujących pod postacią formantów morfologicznych, leksemów oraz frazemów; ja w swoich badaniach poszerzam klasę operatorów o środki prozodyczne. Zachowując typologię Aleksego Awdiejewa, wyróżniam:

1. operatory modalne, służące do subiektywnego przedstawiania stanu rzeczy, którego bezpośrednia weryfikacja jest utrudniona i obejmujące cztery stopnie prawdopodobieństwa: pewność, przypuszczenie, wątpliwość i wykluczenie;
2. operatory emotywno-oceniające, wyrażające subiektywną ocenę treści propozycjonalnej;
3. operatory działania, wprowadzające akty mowy zmieniające rzeczywistość społeczną na mocy układu stosunków zobowiązań pomiędzy nadawcą i odbiorcą: nakłaniające odbiorcę do działania, formułujące zobowiązania nadawcy względem odbiorcy i ustalające najlepszy sposób podejmowania przyszłych działań;
4. metaoperatory perswazyjne, wzmacniające działania interakcyjne funkcji modalnych i działania<sup>51</sup>.

Samą zaś prozodię definiuję jako dziedzinę badawczą w obrębie językoznawstwa, przez którą rozumiem wszelkie zjawiska brzmieniowe języka przynależne wyrazom, wśród których wyodrębniam trzy najistotniejsze elementy (akcent, intonację i pauzę) występujące pojedynczo lub w kombinacjach. Przy tym komunikatywistyczne ujęcie prozodii obejmuje jedynie takie użycie owych komponentów brzmieniowych, które modyfikują sens komunikatu<sup>52</sup>. Przed określeniem funkcji interakcyjnej pełnionej przez elementy prozodyczne określam wariant ich realizacji. I tak:<sup>53</sup>

Akcent zdaniowy, poprzez wykorzystanie różnorodnych technik brzmieniowych ludzkiego głosu, wydobywa wyrazistość wybranego elementu wypowiedzenia. Przycisk kładziony na wyrazie lub grupie wyrazów w języku polskim przybiera

---

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże, s. 87-161.

<sup>52</sup> A. Grzegorzewska, *Prozodia jako składnik sensu*, Łódź 2021, s. 53.

<sup>53</sup> Poniżej wykorzystuję fragmenty monografii *Prozodia jako składnik sensu*, s. 124-155.

zasadniczo trzy rodzaje wariantów brzmieniowych, dające się sprowadzić do zmian wyrażonych przez parametry: tempa (akcent iloczynowy), melodii (akcent toniczny) oraz mocy (akcent dynamiczny).

Akcent iloczynowy polega na wydłużeniu [ $<$ ] lub skróceniu [ $>$ ] czasu trwania dowolnej sylaby w wyrazie (wyrazach). W przypadku akcentu tonicznego parametrem wypuklającym wyraz jest melodia, z jaką zostaje on wypowiedziany. Wyróżnienie wyrazu w zdaniu odbywa się przez podwyższenie [ $\leq$ ] lub obniżenie [ $\geq$ ] tonu głosu. Akcent dynamiczny polega zaś na zwiększeniu [ $\wedge$ ] bądź zmniejszeniu [ $\vee$ ] energii artykulacyjnej.

Intonacja to jeden z segmentalnych elementów przynależnych stronie rytmiczno-melodyjnej mowy, wyrażający się w modulacji głosu przy wymawianiu wyrazów i zdań, czyli różnicowaniu melodii, natężenia, tempa i barwy, kształtujących wysokość tonu.

Melodia polega na podwyższeniu wysokości tonu: mocna antykadencja [ $//$ ], słaba antykadencja [ $/$ ]; lub na spadku linii intonacyjnej, czyli obniżeniu wysokości tonu podstawowego: mocna kadencja [ $\backslash\backslash$ ] i słaba kadencja [ $\backslash$ ]. Obok tonacji wysokiej i niskiej pojawia się tonacja środkowa – półkadencja [ $-$ ].

Kolejnym elementem brzmieniowym składającym się na intonację zdaniową, a odbieranym przez ludzkie ucho, jest natężenie wypowiedzi, czyli jej głośność. Analizie poddają jedynie nagłe, wyraźnie słyszalne zmiany, zachodzące w krótkich partiach tekstu. Stąd też w sposobie notacji nie uwzględniam nasilenia głosu, a jedynie możliwe do zróżnicowania zmiany dynamiki. Zmiany wysokości tonu głosu polegające na głośniejszym [ $\uparrow\uparrow$ ] bądź cichszym [ $\downarrow\downarrow$ ] wymówieniu fragmentu wypowiedzi wyróżniam przez rozstrzelenie druku.

Tempo to szybsze lub wolniejsze mówienie. Posiłkując się terminologią opracowaną dla utworów muzycznych, przyjmuję, że dla określenia szybkości wypowiedzi wystarczające będzie 5 poziomów zróżnicowania. I tak: *GRAVE* – ciężko, poważnie; *LENTO* – powoli; *ANDANTE* – w tempie spokojnego kroku; *ALLEGRO* – ruchliwie, szybko, żywo; *PRESTO* – śpiesznie. Przed każdym analizowanym tekstem zamieszczam informację, w jakim tempie jest on realizowany (np. Wiodące tempo wypowiedzi: *ALLEGRO*), a następnie sygnalizuję zmieniającą się szybkość w obrębie wypowiedzi, używając (w zależności od potrzeb) znaków przyspieszenia [ $\rightarrow$ ] ... [ $\leftarrow$ ] lub zwolnienia [ $\leftarrow$ ] ... [ $\rightarrow$ ]. Fragmenty tekstu ze zmienionym tempem realizacji wyróżniam dodatkowo przez podkreślenie linią ciągłą.

Z uwagi na niezwykle bogactwo brzmieniowe ludzkiego głosu, proponuję dokonywać opisu jego barwy trójfazowo. Aby przybliżyć się do indywidualnego dźwięku (różnicującego nie tylko poszczególne osoby, ale także wskazującego sytuację komunikacyjną, w jakiej dana osoba zabiera głos), rezygnuję z oznaczeń znakowych na rzecz unormowanego opisu leksykalnego: poczynawszy od określenia tonu głosu, poprzez wskazanie barwy wiodącej, aż do skategoryzowania w symboliczny sposób

ładunku emocjonalnego wypowiedzi. Zarówno ton, jak i barwę wiodącą określam dla całego fragmentu analizowanego tekstu, definiując właściwości jakościowe głosu w dwóch aspektach: audytywnie odbieranego charakteru wibracji i komunikowanego przy pomocy dźwięku afektu. Dla oddania pozytywnych i negatywnych emocji, które z kolei mogą dzielić się na te o mocnym i słabym nasileniu, wykorzystuję cztery barwy:

- błękit – słabe natężenie pozytywnych emocji;
- zieleń – mocne natężenie pozytywnych emocji;
- żółć – słabe natężenie negatywnych emocji;
- czerwień – mocne natężenie negatywnych emocji.

Pauza to jeden z elementów warstwy brzmieniowej języka, obejmujący różne typy świadomych zatrzymań podczas artykulacji tekstu, wydzielający z tekstu najważniejsze słowa i podnoszący ekspresję wypowiedzi, a także ułatwiający poprawne rozczłonowanie szeregu słów na właściwe odcinki znaczeniowe. Przerwanie ciągu mowy może być realizowane zasadniczo przez dwa typy pauz – wypełnione i niewypełnione:

- pauza właściwa krótka (do 1 sekundy) [[]];
- pauza właściwa długa (powyżej 1 sekundy) [[]];
- pauza wypełniona słyszalnym oddechem [#];
- pauza wypełniona nieartykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi, np. [#-śmiech];
- pauza wypełniona artykułowanymi dźwiękami paralingwistycznymi, np. [#-ooo];
- skandowanie – pauza występująca po sylabie lub wyrazie [=];
- pauza nierzeczywista – zmiana tonu, bez przerywania ciągu brzmieniowego [+].

Zastosowanie w analizie materiału filmowego narzędzia zdolnego do pochwylenia wartości brzmieniowych komunikatu oraz ustalenie reguł, według których dochodzi do komponowania sensu przy użyciu prozodii, znacznie poszerza obszar badań języka naturalnego. Języka, który w oczywisty sposób łączy się z praktykami kulturowymi i relacjami społecznymi, niejednokrotnie je kształtując.

### **Komponowanie sensu przy użyciu prozodii**

Na to, w jaki sposób przekaz audiowizualny jest interpretowany przez odbiorcę, wpływa wiele czynników. Wizja autora, czy to indywidualnego, czy zbiorowego, obejmuje proces kształtowania komunikatu na trzech funkcjonalnie różnych płaszczyznach: ideacyjnej, interakcyjnej i tekstowej. Na poziomie ideacyjnym nadawca opisuje świat (zarówno rzeczywisty, jak również wyobraźniowy), inicjując proces interpretacji, polegający na uświadomieniu sobie przez odbiorców sytuacji komunikacyjnej, na którą on wskazuje. Poziom tekstowy określa konwencje budowania tekstu, natomiast na poziomie interakcyjnym ujawnia się zamiar pragmatyczny

nadawcy<sup>54</sup>. Innymi słowy, odczytanie sensu (bezpośredniego, jak i ukrytego) dzieła filmowego *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, dokonane w duchu metodologii komunikatywistycznej, powinno stanowić wyczerpujący opis:

1. przedstawionej treści wraz z komentarzem uwzględniającym kompetencje komunikacyjne odbiorcy do jej przyjęcia;
2. językowych i pozajęzykowych środków służących do ukazania założonej treści;
3. celów, jakie realizuje film o Borucie.

Ramy objętościowe, w których należy zamknąć artykuł, nie pozwalają na szczegółowe omówienie wszystkich z wymienionych elementów. Co więcej, wybór tylko jednego z nich też wydaje się błędnym rozwiązaniem. Wyrwane bowiem z kontekstu badanie któregośkolwiek aspektu komunikacji nie przybliży do zrozumienia tekstu. Dlatego też, podejmując się analizy prozodycznej, która może okazać się cennym uzupełnieniem dla badań z jednej strony kultury ludowej, z drugiej zaś propagandy PRL-u, zwróciłam uwagę nie tylko na treść i sposób realizacji impresji filmowej. Podjęłam również próbę przybliżenia dalekiej od stałości w swoich wyobrazeniach ludowej wizji świata i obrazu diabła Boruty w świadomości widzów. Podsumowując, *Łęczyckie bajanie o Borucie panie* pokazuje, w jaki sposób upływający czas, zmieniające się warunki życia ludności wiejskiej, zewnętrzne wpływy Kościoła, dworu, szkoły a następnie władzy państwowej, przewartościowują zastały obraz rzeczywistości. Niektóre z przejawów magicznego myślenia zanikają, inne (w sprzyjających dla siebie warunkach) ewoluują w nowe, odpowiadające współczesnym oczekiwaniom co do ich formy i treści. Uwidacznia się to szczególnie w dodatnim wartościowaniu diabła. W sytuacji utraty niepodległości i wojen odżywały na nowo zdegradowane mity, powracała postać Boruty. Tym razem jednak diabeł był wcieleniem dobra, kompensującym wszechobecne w życiu ludu zło. „Stał się on w późniejszych latach uosobieniem ludowej wiary w sprawiedliwość społeczną i często jedynym lub ostatnim obrońcą ludu niskiego stanu”<sup>55</sup>. Boruta dowodził potęgi Polski podczas rozbiorów, walczył za ojczyznę u boku Napoleona, w latach wojny i okupacji przyczyniał się do zwycięstwa polskich żołnierzy. A po wojnie, gdy pomógł odbudować kraj, zszedł do kopalni, żeby dziadkowie mogli opowiadać wnukom o współczesnym im diable – czarnym, mieszkającym głęboko pod ziemią i pomocnym człowiekowi: „Zmieniły się czasy. Zmienili się ludzie. To i diabeł musiał się zmienić. Rzadko już dziś występuje w kontuszu i przy karabeli. Częściej przywdziewa górniczy strój – nawet

<sup>54</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, w: G. Habrajska (red.), *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, Łódź 2011, s. 14.

<sup>55</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 12.

mu w nim do twarzy. Szablę zastąpił oskardem. Przestaje być nawet tak bardzo diabelski”<sup>56</sup>. Tym, co jest szczególne w wizji diabła Wiktoryna Grąbczewskiego, jest fakt, iż Boruta pomaga potrzebującym ludziom bezinteresownie, z miłości do łęczyckiej ziemi. Jak sam Hetman Diabelski nad wyraz trafnie go scharakteryzował: „Przed wszystkim posiada nasze cechy narodowe: jest sympatyczny, usłużny, pełen fantazji i poświęcenia, w wymagających tego sytuacjach zachowuje się nad wyraz patriotycznie!!! A że tam komuś od czasu do czasu jakiegoś figla spleta czy popije sobie gorzałki, to przecież nie jego wina. Żyje wśród nas i do nas się upodobił. Diabeł jest w nas i nasz ma charakter. Wynika to wyraźnie z opowiadań i legend, które lud wymyślił i z pokolenia na pokolenie przekazuje”<sup>57</sup>.

Opowieść filmowa o – skądinąd znanym wcześniej widzom – diable Borucie pozwoliła jej twórcom przybliżyć celowo zaprojektowany wizerunek ludowego demona (funkcje modalne i emotywno-oceniające), a tym samym skłonić odbiorców do komunistyczno-patriotycznej refleksji (funkcje działania). Funkcje interakcyjne w *Łęczyckim bajaniu o Borucie panie* występują pod postacią aktów mowy, obrazów ilustrujących opowieść oraz elementów brzmieniowych języka.

Felieton filmowy stawia duże wymagania słowu. To nie może być zwyczajne, codzienne słowo; ono musi oddziaływać na odbiorcę: wzruszać, skłaniać do zadumy, przekonywać, rozśmieszać lub przerażać. Aktor czy też lektor, podobnie jak ludowy gawędziarz, mają często tylko słowa dla wyrażenia swojej ekspresji artystycznej – obraz stanowi jedynie ilustrację dla dźwięku ich mowy.

Mistrz Stanisławski radził swoim aktorom, aby bezwzględnie wypowiadali słowa zapisane w scenariuszu zawsze od siebie. Scena nie jest miejscem na suche i bezduszne wyrazy. Aktor do martwego tekstu musi wlać „wszelkie możliwe uczucia, pragnienia, myśli, dążenia wewnętrzne, wizje zewnętrzne, wzrokowe, słuchowe i wszelkie inne wrażenia zmysłowe”<sup>58</sup>, dopiero wówczas tekst stanie się jego tekstem. Bowiemy na scenie powtarzamy „cudzy tekst, dany nam przez autora, często nie ten, który jest nam potrzebny i który chcielibyśmy wypowiedzieć (...) w codziennym życiu mówimy tylko o tym i tylko pod wpływem tego, co realnie lub w wyobraźni widzimy wokół siebie, co rzeczywiście myślimy, co istnieje naprawdę. Na scenie zaś zmuszeni jesteśmy do mówienia nie o tym, co sami widzimy, czujemy, o czym myślimy, lecz o tym, czym żyją, co widzą, czują, o czym myślą przedstawiane przez nas osoby”<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> K. Kowalski, *Takie sobie bajanie o Borucie panie*, w: W. Grąbczewski (red.), *Łęczyckie bajanie...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>57</sup> W. Grąbczewski, *Diabeł polski...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>58</sup> W. Kochański, O. Koszutska, W. Listkiewicz, *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974, s. 20.

<sup>59</sup> K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą*, Kraków 2014, s. 17-18.



Lektorowi *Łęczyckiego bajania o Borucie panie* udało się znaleźć właściwy dla swojej wypowiedzi ton. Stanisław Kopka – rzeźbiarz ludowy z Dzierzbietowa – mówi w taki sposób, jakby żywił przekonanie, że to co opowiada, jest prawdziwe. W wolnym tempie (*GRAVE* i *LENTO*), melodyjnym, miękkim i wysokim tonem głosu, o spokojnej, pogodnej barwie przedstawia losy łęczyckiego diabła Boruty. Jego wykonanie wzbogaca komunikat o wiele dodatkowych znaczeń. Umiejętnie nawiązując więź między słuchowym i wzrokowym odbiorem, komponuje pewien obszar sensu. „Konfiguracja sensu w aspekcie gramatyki prozodycznej obejmuje zbiór wyuczonych przez użytkowników języka, różnorodnych kombinacji brzmieniowego organizowania wypowiedzi, konstruujących moc interakcyjną aktu mowy”<sup>60</sup>.

Ponieważ – jak twierdzi Maria Steffen-Batogowa<sup>61</sup> – wymówiona na głos fraza stanowi mniej lub bardziej wierne odbicie stosunku nadawcy do przedstawionej treści, prozodia może spełniać trzy zasadnicze funkcje:

1. ułatwiać proces interpretacji aktu mowy;
2. wyostrzać lub osłabiać moc interakcyjną aktu mowy;
3. modyfikować moc interakcyjną aktu mowy<sup>62</sup>.

Z prozodycznymi operatorami interakcyjnymi mamy do czynienia jedynie w przypadku drugiej i trzeciej z wymienionych funkcji. Zmiany mocy wypowiedzi dokonują operatory, które zaliczamy do klasy metaoperatorów perswazyjnych, wzmacniających funkcje podstawowe (modalne, emotywno-oceniające, działania). Natomiast komponowanie sensu umożliwiają prozodyczne operatory modalne i emotywno-oceniające.

Najbardziej typowym sensem oddawanym przy pomocy elementów segmentalnych i suprasegmentalnych jest emotywizacja. „Emocja jest w tym przypadku pewną nadwyżką, która w procesie interakcji werbalnej pomaga mówiącym w przekonaniu odbiorcy do przyjęcia proponowanej oceny, ponieważ na mocy konwencji wymagającej solidarności uczuć odbiorca nie ma możliwości odrzucenia wyrażonej emocji z taką samą łatwością, z jaką odrzuciłby samą ocenę nieopartą emocją”<sup>63</sup>. Dlatego też, spośród wielu mechanizmów przetwarzania sensu przy wykorzystaniu prozodii istotne miejsce w *Łęczyckim bajaniu...* zajmują zachowania brzmieniowe, mające na celu idealizowanie Polski, Polaków i polskiego diabła. Afirmujące operatory prozodyczne nie występują w postaci idealnie czystej. Obok realizowania dominującej funkcji, często przekazują dodatkowe sensory lub wprowadzają kolejne implikatury<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> A. Grzegorzewska, *Prozodia jako...*, dz. cyt., s. 176.

<sup>61</sup> M. Steffen-Batogowa, *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, w: J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk (red.), *Prozodia, fonetyka, fonologia*, Lublin 2010, s. 206.

<sup>62</sup> A. Grzegorzewska, *Prozodia jako...*, dz. cyt., s. 178.

<sup>63</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>64</sup> Tamże, s. 101.

## Egzemplifikacja – wzmacnianie funkcji emotywno-oceniającej

Wyrażona przy pomocy konwencjonalnego środka językowego ocena obiektu wraz z nadwyżką, jaką stanowi emocja, pełni funkcję perswazyjną. Funkcję tę można wzmocnić poprzez umiejętne zmanifestowanie brzmieniowe emotywnego aktu mowy, zarówno przez wykorzystanie jednego elementu prozodycznego, jak i ich kombinacji.

Rozpoczynający opowieść opis miasta Łęczycy jest utrzymany w lekkim, przyjacielskim tonie. Intonacja wypowiedzi, a szczególnie ciepła barwa głosu i falująca melodia oddają pozytywne uczucia narratora względem centralnej Polski.

Nasa zimia **niebogato**, [**<**] ale **chleobodajno** [**<**] i kryje dużo skarbów! [\] [[]] Jak godają [/] [[]] najstorse ludzie, [/] [[]] w dawnych czasach [/] [[]] był już [/] [[]] gród łencycki. [\] [#] Minęło wiele **lot**, [**<**] [\] [[]] ale **świtność** [**^**] zamku, **grodu** [**^**] [**-**] [[]] i miasta [/] [**+**] stole [=] som [=] żywe. [\] [[]]

Akcent iloczynowy przyłożony do słów „niebogato” i „chleobodajno” uwypukla najistotniejsze cechy polskiej ziemi, widzianej oczyma chłopca i robotnika. Miękość akcentów podkreśla swojskość i bliskość. Dynamiczny akcent wyróżniający w wypowiedzi „świtność” zamku, daje zaś powód do dumy, tym bardziej, że „stole som żywe”. Zastosowany na uwieńczenie myśli nietypowy zabieg prozodyczny, polegający na czynieniu krótkich przerw po każdym słowie wraz z obniżaniem ich linii intonacyjnej, implikuje poczucie dumy.

Z podobnego zabiegu, polegającego na oddzieleniu od siebie poszczególnych wyrazów, Stanisław Kopka skorzystał dla podkreślenia roli pana z bagien dla ratowania ojczyzny:

Łocom nie wiezy, [/] [**+**] a tu zacyna polić sie kolegiata. [\] [[]] Diabelskim sposobem wyca-  
rował [/] [**+**] sikowke z ługuna, [/] [[]] przemienił sie [/] [[]] w stozoka [\] [[]] i [=] co [=] miół  
[=] sił [=] **ratował**. [**≤**] [/] [[]]

– w tym przypadku wzmacniając dodatkowo skandowanie przez przyłożenie tylko jednego akcentu w obrębie całej frazy i zabarwienie głosu pozytywną emocją.

Operowanie barwą należy do ulubionych przez rzeźbiarza sposobów emotywi-zowania treści. Oddaje przy jej pomocy zarówno pozytywne (zadowolenie, wznio-słość, pewność), jak i negatywne (złość, obawę, ironię, żal, wstręt) odczucia/uczucia. Poniżej kilka przykładów:

Ze wzruszeniem wspomina o domniemanej, a dzięki jego wykonaniu prozodycz-nemu zyskującej „autentyczność”, pomocy Boruty w odbudowaniu zniszczonej przez działania wojenne Polski:

I psypumniot sobie [/] [] **o skarbach** [^] [\] [] i rozdoł wszystkie [/] [+] na **odbudowe**. [≥] [\] [\].

Przepelnionym czulością głosem zapewnia o sławie i uszanowaniu tych, którzy polegli w obronie ojczyzny:

Niewidocni [/] [] przemykajom sie cicho [\] [] od cmyntoza do cmyntoza [/] [] sepcom do ucha [/] [] **samotny** [≥] kobicie: „Nie martw sie, matko [\] [+] Ni ma ich w piekle, [/] [] wsycy som w niebie [/] [+] som wielcy” [\] []].

Nie stronił także – jak już wspomniałam – od wyrażania słusznego gniewu:

**Patsy** [≥] Boruta pan łencycki, jak mu wysarpujom, [/] [] co lepsze kawołki **zimi** [^] w kraju. [\] [] I jak nie **tupnie** [<] i nie wzaśnie [\] [+] co sił w piersiach: [\] [] **Weto!** [<] [/] [] **Weto!** [<] [/] []].

Już na poziomie treści autor słów (Kazimierz Kowalski) oddał zapalczywość i stanowczość diabła, które ze względu na temat – niezgoda na utratę przez Rzeczpospolitą niepodległości – obrazują jego patriotyczne zaangażowanie. Przyłożony do słów „Weto” akcent iloczasowy oraz silne zabarwienie negatywnymi emocjami okrzyku Boruty dodatkowo wzmacniają jego, jak najkorzystniej ocenianą, czupurność.

### **Egzemplifikacja – modyfikacja mocy interakcyjnej wypowiedzi**

Jak trafnie zauważa Aleksy Awdiejew, wyrażanie emocji w języku nie jest zbędne, czy chociażby drugorzędne w stosunku do głównych celów komunikacji międzyludzkiej. „Każdy typ kontaktu językowego ma towarzyszące właściwości natury pragmatycznej, w których emocje odgrywają zasadniczą rolę (...) Wyrażenie emocji – jak potwierdzają badania psychologiczne – jest potrzebne, aby osiągnąć komfort psychiczny, zareagować na przyjemne lub nieprzyjemne zjawiska rzeczywistości oraz uzyskać zrozumienie (emпатиę) partnera”<sup>65</sup>.

Prozodyczne akty oddające emocje, w przeważającej większości przypadków, wprowadza zmiana barwy głosu. Stanowi ona wiodący element intonacyjny modyfikujący sens, chociaż często posiłkuje się innymi komponentami, np. melodią lub akcentem:

<sup>65</sup> A. Awdiejew, *Gramatyka interakcji...*, dz. cyt., s. 115.

**Diabeł** [≤] [∖] [ ] rzeźbiozy łencyckich [-] [ ] wychodzi z kawałka drewna, [/] [ ] a nicpoń to nie lada [/] [ ] i może się nawet **wcielić** [^] w szlachciurę, [/] [ ] w świetlika błotnego, [/] [ ] sowe, [/] [+] w kunia, [/] [ ] a nawet piejoncego kuroka. [∖] [ ]

Strona rytmiczno-melodyjna wypowiedzi wyrażająca się w łagodnej barwie głosu i słabej antykadencji występującej po każdej z wymienionych postaci, w jakie może się wcielić diabeł, wskazują na krotocwilność i rubasność jego charakteru. Na szczególną uwagę zasługuje fragment wyróżniony rozrzewniającym tonem, który w połączeniu z silną antykadencją przeistacza pejoratywne określenie Boruty w żartobliwą wymówkę.

Połączenie mocnej antykadencji – charakterystycznej dla zdania pytajnego – ze słabym natężeniem pozytywnych emocji zmienia sens wypowiedzi, poddając pod wątpliwość zasadność jej dosłownego odczytania.

A kiedy [/] [ ] to [=] tam [=] na [=] **kresach** [≤] [/] [ ] Dydko [∖] [+] lud łokowitom poił, [/] [ ] Smyntek warsawskich dyndasów we fraki [/] [ ] wystroił [∖] [ ] Boruta [/] [ ] choć diabeł od piekła nie stronił [/] [ ] **wierny** [^] [/] [ ] był krajowy, [∖] [ ] skóre [=] wrogom [=] łoił. [∖] [ ] .

Słuchając Stanisława Kopki, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Boruta „choć diabeł od piekła” stronił.

A kiedy [/] [+] wojska [/] [+] ustompiły, [∖] [ ] to na swoich łosmolonych **plecach** [<] [/] [ ] wynosił **rannych** [<] polskich żołnierzy. [∖] [ ] Chowal [/] [ ] w siciowiu, [∖] [ ] by kobity [/] [ ] mogły [=] znaleźć [=] swoich synów [∖] [ ] i mynzów. [∖] [ ] [↓↓] **Taki** [<] to los spotkoł nos [≥] Polaków. [∖] [ ] [↓↓].

W ostatnim zdaniu mocne nasilenie emocji pozytywnych pojawia się równocześnie z akcentami: iloczynowym i tonicznym oraz wyraźnie zmniejszonym natężeniem artykulacji. Wyłania się z nich ubolewanie, niosące jednak otuchę projektowaną przez uspokajające brzmienie głosu (zieleń – mocne natężenie pozytywnych emocji), delikatnie wyrażoną stanowczość (opadająca melodia) oraz ojcowską łagodność (obniżenie natężenia głosu).

Istnieje szereg wypowiedzi, które sygnalizują jedynie sam fakt wyrażania oceny. Jej wartość można odnaleźć „przez analizę sytuacji użycia lub informacji zawartej w treści propozycjonalnej zastosowanego wypowiedzenia”<sup>66</sup>, jak również dzięki zastosowanej prozodii.

<sup>66</sup> Tamże, s. 127.

**Najwiecej** [<] psebywa w kopalni rudy zelaza. [/] [[]] Zdjon kontus, [/] [[]] pałas [/] [+] i łod-dał do Muzeum [/] [[]] w Łencycy [\] [[]] [→] *LENTO* i łubiera sie **prosto** [≥] [\] [[]] [←]

Wartościująca fraza „i łubiera sie prosto” dopiero przez przyśpieszenie tempa i przyłożenie akcentu tonicznego zyskuje pochwalny wydźwięk. Jednak owa aprobatywna moc „nie jest *wymyślana* lub *przypisywana* tekstowi przez czytelnika, lecz daje się, przynajmniej częściowo, ustalić w oparciu o tekst i kontekst”<sup>67</sup>.

Grzegorz Godlewski – powołując się na R. Finnegan – podkreśla, że słowo wybrzmiało jest niezwykle bogate i różnorodne, gdyż „nie jest wytworem żadnej konkretnej, czasoprzestrzennie określonej kultury”<sup>68</sup>. W sposób obiektywny przekazuje dodatkowy sens, naddany w stosunku do sensu wynikającego z samego znaczenia słów; ponadto ma siłę wywoływania przeżycia estetycznego, bowiem dźwięk jest „substancją żywą, żywym słowem, które pochodzi od człowieka i dociera do człowieka, przenika zewsząd do jego wnętrza – jak mówi Walter Ong, niejako wlewa się weń”<sup>69</sup>. Żywe słowo w opowieści o łęczyckim diable powołuje jedną z kategorii wartości estetycznych – piękno.

### Słowem zakończenia

Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska zapoczątkowali dziedzinę badań lingwistycznych – pragmatykę perswazji, której głównym celem jest możliwie precyzyjne opisywanie mechanizmów przetwarzania sensu w sytuacji, gdy język stanowi narzędzie wpływu. Niniejszy tekst rozszerza pojęcie perswazji aksjologicznej (opartej na funkcjach emotywno-oceniających) o brzmieniowy sposób wartościowania obiektów, o których jest mowa w wypowiedzi. Odtwarzając ludową wizję świata, Stanisław Kopka wykorzystał prozodyczne operatory interakcyjne dla kształtowania wyobrażenia o dostępnej odbiorcom rzeczywistości za pośrednictwem opowieści o Borucie. A jak zauważa Grażyna Habrajska, wszelkie działania interakcyjne, dające się zaklasyfikować jako emotywno-oceniające, mają charakter ideologiczny<sup>70</sup>. Realizowane w ich ramach wypowiedzi stanowią pewnego rodzaju reinterpretację aksjologiczną świata pozajęzykowego, dlatego też pozwalają na zdefiniowanie bazy ideologicznej ich nadawcy, czyli priorytetów, preferencji, uznawanego systemu wartości.

*Łęczyckie bajanie o Borucie panie* stanowi przykład medializowania pamięci. Zapośredniczenie przez masowe media ludowych opowieści o patriotycznej

<sup>67</sup> D. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010, s. 246-247.

<sup>68</sup> G. Godlewski, dz. cyt., s. 377.

<sup>69</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 99.

<sup>70</sup> G. Habrajska, *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005 nr 7, s. 91-126.

postawie łączyckiego diabła nie pozostaje obojętne dla kształtowania świadomości społecznej. Powstający w okresie stanu wojennego, a opublikowany tuż po jego zniesieniu felieton w niezwykle subtelny sposób – zwracając się ku przeszłości, zarówno tej rzeczywistej, jak i legendarnej – odbudowuje naderwaną więź społeczną, pomaga w zachowaniu spójnego wyobrażenia świata, propaguje wartości etyczne. Łącząc w sobie funkcje estetyczną z pragmatyczną, skłania do refleksji nad czasami współczesnymi widzowi, przedstawianymi jako okres pokoju i równości społecznej. Wszechobecne w filmie wartościowanie nie obejmuje jednego sposobu prezentowania komunikatu, dzięki czemu zyskuje większą moc perswazyjną. Obraz, muzyka i narracja wspomagane aspektem prozodycznym języka, komponują dodatkowy obszar sensu.

## Bibliografia

- Awdiejew A., *Gramatyka interakcji werbalnej*, Kraków 2007.
- Awdiejew A., *Gramatyka komunikacyjna teraz. The state of art*, w: G. Habrajska (red.), *Poznawać. Tworzyć. Komunikować. Komunikatywizm w Polsce. Wybrane zagadnienia z teorii i praktyki*, Łódź 2011.
- Awdiejew A., *Komunikatywizm (perspektywa metodologiczna badań lingwistycznych)*, w: G. Habrajska (red.), *Język w komunikacji 1*, Łódź 2001.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź 2010.
- Baranowski B., *Pożegnanie z diabłem i czarownicą. Wierzenia ludowe*, Poznań 2020.
- Baranowski B., *W kręgu upiórów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań 2019.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Burszta W., Jawor A., Pęczak M., Rauszer M., Zańko P., *Etnografia pamięci PRL-u. Kultura codzienności Polski przedwojennej 1956-1989*, Warszawa 2021.
- Chlebowczyk J., *Świadomość historyczna jako czynnik procesu narodotwórczego. Zarys problematyki teoretycznej*, „Dzieje Najnowsze” 1977 nr 1.
- Czernik S., *Klechdy ludu polskiego*, Warszawa 1957.
- Dłużewska-Sobczak A., *Wstęp*, w: H. Pawłowska (red.), *Igraszki i harce Diabła Boruty*, Łęczycza 2018.
- Gąsowski T., *Od „Solidarności” do wolności. Polska i Polacy w latach 1980-1989*, w: M. Stankiewicz-Kopeć, I. Kaczmarzyk (red.), *Przemiany. W kręgu kultury polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2016.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski w rzeźbie i legendzie*, Warszawa 1990.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski. Legendy*, Włocławek 1982.
- Grąbczewski W., *Diabeł polski. Wybór legend i przysłów*, Włocławek 1983.
- Grąbczewski W., *Łęczyckie bajanie o Borucie panie*, Warszawa 1990.
- Grąbczewski W., *Opowieści o diablach podlaskich*, Siedlce 1996.
- Grąbczewski W., *Skrwawiona Bzura. Wspomnienia, legendy, łączyckie wiersze*, Łęczycza 2015.
- Grzegorzewska A., *Prozodia jako składnik sensu*, Łódź 2021.
- Habrajska G., *Ideologia zakodowana w tekście*, w: A. Dudek (red.), *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2010.
- Habrajska G., *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica” 2005 nr 7.
- Kaczmarek O., *Legenda*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014.

- Kochański W., Koszutska O., Listkiewicz W., *Sekrety żywego słowa. Poradnik dla recytatorów*, Warszawa 1974.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007.
- Korzeniewski B., *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura współczesna” 2007 nr 3.
- Lech F., Wiktoryn Grąbczewski: *Życie z Borutą (i innymi diabłami)* z 18.05.2023 r., <https://culture.pl/pl/artykul/wiktoryn-grabczewski-zycie-z-boruta-i-innymi-diablami-wywiad>.
- Olson D., *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Warszawa 2010.
- Paveau M.A., Sarfati G.E., *Wielkie teorie językoznawcze. Od językoznawstwa historyczno-porównawczego do pragmatyki*, Kraków 2009.
- Pawlak S., *Słowo wstępne*, w: M. Wichowa (red.), *Diabeł Boruta w danej kulturze polskiej*, Łódź-Płock 2021.
- Pełka L.J., *Polska demonologia ludowa*, Poznań 2020.
- Piątkowski K., *Mit – Historia – Pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011.
- Podgórska B., Podgórski A., *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2018.
- Rożek M., *Diabeł w kulturze polskiej*, Poznań 2021.
- Salski M., *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019.
- Sasińska-Klas T., *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014 t. 57.
- Stachowicz J., *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Warszawa 2018.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad sobą*, Kraków 2014.
- Steffen-Batogowa M., *Polski system intonacyjny a kategorie zdaniowe*, w: J. Bartmiński, M. Nowosad-Bakalarczyk (red.), *Prozodia, fonetyka, fonologia*, Lublin 2010.
- Szpeciński A., *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*, Warszawa 1999.
- Tomicka J., Tomicki R., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991.

## Biogram autorki

**Anita Grzegorzewska** – adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Wybrane publikacje: *Prozodia jako składnik sensu, Prozodia zapisana dla aktorów i lektorów*. Zainteresowania badawcze – nadrzędne miejsce w kręgu moich zainteresowań badawczych zajmują prozodia i komunikatywizm. Bliskie są mi również nauki o kulturze i religii, antropologia, etnologia, a także kultura i sztuka ludowa. Ostatnio moim szczególnym zainteresowaniem cieszą się zagadnienia estetyczne, zwłaszcza w odniesieniu do baśni, legend i podań ludowych.

**Krzysztof Grzegorzewski**

Uniwersytet Łódzki

ORCID [0000-0001-6862-1290](https://orcid.org/0000-0001-6862-1290)

## **Magazyn kryminalny „997” jako przyczynek do mediatyzacji tematyki kryminalnej**

### **Abstract**

The aim of the study is to analyze and show, how to remediate criminal topics (from police documentation into a television journalistic magazine). This task was first undertaken in 1986 by Michał Fajbusiewicz, who initiated the production of the crime magazine „997”. The author of the study examines and describes the process of creating the program, beginning with the analysis of police documentation as the starting material, through all stages of television production, such as: creating film materials in the form of reconstruction of events, broadly understood journalistic interview, preparation of the program script, ending with studio recording. The author answers the question: how „997” contributed to the mediatization (more precisely: „televizualization” of criminal topics in media discourse), as well as what its goals and effects were.

### **Key words**

Television, mediatization, forensics, police, police magazine, journalism, Michał Fajbusiewicz, Polish Television

### **Abstrakt**

Celem opracowania jest analiza i prezentacja procesu re-mediacji (przetworzenia) tematyki kryminalnej ujętej w dokumentacji policyjnej do postaci telewizyjnego magazynu publicystycznego. Zadania tego po raz pierwszy podjął się w 1986 r. Michał Fajbusiewicz, inicjując produkcję magazynu kryminalnego „997”. Autor opracowania bada i opisuje proces powstawania programu, począwszy od analizy dokumentacji policyjnej jako materiału wyjściowego, przez wszystkie etapy produkcji telewizyjnej, takie jak: tworzenie materiałów filmowych w postaci rekonstrukcji zdarzeń, szeroko rozumiany wywiad dziennikarski, przygotowanie scenariusza programu po rejestrację studyjną. W dalszej części autor odpowiada na pytania, w jaki sposób „997” przyczynił się do mediatyzacji (ściślej: „televizualizacji” tematyki kryminalnej w dyskursie medialnym, a także jakie były jej cele i skutki.

### **Słowa kluczowe**

Telewizja, mediatyzacja, kryminalistyka, policja, magazyn policyjny, publicystyka, Michał Fajbusiewicz, Telewizja Polska



## Wprowadzenie

**M**ediatyzacja jest pojęciem chętnie i często stosowanym w badaniach nad mediami. Najprościej – za Grzegorzem Ptaszkiem – można zdefiniować je jako „proces pośrednictwa mediów (masowych, cyfrowych) w poznawaniu świata; polegający na kształtowaniu rzeczywistości społecznej przy pomocy oraz za pośrednictwem mediów poprzez wpływanie na postrzeganie całej rzeczywistości społecznej. Rzutuje [mediatyzacja – przyp. K.G.] nie tylko na to, co człowiek myśli o otaczającym go świecie, ale także na to, jakie podejmuje w nim działania. Jest powiązana z innymi metaprocesami zmian, takimi jak: indywidualizacja, globalizacja i komercjalizacja”<sup>1</sup>. W polskiej i zagranicznej literaturze przedmiotu pojęcie to (nierzadko wymiennie z medializacją) stosuje się najczęściej w odniesieniu do polityki i zjawisk polityczno-społecznych<sup>2</sup>. Szeroko rozumiana tematyka polityczna (tematy na bieżącej agendzie lokalnej i regionalnej, krajowej i międzynarodowej), polityczni aktorzy i polityczne kampanie (przede wszystkim wyborcze) są permanentnie obecne w dyskursie medialnym, rozumianym jako całość wypowiedzi realizowanych w mediach drukowanych i elektronicznych<sup>3</sup>. Teresa Sasińska-Klas wprost stwierdza, że „dzisiejsza polityka nie może istnieć bez mediów, gdyż poprzez media realizuje swoje cele i informuje obywateli o działaniach podejmowanych przez przedstawicieli władzy”<sup>4</sup>.

W proponowanym Czytelnikowi opracowaniu zamierzam dowieść, że podobnie się sprawy mają w odniesieniu do problematyki przestępstw kryminalnych i patologii społecznych. Nie musi być ona podstawowym elementem zawartości przekazów medialnych (serwisów informacyjnych i publicystyki w mediach elektronicznych, w prasie codziennej i tygodnikach opinii), choć często się w nich pojawia

<sup>1</sup> G. Ptaszek, *Mediatyzacja i jej cechy*, <https://pre-epodreczniki.open.agh.edu.pl/tiki-index.php?page=Mediatyzacja+i+jej+cechy#reference1> [dostęp 17.02.2024].

<sup>2</sup> Świadczą o tym prace odnoszące pojęcie mediatyzacji do szerszej analizy zjawisk, jak również szczegółowych analiz konkretnych typów mediów. Por. J. Dziekan, *Od rytuału do konfliktu. Mediatyzacja żałoby posmoleńskiej*, Gdańsk 2018; T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014, t. 57, nr 2 (218), s. 162-175; *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, Mazur Marek, Michalczyk Stanisław, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 17-33; Z. Oniszczyk, *Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji*, „Studia Medioznawcze” 2011 nr 4(47), s. 11-22.

<sup>3</sup> O dyskursie i jego analizie pisała m. in. Małgorzata Lisowska-Magdziarz. Sprowadzenie pojęcia dyskursu do „zespołu zachowań językowych”, jakie za Michelelem Foucaultem badaczka wprowadza, wydaje się jednak nieuprawnionym zawężeniem. Analiza współczesnego dyskursu medialnego – zwłaszcza w kontekście badań nad mediatyzacją pojmowaną jako zapośredniczenie – wymaga uwzględnienia także przekazu pozawerbalnego (niejęzykowego) oraz licznych cech metatekstowych, takich jak choćby ukształtowanie gatunkowe wypowiedzi, które również wpływa na jakość jej przekazu. Stąd użyte przeze mnie w tekście określenie „całość”. Por. M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstów w dyskursach medialnych*, Kraków 2006, s. 16.

<sup>4</sup> T. Sasińska-Klas, dz. cyt., s. 165.

jako przyciągająca uwagę odbiorców ze względu na swój negatywny charakter<sup>5</sup>. O ile obecnie polityka nie może istnieć bez mediów, tak wszelka działalność przestępcza (w tym kryminalna), odwrotnie: ze swej istoty wymaga braku rozgłosu, musi istnieć bez mediów. Nagłaśnianie jej, „dobra obecność” w mediach, powinny więc służyć prewencji, ostrzeganiu, i tym samym zwiększaniu bezpieczeństwa publicznego, *de facto* – dobru społecznemu. Konieczność jej mediatyzowania wydaje się przeto oczywista.

---

**O ile obecnie polityka nie może istnieć bez mediów, tak wszelka działalność przestępcza (w tym kryminalna), odwrotnie: ze swej istoty wymaga braku rozgłosu, musi istnieć bez mediów. Nagłaśnianie jej, „dobra obecność” w mediach, powinny więc służyć prewencji, ostrzeganiu, i tym samym zwiększaniu bezpieczeństwa publicznego, *de facto* – dobru społecznemu. Konieczność jej mediatyzowania wydaje się przeto oczywista.**

---

Pragnę Czytelnikowi zaprezentować ten proces w polskiej rzeczywistości medialnej lat 80. (schyłkowego okresu PRL) na przykładzie popularnego polskiego magazynu kryminalnego „997” autorstwa Michała Fajbusiewicza. Analiza ma więc charakter historyczny. Dzieło mediatyzacji problematyki kryminalnej, dokonane przez tego dziennikarza telewizyjnego, ma szczególny wymiar. Obecnie we wszystkich typach mediów w Polsce istnieje bardzo wiele przekazów o tematyce kryminalnej; są także specjalne kanały tylko jej poświęcone (np. stacja telewizyjna Polsat Crime & Investigation), nie słabnie popularność tej tematyki w internecie (o czym świadczy choćby popularność podcastu „Kryminatorium” autorstwa red. Marcina Myszkii<sup>6</sup>). Tematyka kryminalna – podobnie jak w mediach krajów zachodnich – jest obecnie całkowicie uprawomocniona. W latach 80., w warunkach systemu medialnego kraju niedemokratycznego, jakim była Polska Rzeczpospolita Ludowa, sprawy miały się jednak inaczej. Sama tematyka kryminalna była oczywiście w mediach obecna,

---

<sup>5</sup> Zob. K. Grzegorzewski, *Funkcjonowanie newsów w przekazie telewizyjnym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 17, s. 106-112.

<sup>6</sup> <https://www.kryminatorium.pl/> [dostęp 17.02.2024].

głównie w wymiarze literatury faktu<sup>7</sup>, przekazów prasowych, a nade wszystko form fabularnych. Popularna w PRL literatura kryminalna nader często miała charakter propagandowy, czego dowodem były tomiki wydawane przez Ministerstwo Obrony Narodowej PRL na przełomie lat 70. i 80. XX w.<sup>8</sup>. Podobny charakter miały również milicyjne filmy fabularne i seriale telewizyjne, jak np. *07 zgłoś się* w reż. Krzysztofa Szmagiera<sup>9</sup>. W produkcjach tych prezentowano na ogół pożądany przez propagandę PRL wizerunek Milicji Obywatelskiej: dzielnych i skutecznych oficerów walczących z mordercami, szpiegami lub badylarzami, których kariera przestępcza nieuchronnie kończyła się śmiercią lub więzieniem<sup>10</sup>. Faktycznej przestępczości władze PRL nie zamierzały jednak prezentować widzom jako ważkiej tematyki społecznej, ponieważ mogłoby to zaburzyć propagandową wizję świata. Przestępczość i patologie społeczne – jak np. kradzieże zakładowe, nieróbstwo czy alkoholizm – pokazywała niekiedy Polska Kronika Filmowa, walka z nimi miała jednak charakter fasadowy i, podobnie jak formy fabularne, podporządkowana była propagandzie<sup>11</sup>.

Manifestacja problematyki kryminalnej zaczęła ulegać zmianie w 1982 roku, gdy pracę w Telewizji Polskiej w Łodzi podjął Michał Fajbusiewicz. Już pierwsze reportaże tego dziennikarza dotyczyły tematyki kryminalnej; relatywnie szybko też powierzono mu prowadzenie autorskiego magazynu publicystycznego pt. „Stan Krytyczny”, w całości poświęconemu patologiom społecznym (narkomania, przestępczość nieletnich, prostytutka, etc.), a także realizację reportaży o zbliżonej tematyce do magazynu „Ekspres reporterów – Gorąca linia”<sup>12</sup>. Dziennikarz napotykał liczne utrudnienia: kłopoty ze zdobyciem deficytowej taśmy filmowej, obiekcje ze strony

<sup>7</sup> Przywołać tu można choćby takie prace, jak B. Seidler, *Ludzie i paragrafy*, Kraków 1988; Tejże: *Skłóceni z prawem*, Kraków 1977, A. Snopkowski, *Trzy wyroki*, Warszawa 1982 i wiele innych.

<sup>8</sup> Chodzi tu m. in. o powieści kryminalne Anny Kłodzińskiej (*Za progiem mroku, W pogardzie prawa*), Krystyna Ziemskiego (*Partytura zbrodni, Rubinowy ślad, Za wszelką cenę*, itd; w rzeczywistości pod tym pseudonimem pisali Wiesław Godziemski i Krystyna Świątecka); Jerzego Parfiniewicza i wielu innych.

<sup>9</sup> Rolę porucznika Sławomira Borewicza odgrywał Bronisław Cieślak, co ma znaczenie dla ewentualnych analiz programu; autor występuje w jednym z wydań programu jako współprowadzący („997”, wydanie specjalne z listopada 1987 roku). Zob. P.K. Piotrowski, *07 zgłasza się. Kulisy powstawania serialu*, Warszawa 2013.

<sup>10</sup> Zob. D. Skotarczak, *Otwierać, Milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Szczecin 2019.

<sup>11</sup> K. Grzegorzewski, *Rhetorical strategies in the anti-alcohol propaganda of Polska Kronika Filmowa*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 3(58), s. 359-376. Fasadowość propagandy antyalkoholowej zdemaskował m. in. Krzysztof Kosiński. Zob. K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa 2008.

<sup>12</sup> Więcej informacji o twórczości M. Fajbusiewicza Czytelnik znajdzie w publikacji: K. Grzegorzewski, *Twórczość reporterska i dokumentalna Michała Fajbusiewicza. Próba klasyfikacji*, [w:] *Reportaż – analizy i spostrzeżenia. 110 lat gatunku w Polsce*, red. K. Doktorowicz, K. Wolny-Zmorzyński, Toruń 2022.

kierownictwa OTV Łódź, bardzo późne emisje swoich programów, a nawet represje ze strony władz PRL<sup>13</sup>.

Przełomem w twórczości dziennikarza – i zarazem przyczynkiem do mediatyzacji problematyki kryminalnej w Polsce – okazał się jednak dopiero cykliczny magazyn policyjny poświęcony niewykrytym przestępstwom, znany pod nazwą „997”. Był to powszechnie znany numer telefonu do pogotowia milicyjnego i do dziś pozostaje – na równi z numerem 112 – policyjnym numerem alarmowym. Pomysłodawcą formatu był Bogusław Wołoszański, który podobny program oglądał w telewizji brytyjskiej. W Polsce tego typu program prezentowano widzom po raz pierwszy. Początkowo i tu pojawiały się trudności: komendant główny MO, gen. Józef Bejm odmówił współpracy, argumentując, że program będzie ośmieszać milicję, którą uważał za skuteczną w wykrywaniu przestępstw. Niemniej po interwencji współpracującego z Fajbusiewiczem ppłk. Jana Płócienniczaka, szef Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, gen. Czesław Kiszczak wydał Bejmowi polecenie współpracy z twórcami programu. Pierwsze wydanie wyemitowano w październiku 1986 r., zaś pierwszym prowadzącym został Jan Płócienniczak. Od 1991 roku zastąpił go na tym miejscu autor, Michał Fajbusiewicz<sup>14</sup>.

Analizie w niniejszym opracowaniu podlegać będzie okres emisji od X 1986 r. do VI 1993 r., kiedy to Komendant Główny Policji, inspektor Zenon Smolarek, wycofał się ze współpracy z programem<sup>15</sup>. Druga seria – od X 1995 r. do XII 2010 r. – powstała już w innych warunkach, w odmiennej rzeczywistości społeczno-politycznej i w innym systemie medialnym. Tematyka kryminalna w przekazach dziennikarskich była już obecna i uprawomocniona – stało się to jednak dzięki Michałowi Fajbusiewiczowi.

<sup>13</sup> Michał Fajbusiewicz stracił pracę po emisji reportażu „W środku Polski”, w którym zdemaskował przestępstwa przemytnicze jednego z lokalnych kuratorów. Ów kurator został w 1985 r. sekretarzem wojewódzkim PZPR i doprowadził do wyrzucenia dziennikarza z telewizji na rok. Rozmowa z Michałem Fajbusiewiczem w dn. 11.07.2019 r. (nagranie w archiwum autora). Reportaż Czytelnik znajdzie pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=Yb2hLEBnvKE> [dostęp 17.02.2024].

<sup>14</sup> Michał Fajbusiewicz miał pierwotnie zakaz pokazywania swojego wizerunku na antenie – był to warunek przywrócenia go do pracy w telewizji. Już w listopadzie pojawiał się jednak jako prowadzący wydania specjalne. W okresie, gdy program prowadził J. Płócienniczak, autor „przemyczał” swój wizerunek, występując w rekonstrukcjach jako statysta drugiego planu: zbiegając po schodach, będąc pasażerem pociągu, tańcząc w dyskotecce, pijąc piwo lub kawę w restauracji, etc. Niekiedy występował przebrany (np. za szewca, sędziego, etc.). Widzowie mogli też w rekonstrukcjach usłyszeć jego głos.

<sup>15</sup> Swoją decyzję Zenon Smolarek uzasadniał oceną, że program ma być instruktażem dla przestępców, a sceny w nim pokazywane mają charakter odrażający. Do zarzutów odniósł się autor w jubileuszowym, setnym wydaniu z czerwca 1993 r. Program został zdjęty z anteny, ponieważ jego realizacja – jak wykazuje analiza – była niemożliwa bez współpracy z policją. Po odejściu Smolarka z funkcji komentanta głównego i zmianie tej decyzji program powrócił na antenę w październiku 1995 r.

## Mediatyzacja a problematyka kryminalna

Jak zauważa cytowana już T. Sasińska-Klas, procesy mediatyzacji – co wyraźnie dostrzegamy – wpływają na większość obszarów życia społecznego obywateli żyjących w warunkach późnej nowoczesności. Mediatyzacja, jak to zostało zaprezentowane przez Friedricha Krotza, oznacza „pewien zespół procesów wynikających ze zmian zarówno w samych mediach, jak i zmian społecznych oraz kulturowych”<sup>16</sup>. Posługując się tym ujęciem, badacze w obszarze nauk społecznych próbują opisywać oraz wyjaśniać naturę tego metaprocesu. Przyjmuje się, że człowiek jako istota społeczna wykorzystuje w sposób naturalny cały kompleks różnych form komunikacji, na które jest skazany w otaczającym go środowisku. Komunikacja jest traktowana jako źródło podstawowej wiedzy o rzeczywistości<sup>17</sup>.

---

**W obecnej przestrzeni medialnej istnieje wiele produkcji dziennikarskich poświęconych tematyce kryminalnej, realizowanych w różnych gatunkach. Ich prażródłem w Polsce był niewątpliwie magazyn kryminalny „997”.**

---

W odniesieniu do mediatyzacji problematyki kryminalnej oznacza to przede wszystkim skuteczne informowanie społeczeństwa o wycinku rzeczywistości społecznej PRL, jakim była przestępczość kryminalna. Jak wspomniano wyżej, tematyka kryminalna była obecna w mediach elektronicznych, ale właściwie w wymiarze propagandowym i/lub fikcyjnym, co wykluczało jej manifestację jako „źródło podstawowej wiedzy o rzeczywistości”. W tym sensie wspomniany przez Sasińską-Klas „kompleks różnych form komunikacji” był niefunkcyjny. Lukę w świadomości społecznej mogła w jakiejś mierze wypełniać dostępna w PRL kryminalna literatura faktu, jednak i tu nie można pominąć jej propagandowych funkcji; nadto literatura taka nie dawała możliwości masowego oddziaływania, jakie dawało najpopularniejsze wówczas medium: telewizja<sup>18</sup>. Tu zaś programy prezentujące rzeczywiste sprawy kryminalne były przez władze niemile widziane. Przełom, jakim było wprowadzenie

<sup>16</sup> F. Krotz, *Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden 2007.

<sup>17</sup> T. Sasińska-Klas, dz. cyt., s. 163.

<sup>18</sup> O popularności tego medium w Polsce zwłaszcza w latach 80. i 90. pisze Stanisław Michalczyk, wprowadzając pojęcie „telewizualizacji”. Użycie tego pojęcia jest szczególnie uzasadnione w odniesieniu do magazynu „997”. S. Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Koczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009, s. 25.

do ramówki telewizyjnej magazynu „997”, spowodował uruchomienie dalszych procesów społecznych: upowszechnianie wiedzy o przestępstwach kryminalnych i ich skali; oddziaływanie prewencyjne i ostrzegawcze, które zaczęło powodować zmianę zachowań społecznych; aktywizację społeczeństwa. W tym ostatnim przypadku odbiór programu przez widzów możemy traktować jako doświadczenie liminalne<sup>19</sup>: jednokrotne lub cykliczne oglądanie „997” staje się dla odbiorcy swoim „momentem przejścia”, przekraczaniem granicy, za którą następuje podjęcie decyzji o interakcji: napisania bądź zatelefonowania do milicji/policji lub twórców programu i udzieleniem informacji na temat prezentowanych spraw. Można ten proces określić za pomocą frazy: „od biernej niechęci do aktywnej pomocy”. Tego typu oddziaływanie na skalę społeczną w omawianym czasie było możliwe jedynie poprzez „komunikację masową będącą produkcją oraz odbiorem zestandaryzowanych i ogólnie adresowanych do odbiorców komunikatów”<sup>20</sup>. O cyfryzacji i związanej z nią interaktywnej komunikacji z inteligentnym systemem hardware/software w postaci nowych mediów nie było jeszcze mowy.

Badacze procesów mediatyzacyjnych zwracają uwagę na możliwości, jakie daje rozpatrywanie ich w obrębie trzech paradygmatów: codzienności, świata symbolicznego, a także powiązania mediów ze zmianą społeczną<sup>21</sup>. Warto rozwinąć ten temat w kontekście nad mediatyzacją problematyki kryminalnej i magazynu „997”.

1. Paradygmat codzienności rozumiany jest w skrócie jako codzienne funkcjonowanie człowieka w świecie zdeterminowanym przez stale rozwijające się media, metody i narzędzia komunikacji. W ciągu ostatnich trzech dekad zmieniły one diametralnie to funkcjonowanie:

- a. zwielenokrotniając ilość i kanały informacji oraz przyspieszając jej obieg;
- b. umożliwiając i ułatwiając dostęp do bardzo licznych treści, zwłaszcza audialnych i audiowizualnych (w opisywanym tu okresie pozyskanie utworów muzycznych czy filmów było daleko bardziej kosztowne i znacznie trudniejsze, okazjonalne lub wręcz niemożliwe);
- c. umożliwiając zdalne załatwianie licznych spraw i formalności;
- d. zapewniając nowe metody pracy, także w warunkach, które wcześniej tę pracę by uniemożliwiały (np. praca i nauka zdalna w okresie pandemii Covid-19);
- e. oferując nowe formy rozrywki i spędzania wolnego czasu (interaktywne gry komputerowe, wirtualna rzeczywistość, liczne symulacje, jak np. tworzenie tzw. „mikronacji”);

<sup>19</sup> O liminalności w rozumieniu przyjętym w niniejszym opracowaniu pisze m. in. Jacek Dziekan. Por. tegoż: *Od rytuału do konfliktu...*, Gdańsk 2018.

<sup>20</sup> F. Krotz, dz. cyt.

<sup>21</sup> T. Sasińska-Klas, dz. cyt., s. 164-166; S. Michalczyk

- f. tworząc nowe modele komunikowania interpersonalnego i grupowego, zdominowane obecnie przez komunikatory i media społecznościowe, etc.

Korzyści, podobnie jak i liczne zagrożenia (redundancja treści, przebudźcowanie, fake'i i deep fake'i, hejt internetowy) można by mnożyć. Z punktu widzenia niniejszego artykułu najważniejsze jest jednak gruntowne przeobrażenie szeroko pojętej komunikacji medialnej, spowodowane gwałtownym rozwojem technologicznym. Badacze zwracają uwagę, że w niedalekiej perspektywie czasowej obywatele zrezygnują z mediów tradycyjnych na rzecz nowych mediów i urządzeń mobilnych. Empiryczne obserwacje potwierdzają, że w młodszych pokoleniach (ludzi nawet po 30. roku życia) zmiany takie już nastąpiły<sup>22</sup>. Niemniej w okresie objętym badaniem rzeczywistość medialna i technologiczna kształtowała się inaczej. Dostępne dla przeciętnego użytkownika lat 80. mikrokomputery ośmiobitowe służyły właściwie bardziej do zabawy niż do pracy; ich alternatywą w uboższych rodzinach były prymitywne konsole do gier (głównie firmy Atari) i przenośne gry zręcznościowe z ciekłokrystalicznym, czarno-białym wyświetlaczem; nierzadko i takie urządzenia były poza zasięgiem możliwości finansowych. Magnetofony szpulowe i kasetowe umożliwiały nagranie muzyki z kanałów państwowego radia (głównie z Programu II i Programu III, które nadawały ciekawe audycje muzyczne i rozrywkowe). W takiej rzeczywistości technologicznej telewizor był najpopularniejszym medium w każdym polskim domu. Jak pisał Stanisław Michalczyk, dowodem tego był fakt usytuowania go w centralnym punkcie mieszkania<sup>23</sup>. Badacz idzie jednak dalej i słusznie stwierdza: „Można było mówić nawet nie tyle o medializacji, ile o telewizualizacji społeczeństwa, które w drugiej połowie XX wieku mogło przyjąć nazwę «społeczeństwo telewizyjne»”<sup>24</sup>. Dodajmy, że w specyficznych warunkach PRL oferta telewizyjna w latach 80. XX w. sprowadzała się do dwóch kanałów telewizji państwowej, które nie nadawały całodobowo. Rynek mediów zaczął powstawać po transformacji ustrojowej – pierwsze stacje prywatne (w tym regionalne) zaczęły powstawać od 1993 roku (a więc z końcem nadawania pierwszej serii magazynu).

Do „stelewizualizowanego” w taki sposób społeczeństwa trafił ze swoim przekazem Michał Fajbusiewicz. Jego programy były oglądane na masową skalę, o czym świadczą ówczesne wyniki oglądalności, i często zbiorowo, podobnie jak teleturynie, seriale czy filmy fabularne; wynikało to z faktu, że na ogół w mieszkaniu znajdował się jeden telewizor. O programach tych intensywnie rozmawiano prywatnie

<sup>22</sup> Potwierdzają to obserwacje z kilkunastoletniej pracy dydaktycznej autora artykułu z młodzieżą akademicką, która nie korzysta już z telewizora lub wręcz nie posiada go w mieszkaniu. Tezę tę potwierdza również słaba znajomość (lub jej brak) najbardziej znanych gazet i tygodników opinii. Tradycyjne produkcje radiowe i telewizyjne są najczęściej oglądane za pośrednictwem stron internetowych.

<sup>23</sup> S. Michalczyk, dz. cyt., s. 25.

<sup>24</sup> Tamże, s. 31.

w czasie wolnym (jako autor opracowania pamiętam z przeszłości takie rozmowy i własne w nich uczestnictwo), prezentowane tam sprawy budziły emocje. Twórca programu wspomina również zachowania uchodzące za absurdalne, jak np. przypadek młodego telewidza, który nagrywał wszystkie wydania programu na kasety magnetofonowe i wielokrotnie przesłuchiwał je w nocy w przekonaniu, że zde-maskuje poszukiwanych przestępców<sup>25</sup>. Bywało jednak, że rozmowy takie przynosiły społeczny pożytek. W specjalnym wydaniu programu z marca 1991 r. zaprezentowano przebieg zatrzymania groźnego mordercy dzieci, Tadeusza Kwaśniaka. Ujęcie go było możliwe dlatego, że programy zawierające rekonstrukcje zabójstw Kwaśniaka oglądali uczniowie jednej z poznańskich szkół podstawowych. Ich zainteresowanie, wreszcie rozmowy pozwoliły na identyfikację błędzącego po osiedlu w poszukiwaniu ofiar zabójcy i aresztowanie go. Dowodów tego typu społecznego oddziaływania programu przez jego funkcjonowanie w codzienności odbiorców można wskazać więcej.

2. Paradygmat świata symbolicznego, wywiedziony z teorii symbolicznej, odwołuje się do zapośredniczenia rzeczywistości za pomocą słów i symboli, odczytywanych w określonym kontekście i budzących określone skojarzenia. W przypadku przekazu telewizyjnego w sferę symboli wpisują się również sygnały audialne i wizualne. W magazynie „997” dominowała symbolika związana z policją i jej emblematami: mundur, pistolet, policyjna pałka, radiowóz, psy, kogut policyjny (pulsujący, błękitny sygnał świetlny i donośny odgłos syreny policyjnej). Ta symbolika jeszcze w 1986 r. miała w społeczeństwie polskim negatywne konotacje z powodu roli milicji jako służby porządkowej w dyktaturze: pacyfikowanie manifestacji, bicie i aresztowanie ich uczestników, brutalne przesłuchania, „ścieżki zdrowia”, etc.; dodatkowo wzmocnione relatywnie niedawnym stanem wojennym. Jednym z zadań, jakie twórcy programu sobie postawili, było przywrócenie zaufania społecznego do milicji (potem policji), a więc także odwrócenie znaczeń tej symboliki. Symboliczny kogut, mundur i pałka miały kojarzyć się odtąd nie z zagrożeniem, lecz z poczuciem bezpieczeństwa, przywracaniem porządku publicznego i skutecznością. Wzmacniać tę symbolikę miała charakterystyczna muzyka używana w programie – zwłaszcza niektóre aranżacje jazzowe, kojarzone z fabularnymi filmami sensacyjnymi i kryminalnymi. Nieodłącznym symbolem samego programu stał się charakterystyczny, jazz-rockowy motyw muzyczny, zaczerpnięty z utworu *Cronus* zespołu Chase<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Nagrywanie programów telewizyjnych na taśmy lub kasety magnetofonowe było w latach 80. XX w. rozpowszechnione; jedynie pojedynczy odbiorcy posiadali magnetowidy, które stanowiły towar luksusowy. Rozmowa z Michałem Fajbusiewiczem w dn. 20 X 2022 r. (nagranie w archiwum autora).

<sup>26</sup> Propozycję wykorzystania tego utworu zgłosił telewizyjny dźwiękowiec, Ryszard Gibki.



Osobną sprawą jest charakterystyczny styl i język wypowiedzi policyjnej: skłonność do używania strony biernej, konstrukcji analitycznych (*udają się – idą*), określeń sformalizowanych (*spożyła ciepły posiłek – zjadła obiad*), etc.; a także zabawne niekiedy błędy językowe czy nawet dialektyzmy („nic nie zginęło poza *pinindzmi*”<sup>27</sup>, „wrocławianie nazywają tych ludzi *sztajmesami*”). Takie zachowania językowe budziły uśmiech. Występujący w studio oficerowie byli niekiedy bardzo elokwentni, ale zdarzali się i tacy, którym wypowiedź do kamery sprawiała kłopoty. Niejednokrotnie sytuację w studio ratował wówczas prowadzący program Jan Płócienniczak, który okazał się prezydentem nader charyzmatycznym i sprawnym retorycznie<sup>28</sup>.

3. Paradygmat: media a zmiana społeczna jest dla mediatyzacji najbardziej istotny, jako rozpatrujący jej cele i skutki. W odniesieniu do cytowanego już stwierdzenia Teresy Sasińskiej-Klas, że polityka nie może istnieć bez mediów, można postawić tezę, że problematyka kryminalna w mediach istnieć powinna. Jej istnienie znacznie zmieniło zachowania i wzorce społeczne. Przede wszystkim, obywatele zaczęli współpracować z policją i stopniowo odzyskiwać zaufanie do niej. Dzięki telewizjom udało się zatrzymać wielu groźnych przestępców (autor programu deklaruje, że łącznie ujęto ponad 300 osób, w tym głównie zabójców)<sup>29</sup>. Milicja – a po transformacji policja – stała się „społecznym aktorem komunikacji medialnej” (nie politycznej) właśnie dzięki programowi; w pozytywnym tego słowa znaczeniu i z pozytywnym skutkiem. O ile w mediach PRL milicję i wojsko wykorzystywano propagandowo i taki tworzono jej obraz, o tyle „997” poniekąd miał go odwrócić. Najważniejszą korzyścią jednak okazało się zaangażowanie społeczeństwa w pomoc w wykrywaniu przestępców. Prowadzący często informowali o rozwiązaniu spraw kryminalnych i ujętych przestępcach, do których przyczyniły się ich informacje od widzów – ale także i wykrytych przez samą policję.

W kontekście pożądanej zmiany społecznej warto wziąć pod uwagę problem odczytania (właściwego lub nie) roli samego programu i intencji jego twórców. Wynika to z jednego z rozumień terminu *mediation*, które ma uosabiać „pewną przestrzeń pomiędzy tym, co indywidualne (wewnętrzne), a tym, co ogólne (zewnętrzne).

<sup>27</sup> Takim językiem mówił w programie komisarz Henryk Kulawik z policji w Katowicach. Charakterystyczny, bardzo niski głos, niespieszne mówienie, a także wizerunek (bujna czupryna i gęste, sumiaste wąsy) sprzyjały powstawaniu efektu komicznego.

<sup>28</sup> W 1987 r. Jan Płócienniczak otrzymał nagrodę Wiktora w kategorii osobowość telewizyjna. O jego popularności świadczyły także listy otrzymywane od widzów – cytowane jednak rzadko w programie.

<sup>29</sup> Rozmowa z Michałem Fajbusiewiczem w dn. 15 II 2024 (kopia w archiwum autora). Komenda Główna Policji nie prowadziła takiej statystyki; dane zbierano dopiero od 2018 r., a więc w czasie, gdy Michał Fajbusiewicz nie był już jego autorem „997”. Dane z Biura Prasowego Komendy Głównej Policji w korespondencji elektronicznej z nadkom. Tomaszem Plechą z dn. 19.02.2024 (kopia w archiwum autora).

Ta przestrzeń to przestrzeń doświadczania, interpretacji i znaczenia (sensu). Innymi słowy, definicja mediation sugeruje, że nasze pojmowanie rzeczywistości jest zawsze ukształtowane przez doświadczenie oraz interpretację sensu rzeczy, które znajdują się między nami a rzeczywistością<sup>30</sup>. W tym kontekście nasuwa się pytanie, jak badany program zapośredniczył rzeczywistość, tu: problematykę kryminalną. Jak odbiorcy mogą program postrzegać i z jakim nastawieniem go oglądać? Istnieje kilka możliwych odpowiedzi:

- a. z nadzieją na to, że przestępczość jest lepiej wykrywana i że będzie spadać;
- b. z poczuciem potrzeby społecznego zaangażowania (co jest zgodne z intencją autorów);
- c. z wolą zmiany postaw i zachowań własnych i szerzej: społecznych (w późniejszych latach Michał Fajbusiewicz wielokrotnie cytował widzów, którzy za najważniejsze funkcje programu uważali prewencję i ostrzeżenie)<sup>31</sup>;
- d. z poczuciem zagrożenia i lęku przed otaczającą rzeczywistością; rozciąganiem kryminalnej części rzeczywistości społecznej pokazywanej w programie na jej całość (istnieli odbiorcy, którzy wskutek oglądania programu wykazywali niezdrowy lęk przed ludźmi i otaczającą rzeczywistością);
- e. z poczuciem inspiracji i motywacji do popełniania przestępstw (program jako „instruktaż dla przestępców” – jak usiłował w 1995 r. argumentować zerwanie współpracy z autorem komendant Zenon Smolarek).

Ostatnie dwa sposoby postrzegania programu są efektem ubocznym, niezgodnym z zamierzeniami jego autora.

### **„997” jako zapośredniczenie tematyki kryminalnej**

Kwestią istotną dla mediatyzacji wydaje się objaśnienie sposobu, w jaki poszczególne formy przekazu medialnego zapośredniczyły rzeczywistość. Stanisław Michalczyk stwierdza, że najstarsza interpretacja pojęcia *mediation* wiąże się z „zajmowaniem pozycji środkowej” lub „pośredniczeniem” w sporze pomiędzy przeciwnikami w celu załagodzenia sporu. W tym kontekście np. można mówić o mediacji pomiędzy

<sup>30</sup> S. Michalczyk, op. cit., s. 18.

<sup>31</sup> Opinie te autor cytował głównie w wydaniach jubileuszowych, np. z okazji 200. wydania programu, wyemitowanego w dn. 4.11.1999 r. Druga seria programu była już wzbogacona o specjalne rubryki, jak np. „Bezpieczne Miasto” i „Żyj Bezpiecznie”, mające na celu pokazywanie wzorców i antywzorców społecznych zachowań wobec zagrożeń. Grali w nich znani z popularnych seriali aktorzy: Joanna Stuzińska, Zbigniew Buczkowski, Leon Niemczyk, Bohdan Łazuka, Andrzej Kopiczyński, Anna Seniuk, Roman Kłosowski, Irena Kwiatkowska, Jan Kobuszewski, inni. W wydaniach specjalnych poświęconych tematyce bezpieczeństwa pojawiali się w roli współprowadzących m. in. Anna Przybylska, Paweł Wawrzecki, Monika Richardson. W pierwszej serii tego typu elementy infotainmentu i automarketingu nie były jeszcze obecne.

pracodawcami a pracobiorcami, burżuazją a proletariatem. Podobnie, w doktrynie chrześcijańskiej mediacja (mediation) oznacza rolę Chrystusa pośredniczącego pomiędzy Bogiem a ludźmi. Zatem pierwsza definicja terminu *mediation* kładzie nacisk na pośrednictwo w różnych zjawiskach i procesach.<sup>32</sup> Wiele uwagi procesowi pośredniczenia poświęca także Bartosz Korzeniewski, charakteryzując rolę szeroko rozumianych mediów („nośników pamięci”) w kształtowaniu pamięci historycznej i kulturowej<sup>33</sup>. W niniejszym opracowaniu proces ten należy rozumieć jako dostosowanie sposobu komunikowania problematyki kryminalnej do warunków komunikacyjnych, jakie narzucała telewizja, a przede wszystkim jej gatunki i formaty.

Zgodnie z dostępnymi opracowaniami z zakresu genologii telewizyjnej<sup>34</sup>, „997” należy określić jako cykliczny magazyn publicystyczny (W dostępnych scenopisach pojawiało się określenie: „studyjno-filmowy”), poświęcony tematyce kryminalnej. Złożony był przede wszystkim z tzw. rekonstrukcji zdarzeń<sup>35</sup> (znacznie rzadziej były to reportaże), uzupełnianych rozmowami autora programu z prowadzącymi śledztwo policjantami i prokuratorami. W programie pojawiały się również materiały specjalne, takie jak: fragmenty przesłuchań policyjnych, wizji lokalnych z udziałem prokuratury, elementy wywiadu dziennikarskiego. W omawianym okresie – tj. w latach 1986-1993 – magazyn był nadawany co miesiąc w Programie II Telewizji Polskiej, a jego wydania trwały średnio od 45 do 70 minut. Z uwagi na drastyczność tematyki, nadawano go zazwyczaj po 22.00; wyjątkiem od tej reguły były wydania specjalne: jubileuszowe bądź poświęcone wyjątkowo spektakularnym przestępcom, jak np. Zdzisław Najmrodzki (ps. „Sasłyk”) czy Ryszard Walter Ratajczyk (ps. „Brzytwa”). Wydania takie bywały złożone na ogół z trzech części i prezentowane w odcinkach, począwszy już od godz. 18.00. Zachowane dane oglądalności wskazują, że właśnie takie wydania miały wyjątkowo wysoką oglądalność, sięgającą nawet ponad 18 mln widzów (zazwyczaj oscylowała ona w granicach 14-15 mln)<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> S. Michalczyk, dz. cyt., s. 18.

<sup>33</sup> Zob. B. Korzeniewski, *Medializacja i mediatyzacja pamięci. Nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*.

<sup>34</sup> Por. prace Mirosława Salskiego, Wiesława Godzica, Bogumiły Fiołek-Lubczyńskiej, Krzysztofa Grzegorzewskiego, Jerzego Uszyńskiego, etc.

<sup>35</sup> Autor programu nazywa je „dokumentami inscenizowanymi”. Rozmowa z Michałem Fajbusiewiczem 11.07.2019 r. (nagranie w archiwum autora).

<sup>36</sup> Chodziło o specjalne wydanie programu z listopada 1989 r., w którym zaprezentowano długi dokument inscenizowany poświęcony głośnemu przestępcy Zdzisławowi Najmrodzkiemu (Najmrodzkiego grał łódzki animator kultury i aktor teatralny Janusz Wiśnioch). Zob. <https://dzienniklodzki.pl/michal-fajbusiewicz-magazyn-kryminalny-997-ogladalo-18-milionow-widzow/ar/3888727> [dostęp 18 II 2024]. Bieżące wyniki oglądalności odnotowywano raz w miesiącu w tygodniku „Przegląd Tygodniowy” (wydania z lat 1986-1990).

Mirosław Salski określił „997” jako „program o charakterze śledczym”<sup>37</sup>, określenie to jest jednak nieadekwatne; należy go klasyfikować jako magazyn policyjny. Programy tego typu istniały już wcześniej (np. „Crimewatch” w Wielkiej Brytanii, „AktENZEICHEN XY... ungelooest” w Niemczech), Michał Fajbusiewicz nie miał jednak świadomości ich istnienia, produkując pierwszy tego typu format dla polskiej widowni. Wspomniane rekonstrukcje powstawały głównie na podstawie materiałów milicyjnych (potem policyjnych), jakie otrzymywała. Komentarz, który następował zwykle po prezentacji materiału, nie był klasyczną dyskusją publicystyczną; należy go raczej zakwalifikować jako wywiad dziennikarski „zur Sache”<sup>38</sup>. Motywem przewodnim rozmów była zawsze prośba do widzów o pomoc w rozwikłaniu kryminalnych. Z czasem treść magazynu była uzupełniana o komunikaty poszukiwawcze, które stały się stałą rubryką w programie. W dobie transformacji ustrojowej pojawiały się pierwsze reklamy i wystąpienia sponsorów, włączone w strukturę magazynu: reklamowano głównie przedmioty związane z bezpieczeństwem: drzwi i zamki antywłamaniowe, sejfy czy kasyety pancerne, urządzenia alarmowe i zabezpieczające. Niekiedy pojawiał się nowoczesny sprzęt informatyczny i profesjonalne urządzenia łączności dla policji. Materiały takie emitowano w latach 1990-1991.

## Etapy tworzenia magazynu kryminalnego „997”

### 1. Materiały wyjściowe

Program powstawał przede wszystkim na podstawie dokumentacji milicyjnej/policyjnej. Wśród nich należy wymienić:

- a. dokumentację tekstową: notatki służbowe, protokoły oględzin zwłok, przesłuchań;
- b. dokumentację, w owym czasie jeszcze w postaci analogowej (klisze, odbitki);
- c. dokumentację dźwiękową (nagrania audio, np. przesłuchań, rozmów telefonicznych) – należąca jednak do rzadkości;
- d. dokumentację audiowizualną, głównie w postaci kaset video z zapisem oględzin miejsc przestępstwa, oględzin zwłok (rzadziej sekcji zwłok), zarejestrowanych przesłuchań na policji (głównie z podejrzanymi), wizji lokalnych, policyjnych obserwacji z ukrycia<sup>39</sup>.

Autor dostawał niekiedy materiały z prokuratury; zdarzało się również, że współtworzył te materiały, udostępniając prokuratorom operatora z kamerą elektroniczną

<sup>37</sup> M. Salski, *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019, s. 58.

<sup>38</sup> S. Adams, W. Hicks, *Wywiad dziennikarski*, tłum. K. Franek, Kraków 2007.

<sup>39</sup> W udostępnionych przez autora programu surowych materiałach zachowały się kasyety m. in. z czterogodzinną obserwacją domu jednorodzinnego i obserwacji cmentarza podczas pogrzebu ofiary zabójstwa, z zarejestrowanym komentarzem obserwujących policjantów.

(będącą w tym okresie rzadkością w Polsce, nawet w telewizji<sup>40</sup>). Jako przykład można wymienić prokuratorską wizję lokalną w Kutnie (XII 1988) z udziałem Leszka Kopcia, podejrzanego o zabójstwo nieznanego mężczyzny w jednej z melin pijackich. W programie zaprezentowano materiał zmontowany w taki sposób, by wyglądał on na dokumentację prokuratorską bez udziału twórców programu. Dopiero analiza zachowanego nagrania roboczego ujawnia fakt, że wizja była technicznie realizowana przez ekipę OTV Łódź, zaś Michał Fajbusiewicz aktywnie w niej uczestniczył, zadając pytania podejrzanemu, a nawet podpowiadając je prokuratorowi<sup>41</sup>.

## 2. Analiza i porządkowanie materiałów.

Na tym etapie autor tworzył już szkic scenariusza rekonstrukcji, niejednokrotnie sporządzając go odręcznie w odpowiedniej komendzie policji (z uwagi na tajność materiałów). Wiele materiałów dostawał jednak w postaci kopii; niektórymi dysponuje do dziś. Na tym etapie inwencja polegała na tym, jak te materiały w programie wykorzystać. Przede wszystkim służyły one do przygotowania inscenizacji, które Fajbusiewicz osobiście reżyserował, jeżdżąc z ekipą w prawdziwe miejsca przestępstw. Na tym etapie podejmowano również decyzję o segregacji i selekcji materiałów: niektóre szczegóły eliminowano, inne celowo zniekształcano. Zmiana realiów sprawy (np. danych personalnych) lub manipulacja przebiegiem faktycznych zdarzeń miała powodowana być dobrem śledztwa bądź celami operacyjnymi policji<sup>42</sup>, z którą każdorazowo należało konsultować sposób prezentowania spraw. Manipulacje tego rodzaju były możliwe przede wszystkim dlatego, że widzowie oglądali program rzadko (co miesiąc) i na ogół jednokrotnie. Tylko pojedynczy pasjonaci rejestrowali dźwięk, rzadziej zapis video; kasety VHS były bowiem dość drogie i lepiej było poświęcić je na filmy i seriale fabularne. To powodowało, że prezentowane sprawy zacierały się w pamięci widzów i autorzy mogli do nich wracać, zmieniając realia lub prezentując je od innej strony<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> W drugiej połowie lat 80. XX w. Telewizja Polska dysponowała niewielką ilością kamer elektronicznych (były to głównie urządzenia systemu U-Matic i Betacam SP, a nawet amatorskie kamery VHS). Autor programu w tym okresie zrealizował wiele materiałów kamerą filmową na celuloidowej taśmie 16 mm.

<sup>41</sup> Zapis kasety VHS opisanej jako „Świr zboczeniec z Kutna”, zarejestrowanej 6.12.1988 r. (kopia cyfrowa w archiwum autora tekstu).

<sup>42</sup> Historia programu notuje przypadki, w których „spreparowane” w ten sposób sprawy oglądali więźniowie aresztów śledczych. Prowokowało ich to do sprostowań i zwierzeń na temat realiów sprawy, którymi dzielili się ze współwięźniami zwerbowanymi przez śledczych (tzw. „wtyczkami”).

<sup>43</sup> Dotyczy to np. sprawy napadu rabunkowego na plebanię w Górze Świętej Małgorzaty: trzech napastnicy zabili gospozię i ciężko ranili księdza. O sprawie mówiono w programie od lutego do maja 1993 r. Początkowo poszukiwano świadka: „słonia – grubaska”, którego portret pamięciowy zaprezentowano. Po dwóch miesiącach ów świadek był już przedstawiony w programie jako podejrzany o zabójstwo,

Materiały były następnie porządkowane i sortowane według kategorii: nieznanne zwłoki, zabójstwa (osobno na tle seksualnym), gwałty, napady rabunkowe, oszustwa, etc. W tej postaci autor przechowuje je do chwili obecnej, dokumentację policyjną i prokuratorską uzupełniając wycinkami prasowymi i wydrukami ze stron internetowych. Wiele informacji pozyskiwał z bezpośrednich rozmów z policjantami, które nie były zapisywane ani rejestrowane; zachowały się za to notatki asystentki Fajbusiewicz, Joanny Przybył, która opracowywała wszystkie jego materiały dziennikarskie. Z dokumentacji tej autor do dziś korzysta, tworząc swoje programy, pisząc artykuły i występując w mediach jako komentator.

### 3. Przygotowanie rekonstrukcji zdarzeń.

Proces produkcji rekonstrukcji zdarzeń jest zbliżony do produkcji filmowej. Polega na zaplanowaniu budżetu, przygotowania planu, zatrudnienia statystów i aktorów, etc. Materiały w omawianym okresie były jeszcze rejestrowane w oryginalnych wnętrzach<sup>44</sup> lub plenerach, które nie wymagały aranżacji wnętrz (jeśli zaś wymagały, to polegała ona na odtworzeniu stanu wnętrza do postaci sprzed przestępstwa). Dopiero w późniejszym etapie produkcji, od 2000 roku zdjęcia były kręcone w aranżowanych wnętrzach w Łodzi, a obrazy plenerów przysyłano z innych ośrodków Telewizji Polskiej. Na potrzeby programu wykorzystywano oryginalne, charakterystyczne dla sprawy przedmioty lub – jeśli było to niemożliwe – rekonstruowano je. Rekwizyty powstawały także na potrzeby rozmowy studyjnej z prowadzącym śledztwo.

Na miejscu rejestracji potrzebny był operator (rzadziej dwóch), dźwiękowiec, kierownik produkcji. Zdjęcia realizowali zazwyczaj Adam Kaczanowski, Stanisław Ścieszko i Tadeusz Kośmider; udźwiękowieniem zajmował się Ryszard Gibki. Na planie, poza statystami, występowali niekiedy aktorzy teatralni (np. Janusz Wiśnioch, Aleksander Benczak czy Marzena Sztuka – znana później jako odtwórczyni roli Halinki w sitcomie pt. „Świat według Kiepskich”, prod. Polsat). Zdarzało się jednak, że wśród statystów występowali pracownicy Telewizji Polskiej w Łodzi (w tym sam Fajbusiewicz), a także liczni milicjanci i policjanci, którzy wcielali się nie tylko we własne, prawdziwe role, ale także grywali ofiary lub przestępców. Do

---

pobicie i kradzież. Prowadzący tę sprawę prokurator Tadeusz Czaplinski i autor programu mieli tę wiedzę już wcześniej, ponieważ prezentowane zapisy wizji lokalnych pochodziły z 1991 i 1992 roku. Podobne zabiegi stosowano przy innych sprawach kryminalnych i poszukiwawczych. Ich szczegółowa analiza może być przedmiotem osobnego opracowania.

<sup>44</sup> Wiązało się to z różnymi kłopotami realizacyjnymi. Przykładem jest sprawa zabójstwa cygana Waldemara Huczki i jego rodziny w Nowej Soli, prezentowana w wydaniu z sierpnia 1991 r. Realizacja zdjęć, której należało dokonać już kilka dni po odkryciu zwłok była bardzo utrudniona z powodu silnego fetoru, który wywoływał torsje ekipy i statystów.

rozpoznawalnych w tym okresie policyjnych statystów należeli m. in.: kom. Dariusz Janas, mjr Waław Panek, kom. Ryszard Laskowski, kom. Henryk Kulawik. Nierzadko występujący w rekonstrukcji policjant komentował potem sprawę w studio.

Zarejestrowany materiał surowy zawierał zdjęcia z różnych ujęć, zdjęcia plenerów, rzadziej zdjęcia kręcone z wysokości (nie było jeszcze dronów do wykonywania zdjęć lotniczych, ale ekipa do stycznia 1991 roku dysponowała helikopterem). Rejestrowano duble, początkowo wykorzystując przyznany stosunek taśmy 1:3<sup>45</sup>; potem większą ich ilość umożliwiały kamery elektroniczne z zapisem magnetycznym.

---

**„Michał Fajbusiewicz to nie tylko legenda telewizji.  
Ten facet stał się bohaterem masowej wyobraźni  
i nauczył nas, czym jest prawdziwa zbrodnia.”  
(Wojciech Chmielarz, pisarz)**

---

Po zrealizowaniu zdjęć należało zredagować komentarz dla lektora. Zawsze zajmował się tym autor programu. Komentarz mógł być i na ogół był korygowany przez lektora; najczęściej korekty językowej i stylistycznej komentarzy Fajbusiewicza dokonywał Zbigniew Zaliński, najbardziej znany lektor tego programu. Poza nim w omawianym okresie teksty czytali: Dariusz Mazurek (Radio Łódź), od 1991 roku Wojciech Barczak i w 1993 r. Tomasz Boruszcak. Epizodycznie lektoraty nagrywali Grażyna Jeżewska, Andrzej Królikowski i Witold Skomorowski. W wyjątkowych przypadkach komentarze czytał sam autor (wydanie z lipca 1991 roku). Zastępstwa miały miejsce na ogół wtedy, gdy Zbigniew Zaliński z jakichś powodów nie mógł pracować<sup>46</sup>. Tekst nagrywano synchronicznie ze zmontowanym materiałem, bądź „na czarne”<sup>47</sup>: lektor czytał tekst, który był potem dołączany do rekonstrukcji w procesie montażu.

Z zachowanych materiałów wynika, że najpierw montowano materiały video i ścieżkę lektorską, potem dopiero podkładano ilustrację muzyczną. Wszystkie rekonstrukcje zdarzeń zawierały taką ilustrację. Zajmowała się tym osoba

---

<sup>45</sup> Początkowo Fajbusiewicz realizował swój program na taśmie celuloidowej. W latach 80. w Telewizji Polskiej obowiązywały następujące proporcje jej wykorzystania: – informacja 1:2; – publicystyka 1:3; – formy artystyczne 1:5. MK „997” był zaklasyfikowany jako program publicystyczny i 1/3 przyznanej taśmy należało wykorzystać jako finalny zapis.

<sup>46</sup> Najczęściej były to urlopy dla poratowania zdrowia. Rozmowa ze Zbigniewem Zalińskim 29.10.2021 (nagranie w archiwum autora).

<sup>47</sup> Określenie Zbigniewa Zalińskiego (ibidem). W ten sam sposób wielokrotnie nagrywał lektoraty autor niniejszego opracowania.

odpowiedzialna na co dzień za oprawę muzyczną programów w redakcji: najczęściej Jolanta Grzybowska, ale także Iwona Kawiorska i Ryszard Gibki. Sposób wykorzystania nagrań do oprawy muzycznej zmieniał się wraz z realiami krajowego ustawodawstwa. Zgodnie z obowiązującym w Polsce prawem (a ściślej: brakiem stosownych regulacji) do maja 1994 roku możliwe było wykorzystywanie muzyki wydawanej komercyjnie, niezależnie od rodzaju źródła. Po wejściu w życie ustawy o prawie autorskim i praw pokrewnych<sup>48</sup> za wykorzystanie komercyjnej muzyki trzeba było płacić tantiemy właścicielom praw majątkowych (tu: wytwórciom muzycznym). W okresie omawianym w artykule – zarówno przed, jak i po przełomie politycznym – rekonstrukcje były ilustrowane głównie muzyką wydawaną komercyjnie i pochodzącą z różnych źródeł. Nagrania mogły pochodzić z płyt analogowych, a nawet z kaset magnetofonowych, co niestety było słyhać po jakości technicznej<sup>49</sup>. Rzadziej korzystano z CD, które do powszechnego użytku w Polsce weszły stosunkowo późno<sup>50</sup>. Nagrania z oryginalnych nośników były kopiowane na profesjonalną taśmę magnetofonową lub cyfrową kasetę systemu DAT. Dominowały gatunki takie jak: różne odmiany jazzu<sup>51</sup> (na ogół współczesne), współczesna muzyka poważna (np. *Kosmogonia* Krzysztofa Pendereckiego) muzyka elektroniczna w różnych odmianach<sup>52</sup>, niekiedy także muzyka dyskotekowa. Rzadziej pojawiał się rock lub heavy metal. Dobór muzyki zależał od charakteru przedstawianej sceny: np. scenom obrazującym przemoc (bicie, zabójstwo, etc.) towarzyszyły agresywne partie jazzowe, szybkie solo perkusyjne, atonalne fragmenty współczesnej muzyki poważnej, szybka i ostra muzyka rockowa. Jolanta Grzybowska prezentowała niekiedy autorowi nagrania z kupowanych aktualnie kaset lub płyt, więc w tym wyborze niekiedy uczestniczyła; najczęściej jednak była to inwencja samych ilustratorów (ważna analiza pozwala odróżnić styl ilustracyjny Jolanty Grzybowskiej i Ryszarda Gibkiego). Ilustracja muzyczna 997 tego okresu zasługuje na osobne opracowanie. W drugiej serii programu, nadawanej od 1995 roku, oprawa muzyczna musiała się już składać wyłącznie ze specjalnie do tego celu przeznaczonych bibliotek muzycznych (Kosinus Records, Koka Media, Sonoton, inne) lub utworów komponowanych

<sup>48</sup> <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19940240083> [dostęp 19.02.2024].

<sup>49</sup> W tym czasie telewizja była jeszcze monofoniczna, w związku z tym nagrania muzyczne również podlegały monofonizacji. Suma obu kanałów uwypuklała wad zapisu, głównie niedoskonałości ustawienia toru taśmy, a zwłaszcza skosu głowicy. Wpływało to negatywnie zwłaszcza na reprodukcję wysokich tonów.

<sup>50</sup> Patent Compact Disc Digital Audio zgłosiła firma Philips w 1982 r., w Polsce jednak nośnik zaczął się upowszechniać w latach 90. po transformacji ustrojowej.

<sup>51</sup> Chętnie wykorzystywano późne nagrania Milesa Davisa (z drugiej połowy lat 80.) muzykę zespołu Weather Report i polskich muzyków jazzowych (Krzysztof Komeda, inni).

<sup>52</sup> Na przełomie lat 80. i 90. stosunkowo często pojawiały się nagrania zespołu Tangerine Dream i Klausa Schulze.



i wykonywanych na zamówienie. Korzystanie z muzyki komercyjnej nie mieściło się w budżecie programu jako zbyt drogie.

#### 4. Tworzenie scenopisu programu

Wspomniany dokument – zawsze autorstwa Michała Fajbusiewicza – powstawał po zmontowaniu rekonstrukcji zdarzeń i przed rejestracją studyjną. Był to konwencjonalny maszynopis, który w pierwszej części uwzględniał następujące elementy:

- numer odcinka, data dzienna lub miesięczna (ew. godzina) emisji;
- opis miejsca rejestracji (np. „Stała scenografia w WSK w Łodzi. Prowadzący: Jan Płócienniczak” lub: „Stała scenografia w studio w Łodzi” – obok prowadzącego Michała Fajbusiewicza wyeksponowany numer telefonu: 0 800 100 997:);
- opis spraw do programu w punktach.

W następnej części dokumentu zapis dzielony był na lewą i prawą stronę (tego typu zapis nazywano w telewizji *treatmentem*). Z lewej strony opisywano technika:

- która kamera zbiera obraz;
- jaki element programu następuje: zapowiedź prowadzącego, rozmowa z gościem, materiał z określonego źródła;
- jaki materiał i o jakiej długości jest emitowany.

Oto przykłady zapisów: „Kamera: Fajbusiewicz”; „Beta: autor M. Fajbusiewicz, czas: 1’30”; „Gość [po prawo: funkcja, imię i nazwisko]”; „zdj. 29 i 30”. W pojedynczych scenariuszach pojawiały się odręczne zapiski dotyczące ilustracji muzycznej, np.: „muzyka wolna, raczej smętna, Schulze”, „ostra muzyka”, „muzyczka obojętna”, etc. – co sugeruje, że ilustracja muzyczna rekonstrukcji mogła powstać później, już podczas montażu rejestracji studyjnej<sup>53</sup>.

Z prawej strony zamieszczano zredagowane wypowiedzi prowadzącego program oraz zapis lektoratu konkretnej rekonstrukcji (ale bez dialogów statystów), a także funkcja, imię i nazwisko gościa oraz numer telefonu jednostki Policji lub Prokuratury, który należało podać widzom. Czas rozmowy z gościem nie był określany; można go jednak było dostosować do długości programu w procesie montażu. O ile zapis ścieżki lektora w rekonstrukcji na ogół ściśle odpowiada scenariuszowi, tak zapowiedzi prowadzącego są raczej podpowiedzią, na podstawie której często improwował.

<sup>53</sup> Potwierdza to zachowany fragment zapisu niezmontowanej jeszcze rejestracji studyjnej programu z 25 marca 1998 roku (cyfrowa kopia w archiwum autora); zawarte tam zmontowane rekonstrukcje nie mają jeszcze oprawy muzycznej.

Niektóre scenariusze zawierają liczne dopiski odręczne (głównie po lewej stronie). Są to instrukcje dla realizatora (np.: „W czasie rozmowy proszę o zdjęcie Ukraińców i 26, 27”) lub poprawki bądź uzupełnienia przygotowanego wcześniej tekstu.

## 5. Rejestracja studyjna

Na podstawie scenariusza i przygotowanych materiałów filmowych przystępowano do rejestracji studyjnej. Autor nigdy nie zaryzykował nadawać tego programu na żywo, uzasadniając to dwoma względami. Po pierwsze, zgodnie z jego pomysłem program nagrywano w Wojewódzkim Stanowisku Kierowania WUSW<sup>54</sup> w Łodzi przy ul. Lutomierskiej 108/112 (obecnie mieści się tam Komenda Wojewódzka Policji)<sup>55</sup>. Miało to nadać programowi charakter reality show: znany milicjant prowadzi kronikę kryminalną z samego centrum dowodzenia (w pomieszczeniu przywieszono emblemat syrenki warszawskiej, by sprawić wrażenie, że nagranie powstało w stołecznym urzędzie). Nagranie musiano wielokrotnie przerywać, a zapowiedzi powtarzać, ponieważ hałasował interkom, teleks i inne urządzenia łączności. Po drugie, wielu prowadzących śledztwo oficerów miało duże trudności z wypowiadaniem się do kamery (głównie był to stres lub brak umiejętności retorycznych) – choć zdarzali się również goście elokwentni i przyzwyczajeni do występów medialnych. Uważna analiza pozwala dostrzec, że wypowiedzi te często musiały być montowane. Autor nie chciał podejmować ryzyka, że gość zestresuje się podczas transmisji na żywo.

Aby objaśnić trzeci powód, należy krótko scharakteryzować przestrzeń studyjną. Nagranie rejestrowano w obitym drewnianą boazerią pomieszczeniu. Prowadzący siedział przy stole, na którym znajdowały się profesjonalne urządzenia łączności (a także telefon). W ścianie za nim wmontowano szybę dającą wgląd w drugie pomieszczenie, z przyjmującymi telefony funkcjonariuszami milicji/policji. Po prawej stronie znajdował się drugi fotel dla gościa; z lewej strony obok prowadzącego ustawiono stolik, a na nim telewizor (od 1987 do 1993 roku). Ten telewizor nie był wyłącznie elementem scenografii: na ogół pokazywał obraz będący powieleniem obrazu z kamery w studio – wykorzystywano go jednak do tzw. łączy zdalnych. Prowadzący program rozmawiał za jego pośrednictwem z prowadzącymi śledztwo oficerami lub prokuratorami, co miało nie tylko uatrakcyjnić przekaz, lecz także sprawić wrażenie nadawania na żywo. Surowe rejestracje pokazują, że nic takiego nie miało miejsca. W rzeczywistości autor nagrywał takie rozmowy podczas zdjęć

<sup>54</sup> WUSW – Wojewódzki Urząd Spraw Wewnętrznych. W latach 80., gdy ministrem spraw wewnętrznych był gen. Czesław Kiszczak, Urzędami Spraw Wewnętrznych nazywano komendy Milicji Obywatelskiej.

<sup>55</sup> Realizowano tam wszystkie wydania pierwszej serii programu. Od 1995 r. program powstawał już w specjalnie zaaranżowanym studio Telewizji Polskiej w Łodzi przy ul. Narutowicza 13.

w terenie, a następnie zadawał te same pytania synchronicznie z nagraniem odtwarzanym podczas rejestracji studia. Wszelkie niedoskonałości (np. ciszę) eliminowano w procesie montażu. Niekiedy doskonałości można w toku uważnej analizy dostrzec: są to charakterystyczne przerwania i skoki prozodyczne, niekiedy urwane w połowie frazy czy zdania. Sytuacje takie należały jednak do rzadkości

### **Zamiast podsumowania: mediatyzacja zbrodni i jej efekty**

Widzowie, oglądający program na ogół jednokrotnie, nie musieli tych niedostatków dostrzegać. Otrzymywali natomiast komplementarną całość w postaci blisko godzinnego wydania programu. Już po pierwszym wydaniu jego autorzy odnieśli sukces: dzięki telewidzom udało się rozpoznać i ująć Stanisława Płochockiego, zabójcę salowej z Warszawy, Danuty Kułach. Program oglądały bufetowe baru „Antałek”, w którym sprawca z ofiarą i innymi klientami pili alkohol; rozpoznali go na podstawie portretów pamięciowych i rekonstrukcji zdarzeń<sup>56</sup>. Zdarzały się również sytuacje, w których morderców ujmowano już w trakcie emisji programu (Emila Pasternaka<sup>57</sup>, Ryszarda Waltera Ratajczyka, innych). Dzięki programowi udało się również odnaleźć bądź wyjaśnić los niektórych zaginionych, ustalić tożsamość odnalezionych anonimowych osób, często dotkniętych licznymi dysfunkcjami psychicznymi, uniemożliwiającymi kontakt.

Program okazał się dużym sukcesem prowadzącego, który dzięki niemu zyskał ogólnopolską popularność i – mimo bardzo dużego dorobku dziennikarskiego z innych obszarów tematycznych<sup>58</sup> – jest nieodłącznie z tym programem i tematyką kryminalną kojarzony. Dla polskiego społeczeństwa rezultatem mediatyzacji zbrodni, dokonanej przez Michała Fajbusiewicza, było nie tylko ponad 300 zatrzymanych groźnych przestępców. Widzowie docenili przede wszystkim rolę prewencyjną i ostrzegawczą. Pod wpływem programu zmieniały się zachowania i postawy społeczne: większa ostrożność, staranniejsze zabezpieczenie mienia, unikanie nadmiernej ufności i naiwności.

W obecnej przestrzeni medialnej istnieje wiele produkcji dziennikarskich poświęconych tematyce kryminalnej, realizowanych w różnych gatunkach. Ich prażródłem w Polsce był niewątpliwie magazyn kryminalny „997”. Jest to bezsprzecznie najdłużej

<sup>56</sup> Rozwiązanie tej zagadki kryminalnej pokazano w wydaniu programu z marca 1987 r., widzom oferując obejrzenie wizji lokalnej z udziałem zabójcy.

<sup>57</sup> Była to pierwsza prezentowana w programie „997” sprawa z kategorii kidnapingu: Emil Pasternak porwał dla okupu przedsiębiorcę krakowskiego, Mariusza Kuzaja, którego następnie żywcem zabetonował w becze. Pasternak został rozpoznany przez jednego z mieszkańców poznańskiej kamienicy, w której się ukrywał. Ujęto go, gdy oglądał program „997”.

<sup>58</sup> K. Grzegorzewski, *Twórczość reporterska i dokumentalna Michała Fajbusiewicza...*, dz. cyt., s. 288-307.

trwająca tego typu produkcja telewizyjna, warta dogłębnego analizy. Puentą niniejszych rozważań uczynimy wypowiedzi znanych pisarzy kryminalnych, opublikowane na okładce książki *Fajbus. 997 przypadków z życia*<sup>59</sup>: „Michał Fajbusiewicz to nie tylko legenda telewizji. Ten facet stał się bohaterem masowej wyobraźni i nauczył nas, czym jest prawdziwa zbrodnia” (Wojciech Chmielarz, pisarz); „Człowiek, który zmienił spojrzenie na zbrodnie” (Katarzyna Puzyńska, pisarka).

## Bibliografia

- Adams S., Hicks W., *Wywiad dziennikarski*, tłum. K. Franek, Kraków 2007.
- Dziekan J., *Od rytuału do konfliktu. Mediatyzacja żałoby posmoleńskiej*, Gdańsk 2018.
- Fajbusiewicz M., Omilianowicz M., *Fajbus. 997 przypadków z życia*, Warszawa 2019.
- Grzegorzewski K., *Funkcjonowanie newsów w przekazie telewizyjnym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 17, s. 106-112.
- Grzegorzewski K., *Rhetorical strategies in the anti-alcohol propaganda of Polska Kronika Filmowa*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 3(58), s. 359-376.
- Grzegorzewski K., *Twórczość reporterska i dokumentalna Michała Fajbusiewicza. Próba klasyfikacji*, [w:] *Reportaż – analizy i spostrzeżenia. 110 lat gatunku w Polsce*, red. K. Doktorowicz, K. Wolny-Zmorzyński, Toruń 2022.
- Korzeniewski B., *Medializacja i mediatyzacja pamięci. Nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 5-24.
- Kosiński K., *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa 2008.
- Krotz F., *Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden 2007.
- Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstów w dyskursach medialnych*, Kraków 2006.
- Lundby K., *Mediatization : concept, changes, consequences*, New York 2009.
- Michalczyk S., *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009, s. 17-33.
- Oniszczyk Z., *Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji*, „Studia Medioznawcze” 2011 nr 4(47), s. 11-22.
- Piotrowski P.K., *07 zgłasza się. Kulisy powstawania serialu*, Warszawa 2013.
- Ptaszek G., *Mediatyzacja i jej cechy*, <https://pre-epodreczniki.open.agh.edu.pl/tiki-index.php?page=-Mediatyzacja+i+jej+cechy#reference1> [dostęp 17.02.2024].
- Salski M., *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019.
- Sasińska-Klas T., *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014, t. 57, nr 2 (218), s. 162-175.
- Skotarczak D., *Otwierać, Milicja! O powieści kryminalnej w PRL*, Szczecin 2019.

## Biogram autora

**Krzysztof Gregorzewski** – adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się dziennikarstwem telewizyjnym i politycznym, a także retoryką dziennikarską. Opracował

<sup>59</sup> M. Fajbusiewicz, M. Omilianowicz, *Fajbus. 997 przypadków z życia*, Warszawa 2019.

zagadnienie *homo rhetoricusa* w dziennikarstwie telewizyjnym. Komentuje wydarzenia w mediach lokalnych i ogólnopolskich jako medioznawca i komentator polityczny (Tok FM, Gazeta Wyborcza, TVN24, Wirtualne Media, Press.pl, Radio 357, Dziennik Łódzki, Radio Łódź, TV Toya i wiele innych).

**Małgorzata Jaroszek**

Szkoła Doktorska UKSW w Warszawie

ORCID 0009-0003-9089-9442

## Wizerunek rodziny we współczesnych polskich filmach fabularnych

### The image of the family in contemporary Polish feature films

#### Abstract

In the article, the author of the work chose to present the image of the family in Polish feature films made after 2004 as the subject of research. The research goal is to analyze the ways in which the family was presented in Polish feature cinematography, based on the film language used. The following research methods were used in the work: content analysis, image analysis and music analysis. Four productions were selected for research: „Cicha Noc” (2017) by Piotr Domalewski, „Mój Biegun” (2013) by Marcin Głowacki, „Nad Życie” (2012) by Anna Plutecka-Mesjasz and „Hania” (2007) by Janusz Kamiński, mainly because per year of production. The study is based on the analysis of the film’s language, narrative, visuality, symbolism, film conventions and the social and cultural context in which the films were created. The analysis shows that Polish filmmakers in their productions address topics reflecting the problems of the modern family, such as divorce, addiction, emigration, domestic violence, and lack of communication, to raise social awareness.

#### Keywords

feature film, family, image, film analysis, Polish film, contemporary cinema

#### Abstrakt

W artykule autorka pracy jako przedmiot badań wybrała za prezentowanie obrazu rodziny w polskich filmach fabularnych, powstałych po 2004 roku. Celem badawczym jest analiza sposobów, w jakie rodzina została przedstawiona w polskiej kinematografii fabularnej, na podstawie zastosowanego języka filmu. W pracy wykorzystano następujące metody badawcze: analiza treści, analiza obrazu oraz analiza muzyki. Do badań wybrano cztery produkcje: „Cicha Noc” (2017) Piotra Domalewskiego, „Mój biegun” (2013) Marcina Głowackiego, „Nad życie” (2012) Anny Pluteckiej-Mesjasz i „Hania” (2007) Janusza Kamińskiego, głównie ze względu na rok produkcji. Badanie oparte jest na analizie języka filmu, narracji, wizualności, symbolice, konwencji filmowej oraz kontekście społecznym i kulturowym, w jakim filmy powstały. Z przeprowadzonej analizy wynika, że polscy filmowcy w swoich produkcjach podejmują tematy odzwierciedlające problemy współczesnej rodziny, takie jak: rozwody, uzależnienia, emigracja, przemoc w domu oraz brak porozumienia, celem podniesienia świadomości społecznej.

#### Słowa kluczowe

film fabularny, rodzina, wizerunek, analiza filmoznawcza, film polski, kino współczesne

## Wprowadzenie i zastosowana terminologia

**A**rtykuł jest próbą analizy wizerunku rodziny we współczesnej polskiej kinematografii. Badaniem zostały objęte wybrane przez autorkę pracy filmy fabularne, wyprodukowane w Polsce po 2004 roku. Praca zawiera szczegółowy przegląd wybranych produkcji filmowych, w których poruszane są wątki relacji rodzinnych. W artykule wykorzystano metodę analizy filmowej, pod kątem treści, obrazu i muzyki. Omówiony został podział na poszczególne ujęcia, przeanalizowano użyte w filmie środki artystyczne i techniczne oraz ścieżkę dźwiękową.

Zbadanie wybranych elementów filmów przez autorkę pozwoliło na zdefiniowanie obrazu rodziny oraz pośrednio jego wpływu na kształtowanie światopoglądu oraz postaw wśród odbiorców. W skład analizy filmowej wszedł zespół czynności badawczych, przy użyciu których było możliwe wyodrębnienie głównych elementów składowych utworu filmowego, jak też przedstawienie relacji między nimi w celu poznania budowy analizowanego dzieła filmowego. Tematyką wizerunku rodziny w polskich filmach do tej pory zajmowało się kilku badaczy, m.in.: Michalina Smaga<sup>1</sup>, Anna Maria Piskorska<sup>2</sup>, Małgorzata Załucka, które poruszyły temat rodziny dysfunkcyjnej we współczesnym kinie polskim<sup>3</sup>. W wielu pracach naukowcy podejmowali ten temat, z punktu widzenia psychologicznego bądź socjologicznego. Trudno jednak znaleźć prace naukowe, które skupiałyby się w znacznej mierze na analizie tematu pod kątem filmoznawczym, stąd też niniejszy artykuł ma na celu wypełnienie luki badawczej w tym zakresie.

W podjętej analizie przyjęto socjologiczne rozumienie rodziny jako grupy społecznej.

Według T. Szlendaka rodzina to grupa krewnych, powinowatych, przyjaciół oraz innych aktorów skupionych wokół rodzica z dzieckiem, najczęściej matki. Jednak rodziną są nazywani również małżonkowie, którzy nie mają dzieci, dobrowolnie rezygnujący z reprodukcji. Badacze opisują dziesięć funkcji, które spełnia rodzina. Wśród nich można wyróżnić funkcje: reprodukcyjną, socjalizacyjną, opiekuńczą, emocjonalną, seksualną, ekonomiczną, stratyfikacyjną (rodzina wyznacza odpowiedni status społeczny), identyfikacyjną (rodzina określa miejsce jednostki w społeczeństwie), integracyjno-kontrolną (rodzina kontroluje działania jej członków

<sup>1</sup> M. Smaga, *Obraz rodziny w polskich filmach fabularnych*, w: J. Zimny (red.), *Rodzina jako wspólnota*, Stalowa Wola 2016, s. 716-729.

<sup>2</sup> A. Piskorska, *Obrazy polskiej rodziny w kinie najnowszym – na przykładzie dokumentów autotematycznych*, w: J. Zimny (red.), *Rodzina jako wspólnota*, Stalowa Wola 2016, s. 730-741.

<sup>3</sup> M. Załucka, *Obraz rodziny dysfunkcyjnej we współczesnym kinie polskim*, „Państwo i Społeczeństwo” 2013, nr 13(3), s. 153-161.

poprzez organizację ich życia) oraz rekreacyjno-towarzyską (rodzina jest instytucją, która zagospodarowuje swoim członkom czas wolny)<sup>4</sup>.

Natomiast film fabularny jest jednym z podstawowych rodzajów filmowych oraz stanowi przeciwieństwo filmu dokumentalnego. Świat przedstawiony w produkcji ma charakter fikcyjny, dający się opowiedzieć w ramach fabuły. Filmy fabularne powstają na podstawie prawdziwych wydarzeń, z wykorzystaniem autentycznych postaci i miejsc, jednak co jest dla nich charakterystyczne zawsze tworzą rzeczywistość wyobrażeniową, skonstruowaną na podstawie scenariusza oraz gry aktorskiej<sup>5</sup>.

## Metodologia pracy

Autorka wybrała do badań polskie filmy fabularne: „Cicha noc” (2017)<sup>6</sup>, „Mój biegun” (2013)<sup>7</sup>, „Nad życie” (2012)<sup>8</sup> oraz „Hania” (2007)<sup>9</sup>. Zostały wybrane akurat te ekranizacje głównie ze względu na rok produkcji, gdyż autorka chciała zilustrować filmy w przedziale kilku lat od 2004 roku, ponieważ od tego czasu zaszło bardzo wiele zmian w polskim społeczeństwie,

kulturze i kinematografii. Powodem tej transformacji było między innymi przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku, czego efektem jest m.in. dynamiczny rozwój polskiego przemysłu filmowego. Warto podkreślić, że w Polsce jest bardzo wiele produkcji o tematyce rodziny, jednak w tym przypadku ich dostępność również miała znaczenie. Można je było łatwo wyszukać na stronach internetowych takich jak Netflix czy Player.

Film fabularny pt. „Cicha Noc” (reżyseria – Piotr Domalewski, rok produkcji – 2017) opowiada historię rozgrywającą się w niewielkim domu na polskiej prowincji w ciągu dnia i wieczora w przeddzień Bożego Narodzenia. Główny bohater Adam, zwykle pracujący w Holandii przyjeżdża w Wigilię na święta, aby spędzić ten czas z bliskimi. Podczas tego spotkania dochodzi do nieporozumień między członkami rodziny, odkrywających swoje sekrety i problemy.

<sup>4</sup> T. Szlendak, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Warszawa 2011, s. 114,116-117.

<sup>5</sup> A. Morstin-Popławska, *Fabularny film*, w: R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2005, s. 59.

<sup>6</sup> Oficjalna strona internetowa filmu *Cicha Noc*, <http://cichanoc.pl/> (dostęp z dnia 15.02.2024).

<sup>7</sup> Filmweb, *Mój biegun*, <https://www.filmweb.pl/film/M%C3%B3j+biegun-2013-596286> (dostęp z dnia 15.02.2024).

<sup>8</sup> Filmweb, *Nad życie*, <https://www.filmweb.pl/film/Nad+%C5%BCycie-2012-651141> (dostęp z dnia 15.02.2024).

<sup>9</sup> Filmweb, *Film Hania*, <https://www.filmweb.pl/film/Hania-2007-340886> (dostęp z dnia 15.02.2024).



„Mój biegun” (reżyseria – Marcin Głowacki, rok produkcji – 2013) to film oparty na prawdziwej historii Jana Meli, najmłodszego niepełnosprawnego zdobywcy dwóch biegunów, północnego i południowego. Produkcja prezentuje życiową drogę protagonisty, który po ciężkim wypadku staje się osobą niepełnosprawną, ale nie traci swojej pasji do podróży. Twórcy filmu ukazują trudności zarówno fizyczne, jak i emocjonalne, z jakimi chłopak musi się mierzyć na co dzień, w swojej niezwykle wyprawie po odzyskanie sprawności.

Film pt. „Nad życie” (reżyseria – Anna Plutecka-Mesjasz, rok produkcji – 2012) przedstawia historię jednej z najlepszych polskich siatkarek, Agaty Mróz i jej walki z chorobą.

Kobieta cierpiąca na białaczkę nie poddaje się i wierzy, że wyzdrowieje, gdyż ma dla kogo żyć, dla męża oraz nienarodzonego jeszcze dziecka. Mimo namowom rodziny dziewczyna postanawia urodzić córeczkę, co było jej największym osiągnięciem i wygraną w życiu.

Ostatni z analizowanych filmów pt. „Hania” (reżyseria – Janusz Kamiński, rok produkcji – 2007) ukazuje historię młodych ludzi Oli i Wojtka, których relacja małżeńska popada w monotonię. Na czas świąt Bożego Narodzenia postanawiają oni zaprosić do swojego domu małego chłopca – Kacpra, który mieszka w domu dziecka. Chłopiec wprowadza radość oraz energię do ich rodziny, a przez to Ola i Wojtek zmieniają nastawienie do samych siebie i otaczającego świata.

Autorka pracy jako przedmiot badań wybrała zaprezentowanie obrazu rodziny w polskich filmach fabularnych powstałych po 2004 roku. Celem badawczym jest analiza sposobów, w jakie rodzina została przedstawiona w polskiej kinematografii fabularnej na podstawie zastosowanego języka filmu.

W pracy sformułowano następujące hipotezy badawcze:

1. Polscy filmowcy w swoich produkcjach po 2004 roku podejmują tematy odzwierciedlające problemy współczesnej rodziny takie jak: rozwody, uzależnienia, przemoc w domu oraz brak porozumienia, celem podniesienia świadomości społecznej.
2. Polskie filmy fabularne dotyczące tematyki rodziny po 2004 roku pokazują również społeczne i kulturowe konteksty związane z migracją, urbanizacją, zmianami ról społecznych i płciowych.
3. W polskich filmach fabularnych po 2004 zauważa się zastosowanie technologii cyfrowych, różnorodność stylów narracyjnych i kamerowych oraz efektów specjalnych, tworzonych w postprodukcji, co wpływa na atrakcyjność filmu, autentyczność przedstawionej historii, a tym samym sposób jego odbioru przez widza.

Badanie oparte jest na analizie języka filmu, narracji, wizualności, symbolice, konwencji filmowej oraz kontekście społecznym i kulturowym, w jakim filmy powstały.

W pracy zostały wykorzystane następujące metody badawcze: analiza treści, analiza obrazu oraz analiza muzyki<sup>10</sup>.

Za pomocą metody głównej, jaką jest analiza treści było możliwe precyzyjne zbadanie zawartości filmów fabularnych, pod względem pojawiających się w nich symboli, motywów, dialogów i wątków związanych z obrazem rodziny. Dzięki tej metodzie autorka zbadała również strukturę narracyjną, a także przeanalizowała grę aktorską między postaciami, wcielającymi się w różne role członków rodziny. Ponadto analiza obrazu pozwoliła na przegląd elementów wizualnych, takich jak: dekoracje, rekwizyty, harmonia kolorów, kompozycja kadru, scenografia, kostiumy oraz występująca gestykulacja postaci. Zastosowanie tej sztuki wizualnej kreuje atmosferę, buduje nastrój w filmie oraz ukazuje relacje w rodzinie.

---

**Film fabularny jest jednym z podstawowych rodzajów filmowych oraz stanowi przeciwieństwo filmu dokumentalnego. Świat przedstawiony w produkcji ma charakter fikcyjny, dający się opowiedzieć w ramach fabuły. Filmy fabularne powstają na podstawie prawdziwych wydarzeń, z wykorzystaniem autentycznych postaci i miejsc, jednak co jest dla nich charakterystyczne zawsze tworzą rzeczywistość wyobrażeniową, skonstruowaną na podstawie scenariusza oraz gry aktorskiej**

---

Analiza muzyki dotyczy oceny ścieżki dźwiękowej, w tym efektów głosowych oraz muzyki oryginalnej. Jest stosowana do zbadania, jak dźwięk jest wykorzystywany w filmach fabularnych, w celu zbudowania obrazu rodziny, czy też jak wpływa na emocje i percepcję oglądającego. Autorka wybrała analizę obrazu i muzyki jako metody pomocnicze, które uzupełniają metodę główną i pomagają w interpretacji wyników badań.

Klucz kategoryzacyjny jest oparty na analizie formy filmowej. Zostały poddane badaniu środki techniczne zastosowane w produkcjach ukazujących tematykę rodziny, takie jak: montaż, kompozycja kadru, kolorystyka, gra aktorska, dźwięk itp. Podjęto próbę odpowiedzi na pytanie jak te środki wpływają na percepcję rodziny oraz w jaki sposób są stosowane, aby wyrazić emocje, konflikty oraz relacje między

---

<sup>10</sup> J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, Warszawa 2011.

bohaterami. Autorka przeanalizowała również jakie strategie narracyjne zastosowali twórcy filmu oraz jakie są ich funkcje oraz znaczenie w toku pojawiających się zdarzeń. Wśród nich można wyróżnić: fabułę, strukturę czasową i rolę narratora.

## Wyniki analizy

### „Cicha noc” (2017)

Film „Cicha noc” (2017) rozpoczyna się sceną, kiedy główny bohater wraca autobusem na święta Bożego Narodzenia do swojego rodzinnego domu. Nagrywa on kamerą przesłanie, które adresuje do swojej nienarodzonej jeszcze córeczki. Następnie, Adam zostaje zaczepiony przez mężczyznę, jadącego autobusem, który w wulgarny sposób krzyczy na niego, iż on rzekomo przed chwilą nagrywał go aparatem. Pełen frustracji o mało nie wyrwał chłopakowi kamery z ręki. Atmosfera w filmie jest dosyć ciężka przez pochmurną i deszczową pogodę. W momencie, gdy Adam dojeżdża z dworca kolejowego do domu wypożyczonym autem na zewnątrz pada deszcz. Kamera pokazuje obraz widoczny z przedniej szyby. Podczas rozmowy telefonicznej Adama z jego dziewczyną Asią słychać krople spadającego deszczu. Chłopak oszukuje dziewczynę, twierdząc, że jeszcze jest w podróży autobusem. Widz przez krótki czas ogląda uliczki prowincji okiem kamery, którą trzyma protagonista. Mimo smutnego zimowego krajobrazu, na którym widać drzewa bez liści, główny bohater podczas nagrywania podwórka nazywa jego ostoję „private paradise”, co oznacza prywatny raj. Następnie Adama wita dziadek, który pozdrawia go chrześcijańskim zawołaniem „pochwalony”.

Kiedy mężczyzna wchodzi do domu, członkowie rodziny – szczególnie jego mama – są zdziwieni niezapowiedzianą wizytą, jednak wszyscy cieszą się z obecności chłopaka. Pyta on, gdzie jest ojciec, zaś matka odpowiada, że przebywa w garażu. Ktoś inny mówi, że przygotowuje wodę święconą. W tle słychać dźwięki kołеды. Siostra Adama zabiera go z radością do swojego pokoju i pokazuje mu domek dla lalek, który dostała na urodziny. Na ścianie wisi obrazek – pamiątka z I komunii świętej, natomiast na parapecie stoi palma wykonana z bibuły. Jest to typowy wystrój polskiego domu. Dziewczyna mówi do chłopaka, że ona sama przygotowuje dla lalek „fajną” wigilię. Swoją wypowiedzią sugeruje, że podczas zabawy zrobi taką kolację, jaka będzie jej się podobała. Zaś jego ojciec Zbigniew jest zdenerwowany, gdyż zepsuł im się samochód w święta i nie będą mieli czym pojechać na pasterkę. Przy naprawie auta mówi on do Adama, że trzeba pomyśleć o rodzinie. Chłopak pyta ojca, czy dom po dziadku jest przepisany na niego. Adam próbuje dać butelkę wódki Zbigniewowi, ale młodszy brat Paweł mówi, że ojciec nie pije, na to starszy mężczyzna dopowiada, że żyje on w abstynencji przez dwa miesiące bez dwóch dni.

W kolejnej scenie widać, jak Paweł i Adam stoją za pomieszczeniami gospodarczymi i palą papierosy. Przedstawiono ich w półzblizeniu. Niebo jest pochmurne.

Z rozmowy wynika, że relacje pomiędzy braćmi nie są najlepsze. Adam ma pretensje do Pawła, że musiał za niego odpracować kontrakt za granicą. Dom rodziny na prowincji jest duży, ale dosyć zniszczony, nieocieplony, wykonany z cegły i pokryty eternitem. Matka chłopaka zwraca się do syna, by ten wytarł buty przed wejściem do izby. To wskazuje na polski charakter zachowania i dobre wychowanie, ale głównie chodzi o to, by nie wnieść brudu z obuwia do wysprzątanego domu. Młodsza siostra Adama pokazuje bratu, że potrafi grać na skrzypcach, gdyż ojciec zawozi ją na lekcje muzyki raz w tygodniu. Kurtka, w którą ubrany jest chłopak dobrze komponuje się z kolorami podwórka i przyrody oraz nieba. Adam spotykając Pawła, używa wulgarnych słów i po tym można zauważyć, że ich relacja jest zimna i oschła. Żywią oni wobec siebie negatywne emocje. Odczuwa się nerwową atmosferę. Mężczyźni są ubrani w podobnym stylu. Scenografia jest szara, melancholijna i przygnębiająca, z niewielkimi przebłyskami słońca, rzucającymi cień z drzewa na stary dom dziadka. W tle przez chwilę słychać odgłosy kraczących ptaków, co dodaje tej scenie nutkę tajemniczości oraz zapowiedź jakichś złych i niepokojących zdarzeń. Są one także pasującym do sytuacji dopełnieniem fabuły. Mimo zimowej aury nie ma śniegu.

Adam idąc z bratem do lasu po choinkę, w drodze spotyka pewnego mężczyznę, który również mówi mu, że jego synowie wyemigrowali do Holandii. W momencie krótkiego dialogu chłopaka z tym człowiekiem, jego młodszy brat pierwszy oddala się i wchodzi do lasu. Gdy Adam szuka brata pomiędzy drzewami pod nogami słychać lekko łamiące się gałązki ściółki leśnej. W momencie ścinania drzewa w lesie przez Pawła zauważa braci leśniczy. Można domyśleć się, że ich wycinka choinki jest nielegalna, gdyż chłopaki zaczynają bardzo szybko uciekać. Nagle zaczynają się śmiać i atmosfera lekko się poprawia. Paweł ratuje Adama, kiedy niespostrzeżenie starszego brata zaczyna gryźć pies w nogę. Ten chwytą za kij, który leży na ziemi i uderza psiaka, po czym go przegania. Na zewnątrz zapada zmrok i jedyne co najlepiej widać to jasne niebo.

Po powrocie do domu matka Adama opatruje ranę syna. W tym samym momencie dzwoni do niego jego narzeczona Asia, ale nie odbiera od niej telefonu. Kobieta pyta chłopaka, czy pogodził się z młodszym bratem. On odpowiada na to, że mniej więcej. Teresa stara się zapewnić w święta wyjątkowy i rodzinny klimat. Reżyser w filmie ukazuje gospodynię jako tą, która ze wszystkich sił dba o dobrą atmosferę w domu. W jednym z pokoi, gdzie Adam nagrywa kamerą dokumenty działki i prawdopodobnie księgi wieczyste na ścianie wiszą zdjęcia członków rodziny, w tym między innymi ślubne fotografie rodziców. Rekwizyty te nie są przypadkowe, gdyż świadczą o jedności i miłości międzypokoleniowej. Nagle do pokoju wchodzi matka, podaje siedzącemu na kanapie synowi spodnie i patrząc na niego z góry mówi, że jest podobny do ojca. Teresa ma zawiązany w pasie fartuszek kuchenny. Ruch kamery jest bardzo szybki i pokazuje raz na kobietę, raz na niego. Za mężczyzną wisi obraz Maryi i dwa obrazki papieża Jana Pawła II i Franciszka. Twórcy filmu przez te

elementy pokazują, iż jest to katolicki dom, w którym wiara odgrywa duże znaczenie. Obok na małym stoliku stoi stary telewizor, a tuż przy nim kryształowe wazony. Na podłodze rozłożone są dywany. Jest to tradycyjny wystrój polskiego domu. Dzieci siedzące na kanapie przekomarzają się i żartują między sobą. Poruszają one temat znanego amerykańskiego filmu „Kevin sam w domu”, który jest emitowany w polskiej telewizji w każde święta Bożego Narodzenia od kilkunastu lat. Widać tu odwołanie do tradycji, która jest praktykowana w większości polskich rodzin.

Ciotka zwraca się do dzieci nakazującym tonem, by przyszyły do kuchni na kolację wigilijną. Adam zajmuje się w tym czasie wysyłaniem zdjęć ksiąg wieczystych za pomocą poczty elektronicznej. Niedługo potem wchodzi on na strych, gdzie spotyka swojego ojca i wyznaje mu, że chce założyć firmę. W związku z tym zależy mu na sprzedaży domu dziadka kupcowi, który może zapłacić w euro. Bohaterowie są przedstawieni w półzblizeniu. W pomieszczeniu jest dosyć ciemno, ale ich twarze są dobrze widoczne, gdyż światło pada z przodu i z boku. Wisząca żarówka daje temu surowemu i brudnemu wnętrzu ciepłe światło. Postawa Adama jest zdecydowana. Mówi on dosyć szybko i pretensjonalnie, patrząc na ojca z góry i informując go, że chce założyć biznes, aby nie pracować u kogoś i móc liczyć tylko na siebie. Następne ujęcie pokazuje pozytywną reakcję ojca, który cieszy się z decyzji syna. Na jego twarzy widać uśmiech i zadowoloną minę. Zbigniew wyrażając swoją dumę i okazując chłopakowi wsparcie, klepie go po ramieniu.

W chwili, gdy ojciec dowiaduje się od Adama, że planuje on założyć firmę w Holandii i osiedlić się tam na stałe mężczyzna gwałtownie odchodzi na bok, podnosi głos i pokazuje swoje niezadowolenie. Rozmowa pomiędzy mężczyznami staje się w jednej chwili nerwowa i nieprzyjemna. Jednak po niedługim czasie Zbigniew idzie na kompromis i mówi do syna, by ten zapytał rodzeństwa o zgodę w kwestii sprzedaży domu dziadka. Podczas sceny w kuchni wśród domowników panuje napięta atmosfera. Teresa, matka Adama stojąc przy kuchence, narzeka, że potrawy na święta przygotowuje sama, nie mogąc liczyć na niczyją pomoc. Wystrój domu wykonany jest w starym stylu. W pomieszczeniu daje się zauważyć przyciemnione światło, zaś przy ścianie stoi mały stół z drewnianymi krzesłami, a na piecu postawione są okopcone garnki. Po rozmowie domowników widać, że ta rodzina boryka się z trudną sytuacją materialną. Adam odruchowo całuje matkę w głowę, ale ten gest jest raczej obojętny i wydaje się niezauważony przez Teresę. Odbiorca filmu może wywnioskować, że gospodyni domu kieruje życiem członków rodziny i wydaje polecenia oraz sama stara się dopilnować wszystkich spraw na kolację wigilijną. W tej scenie występuje również babcia, która stoi przy oknie na drugim planie. Krytykuje ona wnuczka, że przyniósł z lasu nieładny świerk.

W dalszej części filmu jest ukazana rozmowa Adama z Pawłem, kiedy wyszli na zewnątrz przygotować ziemię pod choinkę. Starszy brat oznajmia młodszemu, że wyjeżdża na stałe za granicę i chce sprzedać dom dziadka. Jednak ta decyzja nie

spotyka się z aprobatą Pawła. Nie chce on wyemigrować z nim do Holandii i pomagać mu przy zakładaniu biznesu. Atmosfera rozmowy jest ciężka i nieprzyjemna. Kamera nagrywa obraz raz w półzbliżeniu, a drugi raz w planie pełnym. Na horyzoncie znajduje się również latarnia, rozświetlająca smutną, ciemną przestrzeń podwórka, które jest zaniedbane. W oddali widać las. Stoi tam również amatorsko wykonana nakryta folią szklarnia. Obok niej leżą stare opony i inne przedmioty używane przy gospodarstwie domowym.

Następna scena pokazuje dziadka, siedzącego w wypożyczonym aucie Adama i pijącego wódkę z butelki. Mężczyzna jest uzależniony od alkoholu i dlatego ukrywa swój problem przed najbliższymi. Twórcy filmu przedstawiają w ten sposób kolejną patologiczną sytuację występującą w rodzinie. Następnie krewny Adama pokazuje protagoniście małą plantację marihuany, którą uprawia na poddaszu jednego z budynków gospodarczych. W oddali widać, jak Teresa i Paweł przyprowadzają pijanego dziadka do domu. Kamera jest ustawiona za plecami chłopaków. Ich twarze są oświetlone ciepłym światłem. Zabiegiem specjalnym wykorzystanym w postprodukcji jest to, że przez kilka chwil widz ogląda dom z perspektywy kamery, którą główny bohater nagrywa przedmioty przywiezione z zagranicy. Obraz ten jest chaotyczny i dość niewyraźny. Młodsza siostra pyta Adama, dlaczego na zdjęciach wiszących na ścianie nie ma taty. Dziewczyna dowiaduje się od chłopaka, że ich ojciec przez większość życia przebywał za granicą.

Teresa na początku wieczery wigilijnej stara się zachować tradycję katolicką w rodzinie, dlatego też wyznacza córkę Gosię, by ta przeczytała fragment z Biblii, z Ewangelii według św. Łukasza mówiący o narodzeniu Jezusa. Jednak młodszy domownik nie pozwala jej spokojnie odczytać tego tekstu, gdyż jedni się śmieją, inni przeszkadzają, słysząc dźwięk telefonu komórkowego, a na koniec zniecierpliwiony dziadek słowem Amen przerywa to czytanie. Kasia chcąc uświetnić tą uroczystość rodzinną, przygrywa na skrzypcach kolędę „Cicha noc”. Dodatkowo dwóch młodych nastolatków, członków rodziny śmieje się lekceważąc jej występ. W graniu przeszkadza jej również szczekający głośno pies, który niespodziewanie wbiega do pokoju. Nagle atmosfera staje się nerwowa, a dziewczynka przestaje grać, smutnieje i lekko opuszcza głowę. Dziadek nieświadomie używa wulgarnych słów, które nie pasują do tej uroczystej chwili. Reżyser poprzez te poszczególne ujęcia próbuje pokazać, że w tej rodzinie Boże Narodzenie jest celebracją, mającą głównie charakter kulturowy i społeczny. Chociaż może brakować głębokiego zaangażowania religijnego, tradycja ta jest wciąż istotna i kontynuuje się ją ze względu na jej historyczne znaczenie oraz emocjonalne powiązania. Warto też zaznaczyć, że takie podejście do Bożego Narodzenia nie jest niczym niezwykłym we współczesnym społeczeństwie.

W kolejnej scenie widz poznaje siostrę Adama Jolę, która przyjeżdża do rodzinnego do-mu razem ze swoim mężem Marcinem. Wchodząc do mieszkania, wita się z domownikami chrześcijańskim pozdrowieniem. Przy stole wigilijnym zbiera się

killkunastu członków rodziny i wszyscy razem dzielą się opłatkiem, składając sobie przy tym życzenia. Teresa chcąc uniknąć alkoholu na Wigilii, wylewa za okno zawartość butelek. Podczas składania życzeń matka prosi Adama, aby pogodził się z bratem. Chłopak oznajmia kobiecie, że wyjeżdża do Holandii na stałe, jednak jego decyzja nie zostaje przez nią zaakceptowana.

W filmie jest zastosowana także kompozycja symetryczna, pokazująca Teresę siedzącą na szczycie stołu, czyli miejscu przeznaczonym dla gospodarza, a po dwóch stronach zajmują miejsca pozostali domownicy. Stół wigilijny nakryty jest białym obrusem i znajduje się na nim wiele potraw. Osoby zasiadające przy kolacji żartują sobie, śmieją się i kpią, co nie podoba się Teresie, ponieważ zaburza to świąteczny, wigilijny nastrój.

Siostra Adama Jola początkowo godzi się na sprzedaż domu dziadka, jednakże jej mąż nie wyraża na to zgody. W filmie ukazany jest obraz rodziny oglądającej koncert kolęd w telewizji. Adam informuje domowników, że razem z Asią spodziewają się dziecka, co spotyka się z obojętnością Teresy, która wychodzi z pokoju. Natomiast wszyscy domownicy na tą radosną okoliczność wznoszą toast wódką przyniesioną w prezencie przez szwagra. Rodzina cieszy się i śpiewa przysłemu ojcu „Sto lat”. Reżyser przez to zachowanie odwołuje się do faktu, że matka może odczuwać pewne rozczarowanie lub niezadowolenie z powodu sytuacji, że jej syn został ojcem przed zawarciem małżeństwa. Twórcy filmu mogli wprowadzić taką narrację z kilku przyczyn. Po pierwsze, Teresa może mocno trzymać się tradycyjnych wartości, które nakładają większą wagę na małżeństwo jako podstawę prawidłowego funkcjonowania rodziny. Dla niej ważne jest, aby syn i jego partnerka byli najpierw formalnie połączeni węzłem małżeńskim, zanim zostaną rodzicami. Równocześnie matka może czuć presję ze strony otoczenia, które może krytykować jej syna i Asię za decyzję o posiadaniu dziecka przed ślubem. Po trzecie, kobieta może obawiać się, że Adam nie jest wystarczająco gotowy na obowiązki ojcostwa oraz że brak stabilności małżeńskiej może wpłynąć negatywnie na jego przyszłość i relacje rodzinne.

W kolejnej scenie, w słabo oświetlonym garażu dochodzi do nerwowej wymiany zdań między braćmi Pawłem i Adamem. Jednak ta sytuacja zostaje wyciszona przez zebranie się rodziny do wspólnej, świątecznej fotografii. W trakcie dialogu Marcina z Adamem w tle słychać piosenkę dla dzieci „Jingle Bells”, co wprowadza odpowiedni nastrój, który nie wpisuje się do tematu rozmowy. Zdaniem Marcina, Jola po konsultacji z mężem zmienia zdanie co do sprzedaży domu dziadka. W dużym pokoju krewni oglądają zdjęcie z USG dziecka Asi i Adama. Zbigniew dowiadując się, że zostanie dziadkiem chce napić się wódki z tej okazji, ale Teresa nie pozwala mu na to, gdyż ma on problem z alkoholem i od dwóch miesięcy żyje w abstynencji. Ten, pełen złości, rozbija kieliszek o podłogę i wychodzi z pokoju. Dziadek z powodu nadmiaru spożytego alkoholu posługuje się bełkotliwą i chaotyczną mową. Adam wchodząc do małego pokoju widzi Jolę smutną i zapłakaną oraz domyśla się, że Marcin nie

godząc się na sprzedaż domu dziadka uderzył ją w twarz. Widać, że dziewczyna ma rozmazany makijaż i czerwony ślad na policzku. W zemście za pobicie Joli, jej brat Adam za domem kopie szwagra, wlewając mu na siłę do ust wódkę, w ten sposób chcąc ukryć swój czyn. Paweł popiera jego agresywne zachowanie i w geście solidarności dołącza się do ataku na męża Joli. Po niedługim czasie bracia przyprowadzają zakrwawionego mężczyznę do domu, mówiąc rodzinie, że to on sam pod wpływem alkoholu przewrócił się i rozbił głowę.

W następnej scenie główny bohater przychodzi do domu dziadka i zastaje pijanego ojca Zbigniewa, który stawia obok siebie na podłodze butelkę po alkoholu. Pyta go o rady, jakie mógłby mu przekazać na dalsze dorosłe życie. On natomiast mówi, że nie zna się na tym i jedyne co może mu powiedzieć, że jest z niego dumny. Starszy mężczyzna żałuje, że wiele lat spędził za granicą, będąc z dala od swojej rodziny. W pomieszczeniu jest ciemno, jedyne światło daje lampa naftowa stojąca na stoliku. Chwilę później Zbigniew przekazuje synowi swoje refleksje dotyczące życia na emigracji. Opowiada on, że jadąc do pracy na obczyźnie myślał, że w tamtym miejscu będzie człowiekiem, a był jedynie Polakiem. Ważnym gestem jest moment objęcia syna przez ojca, co jest jednoznaczne z okazaniem wsparciem i dodaniem odwagi.

Adam odbierając telefon od Asi, dowiaduje się, że pewną tajemnicę dotyczącą dziecka zna jego młodszy brat Paweł. W emocjonalny sposób pyta on brata o szczegóły tej sprawy, jednak nie uzyskuje odpowiedzi. Słyszy tylko od niego, że to ona sama powinna powiedzieć mu całą prawdę. Mężczyźni zaczynają się bić, w wyniku czego lampa naftowa spada ze stolika i w połączeniu z rozlaną wódką powoduje pożar domu dziadka. Bracia wynoszą pijanego ojca z ognia i oddalają się w bezpieczne miejsce. Adam szybkim krokiem wraca do domu rodziców, a w tle widać kłęby dymu z palącego się budynku.

W kolejnej scenie daje się zauważyć siedzących przy stole naprzeciwko siebie Adama i jego młodszą siostrę Kasię. Kamera jest ustawiona z przodu stołu na wysokości oczu rodzeństwa, na którym pozostawione są naczynia z resztkami potraw, a w rogu pokoju stoi stary piec kaflowy. Chłopak ma zrezygnowaną minę, głowę opiera o stół. Dziewczynka prosi brata, by ten nagrał ją, w trakcie, gdy ona wykonuje melodię na skrzypcach do kolędy „Cicha Noc”. W następnej scenie główny bohater przyjeżdża do bloku, w którym mieszkał ze swoją partnerką. Kiedy wchodzi do ich sypialni zastaje ją w łóżku z jego bratem Pawłem, który śpi obok kobiety. Asia natomiast jedynie patrzy na byłego chłopaka i nic nie mówi. Przez natężenie barw odczuwa się zimny klimat w pomieszczeniu. Adam zostawia klucze na szafce, wychodzi z mieszkania i zamyka za sobą drzwi, które wydają charakterystyczny odgłos. W ostatniej scenie protagonista wraca autobusem w nieznanym dla odbiorcy kierunku. Odtwarza życzenia od Kasi nagrane kamerą, patrzy w okno, a po tym następuje smutna i melancholijna muzyka.



Produkcja „Cicha noc” otrzymała wiele nagród w kraju i za granicą, w tym 10 statuetek Orłów, czyli Polskiej Nagrody Filmowej. Została też doceniona na festiwalu Gdynia 2017, podczas którego zostały przyznane „Złote Lwy” oraz wyróżnienia w tym: Nagroda za główną rolę męską dla Dawida Ogrodnika, Nagroda Dziennikarzy, Nagroda Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, a także Don Kichot – Nagroda Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Poza tym film nagrodzono również podczas Festiwalu Filmu Polskiego w Ameryce, który odbył się w Chicago oraz Festiwalu Filmów Polskich w Los Angeles. W produkcji ukazany jest obraz rodziny skłóconej, mającej problemy z alkoholem. Wszędzie wokół jest brudno i panuje ciężka atmosfera, niesprzyjająca świętowaniu.

W rolę Adama wcielił się Dawid Ogródnik. Jego brata Pawła zagrał Tomasz Ziętek, matkę Teresę Agnieszka Suchora, natomiast ojca Arkadiusz Jakubik. Rolę siostry Adama Jolki odegrała Maria Dębska, zaś jej męża Marcina Tomasz Schuchardt. Postaciami drugo i trzecio-planowymi byli: Jowita Budnik (ciotka Basia), Konrad Eleryk (facet w autobusie), Adam Cy-wka (wujek Jurek), Amelia Tyszkiewicz (Kasia), Artur Steranko (sąsiad), Katarzyna Domalew-ska (Ania), Elżbieta Kępińska (babcia), Magdalena Żak (Gośka), Mateusz Więclawek (Jacek), Andrzej Kłak (chłopak z wypożyczalni), Milena Staszuk (Aśka).

Odwołując się do przyjętego klucza kategoryzacyjnego, można stwierdzić, że środki techniczne zastosowane w filmie „Cicha noc”, takie jak: montaż, kompozycja kadru, kolorystyka, gra aktorska i dźwięk z całą pewnością wpływają na percepcję rodziny. Zdaniem autorki wybór czasu nagrywania zdjęć, czyli pora zimowa wpływa na odbiór rzeczywistości, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Dominują raczej szare kolory, które wyrażają konflikt, problemy i zaburzenia w relacji między członkami rodziny. Pogoda na zewnątrz jest zimna i mroźna. Zastosowanie odpowiedniej kompozycji kadru, charakteryzacja aktorów oraz wykorzystanie właściwych rekwizytów jest trafne i pasuje do fabuły. Te wszystkie elementy podkreślają problemy i konflikty, jakie pojawiają się wśród postaci. Widz oglądając produkcję „Cicha noc”, może utożsamiać się z bohaterami i poddać refleksji fakt, iż mimo panującej wokół świątecznej aury nie zawsze jest miła atmosfera w rodzinie, ponieważ każdy człowiek niesie ze sobą bagaż trosk i zmartwień.

Jeśli chodzi o montaż zastosowany w filmie „Cicha noc”, to wpływa on bez wątpienia na narrację filmu i tempo, w jakim rozgrywają się przedstawione dialogi między bohaterami oraz wydarzenia. Jest on dynamiczny, w sposób płynny łączy poszczególne ujęcia w sceny. Ponadto, podkreśla relację między postaciami poprzez zbliżenia, przecięcia czy kontrastujące ujęcia. Widz dzięki montażowi może również zdiagnozować w jakim stanie emocjonalnym znajdują się bohaterowie. Można rozpoznać takie emocje jak: złość, żal, ale i radość.

Nawiązując do kompozycji kadru: w produkcji ważnym aspektem jest sposób, w jaki postaci i elementy są ustawione w kamerze, co podkreśla hierarchię, bliskość,

ale i dystans między bohaterami. Na przykład, gdy aktorzy stali obok siebie świadczyło to o ich bliskiej relacji, a gdy rozmawiając ze sobą byli oddaleni, to wskazywało na to, iż są w konflikcie. Ekspresje twarzy, gesty i sposób mówienia postaci wyrażały ich emocje i stosunek do innych członków rodziny. Muzyka, efekty dźwiękowe i dialogi zastosowanie w produkcji miały duże znaczenie w kreowaniu atmosfery i nastroju w filmie. Występująca melodia zarówno podkreślała emocje lub akcentowała momenty konfliktu. Efekty dźwiękowe takie jak śmiech, płacz czy dźwięki codziennego życia dodatkowo wzmacniały wrażenie autentyczności relacji rodzinnych.

### „Mój biegun” (2013)

Film „Mój biegun” rozpoczyna się przejazdem kamery z poziomu koron drzew coraz niżej. Akcja rozgrywa się w lecie nad zbiornikiem wodnym. Młodzi rodzice z czworgiem dzieci wybierają się na letni wypoczynek nad jezioro. Chłopcy biegają po piasku. Wszyscy są zadowoleni, śmieją się, żartują i krzyczą z radości. Scena nad wodą jest nagrywana na poziomie oczu, po czym zdjęcia są wykonywane za pomocą drona. Rodzice spędzają beztrudnie czas skupiając się na sobie, a dzieci rozbiegają się w różne strony. Jeden z chłopców wciąga dmuchany materac na wodę i kładzie się na nim, po czym nurt wody przesuwa go w głąb jeziora. Postaci rodziców i dzieci filmowane są w półzbliżeniu. W tle scenerii, w wodzie, jak i na plaży występują statyści. Dziecko na materacu jest widziane z góry, z perspektywy ptasiej. Jezioro ma kolor ciemno-zielony. Nagle muzyka staje się chaotyczna i wprowadza nerwową atmosferę. W tym momencie jeden z synów informuje rodziców, że nigdzie nie ma Piotrusia. Ruchy kamery są szybkie i gwałtowne. Następnie widać ujęcia podwodne, kiedy ojciec zauważa pusty materac, na którym leżał jego syn i po chwili nurkuje w głąb jeziora, rozpaczliwie poszukując dziecka. Kiedy mężczyzna znajduje i wyciąga z wody nieprzytomnego Piotrka, wykonuje mu resuscytację krążeniowo-oddechową. Jednak to nie przynosi skutku i ojciec pełen strachu i niepokoju zawozi syna do szpitala. Mężczyzna oddaje dziecko lekarzowi, a sam jest bardzo zdenerwowany i z trudem oddycha. Po niedługim czasie do szpitala przyjeżdża również matka z pozostałymi dziećmi. Kamera przez szybę pokazuje zbliżenie na załamane i zapłakanego Jasia, który miał pilnować brata nad jeziorem. Ujęcie jest skierowane z dołu na twarz chłopca. Muzyka w tle potęguje napięcie tej dramatycznej sytuacji. Następnie do rodziny oczekującej wyjaśnienia diagnozy stanu zdrowia Piotrusia wychodzi lekarz, nad którego głową wysoko na ścianie jest zawieszony krzyż, symbolizujący cierpienie Chrystusa. Doktor nic nie mówi, co dla rodziny jest jednoznaczne z tą najgorszą wieścią o ich synu. Starszy brat Piotrka Janek krzycząc z rozpaczony wbiega na salę, gdzie leży ciało chłopca. Za nim biegnie przerażony ojciec. Po niedługim czasie, obsługa szpitala wywozi zwłoki Piotrka, po czym ojciec bierze w objęcia syna.

Następna scena ukazuje ciemny pokój, gdzie po szybie okiennej spływa ulewny deszcz. Janek wstaje z łóżka, zapala nocną lampkę, a w tle słychać pieśń żalobną „Matko miłosierdzia”. Chłopiec widzi, że w drugim pokoju modlą się członkowie rodziny, a na stoliku stoi zdjęcie Piotrka. Atmosfera sceny jest bardzo smutna i przygnębiająca. W pomieszczeniu jest ciemno i ponuro. Później widać, jak Jasio nerwowo rysuje w zeszytce flamastrem. Twórcy filmu dobrze oświetlili jego twarz, mimo że w pokoju było ciemno. Kolejną scenę nagrano na cmentarzu, gdy rodzina sprząta grób ich synka niedługi czas po pogrzebie. Chwilowe ujęcia są nagrywane również z pozycji górnej, prawdopodobnie z wysokiego statywu i dronu.

---

**Ogromne znaczenie dla całokształtu filmu ma odpowiednie dobranie aktorów do poszczególnych ról, gdyż gra aktorska jest jednym z kluczowych elementów, który wpływa na jakość kina i odbiór fabuły przez widza. Świadczy ona przede wszystkim o wiarygodności postaci i zgodności z wizją reżysera.**

---

Następna scena ma miejsce przy kolacji. Bogdan podnosi głos na Janka, robi wyrzuty żonie, że nie chodzi z dziećmi na cmentarz oraz nie wymienia zniczy i kwiatów na grobie ich zmarłego dziecka. Wszędzie wokół jest ciężka atmosfera. Mąż krzyczy na domowników. Po niedługim czasie chłopiec ma wyrzuty sumienia, że nie przypilnował młodszego brata i przez niego umarł Piotruś. Kamera pokazuje raz dziecko w zbliżeniu, a drugi raz jego mamę. W tle słychać melancholijną melodię.

W dalszej scenie widać, jak Urszula w nocy podchodzi do pracującego na zewnątrz męża i przekazuje mu informacje, że Jasiek obwinia siebie za śmierć Piotrka. Kamera pokazuje obraz przesuwając się o 180 stopni. Bogdan krzyczy na kobietę, że wszyscy go nie dopilnowali, będąc wtedy nad jeziorem. Światło dają jedynie lampy, które są zawieszane w warsztacie. Przez dłuższą chwilę jedynie słychać dźwięk szlifowanego drewna małą piłą ręczną.

Następna część filmu ma miejsce kilka lat później. W tle jest odtworzona głośna, chaotyczna piosenka, a na ekranie widać kilkunastoletniego Janka, który szybko jedzie na rowerze. W tym przypadku kamera prawdopodobnie jest zamontowana na pojeździe, który porusza się wzdłuż rowerzysty. Takie ujęcia pozwalają na dynamiczne pokazanie prędkości i ruchu osoby jadącej jednośladem. Daje się zauważyć, że przez krótką chwilę kamera była ustawiona na statywie, a operator skierował ją wzdłuż trasy, którą poruszał się rowerzysta. Następnie Urszula rozmawia z synem, ostrzegając go, by jeździł wolniej po ulicy.

W kolejnej scenie ojciec rodziny woła wszystkich na obiad. Janek nie chce zjeść posiłku razem z domownikami. Widać, że Bogdan jest surowy i stanowczy dla syna, natomiast córki obdarza większą czułością. Dalsze ujęcie odbywa się na cmentarzu. Rodzina idzie odwiedzić grób Piotrusia. Kamera ustawiona jest na statywie i przesuwa się równo z idącymi aktorami. W trakcie, gdy członkowie rodziny ustawieni są wokół grobu i odmawiają modlitwę, kamera pokazuje obraz z drona, z perspektywy ptasiej, a w tle słychać muzykę, graną na skrzypcach. Później małżonkowie rozmawiają ze sobą, idąc wprost przed kamerzystą. W tej sytuacji kamera jest umieszczona na wózku lub na specjalnym urządzeniu zwalniającym drgania, takim jak stabilizator obrazu typu Steadicam. Dzięki temu płynnie porusza się ona wzdłuż osób idących, utrzymując stabilny obraz. Przez chwilę jest pokazane również zbliżenie na twarz małżeństwa. Zarówno kobieta jak i mężczyzna zarzucają sobie błędy w wychowywaniu dzieci. Panuje wśród nich nieprzyjemna atmosfera, co sprawia, że są przez cały czas zdenerwowani.

W następnej scenie ojciec podczas wymiany koła w samochodzie nerwowo pyta Jaśka, gdzie idzie i czy posprzątał pokój. Chłopiec szybko odpowiada, że zrobi to później, po czym energicznie kopie nogą w ziemię, a chwilę później ucieka. Na zewnątrz jest ładna pogoda, o czym świadczy ich letnie ubranie. W dalszej części filmu, Janek z kolegami beztrudnie gra w piłkę. Przy tym słychać skoczną muzykę, która buduje napięcie rywalizacji między chłopcami. Nagle zaczyna padać ulewny deszcz oraz słychać spadające na bruk krople wody. Po chwili rozpoczyna się burza z piorunami i błyskawicami. W tym samym czasie Bogdan przebywa w domu z córkami. Siedząc przy stole z książką z niepokojem spogląda w okno. Widz może domyśleć się, że w tym momencie przypomina sobie o synu, który jeszcze nie wrócił do domu. Nagle w tle słychać muzykę, zapowiadającą jakieś złe zdarzenie. W tym samym momencie, bawiący się chłopcy chcąc schować się przed deszczem wchodzą do stacji transformatorowej. Janek zostaje porażony prądem.

W filmie zostały zastosowane specjalne efekty dźwiękowe i świetlne, pokazujące moment zwarcia elektrycznego i upadek Janka na ziemię. Następnie, w chwili zagrożenia życia, główny bohater doświadcza jakoby przenikania wymiarów, zarówno duchowego jak i rzeczywistego. Twórcy filmu w tej scenie ukazują jego stan halucynacji. W tym momencie Jasiek wyobraża sobie, że biegnie po łące i goni swojego nieżyjącego brata Piotrka, po czym upada, ciężko oddychając. Bohater jest pokazany z perspektywy ptasiej, a niepokojąca muzyka tworzy przerażający nastrój. W tym samym czasie, ojciec z niepokojem oczekuje powrotu syna do domu. Po jego mimice, twarzy, gestach i ruchach ciała daje się zauważyć wewnętrzny niepokój i niecierpliwość, które mu towarzyszą. Nagle Janek bardzo osłabiony wraca do domu, a ramieniem wybija szybę w drzwiach. Widać, że jest ciężko ranny i nie ma siły stać na nogach. Następnie jego ojciec zawozi autem chłopaka do szpitala. Kamera

jest ustawiona obok siedzącego z tyłu bohatera. Za oknem samochodu widać obraz szybko rozmywających się drzew.

Kolejna scena ma miejsce w szpitalu. Bogdan wnosi na rękach poparzonego syna, a następnie oddaje go pod opiekę lekarzy. W filmie powtarza się to samo miejsce akcji, które było pokazane w momencie, kiedy do szpitala niegdyś przyjęto Piotrusia. Na ścianie szpitalnego korytarza widnieje ten sam krzyż, co przedtem. Następną sceną odbywa się w szpitalnym oddziale ratunkowym, gdzie lekarze podejmują pierwsze decyzje, co do leczenia chłopaka. Kamera pokazuje bohaterów w różnych planach, najczęściej w półzbliżeniu. Ojciec mocno trzyma syna za rękę i pociesza go w cierpieniu. Janek ciężko oddycha, jest wystraszony całą sytuacją. Widać, że odczuwa on silny ból. W tym samym czasie Urszula kończy pracę i rozmawia z koleżankami z firmy. Odbiera ona telefon od męża, który informuje ją o wypadku syna. Nagle zmienia jej się wyraz twarzy z wesołego na smutny i przerażony. Tej scenie towarzyszą dźwięki powolnej muzyki. Następnie ojciec słyszy od lekarza dramatyczną diagnozę, że Janek jest w stanie krytycznym i trzy następne doby będą decydujące. W tle ponownie słychać niepokojącą melodię, która dodaje dramatyzmu całej sytuacji. Urszula w tym samym momencie z niepokojem na twarzy biegnie na stację kolejową, by jak najszybciej pociągiem przyjechać do szpitala. Siedząc na poczekalni dworcowej, odmawia modlitwę „Pod Twoją obronę”. W filmie ponownie zastosowano przenikanie wymiarów, ponieważ odbiorca widzi bawiących się, trzymających za ręce, biegnących wokół własnej osi nastoletniego Jaśka i nieżyjącego już Piotrka. Krajobraz za nimi rozmywa się, co sprawia wrażenie, jakby świat kręcił się wokół nich.

W następnym fragmencie filmu rodzice razem czuwają przy łóżku umierającego syna. W tle słychać dźwięk aparatury medycznej. Po chwili załamania Urszula wychodzi z sali, a za nią mąż, który na korytarzu obejmuje ją w ramionach. Małżonkowie dowiadują się od lekarza, że ich syn cudem nie doznał uszkodzenia narządów wewnętrznych, co wywołało ulgę, widoczną na twarzach rodziców. Maciej Musiał wcielając się w rolę chorego chłopca dobrze odgrywa straszne cierpienie, jakie towarzyszy Jankowi, głośno krzycząc z całych swoich sił. Aktor jest cały spocony, a jego ból ręki jest nie do zniesienia, do tego stopnia, że zostaje on przywiązany pasami do łóżka. Ujęcie przez chwilę zostaje nagrane również z perspektywy ptasiej, aby bardziej pokazać dramatyzm sytuacji. Twórcy filmu ukazują Bogdana stojącego na korytarzu, przytłoczonego poczuciem bezradności i bezsilności.

W dalszej części produkcji atmosfera w rodzinie poprawia się, co spowodowane jest polepszeniem stanu zdrowia Janka. Rodzice malują mieszkanie, przytulają się do siebie, uśmiechają, a dziewczynki biegają po pokoju, czekając na powrót brata ze szpitala. Pokazane są pozytywne uczucia i emocje, które im towarzyszą. W kolejnej scenie widz obserwuje, że Bogdan trzyma ręce w kieszeni, a na jego twarzy widać smutek i rezygnację.

W ujęciu ze szpitala ojciec żartuje z synem i wyprowadza go siedzącego na wózku inwalidzkim na powietrze. Ciekawym efektem zastosowanym w filmie jest słońce przedzierające się przez liście drzewa. Twórcy produkcji ukazują dobrą relację ojca w stosunku do syna, pełną miłości i poświęcenia.

W kolejnej scenie widać, jak rodzice na drugi dzień przyjeżdżają do szpitala odwiedzić dziecko, ale zauważają, że nie ma go na sali. Po chwili dowiadują się od pielęgniarki, że ich syn został przewieziony na intensywną terapię. Ruchy kamery są chaotyczne, szybkie, a małżonkowie są przerażeni tą niespodziewaną sytuacją. Na twarzach bohaterów widać niepokój, strach i przygnębienie. Wkrótce wychodzi do nich lekarz, który informuje rodziców o konieczności amputacji ręki i nogi u syna, z powodu zakażenia gangreną. W tym momencie ojciec wpada w histerię oraz uderza rękami w ścianę. Po chwili kamera zatrzymuje się w zbliżeniu na twarz zrezygnowanej i bezradnej matki.

Następnie akcja filmu rozgrywa się na sali oddziału intensywnej terapii. Rodzice czuwają nad dzieckiem po operacji. Bogdan stoi oparty o parapet, ma skrzyżowane ręce i opuszczoną głowę. Mowa ciała wskazuje na to, że jest załamany, zaś jego żona klęczy przy łóżku syna, z matczyną czułością pochylając się nad głową Janka. Po niedługim czasie na prośbę chłopaka, ojciec odkrywa kołdrę i wszyscy zauważają, iż młodzieniec ma amputowaną rękę i nogę. W produkcji filmowcy zastosowali efekt amputacji. Jest to technika używana w branży filmowej, która umożliwia aktorom odgrywanie postaci, które są pozbawione kończyn, mimo że w rzeczywistości mają pełny zestaw rąk i nóg.

Istnieje kilka sposobów, w jaki twórcy filmowi osiągają ten efekt. Czasami do takich scen wykorzystywany jest podwójny aktor, który sam jest osobą po amputacji. Tego rodzaju aktorzy specjalizują się w odgrywaniu ról postaci niepełnosprawnych i są w stanie realistycznie zagrać poszczególne sceny. Innym sposobem jest używanie prostych trików wizualnych, które mogą zamaskować lub ukryć pełne kończyny aktorów. Aby uzyskać taki efekt, konieczne jest odpowiednie ustawienie kamery, która minimalizuje widoczność kończyn aktora lub zastosowanie odpowiedniej perspektywy, takiej jak ujęcia z góry lub z boku. Poza tym można również wykorzystać różne rekwizyty lub kostiumy, mogące zasłonić ręce/nogi aktora. Czasami efekty specjalne i cyfrowe są stosowane do tworzenia wizualnego efektu amputacji. Przy użyciu zaawansowanych technologii komputerowych można usunąć cyfrowo kończyny aktora na ekranie i zastąpić je wizualizacją cyfrową, tworząc wrażenie braku nogi i ręki.

W tej scenie Jasiak widząc brak kończyn, zaczyna płakać. Ojciec jest zdeterminowany i w rozmowie z żoną wyznaje, że musi dowiedzieć się, co się stało i dlaczego lekarze okaleczyli ich dziecko. W dalszej części filmu rodzice odwiedzają chłopaka w szpitalu, który jest załamany i zrezygnowany. Następnie Bogdan odtwarza Jankowi

nagranie wideo, w którym jego siostry pokazują mu zerwane truskawki i mówią, że bardzo za nim tęsknią. Widać tu silną relację między bratem a siostrami.

Na ekranie można zauważyć nagrany amatorko kamerą analogową krótki filmik, gdzie jakość obrazu jest słabsza, niż ta pokazana w produkcji. Reżyser zastosował ciekawy efekt, po-legający na tym, że w przyspieszonym tempie jest zaprezentowana wymiana nagrań od sióstr dla brata i na odwrót, podczas których dziewczynki wchodzi jakoby w dialog z Jaśkiem, a on kontynuuje rozpoczęty przez nie temat. Jedna z córek pyta mamę, w jaki sposób Janek będzie mógł chodzić, mając tylko jedną nogę. Kobieta wyjaśnia jej, że braciszek potrzebuje teraz nauczyć się chodzić na protezie. Na twarzy matki widać dużo emocji, a łzy napływają jej do oczu. W kolejnej scenie Bogdan zadaje żonie pytanie, dlaczego to właśnie oni doświadczają takich nieszczęść, po czym przytula kobietę w geście wzajemnego wsparcia i miłości.

W dalszej części filmu twórcy pokazują, jak Janek opuszcza szpital i wraca do domu. Jest on bardzo zadowolony na widok nowo pomalowanego pokoju. Ojciec wspiera go w co-dziennej domowej rehabilitacji, wykonując razem z nim szereg ćwiczeń, wzmacniających mięśnie nóg. W tle słychać energiczną muzykę, podkreślającą emocje, związane z chęcią walki o powrót do odzyskania sprawności fizycznej. W filmie pokazany jest obraz wsparcia, miłości i pomocy jakie okazują rodzice synowi. Zauważa się atmosferę optymizmu i nadziei na poprawę stanu zdrowia Jaśka oraz jak najlepsze wyjście z tej trudnej sytuacji. Bogdan jest konsekwentny, surowy i wymagający w rehabilitacji syna. Chce, żeby wykonywał on ćwiczenia dokładnie i precyzyjnie, gdyż to pozwoli mu w przyszłości na samodzielność. W scenie w kuchni Janek przygotowuje sobie sam kawę, gdyż ojciec pragnie, by chłopak samodzielnie uczył się wykonywać podstawowe czynności w domu. Jasiek trzymając w jednej ręce gorący napój, parzy się, ale na ten widok ojciec jest obojętny i surowy. Po chwili przychodzi Urszula, która chce zanieść szklanek z herbatą synowi, jednak mąż reaguje na to bardzo nerwowo, wytrącając jej z rąk kubek, a tym samym przekonując żonę, że to jest dla jego dobra.

Dalsza scena rozgrywa się na sali rehabilitacyjnej, gdzie Jasiek uczy się chodzić w protezie. Jest bardzo uparty i zdeterminowany, ale po długim czasie wykonywania ćwiczeń w domu, pod przymusem ojca, nastolatek traci cierpliwość i poddaje się. Urszula przychodzi do pokoju i zwraca uwagę mężowi, że za dużo od niego wymaga, posuwając się do stosowania przemocy. Ten natomiast mówi chłopakowi, że kalectwo to nie jest brak ręki i nogi, ale tkwi ono w głowie. Atmosfera w rodzinie jest bardzo napięta i nerwowa. Jasiek wygania ojca z pokoju, mówi, że go nienawidzi i nie chce na niego patrzeć. Bogdan wyjeżdża z domu, zostawiając rodzinę samą. Urszula od tej chwili pomaga Jankowi w rehabilitacji, lecz nie wychodzi jej to najlepiej, gdyż nie ma wystarczająco dużo siły w podtrzymywaniu syna. Chłopak jest załamany, że rówieśnicy ze szkoły dokuczają mu i wytykają go palcami. To ciężkie przeżycie

sprawia, iż Jasiak przestaje wychodzić z domu, leży w łóżku patrząc w sufit i popada w depresję.

W kolejnej scenie kamera pokazuje w pełnym planie małżonków. Urszula opowiada mężowi o złym stanie psychicznym ich syna, natomiast Bogdan nic na to nie odpowiada. Po chwili przyznaje się, że był za surowy w stosunku do Janka i mówi, że po wyprowadzce z domu bardzo tęskni za rodziną. Następnie ojciec Jasia przychodzi na umówione spotkanie z podróżnikiem Markiem Kamińskim, pokazuje mu zdjęcia syna i prosi go, by ten zabrał go na jakąś wyprawę. Tłumaczy on mężczyźnie, że syn potrzebuje kogoś, kto pozwoli mu w siebie uwierzyć. W kolejnej scenie Bogdan przychodzi na grób Piotrusia i tam spotyka Janka. Chłopak mocno się do niego przytula. W tle słychać nastrojową muzykę.

Na koniec filmu widz może przeczytać napisy końcowe, które mówią o tym, że 24 kwietnia 2004 Jan Mela zdobył biegun północny. Jest on najmłodszym i pierwszym niepełnosprawnym zdobywcą obu biegunów. Obecnie prowadzi fundację „Poza horyzonty”. Później widoczne są materiały z rodzinnego archiwum chłopaka, gdy ten stoi w górach razem z Markiem Kamińskim i trzyma w ręce polską flagę. Ciekawym ujęciem jest scena, gdy Janek ściska za rękę swojego ojca, na znak braterskiej solidarności. Obaj mężczyźni stoją za żaglem wyremontowanego jachtu. Scenę nagrywano wieczorem, gdyż słońce daje intensywne światło. Następnie, cała rodzina wypływa na jezioro. W tle słychać doniosłą muzykę. Twórcy w produkcji obsadzili niewielu statystów. Aktorzy znakomicie wcieliłi się w odgrywane role.

„Mój Biegun” porusza tematy takie jak determinacja, siła ludzkiego ducha i możliwość przekraczania własnych ograniczeń. Pokazuje również wsparcie, jakie główny bohater Jan Mela otrzymuje od swojej rodziny i przyjaciół. „Mój Biegun” zdobył wiele nagród, w tym na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2013 roku. Produkcja otrzymała także nagrodę „Award of Excellence” za najlepszy film pełnometrażowy w konkursie „The Accolade Competition” w Kalifornii. Film został również uhonorowany na innych festiwalach filmowych zarówno w Polsce, jak i za granicą, za swoją poruszającą historię i dobrą jakość wykonania.

W rolę Jana Meli wcielił się Maciej Musiał, zaś mamę głównego bohatera odegrała Magdalena Walach, natomiast postać ojca chłopca odtworzył Bartłomiej Topa. Aktorami drugo i trzecioplanowymi byli: Adam Tynieć (kilkuletni Jasio), Wojciech Stryczek (Piotruś Mela), An-na Pachó (kilkunastoletnia Agatka Mela), Magdalena Zięba (kilkuletnia Agatka Mela), Iga Milki (kilkunastoletnia Dorotka Mela), Gabriela Mazurek (kilkuletnia Dorotka Mela). Reżyserem filmu „Mój Biegun” jest Marcin Głowacki, zaś scenariusz został napisany przez Marka Kłosowicza i Katarzynę Śliwińską-Kłosowicz.

Twórcy filmu wykorzystali różnorodne środki techniczne, aby w jak najlepszy sposób oddać wizerunek rodziny, w tym głębokie emocje i wyzwania związane z chorobą i powrotem do zdrowia Jaśka.



Kompozycja kadru jest zastosowana tak, aby podkreślić emocje bohaterów oraz relacje między nimi. Bliskie kadry na twarze postaci pozwalają widzom zobaczyć ich reakcje, mimikę oraz uczucia. W scenach pełnych szerokie kadry ukazują otaczający świat, dzięki czemu odbiorca zapoznaje się jeszcze lepiej z rzeczywistością codziennego życia bohaterów. To umożliwia widzom identyfikowanie się z postaciami.

Kolorystyka odgrywa ważną rolę w budowaniu nastroju filmu. Na początku historia jest pełna ciepłych i jasnych kolorów, co symbolizuje normalność i radość życia rodziny przed tragedią. Widać przyrodę, jezioro i kolory lata. Z czasem, w miarę pojawiania się kłopotów, paleta barw staje się bardziej stonowana, co oddaje trudności, jakie rodzina musi przejść. W chwilach małych sukcesów, gdy główny bohater zaczyna chodzić po wypadku, kolorystyka powraca do jasnych odcieni, akcentując pozytywne emocje i siłę charakteru rodziny.

Montaż i dźwięk są kluczowe, w podkreślaniu intensywności emocji oraz dynamiki wydarzeń. Szybkie cięcia obrazują trudności, z którymi rodzina musi się zmierzyć. Dodają one dramatyzmu sytuacji. Montaż uwidocznia także kontrast między codziennym życiem, a problemami zdrowotnymi, rehabilitacją Janka oraz załamaniem psychicznym ojca. Muzyka i efekty dźwiękowe akcentują emocje oraz zmiany nastroju. Gra aktorska jest kluczowym elementem, który oddaje autentyczność i głębię emocji postaci. Umiejętności aktorskie przekazują widzom uczucia i motywacje bohaterów.

W rezultacie, dzięki zastosowaniu środków technicznych, takich jak: kompozycja kadru, kolorystyka, montaż, dźwięk i gra aktorska, film „Mój Biegun” oddaje wzruszającą opowieść o sile rodziny, w obliczu tragedii i wyzwań, związanych z walką o powrót do sprawności Janka Meli.

### „Nad życie” (2012)

Film rozpoczyna się zbliżeniem na poszczególne elementy podczas meczu siatkówki kobiet, przeplatanyimi nazwiskami aktorów, odgrywających poszczególne role w produkcji. W dalszej części widać mecz jaki jest odgrywany na boisku, między reprezentacją Polski i Włoch. Ruchy kamery są energiczne, żywe i szybkie. Dużo ujęć jest skierowanych na jedną z zawodniczek Agatę Mróz, która jest bardzo dobra i stoi na ataku przy samej siatce. W tle słychać komentatorów, którzy na bieżąco dają relację z przebiegu zawodów oraz okrzyki kibiców, skłaniające sportowców do pracy z maksymalną intensywnością. Po chwili polska reprezentacja wygrywa zawody, a siedzący na trybunach głośno wykrzykują imię Agata.

Dalsza scena przedstawia sesję zdjęciową głównej bohaterki na okładkę magazynu. Kamera pokazuje z bliska detale osoby fotografowanej, takie jak: oczy i usta. Kobieta pozuje do zdjęć, ma rozwiane włosy. Na początku jest ubrana w szorty, krótki top, następnie w bikini, zaś na końcu topless. W dalszej części filmu sportsmenka odwiedza chore dzieci na oddziale onkologicznym w szpitalu. Przynosi małej

dziewczynce z chustką na głowie piłkę z podpisami siatkarek. Następnie odbiera ona swoje wyniki badań, ale dowiadując się, że lekarz chce z nią przeprowadzić rozmowę, ze strachu wychodzi z kliniki. Później na boisku zawodniczki trenują grę w siatkówkę, jednak widać, że Agata jest osłabiona i czuje się niedobrze.

Kolejna scena rozgrywa się zimową porą na stoku narciarskim, gdzie główna bohaterka bardzo szybko zjeżdża z góry i na krzyk jej koleżanki przypadkowy mężczyzna o imieniu Jacek zatrzymuje ją rozpędzoną na nartach. W dalszej części kobieta spędza noc w klubie, gdzie poznaje chłopaka, który jest jej wiernym fanem. Po chwili dochodzi do niego jego przyjaciel, który wcześniej uratował ją na stoku. Obraz jest przyciemniony, ledwo widać aktorów. W tle słychać dyskotekową muzykę, a na suficie świecą się klubowe lampy. Następnego dnia Agata z Jackiem umawiają się po raz kolejny na stok.

Ciekawym zabiegiem wykorzystanym w filmie jest nagranie zjeżdżających młodych ludzi z góry. Twórcy produkcji kamerę prawdopodobnie umieścili na wózku i dzięki temu uzyskano płynne ujęcia z bliska. Następnie mężczyzna zauważa, że dziewczyna ma zranioną rękę i leci jej intensywnie krew. Przykłada jej opatrunek, ale dziwi się, że z powodu tak małego zadrapania bardzo krwawi. W następnej scenie Agata rozmawia w gabinecie jej trenera razem z lekarzem, który mówi, że z powodu bardzo złych wyników badań powinna poddać się przeszczepowi szpiku. Dziewczyna natomiast bardzo chce wziąć udział w mistrzostwach świata. Widać na jej twarzy smutek, ale również pewność, że jest w stanie wystąpić w międzynarodowych zawodach. Jest ona zdeterminowana, ma ręce skrzyżowane na piersi i mocno wierzy, że skoro od siedmiu lat choruje, to przetrzyma również ten czas. Podczas rozgrzewki trener oznajmia Agacie, że usuwa ją z drużyny reprezentacji Polski z powodu jej złego stanu zdrowia. Dziewczyna przyjmuje tą wiadomość z buntem, z całej siły odbija piłkę o podłogę i gwałtownie bez słów wychodzi z sali sportowej.

W kolejnej scenie jest zastosowany efekt bokeh – widać nieostre obiekty powstające poza płaszczyzną ostrości. Są to niewyraźne kontury światła ulicznych. Agata wraca autem do domu. W tle słychać smutną, melancholijną muzykę. Kobieta przyjeżdża o godz. 2.22 w nocy do mieszkania Jacka. Godzina złożona z tych samych cyfr może symbolizować coś tajemniczego. Mężczyzna zostaje obudzony w środku nocy przez jej telefon. Następnie młodzi ludzie czule się całują, czemu towarzyszy energiczna muzyka. Na drugim planie widać rozpalony kominek, w którym płonący ogień jeszcze bardziej podsyca atmosferę gorącego uczucia bohaterów. W dalszej części Agata budzi się w łóżku, w którym leży z Jackiem, następnie ubiera się i wychodzi z mieszkania, by wrócić do pokoju hotelu sportowego.

W kolejnej scenie dziewczyna szybko pakuje nerwowo swoje rzeczy do torby. Ruchy kamery są bardzo dynamiczne. Chwilę potem sportsmenka zrywa ze ściany i niszczy plakat, przedstawiający jej drużynę sportową. Tym gestem chce zamknąć za sobą etap życia, związany ze swoją karierą siatkarską. Trochę później dziewczyna

patrzy przez okno na trenujące koleżanki. Jedna z nich dobiega do niej, żeby z nią porozmawiać. Agata jest w tym momencie bardzo zdenerwowana i mdleje przewracając się na chodnik.

Dalsza część filmu rozgrywa się w szpitalu, gdy główna bohaterka leży na łóżku i otrzymuje transfuzję krwi. Siedząca obok niej koleżanka Basia uspokaja ją, że jak podda się przeszczepowi szpiku, to wygrają jeszcze niejeden mecz. Jej twarz pokazana jest w półzbliżeniu. Agata nic na to nie odpowiada. Jest smutna i załamana. Podczas obchodu lekarskiego młoda kobieta dowiaduje się, że czeka ją przeszczep szpiku, jednak chce jak najszybciej opuścić szpital. W tym samym czasie Jacek poszukuje dziewczyny. Przyjeżdża na lotnisko, gdzie polska reprezentacja wyjeżdża na mistrzostwa. Mężczyzna dowiaduje się od jej przyjaciółki Basi, że przebywa ona w szpitalu. Jednak, gdy chłopak widzi, że Agata leży na oddziale szpitalnym nie ma odwagi do niej wejść i opuszcza klinikę. Idąc korytarzem rozmija się z rodzicami dziewczyny, którzy odwiedzają córkę. W tle słychać smutną powolną muzykę, która wprowadza ciężki nastrój do fabuły.

W produkcji są pokazywane krótkie poszczególne ujęcia bez głosu, ale obserwując akcję widz doskonale wie o co chodzi. Przykładem może być scena, gdy lekarz podpisuje dokument, świadczący o tym, że nie ma dawcy spokrewnionego dla swojej pacjentki. Agata pokazuje też piłkę do siatkówki małej dziewczynce, która wcześniej przeszła chemioterapię, gdyż ma założoną chustkę na głowie. Następnie przez szybę bohaterka spostrzega, iż przy łóżku, gdzie leżała jej mała koleżanka stoją zrozpaczeni rodzice, którzy opłakują śmierć córeczki.

Kolejna scena ma miejsce w domu. Agata przebywa tam razem ze swoją mamą. Dziewczyna ogląda w telewizji mecz mistrzostw świata w Japonii i dowiaduje się o porażce polskiej reprezentacji. Siatkarka jest bardzo smutna i zrezygnowana. Nie chce nic jeść ani wyjść z mamą na spacer. Mimo, że ona pociesza córkę, ta nie chce z nią rozmawiać i pełna emocji głośnym tonem odpowiada jej, że wszystko się dla niej skończyło. Dziewczyna wybiega z domu, trzaskając za sobą drzwiami. Nie zauważa nawet swojej znajomej sprzed lat, która spaceruje po parku ze swoimi dziećmi. Po chwili napotyka na drodze Jacka, który odnajduje dziewczynę w jej rodzinnym mieście. Na początku kobieta reaguje na jego widok nerwowo, ale już po niedługim czasie młodzi ludzie zaczynają się całować. Kamera nagrywa młodą parę obracając się w miarę szybko dookoła bohaterów.

Następna scena pokazuje ślub Agaty i Jacka. Wszędzie wokół panuje radosna atmosfera. Goście weselni składają młodym małżonkom życzenia. Wśród zaproszonych osób jest także trener siatkarki. Następnie młoda para wsiada do zabytkowego samochodu i odjeżdża. W dalszej części filmu małżonkowie przytulają się, okazując sobie czułe uczucie. W kolejnej scenie widać zbliżenie na moment, gdy Agata wsypuje do kubka kilkanaście tabletek. Po chwili dzwoni do kobiety dziennikarz z magazynu sportowego, który chce z nią przeprowadzić wywiad. Ona natomiast rozłącza

telefon. Jacek pociesza żonę, że niedługo znajdzie się dawca szpiku, całuje ją czule w czoło i wychodzi do pracy. Mażonek bardzo troszczy się o chorą Agatę. Odwiedza lekarza i pyta, czy znalazł się dawca dla swojej ukochanej. Jest bardzo przejęty całą sytuacją. Twórcy filmu pokazują silną relację emocjonalną, jaka łączy młodych ludzi. Rozmowę z idącymi szpitalnym korytarzem lekarzem i Jackiem kamera nagrywa przesuwając się na specjalnym wózku. W międzyczasie Agata przemeblowuje salon w ich domu, a potem ogląda rodzinne zdjęcia męża. Muzyka w tle tworzy nastrój. Reżyser filmu w filmie ukazuje, że Agata chce korzystać z życia, mimo poważnej choroby. Robi swojemu mężowi niespodziankę i zabiera go na przejażdżkę sportowym samochodem po lesie. Kamera nagrywa rozpędzone auto z różnych perspektyw. Mimo entuzjazmu u kobiety na twarzy mężczyzny widać smutek. Jacek mówi do żony, że powinna więcej odpoczywać.

Z dalszej części filmu widz dowiaduje się, że Agata jest w ciąży. W tym samym czasie mąż odbiera telefon od lekarza, który informuje go, iż znalazł się dawca dla jego żony. Jacek zapewnia kobietę, że muszą to wszystko pogodzić. Otacza ją troską i wsparciem.

W kolejnej scenie widać, jak Agata przychodzi na konsultację do szpitala z całym zespołem lekarzy, którzy informują ją o dawcy i możliwym terminie przeszczepu szpiku. Jednak sportsmenka przekazuje wiadomość medykom, że jest w ciąży. Wśród lekarzy tylko jedna pani doktor zapewnia pacjentkę, że ma ona szansę donosić dziecko i urodzić je zdrowe. Mąż kobiety nie zgadza się na przerwanie leczenia, jednak Agata jest zdecydowana i podejmuje decyzję, że chce urodzić ich dziecko. Jacek mimo wszystko wspiera kobietę i towarzyszy jej w trudnościach. Lekarz prowadzący Agatę nie wierzy, że pacjentka przeżyje ciążę, dlatego też opiekę nad kobietą przejmuje doktor Bielecka. W szpitalu bardzo wspiera siatkarkę jej mama, która przynosi jej kartki od fanów. Pokazana jest silna relacja matka – córka. Dziewczyna wyznaje swojej mamie, że jest przekonana, iż w życiu wszystko dzieje się w jakimś celu. W dalszej części filmu jest przedstawiony wywiad do mediów, jakiego udziela Agata Mróz. Mówi ona, że jej największym marzeniem jest pozostawienie kogoś po sobie. Sportsmenka zachęca wszystkich jej fanów do oddawania krwi osobom chorym na raka. Ciekawym zabiegiem zastosowanym w filmie jest fakt, że tą sytuację równocześnie oglądają mąż bohaterki na ekranie telewizora oraz lekarka dr Bielecka, która przysłuchuje się pacjentce, stojąc na korytarzu obok sali, w której przebywa chora.

Dzięki dobrze odegranej roli przez Olgę Bołądź widać, że główna bohaterka bardzo cierpi i bolą ją nerki. Na czole kobiety daje się zauważyć krople potu. Poza tym mimika twarzy oraz ruchy ciała wskazują na towarzyszący ból dziewczynie. Agata nie może spać w nocy, leży na boku, wzdycha i ciężko oddycha. Ważną rolę w produkcji odgrywa lekarka, która po godzinach pracy zostaje w szpitalu, by wspierać Agatę. Wspomina ona sytuację, kiedy była na meczu reprezentacji siatkówki, gdzie

grała pacjentka. Obie kobiety pamiętają ten dzień, gdy na trybunach pani doktor kibicowała Polkom na boisku. Ta rozmowa przyczynia się do zmiany atmosfery przebiegu akcji z napiętej i niepewnej, w przyjazną i pełną wsparcia. Na twarzy doktor Bieleckiej daje się również zauważyć empatię i zrozumienie. Ona jako jedyna z całego zespołu lekarzy wierzy w szczęśliwe rozwiązanie ciąży dziewczyny.

W kolejnej scenie lekarz przeprowadza USG, na którym pokazuje rodzicom zdrowe dziecko, które się porusza i słychać bicie jego serca. Agata i Jacek w geście czułości i miłości trzymają się za ręce. Z jednej strony towarzyszy im uczucie szczęścia, ale również lęk i strach o przyszłość matki i ich nienarodzonego dziecka. W chwili, gdy siatkarka wychodzi na zewnątrz zaczerpnąć świeżego powietrza dochodzi do niej pielęgniarka i Agata zadaje jej pytanie, dlaczego doktor Bielecka poświęca jej tyle uwagi. Dowiaduje się, że córka lekarki uciekła z domu w wieku 16 lat, do tej pory nie wróciła, a dzisiaj miałyby tyle samo lat co Agata.

W produkcji pokazano topniejące sople lodu na tle ciemnych gałęzi, co zwiastuje nadejście wiosny i nowego życia. W następnej scenie kamera pokazuje w zbliżeniu duży brzuch ciążyowy i smutną dziewczynę stojącą w łazience. Po chwili siatkarka dostaje silnego bólu i od personelu medycznego dostaje informacje o odklejeniu łożyska i konieczności przeprowadzenia cesarskiego cięcia.

Następna scena odgrywa się na sali operacyjnej. Wszyscy lekarze są przejęci całą sytuacją. Puls nienarodzonego dziecka gwałtownie spada. Widz może zauważyć napiętą atmosferę. Przez chwilę jest zbliżenie na wiszący worek z krwią. W produkcji są zastosowane również spowolnione ruchy zamazanego obrazu oraz efekt bokeha. Twórcy użyli tego zjawiska do przedstawienia sytuacji oczami bohaterki.

W dalszej scenie odbiorca widzi Agatę, która trzyma na rękach córeczkę Liliannę. Obok niej siedzi Jacek. Wszędzie panuje atmosfera radości, szczęścia i miłości. Następnie cała rodzina wraca do domu. Jednak doktor Bielecka mówi pacjentce, żeby na kolejny dzień wróciła do szpitala, gdyż musi podjąć się chemioterapii, która przygotuje ją na przeszczep szpiku. Kamera powolnym ruchem pokazuje troskę, jaką obdarzają Lilę rodzice. Agata jest uśmiechnięta i tuli z czułością swoją małą córeczkę. W tle towarzyszy spokojna muzyka. Następnie żona prosi męża, by ten ogolił jej włosy, gdyż nie chce, by wypadły jej podczas przyjmowania silnych leków. Mężczyzna godzi się spełnić jej prośbę, jednak widać po jego twarzy, że towarzyszy mu przy tym cierpienie i wielki smutek. Agata spogląda w lustro ze łzami w oczach, stojąc w objęciach czule kochającego męża.

W następnej części produkcji widać, jak siatkarka przyjmuje chemię i ma założoną chustkę na głowie. Jednak cały czas jest przy niej mąż, który trzyma na rękach małą Lilę. Sportsmenka przebywa w izolatce, komunikując się z dzieckiem i Jackiem przez szpitalną szybę. Agata spisuje list i przekazuje go doktor Bieleckiej. Ma ona zawieszona na sali zdjęcie swojej córki. W kolejnej scenie kamera pokazuje z perspektywy ptasiej leżącą na łóżku szpitalnym bohaterkę, która przechodzi przeszczep

szpiku. Jacek trzyma ją za rękę. W dalszej scenie widać, jak babcia zajmuje się swoją wnuczką. Przychodzi do niej zięć i mówi, że przeszczep się udał, jedynie trzeba czekać na efekty zabiegu. Mężczyzna podchodzi pod okno, z którego Agata macha jemu oraz Lili.

W końcowej części filmu odbiorca zauważa, że u dziewczyny rozwija się sepsa i zostaje przeniesiona na oddział intensywnej terapii. Mąż dowiaduje się od lekarza, że niedostępny lek w szpitalu jest w Katowicach, dlatego też postanawia szybko tam pojechać autem. Niestety stan zdrowia Agaty jest krytyczny i jak tylko Jacek dojeżdża do szpitala dr Bielecka oznajmia mężowi sportsmenki, żeby się z nią pożegnał, ponieważ zostało jej kilka godzin życia. Kobieta jest cała zapłakana, natomiast zrozpaczony mężczyzna chwyta za dłoń umierającą żonę i bardzo płacze. Jacek wracając do domu wpada w furję i rozbija kilka przedmiotów. W ostatniej scenie lekarka przyjeżdża do ich mieszkania, przekazuje mężowi niemowlę i list z ostatnim przesłaniem, jakie pozostawiła po sobie Agata. Dziewczyna napisała, że czuje się spełniona i nie żałuje swojej decyzji.

W rolę głównej bohaterki Agaty Mróz wcieliła się Olga Boładź, zaś jej męża Jacka odegrał Michał Żebrowski. Doktor Ewę Bielecką zagrała Danuta Stenka. Aktorami drugo i trzecioplanowymi byli: Marek Kasprzyk (Ryszard Duda), Hanna Konarowska (Basia), Maria Gładkowska (mama Agaty), Przemysław Cypryański (Paweł) i Tomasz Schimscheiner (lekarz-ginekolog). Film „Nad życie” wyreżyserowała Anna Pluteczka-Mesjasz, zaś scenariusz został napisany przez Patrycję Nowak i Michała Zasowskiego.

Walka z chorobą Agaty Mróz, jak też wiara w powrót do zdrowia stają się centralnym tematem filmu, a środki techniczne wykorzystane przez twórców pomagają oddać widzom głębokie emocje i dramatyczną sytuację całej jej rodziny. Kompozycja kadru w filmie „Nad życie” jest używana celowo, aby podkreślić emocje postaci i ich relacje. Bliskie kadry pozwalają oglądającym zobaczyć wyraz twarzy bohaterów, ukazując całą gamę emocji, takich jak: radość, smutek, nadzieję, ale i desperację. To umożliwi odbiorcy zrozumienie ich psychologicznego stanu i utożsamienie się z nimi.

Kolorystyka odgrywa istotną rolę w tworzeniu nastroju filmu. Na początku historia Aga-ty jest pełna energii, jasnych kolorów, ciepłych barw oraz optymizmu, odzwierciedlając jej sukcesy sportowe na boisku. Jednakże, w miarę rozwoju choroby, paleta barw zmienia się na bardziej stonowaną i melancholijną, co oddaje atmosferę walki z rakiem i całym szeregiem trudności, z jakimi musi zmierzyć się kobieta i jej rodzina.

Montaż i dźwięk są kluczowe w podkreślaniu intensywności emocji. Dynamiczne cięcia w trakcie meczów siatkówki kontrastują z powolnym montażem w czasie, kiedy Agata zmagą się z chorobą. Muzyka towarzysząca filmowi również wpływa

na odbiór wizerunku rodziny, akcentując dramat i nadając głębię rzeczywistości, w jakiej znalazła się bohaterka.

Gra aktorska odgrywa centralną rolę w budowaniu autentyczności i głębi emocji postaci. Wizerunek Agaty Mróz staje się symbolem siły, determinacji i odwagi. Jej reakcje na wyzwania i trudności życiowe są kreowane poprzez mimikę, gesty i ton głosu, co buduje prawdziwy obraz bohaterki.

Całokształt tych środków technicznych wpływa na odbiór wyobrażenia rodziny Agaty. Widzowie zostają porwani przez historię bohaterów i odczuwają ich emocje. Rodzina staje się symbolem jedności i wsparcia w trudnych chwilach, a film „Nad życie” ukazuje, jak miłość i determinacja mogą pomóc pokonać najtrudniejsze wyzwania pojawiające się w życiu.

### „Hania” (2007)

Produkcja „Hania” rozpoczyna się sceną tłumy ludzi, zmierzających do sklepów w centrum Warszawy. Akcja filmu rozgrywa się przed Bożym Narodzeniem. Wokół widać dekoracje świąteczne oraz padający śnieg. W tle słychać doniosłą muzykę symfoniczną. Efektem specjalnym są chaotyczne zbliżenia kamerą na światła z lampek ozdób ulicznych i choinkowych oraz przechodzące osoby. Zastosowano tu efekt bokeh, gdzie widać nieostre obiekty powstające poza płaszczyznę ostrości. Sprawiają one wrażenie ogromnych złoto-białych kul śnieżnych, dopełniających obraz i wprowadzających niepowtarzalny klimat. Następnie idąca dziewczyna spotyka swojego dawnego kolegę Janka w przebraniu Mikołaja, który zaprasza ją do pobliskiej kawiarni. Jednak w tym samym czasie jest umówiona ze swoim mężem Wojtkiem, czekającym na nią, tuż przy tym lokalu. Mężczyzna obserwuje żonę stojąc na dworze zza choinką i patrzy w okno kafeterii, zauważając, że przy stoliku siedzi Ola z innym chłopakiem. Pełen negatywnych emocji Wojtek oznajmia przez telefon kobiecie, że w miejsce, gdzie mieli się udać pojedzie sam, ponieważ chce być na czas. Nerwowo biegnie w stronę samochodu, przewracając się na środku pasów. Od momentu ucieczki, w tle słychać piosenkę „W drodze”, której tematyka dotyczy wspomnień i dobrze pasuje do przedstawionej historii. Jeśli chodzi o warstwę wizualną twórcy filmu zastosowali metodę dużego zbliżenia na światła, co daje wrażenie zlewania i mieszania się barw.

Kolejna scena ukazuje jadących w aucie Olę i Wojtka. Po ich wyrazie twarzy daje się odczuć, że panuje wśród nich niemiła atmosfera, która przeradza się w sprzeczkę. Małżonek robi swojej żonie wyrzuty, że powinna zostać dłużej z tym samym napotkanym znajomym. Ola dowiadując się, że on ich widział, chcąc załagodzić sytuację zaczyna głaskać go po głowie, śmieje się, że jest o nią zazdrosny, obracając tą rozmowę w żart. Scena w samochodzie nagrywana jest kamerą ustawioną na tylnym siedzeniu oraz za boczną szybą od zewnątrz auta raz po prawej, a drugi raz po lewej stronie. W momencie, gdy Ola próbuje przekonać męża, żeby ten zgodził się

na ich wspólne spędzenie świąt z dzieckiem z sierocińca, w tle słychać dźwięczną, rytmiczną instrumentalną muzykę.

W czasie wizyty małżonków u znajomych, można zaobserwować młodych rodziców z małym kilkulatkiem, którym zajmuje się również opiekunka. Szef z pracy głównego bohatera proponuje mu, by ten podjął się wykonania kolejnego zlecenia, zaprojektowania reklamy w czasie świąt. W tej scenie ważnym momentem jest ustawienie kamery pod stołem, gdzie widać, jak Ola lekko uderza kozakiem siedzącego obok męża w nogę, by ten odmówił swojemu koledze uczestnictwa w tym projekcie. Nie odzywa się ona ani słowem, ale swoim spojrzeniem i gestem daje wyraźny znak mężowi, jakie jest jej zdanie w tym temacie. Dziewczynie nie podoba się to, że Wojtek na co dzień i tak bardzo dużo czasu do późnych godzin poświęca pracy.

---

**Bohaterowie stają przed wyborem podjęcia decyzji, od których niejednokrotnie zależy życie pozostałych domowników. Choć fabuły różnią się między sobą, wspólnym mianownikiem jest uwidocznienie problemów takich jak uzależnienia, brak porozumienia, choroby oraz zmiany życiowe, wynikające ze związku przyczynowo skutkowego. W każdym z tych filmów kobieta ma więcej siły, wytrwałości i lepiej radzi sobie w trudnych sytuacjach, niż mężczyzna – ojciec rodziny.**

---

Następna scena ma miejsce w sypialni, gdzie mężczyzna siedzi w łóżku trzymając na kolanach laptopa. Po niedługiej chwili, niespostrzeżenie jego żona włącza jazz, przy dźwięku muzyki zaczyna tańczyć subtelnie koło ich łóżka, ma założoną na głowie opaskę z rogami renifera, a następnie przybliżyła się do męża i czule się całują. W pokoju jest zapalona lampka, stojąca na stoliku nocnym i dająca ciepłe światło.

Kolejnego dnia podczas rozmowy małżonków w kuchni, Wojtek nerwowo reaguje na propozycję Oli, dotyczącą powiększenia rodziny. Uważa on, że nie są gotowi na podjęcie się ciężaru rodzicielstwa. Scena ta odbywa się w kuchni, gdzie widać wiele przedmiotów potrzebnych w domu. Na twarzy dziewczyny pojawia się smutek i rezygnacja.

Rozmowa Oli z kolegą Jankiem zachęciła ją do odwiedzin domu dziecka. Znajomy dziewczyny przedstawia jej małego chłopca Kacpra, którego kobieta przyprowadza na święta do mieszkania. Chłopiec od razu wyczuwa, że nie jest jako gość mile widziany przez męża Oli, pytając go, czy jest na niego zły, że tu przyszedł. Dziecko podejmując dialog z mężczyzną nerwowo chodzi po pokoju w jedną i drugą stronę,



patrząc na niego mocnym wzrokiem. W tle słycać powolną muzykę, graną na pianinie, która dodaje tej chwili nostalgii. Kamera nagrywająca te trzy postaci jest ustawiona nisko, na wysokości bioder dorosłych ludzi. Obecność chłopca i mądre pytania zadawane przez niego sprawiają, że napięcie atmosfery opada i Ola zaczyna się śmiać.

W dalszej części jest zastosowana retrospekcja, w której pokazano rozmowę małego Wojtka z jego ojcem, na temat prawdy i kłamstwa. Tata tłumaczy synowi, że postąpił źle oszukując swoich kolegów w klasie, że został porwany przez piratów, a później rzekomo trafił do domu dziecka, skąd został wykupiony przez nowych rodziców. Podczas przywołania wcześniejszych zdarzeń w filmie ważnym elementem jest zbliżenie kamery na szlachetny kamień, który Wojtek obraca, trzymając go z tyłu w rękach. Może on symbolizować wierność i szczęście w życiu. Występuje w produkcji wspólny element, ponieważ chwilę później widać dorosłego już Wojciecha, przekładającego w palcach w taki sam sposób długopis. Jest to charakterystyczne dla powtarzalności i może odnosić się do podobnej sytuacji, która będzie miała zbliżone przyczyny, przebieg oraz skutki co ta, jaka miała miejsce w przeszłości.

Kolejna scena odbywa się w pokoju. Ola wraz z Kacprem przygotowują się do dekorowania choinki. Kobieta zdejmuje z szafki bombki zapakowane w pudełka, które chłopiec kładzie na stole. Następnie razem ubierają oni drzewko świąteczne. Muzyka w tle zmienia się. Na początku było słycać radosne dźwięki, a później melodia staje się smutna, powolna i melancholijna. Po niedługim czasie Kacper pyta Ołę, czy może zabrać ze sobą bombkę, którą chce podarować swojej najlepszej przyjaciółce Hani. Twórcy filmu użyli w produkcji oryginalnego zabiegu, polegającego na tym, że przez chwilę jest ukazana smutna twarz dziecka odbijająca się w bombce, jak w lustrze. Niedługi czas potem Ola przyprowadza zapracowanego Wojtka do pokoju i pokazuje mu ustrojoną przez chłopca choinkę. Dziecko stoi przodem do drzewka, a tyłem do małżonków. W tle słycać dzwonki, co wprowadza świąteczny nastrój. Odbiorca ma wrażenie, jakoby kolorowe dekoracje wydawały dźwięki.

W dalszej części filmu Kacper wchodzi do pokoju, w którym pracuje Wojtek, ale mężczyzna nie jest zainteresowany nawiązaniem rozmowy z dzieckiem. Zaciska on usta, patrzy przykrytym wzrokiem w ekran komputera i zakłada na uszy słuchawki, z których wydobywa się głośna muzyka. Natomiast w tle słycać piosenkę „W deszczu maleńkich żółtych kwiatów”. W tym utworze pojawiają się słowa: „Po drugiej stronie, na pustej drodze, tańczy mój czas, w strugach deszczu dni toną, dotykam stopą dna”. Ten utwór odzwierciedla w jakim stanie psychicznym znajduje się mąż Oli i dobrze pasuje do obecnej chwili. Kamera jest ustawiona z tyłu głowy chłopca. Rekwizytem dzielącym przestrzeń pomiędzy nimi jest zegarek na rękę, leżący na stole. Sugeruje on widzowi, że Wojtek ma tak dużo pracy, że nie ma czasu dla małego gościa. Po dłuższym czasie, gdy chłopczyk siedzi obok, wpatrzony w monitor i nie

zamierza odchodzić, mąż Oli zdejmuje słuchawki, w których brzmiała piosenka „Gadające utwory” i podejmuje dialog z dzieckiem. Wojtek gestykuluje, tłumacząc mu na czym polega jego praca. Daje się odczuć, że mężczyzna jest zniecierpliwiony, raz pije z filiżanki, drugi raz próbuje jeść. Rozmawia on z Kacprem, jakby z niechęcią, nie patrząc mu w oczy. Po krótkiej wymianie zdań jest zaskoczony inteligencją i dużą wiedzą chłopca z domu dziecka, jak na tak młody wiek i dzieli się tym z Olą, która niedawno weszła do pokoju. Dziecko opowiadając historię o oswojaniu wróbla odpowiednio gestykuluje rękami oraz patrzy głęboko w oczy swojemu rozmówcy. Kacper w tym momencie siedzi na sofie, a kamera nagrywa go z wyższej pozycji i powoli następuje zbliżenie z planu pełnego na półzbliżenie.

W kolejnej scenie jest ukazana perspektywa ptasia, gdy widać rzut kamery z góry na zdjęcia, które oglądają Ola z Kacprem. Chłopiec zauważa, że osoby znajdujące się na fotografiach wykonanych przez Wojtkę są do siebie podobne. Według niego tych ludzi łączy wspólna cecha, że wyglądają na bardzo samotnych. Następnie w filmie pojawia się ten sam efekt bokeh, który w połączeniu z instrumentalną muzyką buduje nastrój nostalgii. W dalszej kolejności odbiorca zauważa przez chwilę zastosowany efekt subiektywizmu, kiedy Kacper patrzy przez lupę na Olę i dzięki temu widz może zobaczyć ją jego oczami. Oko chłopca przyłożone do szkła powiększającego jest dużo większe, sprawia wrażenie głębi i trójwymiarowości. To powoduje, że obraz wydaje się bardziej realistyczny.

W czasie wspólnego posiłku przy stole chłopczyk zajmuje honorowe miejsce, natomiast małżonkowie siedzą naprzeciwko siebie. Podczas jedzenia słychać w tle cicho brzmiącą kolędę „Wśród nocnej ciszy”. W pewnym momencie Kacper zauważa brak relacji między dwojgiem gospodarzy i pyta, czy oni się na siebie gniewają. Ola odpowiada, że nie, na co chłopiec stwierdza, że nawet jeśli nie ma rozmowy między ludźmi, to ważne jest choćby spojrzenie na siebie. Po niedługim czasie Kacper słysząc ostrą wymianę zdań pomiędzy bohaterami wybija szybę i ucieka z domu. Ola wybiega za nim i szuka go w pobliskiej okolicy. Jest ona przerażona, zaniepokojona i widać to po jej wyrazie twarzy. Wojtek wsiada do samochodu i jadąc, rozgląda się wokół za chłopcem. Dojeżdża do miejsca, gdzie zauważa Olę osaczoną przez trzech łobuzów. Ratuje żonę z opresji, przeganiając chłopaków wyjętą z bagażnika auta siekierą. Małżonkowie w tej kryzysowej sytuacji zaczynają ze sobą rozmawiać i tworzą plan jak odnaleźć Kacpra. Przyjeżdżają do sierocińca, gdzie dzieci otaczają ich samochód z każdej strony, zadając wiele pytań dotyczących auta. Ola udaje się do Janka, który w tym czasie przeprowadza wychowawczą rozmowę z jedną z dziewcząt. Następnie opiekun dzieci uspokaja zdenerwowanych przyjaciół, że Kacper jest bezpieczny i przebywa u Hani, a później zaprasza ich na próbę jasełek. Po występie, kiedy dzieci wracają do swoich pokoi, kierownik placówki tłumaczy znajomym, że wszyscy jego podopieczni mówią, że wyobrażają sobie, iż płyną statkiem, ponieważ zostali porwani przez piratów, a rodzice przez cały czas ich szukają.

W dalszej części filmu, po obejrzeniu występu dzieci Janek, Ola i Wojtek idą przez mały lasek koło sierocińca, by odnaleźć Kacpra. Ruch kamery przesuwają się zza drzew, w kierunku ich postaci, z planu pełnego w plan amerykański. Janek docenia u Wojtka umiejętność fotografowania ludzi i sugeruje mu, żeby robił zdjęcia dzieciom z placówki. Kolejne ujęcie jest nagrywane z perspektywy żabiej. Mężczyźni na znak zgody podają sobie rękę. Widać, że ich relacja koleżeńska odnawia się, jednak Wojtek gestem podniesionej dłoni żegna się z Jankiem

i nagle odchodzi. W tym momencie użyto zabiegu głębi ostrości, gdyż obraz wychowawcy z domu dziecka stojącego na drugim planie jest rozmazany.

Kolejna scena pokazuje Kacpra, przedstawiającego swoim nowym przyjaciołom ulubioną choinkę, rosnącą w parku, którą nazwał Hania. Zastosowano tu efekt antropomorfizacji, aby zwiększyć wrażliwość emocjonalną widza. To proces, w którym przedmioty, zwierzęta lub zjawiska nieożywione są opisywane, traktowane lub postrzegane jako posiadające cechy charakterystyczne dla ludzi. Atmosfera wśród całej trójki jest bardzo radosna. Wszyscy razem śmieją się i bawią wokół choinki. Widać powtarzający się efekt bokeha. Tę radosną chwilę dopełnia pasująca muzyka do tej sceny. Na choince jest zawieszona bombka przez Kacpra, którą podarowała mu Ola. W tym ujęciu jest zastosowane ponadto zjawisko rozmycia pierwszego planu, gdzie po prawej stronie stoi słabo wyraźny chłopczyk, zaś tuż za nim wisząca bombka na drzewku ma intensywne barwy i błyszczy się. W drodze do domu Wojtek nawiązuje rozmowę z dzieckiem i pyta go, kim chciałby zostać w przyszłości. Kadr jest ustawiony w planie pełnym.

W następnej scenie widać chłopca, który patrzy w okno i po cichu rozmawia z choinką, która rośnie na zewnątrz. Później Kacper pokazuje małżonkom, w jaki sposób oswaja wróbla, przylatującego każdego ranka, by ten zjadał wysypane ziarna na parapecie. W dalszej kolejności widnieje zaśniewony krajobraz zimowy. Cała trójka spaceruje po parku. Wojtek nie odbiera telefonu od swojego szefa Marcela, ponieważ dzięki tym zaistniałym okolicznościom zrozumiał, że praca nie jest najważniejsza, szczególnie w święta. W filmie przy wykonywaniu zdjęć użyto również drona. Szczególnie jest to widoczne, kiedy kamera nagrywa nadjeżdżający samochód, którym przyjeżdża mama Wojtka na kolację. Kobieta pyta chłopca, jakie ma marzenie, on natomiast odpowiada, że chciałby zobaczyć więcej gwiazd na niebie.

W dalszej części filmu przedstawione jest spotkanie przy wieczerzy wigilijnej. W pokoju jest lekko przyciemnione ciepłe światło, które wprowadza odpowiedni nastrój i świąteczny klimat. Domownicy składają sobie życzenia. Ciekawym zabiegiem zastosowanym w produkcji jest przejazd kamerą, znajdującą się na zewnątrz bloku i zajrzenie w okno innej rodziny, która również w tym samym czasie spędza Wigilię. W trakcie nieobecności przy stole Oli i Wojtka, babcia z Kacprem podejmuje temat samotności i umierania. Kamera nagrywa ich z oddali, będąc postawiona w drugim pomieszczeniu. Ta rozmowa jest kluczowym momentem w czasie całego

filmu, dlatego też odbywa się w połowie trwania akcji. Nagle mama Wojtka zaczyna źle się czuć, kładzie się na sofie i prosi, by syn ją przytulił. Kobieta wyznaje mu, że bardzo tęskni za swoim mężem, który już nie żyje od kilku lat. Kadr jest pokazany w zbliżeniu na ich twarze.

Następnie w filmie twórcy zastosowali podobnie jak wcześniej retrospekcję. Obraz ma ciemniejszą barwę niż w czasie rzeczywistym. Jest przywołana stanowcza rozmowa ojca z synem. Wojtek nie chce pójść w ślady swojego taty, który wykonywał szanowany i dobrze płatny zawód. Planuje on zostać fotografem i dlatego też wycofuje dokumenty z wyższej uczelni. Ojciec tłumaczy mu, że jeśli rzuci studia, to nie ma co liczyć na jego pomoc. Podczas spotkania świątecznego matka tłumaczy Wojciechowi, że mimo iż jego ojciec nie okazywał mu uczuć, to bardzo ich kochał i prosi go, by przebaczył tacie wszelkie urazy.

Kolejna scena ma miejsce przy stole w pokoju. Następuje moment wręczenia prezentów od świętego Mikołaja. Kacper dostaje na gwiazdkę blok rysunkowy oraz kredki. Po chwili oznajmia młodym małżonkom, że narysuje dla nich portret, by o nim nie zapomnieli. Następnie synowa odwozi teściową do domu, słysząc od niej opowieści, że Kacper jest podobny z zachowania do Wojtka, kiedy był on dzieckiem. Zauważa ona, że dziecko tak samo jak jej syn, lubi czytać książki, spędza czas w samotności i często mówi sam do siebie. Teściowa sugeruje młodej kobiecie, że jest już odpowiednia pora na powiększenie ich rodziny.

W dalszej części filmu Wojtek przekazuje Kacprowi duży kamień bursztynu, który posiadał od dzieciństwa. Następnie, Ola i jej mąż otwierają swoje prezenty, a młoda kobieta gra na wiolonczeli, zaś Kacper śpiewa w takt melodii piosenkę „Był sobie król”. Jest w tym momencie zastosowany przez chwilę kadr, w którym uchwycono detale – smyczek i struny. Innym zabiegiem użytym w tej scenie jest obserwacja Oli w obiektywie trzymanym przez Wojtka. Kobietę widać w przybliżeniu, co kieruje skupienie uwagi odbiorcy na jeden element oraz zapewnia widzowi wrażenie uczestnictwa w akcji i doświadczenia jej bezpośrednio. Zarówno obraz Kacpra, jak i Oli jest nieco rozmazany, dzięki zastosowanej głębi ostrości. Do śpiewu w ostatnich słowach piosenki dołączają również małżonkowie.

W kolejnej scenie chłopiec pokazuje swoim przyjaciołom obrazek, który im narysował. Przedstawia on choinkę – Hanię, psa oraz siebie latającego jak ptak. Później dziecko prezentuje w jaki sposób lata, machając symetrycznie w górę i w dół rękami. Obraz ten jest nieco spowolniony, by oddać harmonię ruchów chłopca, symbolizujących skrzydła ptaka. Filmowcy w produkcji zastosowali także efekt antygrawitacyjny, kiedy to, główny bohater pod wpływem machania rękami wznosi się ponad podłogą i ma nadludzkie zdolności unoszenia się w powietrzu. Ten zabieg jest osiągany poprzez różne techniki i narzędzia, takie jak drony, kable, lub systemy podwieszania, które pozwalają na podnoszenie aktora w powietrzu. Po skończonej lewitacji Kacper mdleje w ramionach Wojtka, po czym małżonkowie wiozą go do szpitala.

Kamera pokazuje wytrzęsiony obraz ruchu ulicznego w stolicy, co wprowadza chaos i nerwową atmosferę. Zastosowany jest także efekt bokeha ze świateł i reflektorów samochodowych.

Następna scena w szpitalu pokazuje zdenerwowanych Olę i Wojtka, czekających na diagnozę chłopca. Mąż kobiety jest zazdrosny o Janka, kiedy żona chce do niego zadzwonić z informacją, że Kacper przebywa na intensywnej terapii. Między nimi wywiązuje się nerwowa wymiana zdań.

W filmie pojawia się bardzo często motyw samotności. Pokazana jest scena, w której starszy, samotny, cierpiący człowiek leżący w szpitalu myli Wojtka ze swoim synem, na którego cały czas rozpaczliwie czeka przez wiele lat. W produkcji użyta jest ponadto perspektywa żabia, aby bardziej zaangażować odbiorcę w akcję, podczas gdy mąż Oli przechodzi przez szpitalny korytarz trzymając ręce w kieszeni i patrzy zamyślony w sufit. Kamerę ustawiono w taki sposób, aby widz mógł zaobserwować to, co widzi bohater, czyli perspektywę pierwszej osoby.

W dalszej kolejności można zauważyć Wojtka i Olę, którzy stoją naprzeciwko siebie w oknach na szpitalnych korytarzach. Dzieli ich wewnętrzne patio. Reżyser stosując to ustawienie aktorów, próbuje uzyskać efekt rozdzielenia bohaterów i tworzenia dystansu między nimi. Gest machania ręką Wojtka w kierunku Oli sprawia wrażenie pożegnania. Sceneria tego ujęcia i wygląd okien z czarnymi ramami buduje nastrój smutku.

Następna scena ukazuje obraz zimnych szpitalnych korytarzy. Kamera zagląda do sal, w których znajdują się pacjenci. Później widać, jak Wojtek już siedzi obok starszego, ciężko chorego mężczyzny. Zauważyć można, że wchodzi on na moment w rolę jego nieobecnego syna, by ulżyć mu w cierpieniu psychicznym.

W kolejnej części filmu daje się zauważyć, jak Ola z pesymizmem rozmawia ze swoim mężem, który wpatrzony w szybę jest jakby obojętny. Za oknem pada śnieg i wszędzie wokół uwidacznia się zimowa, smutna i ciemna sceneria. Postać żony siedzącej za nim odbija się w szybie. Jej wizerunek jest mały i słabo widoczny. Ola pyta męża, dlaczego przestał robić zdjęcia. Opowiada on żonie, że dwa dni przed śmiercią ojca miał pragnienie pogodzenia się z nim, ponieważ byli ze sobą skłóceni.

Następnie w filmie „Hania” jest ukazana już trzecia retrospekcja, kiedy mężczyzna fotografuje siedzącego na balkonie starego ojca, gdyż chce go zobaczyć chociażby przez obiektyw aparatu.

Kolejna scena jest nagrana w sali, w której leży na łóżku Kacper. Na dalszym planie stoi statystka, która odgrywa rolę pielęgniarki. Chłopiec prosi Olę i Wojtka, aby zaopiekowali się drzewkiem – Hanią, przeczuwając, że on sam nie będzie mógł dłużej o nie dbać. W tle słychać dźwięk aparatury EKG. Przez chwilę kamera nagrywa całą scenerię zza okna, słychać świst wiatru i widać prószący śnieg. W krótkiej chwili stan zdrowia dziecka drastycznie się pogarsza, a małżonkowie zostają przez lekarza wyproszeni z sali. W tym czasie przyjeżdża zaniepokojony Janek, który przeprasza

ich i wyjawia tajemnicę ciężkiej choroby chłopca. Niedługo potem lekarka wychodzi z sali, przekazując im za pośrednictwem komunikacji niewerbalnej tragiczną wiadomość o śmierci dziecka. Wychowawca sierocińca wchodząc do sali zauważa puste łóżko, a na nim siedzącego małego ptaszka, który przyfrunął do pokoju, pomimo zamkniętego okna. W niektórych kulturach, ptaki uważane są za pośredników między światem duchowym, a ludzkim. Niektóre osoby wierzą, że po śmierci człowieka dusza opuszcza ciało w postaci ptaka. Inni twierdzą, że to zwierzę może pojawić się w okolicach śmierci jako znak, że duch zmarłego został uwolniony. Twarz Janka jest smutna i zatroskana, jednak widok siedzącego ptaka na łóżku Kacpra daje mężczyźnie promyk nadziei.

W końcowej części filmu widać siedzących w samochodzie, ogarniętych rozpaczą Ołę i Wojtkę. Szyby auta są zaśnieżone, a przez to nie widać nic, co jest na zewnątrz. Kamera jest ustawiona pośrodku przednich foteli pojazdu i pokazuje na przemian postać kobiety oraz mężczyzny. Wojtek pod wpływem tych sytuacji rozumie swój błąd w relacji z żoną i prosi ją o wybaczenie. Kolejne ujęcie z pozycji tylnego siedzenia pokazuje, jak małżonkowie chwytają się za ręce. Ten symboliczny gest oznacza zgodę, pojednanie i wybaczenie. Młodzi ludzie wracając do domu czują silny podmuch wiatru, który strąca na podłogę leżący na stole rysunek Kacpra. Aktorzy przytuleni do siebie patrzą przez okno, gdzie widzą siedzącego tyłem ptaka, który przypomina im chłopca. Kamera powoli oddala się od nich, jakby wychodząc na zewnątrz mieszkania i unosi się w górę, zaglądając na bardzo krótką chwilę do kolejnych okien sąsiadów oraz na panoramę Warszawy.

W ostatniej scenie Ola i Wojtek odwiedzają drzewko – Hanię, na którym wisi srebrna bombka Kacpra, po czym oddalają się, prowadząc wózek z ich małym dzieckiem. Kamera filmuje małżonków z perspektywy ptasiej. Na ich twarzy rysuje się szczęście. Produkcję kończy piosenka „W drodze”. Reżyser filmu poprzez opowiedzianą fabułę pokazał wizerunek bohaterów, który zmienia się pod wpływem kontaktu z chłopczykiem z domu dziecka. Ich relacja poprawia się, widz dowiaduje się, że pomysł ugoszczenia Kacpra na święta spowodował, że oni sami zdecydowali się na posiadanie dziecka. W filmie „Hania” w rolę Oli wcieliła się Agnieszka Grochowska. Jej męża Wojtkę zagrał Łukasz Simlat, zaś Kacpra aktor Maciej Stolarczyk. Postać przyjaciela Oli Janka odegrał Bartek Kasprzykowski, natomiast Halina Łabonarska wcieliła się w postać mamy Wojtki.

Film „Hania” to obraz pełen emocji, w którym twórcy wykorzystali różnorodne środki techniczne, aby oddać zachodzące zmiany w wizerunku rodziny głównych bohaterów. Odwołując się do kompozycji kadru, kolorystyki, montażu, dźwięku oraz gry aktorskiej, film ukazuje ewolucję emocjonalną i psychologiczną postaci.

Na początku produkcji główny bohater Wojtek jest odbierany jako zapracowany człowiek, który cały sens życia widzi w wykonywanej pracy. Nie chce mieć dzieci, w przeciwieństwie do Oli, pragnącej zostać mamą. Ich relacja jest napięta

i nie najlepiej układająca się, co jest subtelnie podkreślane, przez kompozycję kadru oraz dźwięk. Montaż, jak też wykorzystana muzyka kontrastują ich codzienne życie, ukazując różne priorytety i cele małżonków oraz podkreślając ewolucję emocjonalną. Jednakże, moment pojawienia się Kacpra w życiu bohaterów stanowi punkt zwrotny. Ciepłe kolory zastosowane w filmie symbolizują bliskie uczucia, empatię oraz współczucie, które żywi do chłopca początkowo Ola, a później również jej mąż. Momentem przełomowym, jakim jest śmierć dziecka z sierocińca zmienia bieg narracji, jednocześnie skupiając uwagę widza na dynamice między postaciami. Mężczyzna całkowicie zmienia swoje zachowanie w stosunku do żony oraz odkrywa, że najważniejszą wartością w życiu jest rodzina. Ostatecznie małżonkowie podejmują decyzję o posiadaniu dziecka. Jeśli chodzi o strukturę czasową w filmie, pojawia się również retrospekcja, która pomaga widzom w lepszym zrozumieniu głębszych warstw relacji, między Olą i Wojtkiem.

## Wnioski

W pracy podjęto się szczegółowej analizy filmoznawczej, badając: obraz, treść w tym dialogi oraz grę aktorską, a także muzykę i efekty dźwiękowe, wykorzystane w produkcji. Jako materiał badawczy posłużyły cztery filmy pełnometrażowe: „Mój biegun”, „Hania”, „Nad życie” oraz „Cicha noc”. Badanie zostało przeprowadzone w taki sposób, że autorka artykułu oglądając te filmy analizowała po kolei wybrane sceny, pod kątem zastosowanych środków technicznych. Dzięki szczegółowej ocenie wybranych produkcji polskiego kina, wyłoniły się wyraźne wzorce i motywy, które unaoczniają aktualne problemy i wyzwania, z jakimi mierzą się współczesne rodziny.

Reżyser Piotr Domalewski w filmie „Cicha noc” problem uzależnienia od alkoholu oraz jego wpływ na relacje między domownikami prezentuje, poprzez nadużywanie wysokoprocentowych napojów oraz ciągle pojawiające się konflikty i kłótnie w rodzinie. Ojciec Adama, Zbigniew jest alkoholikiem, a jego uzależnienie wpływa na relacje z bliskimi. Matka Teresa próbuje walczyć z tą sytuacją i nie pozwala na picie alkoholu w domu, w nadziei na wyjście męża z nałogu. Zdjęcia do filmu były nagrywane w większości wieczorem oraz nocą na Warmii, we wsiach Pęglity i Sząbruku, niedaleko Gietrzwałdu, co podkreśla ciężką atmosferę panującą wokół. Przeżywanie świąt Bożego Narodzenia kontrastuje z napiętą sytuacją i niepokojem w rodzinie, jakie często pojawiają się w wyniku uzależnienia domowników od alkoholu. W filmie widać, jak mąż Jolki, czyli siostry Adama jest negatywnie nastawiony do jej rodziny. Nie wyraża on zgody na sprzedaż domu dziadka, z którego otrzymane pieniądze protagonista chce przeznaczyć na założenie biznesu w Holandii.

Twórcy filmu w opowiedzianej narracji zwracają również uwagę na fakt, że młody człowiek Adam chce wyemigrować za granicę, gdyż nie widzi możliwości rozwoju zawodowego oraz godnego wynagrodzenia w Polsce. Reżyser produkcji poprzez ukazaną fabułę przedstawia, że tak naprawdę pierwszorzędym celem emigracji

zarobkowej głównego bohatera filmu jest odcięcie się od rodziny i ucieczka od trudnych relacji. Podczas rozmowy Adama z matką, kobieta wyjaśnia chłopakowi, że nie chce, by ten wyjeżdżał do obcego kraju, gdyż wiąże się to nie tylko z opuszczeniem rodziny, ale również wieloma trudnościami, o których nie wie. Teresa przypomina synowi, że gdy jej mąż pracował za granicą, to cała odpowiedzialność za wychowanie dzieci spoczęła na niej.

W produkcji „Cicha noc” obraz rodziny został zaprezentowany w sposób autentyczny, daleki od ideału. Reżyser Piotr Domalewski poprzez tę historię rozgrywaną się w wigilijną noc ukazuje rozpad tradycyjnej rodziny. Odbiorca może zaobserwować celebrowanie świąt Bożego Narodzenia w kulturze i tradycji polskiej. Jednak daje się zauważyć, że większość domowników poza Teresą nie przywiązuje do nich tak dużego znaczenia, jeśli chodzi o wymiar religijny. Dostrzega się, że rodzina jest podzielona, co nie sprzyja budowaniu dobrej atmosfery w domu. Domalewski w sposób świadomy przedstawia ten temat, gdyż chce uwrażliwić odbiorcę, że takie konflikty i nieporozumienia występują w wielu rodzinach, a Wigilia nie zawsze jest idealnym czasem przepełnionym radością, miłością i ciepłem domowego ogniska.

Kolejny film „Hania” w reżyserii Janusza Kamińskiego ukazuje wizerunek rodziny, w której relacje są zaburzone, z powodu różnic w potrzebach i oczekiwaniach między małżonkami. Twórcy produkcji zwracają szczególną uwagę na problem, często spotykany w polskim społeczeństwie, jakim jest podjęcie decyzji o posiadaniu dziecka. Ola i Wojtek mają w tym temacie sprzeczne zdania. Bohaterowie pomimo młodego wieku i pozornie obiecującej przyszłości borykają się z problemami komunikacyjnymi, brakiem porozumienia, odmiennymi aspiracjami i priorytetami. Rodzina mierzy się z wieloma trudnościami, wynikającymi nie tylko z różnicy charakterów, ale również z trudnej relacji pomiędzy Wojtkiem, a jego ojcem, jaka miała miejsce w okresie dzieciństwa. Twórcy filmu przedstawiają również przemoc werbalną, która stopniowo narasta w relacjach małżeńskich. Frustracja i napięcia emocjonalne między Olą i Wojtkiem prowadzą do wzajemnych oskarżeń, co powoduje powiększający się dystans między bohaterami. Podjęcie decyzji o przyjęciu na święta Bożego Narodzenia chłopca z domu dziecka sprawia, że Wojtek zmienia nastawienie do życia. Mądrość i inteligencja Kacpra budzą w nim duże zainteresowanie. Czuje on potrzebę poświęcenia chłopcu choć trochę czasu, co pozwala mu oderwać się od nieustannej pracy przy komputerze. Reżyser stosuje specjalny zabieg w filmie, jakim jest lewitacja chłopca, co wywiera ogromne wrażenie na małżonkach. Choroba i śmierć dziecka pozwalają dojrzeć Wojtkowi do decyzji o powiększeniu rodziny. Wykorzystanie technologii cyfrowych w produkcji tworzy odpowiedni nastrój i podkreśla emocjonalność sytuacji.

Marcin Głowacki w filmie „Mój Biegun” przedstawia obraz pełnej polskiej rodziny, w której tragiczna śmierć synka Piotrusia, wypadek, choroba i długotrwałe leczenie Janka powodują narastające konflikty oraz brak porozumienia między małżonkami.



Ten stan rzeczy sprawia, że atmosfera w domu jest napięta i trudna do zniesienia. Ojciec rodziny nie radząc sobie z uniesieniem ciężaru choroby syna, w poczuciu gniewu i bezradności wyprowadza się z domu, pozostawiając żonę i troje dzieci samym sobie. Matka Urszula zostaje postawiona w odpowiedzialnej roli opiekunki i terapeuty, próbując radzić sobie z nieprzewidywalnymi i czasami nerwowymi zachowaniami syna. Twórcy filmu zastosowali wiele środków technicznych, żeby z jak największą dokładnością odwzorować historię z życia podróżnika Janka Meli, opartą na prawdziwych faktach. W produkcji zostały użyte zdjęcia, nagrywane z różnych perspektyw, co wzmocniło przekaz fabuły. Akcja rozgrywa się w kilku lokacjach, jakimi są: dom, szpital, jezioro i cmentarz. Reżyser poprzez ten film pokazuje, że w sytuacji, gdy dziecko traci poczucie bezpieczeństwa i autorytet ze strony ojca dobrze jest, by w jego życiu pojawiła się osoba, która udzieli mu wsparcia i doda sił w pokonywaniu trudności. Bogdan udaje się do podróżnika Marka Kamińskiego, by ten zabrał chłopaka w podróż, aby on uświadomił sobie, że mimo niepełnosprawności i wielu ograniczeń jest w stanie więcej osiągnąć, niż przeciętna zdrowa osoba.

Po analizie filmoznawczej produkcji „Nad życie”, w reżyserii Anny Pluteckiej-Mejasz można wywnioskować, że twórcy za pomocą fabuły przedstawiają rodzinę również mierzącą się z trudnościami, związanymi z chorobą głównej bohaterki Agaty. Kobieta zachodzi w ciążę, dodatkowo walczy z nowotworem, a pomimo to odmawia leczenia chemioterapią. Pragnie ona za wszelką cenę, aby jej dziecko przeżyło. Dwa miesiące po urodzeniu córki kobieta umiera. Reżyserka pokazuje w filmie napięcie, jakie panuje wśród małżonków. Zostało zastosowanych wiele środków technicznych, które jeszcze bardziej wzmocniają przekaz fabuły. Olga Boładź w profesjonalny sposób gra Agatę. Została ucharakteryzowana na osobę chorą na raka, bladą i bez włosów. Mimika twarzy oraz wygląd zewnętrzny wskazują na cierpienie, jakie jej towarzyszy. Ważną rolę w filmie odgrywa również dr Ewa Bielecka, która jako jedyna wspiera kobietę w jej decyzji o zaprzestaniu leczenia. Lekarka wiele razy zostaje po pracy w szpitalu, by podtrzymać na duchu ciężarną, mimo że nie łączą ją żadne relacje rodzinne z pacjentką. Jest to film biograficzny, oparty na prawdziwej historii słynnej siatkarki Agaty Mróz-Olszewskiej. Reżyser poprzez tę produkcję chciał stworzyć swoisty pomnik pamięci sportsmenki, która podejmując heroiczną decyzję ocaliła życie dziecka.

Otrzymane wyniki analizy w znacznym stopniu potwierdzają prawdziwość hipotezy badawczej. Po przeanalizowaniu wybranych filmów można stwierdzić, że polscy filmowcy w swoich produkcjach po 2004 roku podejmują tematy odzwierciedlające problemy współczesnej rodziny, takie jak: rozwody, uzależnienia, przemoc w domu oraz brak porozumienia, celem podniesienia świadomości społecznej. Niemal w każdej omawianej produkcji pojawiają się konflikty między bohaterami.

W filmie „Cicha noc” jest zobrazowany problem alkoholowy, z ja borykają się Zbigniew, ojciec Adama i dziadek głównego bohatera. Teresa, matka protagonisty nie

pozwała pić wódki mężczyznom, gdyż chce pomóc im wyjść z uzależnienia. Z trudem próbuje ona zespolić rozpadającą się rodzinę. Mimo trwających świąt Bożego Narodzenia atmosfera w domu jest ciężka. W filmie pojawia się również motyw zdrady oraz przemocy fizycznej i psychicznej. Główny bohater chce wyjechać za granicę do Holandii, gdyż wyobraża sobie, iż na zachodzie osiągnie wyższe zarobki i lepszy poziom życia. Jego decyzja jest również uwarunkowana kulturowym kontekstem, związanym z emigracją zarobkową. Twórcy produkcji podjęli taką problematykę, ponieważ jest ona obecna w większości polskich domów. W produkcji Piotra Domańskiego matka rodziny – Teresa przejmuje rolę ojca, który nie jest wystarczająco zaangażowany w sprawy rodzinne. Daje się również zauważyć, że młodsze pokolenie dzieci i wnuków wyprowadza się ze wsi do miasta, by tam ułożyć sobie życie.

Nawiązując do produkcji „Mój Biegun”: pojawia się także problem braku porozumienia pomiędzy rodzicami Janka. Bogdan wyprowadza się z domu, gdyż nie radzi sobie psychicznie z zaistniałą sytuacją. Zostawia żonę i troje dzieci, w tym chorego syna samych w domu, zrzucając odpowiedzialność za rehabilitację chłopaka oraz opiekę nad dziećmi na Urszulę. W pewnych momentach daje się zauważyć przemoc psychiczną, jaką stosuje ojciec na niepełnosprawnym synu. Nie jest on wystarczająco cierpliwy i odmawia chłopakowi pomocy w podstawowych czynnościach. Krzyczy na niego, denerwuje się i pokazuje swoje zniecierpliwienie.

W filmie „Hania” jest poruszona problematyka braku porozumienia między małżonkami. Ola i Wojtek, mimo że są młodymi ludźmi, to ich relacja nie układa się najlepiej. Kobieta pragnie zostać mamą, jednak mężczyzna nie chce poświęcać swojego czasu i uwagi dla dziecka, stawiając na pierwszym miejscu pracę zawodową. Twórcy filmu ukazują tej opowiedzianej historii problem pracoholizmu.

Natomiast w produkcji „Nad życie” reżyser przedstawia problem współczesnej rodziny, jakim jest nieuleczalna choroba matki w stanie błogosławionym i podjęcie przez nią decyzji o zaprzestaniu leczenia raka na czas donoszenia ciąży. Mąż kobiety początkowo nie zgadza się na to, by Agata przerwała chemioterapię, ale godzi się z jej wyborem.

Poza tym w przytoczonych polskich filmach fabularnych po 2004 roku zauważa się za-stosowanie technologii cyfrowych, różnorodność stylów narracyjnych i kamerowych oraz efektów specjalnych, które wpływają na odbiór wizerunku rodziny. Przykładowo, wiele razy w filmie „Hania” użyto efektu bokeha, który wprowadza odpowiedni nastrój w filmie. Twórcy produkcji zastosowali technologie cyfrowe, które umożliwiają precyzyjną obróbkę dźwięku, co jest istotne w tworzeniu nastroju i atmosfery w filmie. Były również wykorzystane różnorodne ujęcia kamery, takie jak zbliżenia, panoramy czy zdjęcia z wielu perspektyw, aby wzbogacić estetykę i oddziaływanie wizualne. Filmowcy korzystali także z różnych stylizacji i rekwizytów, w celu przedstawienia określonych aspektów fabuły.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy współczesne produkcje przy użyciu wielorakich zabiegów filmowych pokazują pozytywny, czy negatywny wizerunek rodziny. Jednak warto zaznaczyć, że w przytoczonych ekranizacjach zaprezentowanych jest wiele negatywnych cech, ale również dostrzega się momenty pozytywne. Występują one wtedy, kiedy poszczególni członkowie rodziny wzajemnie się wspierają i razem mimo wielu trudności starają się przezwyciężyć kłopoty, które ich spotkały. Ogromne znaczenie dla całokształtu filmu ma odpowiednie dobranie aktorów do poszczególnych ról, gdyż gra aktorska jest jednym z kluczowych elementów, który wpływa na jakość kina i odbiór fabuły przez widza. Świadczy ona przede wszystkim o wiarygodności postaci i zgodności z wizją reżysera.

Przeanalizowane filmy promują wartości takie jak: miłość, poświęcenie, rodzina i odwaga. Relacje pomiędzy poszczególnymi członkami rodziny pozwalają na ukazanie różnorodnych aspektów ludzkiej natury, konfliktów, miłości, ale też szeregu poświęceń. Kadrowanie, kompozycja i perspektywa są kluczowymi elementami w języku filmowym, które mają ogromne znaczenie dla odbioru przekazu przez widza. To one wpływają na sposób, w jaki oglądający odbiera to wszystko, co dzieje się na ekranie. Te środki techniczne budują również narrację wizualną, tworząc przesłanie filmowe i wynikający z nich morał.

Interpretacja wyników przeprowadzonej analizy filmoznawczej tych czterech polskich produkcji wyraźnie wskazuje, że twórcy kinematografii polskiej, powstałej po 2004 roku skoncentrowali się na ukazaniu różnorodnych aspektów współczesnej rodziny. Analiza pozwala zauważyć pewne wzorce, motywy i problemy, które mają odzwierciedlać aktualne wyzwania, z jakimi na co dzień mierzą się współczesne rodziny w polskim społeczeństwie.

W każdym z badanych filmów daje się zauważyć, że rodzina jest prezentowana jako grupa społeczna, zmagająca się z trudnościami i konfliktami. Bohaterowie stają przed wyborem podjęcia decyzji, od których niejednokrotnie zależy życie pozostałych domowników. Chociaż fabuły różnią się między sobą, wspólnym mianownikiem jest uwidocznienie problemów takich jak uzależnienia, brak porozumienia, choroby oraz zmiany życiowe, wynikające ze związku przyczynowo skutkowego. W każdym z tych filmów kobieta ma więcej siły, wytrwałości i lepiej radzi sobie w trudnych sytuacjach, niż mężczyzna – ojciec rodziny.

Analiza ukazuje, że twórcy wybranych przez autorkę ekranizacji wykorzystują różnorodne środki techniczne, takie jak zdjęcia, efekty dźwiękowe i muzyka, aby wzmocnić przekaz emocjonalny i oddać atmosferę życia w rodzinie. Zarówno gra aktorska, jak i sceneria odgrywają istotną rolę w ukazywaniu nastroju i emocji, charakteryzujących relacje między domownikami.

W kontekście dalszych analiz filmoznawczych warto zastanowić się nad rozwinięciem zagadnienia dotyczącego roli przestrzeni w kreowaniu wizerunku rodziny, w kinematografii polskiej XXI wieku. Zdaniem ekspertów, dzieło filmowe jako jedna

z form sztuki może w sposób najdokładniejszy odwzorować przestrzeń rzeczywistości, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Stanowi ona nie tylko tło dla poszczególnych zdarzeń, ale jest elementem oddziałującym na emocje widza. Pogłębione badania na ten temat z całą pewnością przyczynią się do rozwoju nauki, w kontekście wykorzystania przestrzeni filmowej do budowania fabuły.

Przeprowadzane analizy poszerzą zakres wiedzy dotyczącej symboliki przestrzeni – uwzględniono w nich takie elementy jak: krajobrazy, budynki i ulice. Ponadto badacze mogliby rozwinąć temat przestrzeni w budowaniu napięcia i rozwoju fabuły. Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób przestrzeń w kinematografii wpływa na określone wartości kulturowe i struktury społeczne związane z rodziną. Zdaniem autorki należy również rozważyć, jak widzowie interpretują te elementy w kontekście własnych doświadczeń życiowych.

## Bibliografia

- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, Warszawa 2011.
- Cicha Noc*, <http://cichanoc.pl/> (dostęp z dnia 15.02.2024).
- Filmweb, *Film Hania*, <https://www.filmweb.pl/film/Hania-2007-340886> (dostęp z dnia 15.02.2024).
- Filmweb, *Mój biegun*, <https://www.filmweb.pl/film/M%C3%B3j+biegun-2013-596286> (dostęp z dnia 15.02.2024).
- Filmweb, *Nad życie*, <https://www.filmweb.pl/film/Nad+%C5%BCycie-2012-651141> (dostęp z dnia 15.02.2024).
- Morstin-Popławska A., *Fabularny film*, w: R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2005, s. 59.
- Piskorska A., *Obrazy polskiej rodziny w kinie najnowszym – na przykładzie dokumentów autotematycznych*, w: J. Zimny (red.), *Rodzina jako wspólnota*, Stalowa Wola 2016, s. 730-741.
- Smaga M., *Obraz rodziny w polskich filmach fabularnych*, w: J. Zimny (red.), *Rodzina jako wspólnota*, Stalowa Wola 2016, s. 716-729.
- Szlendak T., *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Warszawa 2011.
- Załucka M., *Obraz rodziny dysfunkcyjnej we współczesnym kinie polskim*, „Państwo i Społeczeństwo” 2013, nr 13(3), s. 153-161.

## Biogram autorki

**Małgorzata Jaroszek** – doktorantka w dyscyplinie nauk o komunikacji społecznej i mediach w Szkole Doktorskiej UKSW, absolwentka studiów licencjackich i magisterskich na kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna w Instytucie Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa UKSW w Warszawie (2023). Absolwentka studiów magisterskich na kierunku Creative management in new media w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego UŚ w Katowicach (2023). Ukończony staż w Parlamencie Europejskim (2023). Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Współpracuje z organizacjami polonijnymi skupiającymi Polaków mieszkających poza granicami kraju. Zainteresowania badawcze: polonia, polityka krajowa, nowe media, kino polskie, historia Polski XX w.

**Natalia Kowalska-Elkader**

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-9726-8227

## **Rany – otwarcie. Wprowadzenie do monografii twórczości Gregory’ego Whiteheada**

The wounds – The Opening. The Introduction to a Monograph of Gregory  
Whitehead’s Works

### **Abstract**

The article focuses on the work of the American radio artist Gregory Whitehead, with particular emphasis on the early stage of his work. The selected research method is structural-semiotic analysis and, as an auxiliary method, medium-specific analysis. The aim of the article is to present and analyze selected works of Gregory Whitehead (with particular emphasis on the early stage of the artist’s work) and indicate their idiosyncratic features. The key concepts are interference and entropy, treated as structural elements of the broadcast, and the presence of *mise en abyme*.

### **Keywords**

radio art, radio experiment, Gregory Whitehead, radio drama

### **Abstrakt**

Artykuł skupia się wokół twórczości amerykańskiego artysty radiowego Gregory’ego Whiteheada, ze szczególnym uwzględnieniem wczesnego etapu jego twórczości. Wybraną metodą badawczą jest analiza strukturalno-semiotyczna oraz, jako metoda pomocnicza, analiza specyficzna dla medium. Celem artykułu jest przedstawienie i analiza wybranych dzieł artysty oraz wskazanie ich idiosynkratycznych cech. Kluczowymi pojęciami wykorzystywanymi w analizie są *interferencja* i *entropia* traktowane jako elementy strukturalne audycji oraz zabiegi *mise en abyme*.

### **Słowa kluczowe**

sztuka radiowa, eksperyment radiowy, Gregory Whitehead, słuchowisko

## Wprowadzenie

Sztuka radiowa to każde dzieło dźwiękowe, którego celem jest poszerzenie możliwości twórczych i estetycznych medium radiowego poprzez wykorzystanie elementów jego języka (głosu, słów, muzyki, efektów dźwiękowych, ciszy) i stworzenie przekazu estetycznego, który poruszy słuchacza<sup>1</sup>, wywoła estetyczne przeżycie. Sztuka radiowa jawi się na polu łączącym przekaz artystyczny, dokumentalny i eksperymentalny, a wśród gatunków realizujących założenia radiowej aktywności artystycznej są słuchowiska, *features*<sup>2</sup>, radiowe eksperymenty oraz utwory pośrednie i hybrydyczne. Formy te realizuje Gregory Whitehead, amerykański artysta radiowy, którego debiut miał miejsce w 1984 roku. Od tego czasu Whitehead tworzy audycje eksperymentalne i hybrydyczne, jest jednym z najważniejszych współczesnych twórców radiowych, laureatem prestiżowych nagród i współpracownikiem stacji radiowych na całym świecie<sup>3</sup>. Artysta postrzega sztukę radiową jako „autonomiczną, naelektryzowaną grę nieznaną sobie ciał”<sup>4</sup> i wiąże proces słuchania dzieła radiowego z poszukiwaniem znaczeń, możliwą losowością odsłuchu<sup>5</sup>, a istotę samego medium radiowego widzi bezpośrednio w treści i formie przekazów w nim zawartych. Jego dzieła łączą elementy dokumentalne charakterystyczne dla *features* czy dramaturgię słuchowiskową z cechami ważnymi w eksperymentach radiowych, takimi jak autorskie podejście do montażu czy eksperymentowanie z dźwiękiem i narracją. Ze względu na różnorodność form podawczych i twórcze podejście do realizowanych gatunków zdecydowałam się uczynić jego twórczość przedmiotem badań w ramach tego tekstu i przedstawić ją w odniesieniu do wyżej wymienionych gatunków.

Jednak podjęcie tego tematu istotne jest również ze względu na fakt, że dzieła eksperymentalne, spoza głównego nurtu (często fabularnego i opartego na klasycznych rozwiązaniach dramaturgicznych) rzadko stają się przedmiotem analizy i interpretacji w badaniach radioznawczych. Ten rodzaj sztuki radiowej jest więc dziedziną marginalizowaną w badaniach; Allen S. Weiss określił ten fakt mianem „tłumionej historii radia eksperymentalnego”<sup>6</sup>, czyli właśnie sztuki radiowej, która realizowana jest w ramach dzieł radiowych eksperymentalnych. Na problem ten zwracają

<sup>1</sup> Zob. L. Camacho, *El radio arte, un género sin fronteras*. Mexico DF: Trillas 2007.

<sup>2</sup> Zob. N. Kowalska-Elkader, *Forma i treść. Feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Łódź 2019.

<sup>3</sup> Współpracował m.in. z BBC, Radio France, Deutschland Radio, australijskim ABC, amerykańskim NPR.

<sup>4</sup> G. Whitehead, *Out of the Dark. Notes on the Nobodies of Radio Art*, w: D. Kahn, G. Whitehead (red.) *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Grade*, Cambridge 1994, s. 262.

<sup>5</sup> Losowość odsłuchu audycji polega na możliwości włączenia utworu w dowolnym momencie i słuchania go w tzw. zapętleniu.

<sup>6</sup> A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, s. 3.

uwagę również Soto-Sanfiel, Angulo-Brunet i Freeman: „ani komunikacja, ani studia nad sztuką nie zwracały uwagi na artystyczne możliwości radia ani na ideę, że radio może być także zjawiskiem artystycznym”<sup>7</sup>. Dlatego tak istotne jest włączenie do głównego nurtu rozważań radioznawczych badań nad sztuką radiową i jej eksperymentalnymi reprezentacjami. Takie badania wprawdzie istnieją, ale są często sprowadzane do badań nad dźwiękiem, a przecież stanowi on, jak dowodzi Whitehead, tylko jeden z elementów tej sztuki: „tworzywem sztuki radiowej nie jest tylko dźwięk. Radio *dzieje się* w dźwięku”<sup>8</sup>.

Jednym z powodów niewystarczającego rozwinięcia badań nad sztuką radiową jest brak wiedzy o możliwych formach artystycznych radia<sup>9</sup>. Zdaniem Colina Blacka sztukę radiową należy wiązać raczej z formami eksperymentalnymi i hybrydycznymi, niż z tradycyjnymi odmianami słuchowiska czy reportażu radiowego<sup>10</sup>. Uwaga ta jest szczególnie istotna w kontekście polskich rozważań nad radiem artystycznym, gdzie za najważniejsze gatunki sztuki radiowej uznaje się reportaż radiowy i słuchowisko, niekoniecznie w ich eksperymentalnych odmianach. O słuchowisku jako o sztuce pisał, niemal u zarania dziejów tego gatunku, Witold Hulewicz<sup>11</sup>, a także – wiele lat później – wybitna badaczka Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa<sup>12</sup>. Radioznawczyni ta podobne stanowisko miała także względem reportażu: „większość reportaży radiowych, a z pewnością wszystkie dobre (...) są sztuką”<sup>13</sup>. Niezależnie od tego, jak szeroko nakreślony zostanie zakres pojęcia „sztuka radiowa”, w jego ramach z pewnością znajdują się egzemplifikacje eksperymentalne, a według Blacka – przede wszystkim one.

Dlatego celem tego artykułu jest przedstawienie i analiza dzieł Whiteheada, twórcy zorientowanego na realizowanie dzieł eksperymentalnych, hybrydycznych, stawiających sobie za cel przesuwanie granic sztuki radiowej i artystyczne obcowanie z medium radiowym. Przedstawienie audycji w kontekście gatunkowym

<sup>7</sup> M.T. Soto-Sanfiel, B.C. Freeman, A. Angulo-Brunet, *Understanding radio art reception*, „Profesional de la información” nr 31(4) 2022, s. 2.

<sup>8</sup> G. Whitehead, *Out of the Dark...*, dz. cyt., s. 254.

<sup>9</sup> L. De-Quevedo-Orozco L, *La emancipación artística de la radio*, Universidad Pedagógica Nacional, México 2001.

<sup>10</sup> Zob. C. Black, *Contextualizing Australian radio art internationally*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”, 17(2): 2019, 271–89. Podobne stanowisko prezentuje również G. Whitehead.

<sup>11</sup> Zob. W. Hulewicz, *Z zagadnień sztuki słuchowej*, „Pamiętnik warszawski” II, 1929.

<sup>12</sup> Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.

<sup>13</sup> E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.

i strukturalnym pozwoli odpowiedzieć na pytania badawcze związane są z afiliacją gatunkową i strukturą utworów eksperymentalnej sztuki radiowej na przykładzie prac Whiteheada. Ze względu na to, że autor ten szczególnie często stosuje entropię i interferencję jako środki wyrazu, badanie twórczości tego artysty umożliwi odpowiedź na pytanie o wykorzystanie tych środków w sztuce radiowej. Istotną częścią prezentowanego badania będzie również analiza elementów dokumentalnych w dziełach Whiteheada, a także sposobu, w jaki łączy je on z treściami fikcyjnymi swoich utworów.

---

**Artysta postrzega sztukę radiową jako „autonomiczną, naelektryzowaną grę nieznaną sobie ciał” i wiąże proces słuchania dzieła radiowego z poszukiwaniem znaczeń, możliwą losowością odsłuchu, a istotę samego medium radiowego widzi bezpośrednio w treści i formie przekazów w nim zawartych.**

---

Artykuł ten stanowi wprowadzenie do zakrojonych na szerszą skalę badań nad twórczością Whiteheada. Ponieważ autor ten wielokrotnie decydował się na uwzględnienie w swoich utworach elementów dokumentalnych, celem tych badań będzie opis ogólnych praktyk i trendów dotyczących łączenia w sztuce radiowej elementów dokumentalnych i eksperymentu. Opisanie praktyk radiowej sztuki eksperymentalnej, jej analiza i interpretacja, przyczyni się również do głębszego poznania medium radiowego w ogóle. Dzieła wybranego artysty stanowiły wcześniej przedmiot akademickich rozważań<sup>14</sup>, jednak nigdy nie stosowano w nich podejścia monograficznego i genologicznego. Podobnie nie badano dotąd twórczości Whiteheada pod kątem entropii i interferencji jako środków wyrazu stosowanych w jego dziełach – stąd potrzeba podjęcia wskazanych wyżej tematów badawczych.

---

<sup>14</sup> Zob. *Wireless imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Kahn D., Whitehead G., (red.), Cambridge 1992; A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, Weiss A.S. *Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body*, „Discourse” 14(2)/1992, s. 186-200, Hall M., *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice* [Dissertation thesis], University of the Arts, Londyn 2015, V. Madsen, *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead's „On the shore dimly seen”*, „RadioDoc review” 2/2, s. 1-18, 2015. O utworach Whiteheada pisałam również w: N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, *Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.



## Materiał badawczy i metody jego opracowania

Przedmiot niniejszych badań stanowią utwory Gregory'ego Whiteheada powstałe w latach 1984-1990 (czyli w początkowym okresie twórczości artysty), a także wybrane utwory późniejsze, w których rozwijał zapoczątkowane w latach 80. koncepty tematyczne i formalne. Badany okres został wyselekcjonowany ze względu na fakt, że w tym czasie narodziły się charakterystyczne dla twórczości Whiteheada motywy tematyczne: ran i opowiadania ich historii, a także formalne koncepty: eksplorowania znaczeń i możliwości języka oraz poetyckiego łączenia treści dokumentalnych dzieł z ich elementami fikcyjnymi.

W badaniach wybranego korpusu audycji stosować będę analizę strukturalno-semiotyczną, dzięki której możliwe jest odczytanie znaczeń dzieła, a zwłaszcza dekodowanie zawartych w nim znaków audialnych i odczytanie relacyjnego charakteru poszczególnych elementów utworu.

Analiza balansuje pomiędzy podejściem idiograficznym, wskazującym na niepowtarzalność działań artystycznych, a nomotetycznym, które koncentruje się na wyjaśnieniu ogólnych prawidłowości i praktyk występujących w sztuce<sup>15</sup>. Narzędziem pomocniczym w analizie korpusu jest analiza specyficzna dla medium<sup>16</sup>. Podejście to zakłada spojrzenie na medium jako na metaforę, i podkreśla wagę symbolicznego aspektu przekazu dzieła, który jest związany z istotą samego medium. Jest to zagadnienie swego rodzaju *mise en abyme*<sup>17</sup>, lustrzanego odbicia, będącego kluczową techniką i środkiem wyrazu w dziełach Whiteheada i w sztuce radiowej w ogóle. Analiza specyficzna dla medium skupia się więc w tym samym stopniu na badaniu przekazu, jak i samego medium jako przedmiotu percepcji; ponadto wpisuje się w dziedzinę badań radioznawczych i zwłaszcza sztuki radiowej<sup>18</sup>. Badanie medium wiąże się ze zwracaniem uwagi na materialność przekazu, która „ma największe znaczenie dla humanistów i artystów, gdy rozważa się ją w odniesieniu do praktyk, które ucieleśnia i wprowadza w życie”<sup>19</sup>. Rozumienie, konceptualne traktowanie

<sup>15</sup> Zob. E.W. DeFreese, G.E. Nissley, *Idiographic vs. Nomothetic Research*, w: B.J. Carducci, C.S. Nave, J.S. Mio, R.E. Riggio (red.) *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment*. Nowy Jork 2020.

<sup>16</sup> N.K. Hayles, *Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 25(1): 2004, s. 67-90.

<sup>17</sup> Pojęcie *mise en abyme* rozumiem za P. Pietrzakiem jako konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu wstawiono wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą, z wyraźnym efektem odbicia jednego tekstu w drugim i tekstowymi interakcjami pomiędzy wprowadzonymi poziomami. Zob. Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Z. Mitosek (red.), Kraków 2004.

<sup>18</sup> K. van der Starre, *A Media-Specific Analysis of Candlelight Poetry on the Radio. The World's Longest-running Radio Poetry Show*, „Journal of Radio & Audio Media” (w druku).

<sup>19</sup> Zob. N.K. Hayles, *Print...*, dz. cyt.

i świadome wykorzystywanie radia przez Gregory'ego Whiteheada stanowią same w sobie kontekst do analizy jego dzieł. Przy założeniu, że materialność pełni funkcję połączenia pomiędzy tym, co fizyczne i psychiczne, artefaktem i użytkownikiem, interpretacja zostaje w tym wypadku zwrócona również w stronę kondycji niosącego treść medium.

To, co jest kluczowe w twórczości Whiteheada, to dynamika pomiędzy dystansem a intymnością, zmysłowością i techniką. Podstawowym materiałem dla sztuki radiowej są w tym przypadku „fenomenologiczne właściwości przestrzeni radiofonicznej”<sup>20</sup>. Na właściwości te składają się wszelkie pojawiające się w przestrzeni radiowej aktywności, niezliczone sygnały radiowe, które wzajemnie na siebie oddziałują. Złożoność, różnorodność i wielokierunkowość owych sygnałów sprawiają, że sztuka radiowa staje się entropiczna. Stanowi to podstawową perspektywę estetyczną dla eksperymentalnych dzieł Whiteheada, bowiem „w radiu głos nie tylko jest oddzielany od ciała i nie tylko powraca do mówiącego jako bezcielesna obecność, ale zostaje wepchnięty na arenę publiczną, aby zmieszać swój dźwiękowy los z innymi głosami”<sup>21</sup>.

W 1987 roku w New Radio and Performing Arts, Inc. (NRPA) powstała seria New American Radio (NAR), z którą Whitehead od początku współpracował. Przez jedenaście lat istnienia wyemitowano w jej ramach kilkadziesiąt utworów Whiteheada, a kilkanaście zostało stworzonych specjalnie dla tego programu. Seria NAR była nastawiona na szerzenie dzieł eksperymentalnych, interesujących ze względu na ich formę i eksplorujących możliwości sztuki radiowej. Wśród artystów współpracujących z NAR można wymienić wiele niezwykle ważnych dla sztuki radiowej, takich jak choćby Pamela Z, Susan Stone, Hildegard Westerkamp, Christof Migone, Pekka Siren, Agnieszka Waligorska czy Jacki Apple. Poszczególne dzieła tych autorów wpływały na siebie, współbrzmiały na falach stacji, co z pewnością determinowało ich odbiór.

Wśród gatunków, które tworzy Whitehead, są wspomniane wyżej słuchowiska eksperymentalne, *features* eksperymentalne, eksperymenty radiowe i ich pośrednie, hybrydyczne formy. W tym kontekście chciałabym wspomnieć o wyznacznikach gatunkowych<sup>22</sup> wykorzystywanych przez tego autora form radiowych. Wzorzec gatunkowy *feature*'a eksperymentalnego zakłada autorskie, artystyczne opracowanie komponentu dokumentalnego, innowacyjne rozwiązania formalne: dźwiękowe, montażowe, treściowe, a także korzystanie ze wszelkich słyszalnych

<sup>20</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory'ego Whiteheada i Natalii Kowalskiej-Elkader przeprowadzona i nagrana 28 lipca 2022 w Lenox, Massachusetts, USA. W posiadaniu autorki.

<sup>21</sup> A.S. Weiss, *Phantasmic Radio*, Durham 1995, s. 79.

<sup>22</sup> Klasyfikacja na podstawie badań własnych w oparciu o M. Wojtak, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin 2019, s. 93–102. Szerzej opisują wzorce gatunkowe słuchowisk w książce *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 52–55.

środków i nowatorskie podejście do ram gatunkowych. Słuchowisko eksperymentalne<sup>23</sup> cechuje się z kolei nielinearną, rozproszoną fabułą, w ramach której dzieło przybierać może formę serii haseł. Często cechuje je autotematyzm, a celem tego rodzaju słuchowiska jest poszerzanie granic sztuki słuchowiskowej. Słuchowiska eksperymentalne opierają się na dramatycznym scenariuszu, choć zrywają z konwencjonalnymi założeniami dramaturgii – dlatego wymagają odbioru uważniejszego, wyczulonego na niuanse, a także otwartości na świat imaginatywny. Natomiast eksperymenty radiowe to dzieła charakteryzujące się poliwersyjnością<sup>24</sup>, zróżnicowaniem i wewnętrzną dezintegracją poszczególnych elementów, entropią, elizją i afabularnością, a także pozorną nieprzystawalnością poszczególnych elementów i ich relacyjnym charakterem. Twórcy tego nurtu sztuki często decydują się na ekstrakcję znaczeń ze zdarzeń głosowych i użycie elementów antyestetycznych. W ramach eksperymentu radiowego słowa mówione mogą wystąpić w formie preparatu<sup>25</sup>. Wszystkie te formy nastawione są na realizację funkcji estetycznej; walory artystyczne pozostają nadrzędnym celem twórcy dzieła. Owo dzieło nie musi być jednak pozbawione funkcji poznawczej czy psychologiczno-poznawczej, w ramach której przynosi ono „wiedzę o człowieku” i „pomaga uczyć się ludzi”<sup>26</sup>.

### **Język, rana, głos: cut-up i kolaże dźwiękowe**

Od najwcześniejszych utworów, takich jak powstały w 1984 roku *What Words Want* (4:18), Whitehead pokazywał, że ważny jest dla niego ludzki głos, ekstrakcja jego znaczeń i możliwości. Wspomniany wyżej utwór (jego fragmenty znajdują się później w *Ostentatio Vulnerum – A Dead Language Session*, o którym piszę dalej) najpierw sprawia wrażenie absurdu głosu *cut-upu*, by później ukazać się jako techniczno-filozoficzne pytanie o status słowa. Jak podaje Ken Cormier, *What...* jest wielojęzyczny i wielościeżkowy, eksploruje semantyczne niuanse, wskazując na językowe ograniczenia i skostniałe konstrukcje<sup>27</sup>. Whitehead zadaje w tymże utworze pytanie: „Czy chcecie mieć takie słowo, jak...?”<sup>28</sup>, ukazując tym samym autorską

<sup>23</sup> Więcej o słuchowiskach eksperymentalnych piszę w: N. Kowalska-Elkader, *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia rodzajów literackich” LXIII, z. 4, 2020.

<sup>24</sup> Pojęcie to odnosi się do utworów, które mają wiele wersji, mogą być odtwarzane od końca lub innego dowolnego momentu.

<sup>25</sup> Dźwięk staje się dla twórcy materiałem, z którego wydobywa on satysfakcjonujące go brzmienie, zmienia go, pozbawia pierwotnego (naturalnego) brzmienia i znaczenia oraz nadaje mu nowe. Zob. N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>26</sup> Temat funkcji w artystycznym przekazie radiowym wyczerpuje K. Sygizman (Klimczak) w: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011, s. 131.

<sup>27</sup> Zob. K. Cormier, *Sounding the Multitrack Imagination*, „symplekē” 24(1-2)/2016, s. 371-384.

<sup>28</sup> Fragment tekstu utworu wypowiedziany przez autora.

metalepsę, tak jakby *narrated* i *narrating*, opowiadane i opowiadanie, działa się symultanicznie, a autor był katalizatorem wokalnych zdarzeń<sup>29</sup>. Interferencje dźwiękowe, cięcia montażowe i urwane słowa produkują hałas jako „informację”<sup>30</sup> o głosie, który bada autor, a dzięki czemu możliwe jest odczytanie relacyjnego charakteru elementów w dziele. W 2002 roku w *The Verb* w BBC Whitehead zaprezentował podobny utwór pt. *Evil Axis*: dzieło autotematyczne, jednocześnie tworzone i opowiadane. Dla analizy, ale także zrozumienia sztuki radiowej kluczowe jest, jak wskazuje Martin Spinelli, wzięcie pod uwagę gęstości montażu programów nieuchronnie implikujących eksperymentalną interakcję między producentami, dźwiękami i publicznością<sup>31</sup>.

Rok później Whitehead założył wydawnictwo Minerva. Pierwsza wydana

---

**Pochodzące z tej samej kasety utwory *Twilight for Idols* i *It makes me blush* wykorzystują słowo w jeszcze inny sposób. Są one strukturalnie dźwiękowo: elementy słowne stają się tu tworzywem audialnym stanowiącym część dźwiękowego obrazu.**

---

w ramach tego wydawnictwa kasetą, *Disorder Speech* (1985)<sup>32</sup>, zawiera siedem utworów (*razograms*<sup>33</sup>) stworzonych w latach 1984-1985. W poszczególnych dziełach, np. w jednonominowym palindromie<sup>34</sup> *Eva, Can I Stab Bats In A Cave*, autor poddaje tytułowe zdanie wielokrotnym repetycjom, multiplikuje je i zmienia jego brzmienie. Po tych transformacjach uzyskuje próbkę warsztatową, dźwięk odmienny od wyjściowego nagrania, spreparowany. Inny utwór, *Ostentatio Vulnerum...*, zapoczątkowuje whiteheadowską filozofię głosu i języka jako preparatu, materiału oraz nośnika znaczenia. Z kolei implozyjne *Only A Flesh Wound* bardzo wyraziście wprowadza słuchacza w obszar tematyczny, który stanie się niebawem dla artysty charakterystyczny. Temat ów oscyluje wokół ran i ich wyglądu; Whitehead tworzy coś, co

<sup>29</sup> Zob. M.A. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy”, nr 2/2015, s. 384-475.

<sup>30</sup> V.P. Castro, *Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies*, „Humanities And Social Sciences Communications”, 9(209) 2022, s. 2-10.

<sup>31</sup> Zob. M. Spinelli, *Experimental radio and its audience*, „Resonance” 10(1): 2005, s. 7-10.

<sup>32</sup> Utwory trwają od 0:54 do 4:38 min.

<sup>33</sup> Neologizm autorstwa G. Whiteheada powstały ze słów *razor* – brzytwa, ostrze i *program*.

<sup>34</sup> Palindrom to słowo lub fraza, które czytane wstecz brzmi tak samo.

nazwać można „pejzażem rany”<sup>35</sup>, „ranokręgiem”. *Only...* to historia opowiedziana za pomocą cięcia, w której elementem strukturyzującym utwór jest „skalpel otwierający ranę”: dramaturgia utworu ukazana poprzez cięcia taśmy i zabiegi montażowe, gdzie proces edycji dźwięku oddaje metaforykę skalpela i rany, ciała. Jest to edytowana analogowo kompozycja słowno-dźwiękowa, która wyraźnie zarysowuje styl artysty i jego podejście do użycia w dziełach głosu i słowa. Trzy powyższe audycje ukazują semantykę cięcia taśmy i edycji dźwięku jako elementów dramaturgicznych i fabułowtórnych oraz wskazują na interferencję formy i hałasu jako informacji.

Jak większość kompozycji na *Disroder...*, również *Dead Letters Live On Air!*, to głosowo-dźwiękowa mozaika, której autor bawi się słowem oraz poddaje je precyzyjnemu preparowaniu i strukturuwaniu w zależności od pożądanego przez niego brzmienia i znaczenia. Jest to zgodne z założeniem, że w przypadku sztuki radiowej, szczególnie w jej odmianach eksperymentalnych, naturalne (pierwotne) znaczenie słowa bądź nagrania nie musi pozostać jako wersja ostateczna<sup>36</sup>, a poszczególne elementy utworu mają charakter ściśle relacyjny i silnie na siebie oddziałują.

*If A Voice Like, Then What?* stanowi nie-ekfrazjny<sup>37</sup> utwór, który w pełni odzwierciedla temat dzieła w jego formie. Kakofonia w poszczególnych partiach dzieła stanowi o jego znaczeniu, a entropiczna (rozproszona, chaotyczna) akuzmatyczność („beźródłowość”) jest tutaj strategią formalną, dzięki której szybkie tempo utworu nie daje słuchaczowi czasu, by ten odpowiedział sobie na pytania, które stawia autor. W zamian musi on owych pytań i głosowych próbek doświadczyć, zmierzyć się z nimi – niemal fizycznie poczuć „ostrze” tnące głos. Z kolei *Blunt Trauma* to utwór wyróżniający się spośród pozostałych. Jest w całości narracyjny, rozwijający spójną mikro-fabułę. Koncept przypomina powstały rok później *Display Wounds*. Whitehead spowolnionym głosem opowiada o urazie i jego specyfice, a surowy klimat dźwiękowej przestrzeni kreuje chłód wyimaginowanego gabinetu, co dodatkowo podkreśla brak muzyki i innych efektów dźwiękowych. Spójność i zachowawczość formalna w *Blunt Trauma* koresponduje z wybraną, charakterystyczną dla Whiteheada tematyką, która w połączeniu z dźwiękową atmosferą dzieła może wprowadzić słuchacza w szok estetyczny, tym razem niespowodowany zabiegami montażowymi czy dźwiękowymi, a tematyką i atmosferą.

Kolejny utwór z tej kasety, *Escalated ZIGGURAT Inhalation*, jak wieża Babel wznosi się nad językiem, z którego powstał. W utworze tym artysta tworzy swego

<sup>35</sup> W analogii do pejzażu dźwiękowego, ukonstytuowanego w badaniach pojęcia wprowadzonego przez R.M. Schafera. Zob.: Tegoż, *The New Soundscape. A Handbook of the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Associated Music Publisher, Scarborough, Ontario–NewYork 1969.

<sup>36</sup> Zob. N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, s. 29.

<sup>37</sup> *Ekfrazja* – artystyczny opis dzieła sztuki.

rodzaju „głosokrąg”, pejzaż głosowy<sup>38</sup>, opowieść stworzoną z brzmienia języka i głosu. Struktura dzieła odzwierciedla kształt *ziggurat*<sup>39</sup>, stopniowo pnąc się w górę wraz ze zmieniającą się warstwą głosowo-brzmieniową. *Escalated...* jest doskonałym przykładem *mise en abyme* procesu wytwarzania i fabuły<sup>40</sup>. Entropiczny charakter utworu objawia się w akuzmatycznych wtrąceniach, przerywnikach, które współtworzą polisemiczną strukturę dzieła. Owa akuzmatyczność powodowana jest brakiem fabularnej źródłowości, odrębnością, oderwaniem od pozostałych dźwięków. Inny utwór, *Disorder Speech*, silnie zarysowuje obszary tematyczne, które później wielokrotnie staną się punktem wyjścia innych dzieł. Koncepty, które powrócą i zostaną rozwinięte w późniejszych audycjach to wyizolowane język i głos, *vulnerology*, „ranologia”, czyli zapożyczenia z medycyny<sup>41</sup> i ich wykorzystanie w celach artystycznych. W utworach Whiteheada stanowią one koncept tematyczny audycji, w którym autor wciela się w postać lekarza (*vulnerologist*, „ranologa”<sup>42</sup>) opowiadającego historię ran, tworzącego wspomniany już wcześniej „pejzaż rany”, czyli jej dźwiękowy obraz-historię. Podobnie będzie ze strukturami: wyraźną obecnością *mise en abyme*, monologami, dźwiękowym strukturalizowaniem głosu, ostrymi cięciami w edycji i montażu, a także odważnymi, dynamizującymi się wzajemnie, sprzecznościami.

Trzy kolejne wydawnictwa, *Dead Letters* (1985) wydane nakładem Art Ear i dwie kasety Minervy: *Display Wounds* (1986) i *Beyond The Pleasure Principle* (1987), to jednościeżkowe wydawnictwa, w których artysta rozwija tematyczne koncepty ranologii i historii ran.

*Dead Letters*<sup>43</sup> (55:19) powstało w ramach współpracy z National Public Radio (NPR). Ta eksperymentalna audycja przybiera formę niemal reportażową, w której bohater jest zbiorowy, głosy zostają zebrane z różnych przestrzeni, a same postaci nie mogłyby się spotkać w rzeczywistości. Jednak, gdy przyjrzymy się bohaterom,

<sup>38</sup> Pojęcie „pejzażu głosowego” (*voicescape*) nie jest rozpowszechnione w badaniach nad dźwiękiem, ale pojawia się m.in. w pracy H. Johnsona pt. *Voicescapes: The (en)chanting voice & its performance soundscapes* (w: „*Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*” 5 (2) 2004, s. 26-29).

<sup>39</sup> Budynek świątyni mezopotamskiej, złożony z tarasów, które wraz z każdą kondygnacją zwężają się ku górze. Wieża Babel to babiloński ziggurat.

<sup>40</sup> Zob. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*, dz. cyt.

<sup>41</sup> Dziedzina medycyny zajmująca się leczeniem ran i opieką nad nimi. Pojęcie to bywa również stosowane w antropologii – np. podczas seminarium naukowego Oxford School of Global and Area Studies (2.04.2024) badacz Filip De Boeck (University of Leuven) wygłosił referat *Anthropology as Vulnerology? Reading Possibility into the City's Sutures*. Zob. <https://www.africanstudies.ox.ac.uk/event/african-studies-seminar-anthropology-as-vulnerology-reading-possibility-into-the-citys-sutures> [dostęp 2.01.2023].

<sup>42</sup> Zob. A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 76.

<sup>43</sup> Utwór powstał w ramach projektu stacji NPR realizowanego z artystką Susan Stone.

okazuje się, że znajdują się oni w fabule niespójnej, w rozbitej rzeczywistości, w której spomiędzy pęknięć wyłania się fabuła. Whitehead, zainspirowany „analogowym cięciem brzytwy jako swego rodzaju akustycznego emblematu dla zranionego tekstu”<sup>44</sup>, równolegle rozwija fabułę dzieła i podporządkowuje ją jego strukturze. Jeśli zaś treść odzwierciedlona zostaje w strukturze, to dzieło nabiera charakteru *mise en abyme*, a forma stanowi rozwinięcie treści, jej przedłużenie: zaczyna formować znaczenie i rozwija treść. Temat ran obecny jest w *Dead Letters* w formie *intercuts*<sup>45</sup> – cięć pomiędzy słowami, przerywników – jakby znaczenie utworu, odseparowane od bohaterów, znajdowało się pod warstwą leksykalną i wydostawało się na powierzchnię na linii *intercuts*, obrazując podejście artysty: „Te przerwy, te rozłamy, tak rozumie momenty interferencji”<sup>46</sup>. Pewne rozwarstwienie i entropia cechują cały utwór i wszystkich jego bohaterów: listy są odłączone od nadawców i adresatów, palce od ciała kobiety, ciało Judy Garland’s od niej samej, pismo od piszącego, części jego ciała od Napoleona aż wreszcie temat audycji od wywiadów z jego bohaterami. Kontekst dla wypowiedzi bohaterów został nadany później, na etapie strukturywania audycji, co stanowi przejaw organizacyjnej roli autora dzieła<sup>47</sup>. Współpraca Whiteheada z NPR zakładała stworzenie *feature’a* - *Dead Letters* reprezentuje eksperymentalną odmianę gatunku<sup>48</sup>, z wykorzystaniem zabiegów wykreowania sytuacji i znacznej ingerencji autora w dokumentalne elementy utworu. Rezultatem zamierzeń autora było stworzenie fabuły łączącej elementy rzeczywistości (dokumentalne) z wykreowanymi.

Temat ran obecny jest także w późniejszych dziełach: *The Respirator And Other Outcasts*, który omawiam dalej, a także *Bring Me The Head Of Philip K. Dick* (2009), *The Club* (2006) czy *Pressures of the Unspeakable*<sup>49</sup> (1991). W *Pressures...* głównym obiektem zainteresowania twórcy jest krzyk, tworzący *screamscape*: „pejzaż krzyku”, „krzykowisko”. Krzyki i tworzona przez nie przestrzeń dźwiękowa były inspiracją do stworzenia audycji, która łączy rzeczywistych bohaterów i wykreowane światy. Wszystkie krzyki wykorzystane w audycji zostały zarejestrowane telefonicznie. Jest to element łączący dzieło ze światem rzeczywistym – krzyczący ludzie stali się bohaterami audycji. Czterdziestominutowy utwór otwiera głos dzwoniącej do studia kobiety, która chciałaby krzyczeć, lecz nie potrafi tego zrobić – nazywa więc

<sup>44</sup> G. Whitehead, *Dead Letters*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/06/15/dead-letters/> [dostęp 9.05.2023].

<sup>45</sup> D. Kahn, *The Tatters of Their Bodies: Drifting through „Dead Letters”*, „Performing Arts Journal” 14(2), s. 66.

<sup>46</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

<sup>47</sup> D. Kahn, *The Tatters...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>48</sup> Zob. N. Kowalska-Elkader, *Forma i treść...*, dz. cyt., s. 122-126.

<sup>49</sup> Zob. A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 83-88.

wydawany przez siebie odgłos „niemym krzykiem”. Doktor Whitehead, narrator utworu, plasuje się na poziomie narracji ekstra-autodiegetycznej<sup>50</sup>. Doktor prowadzi główny, nadrzędny tok narracji i jest jednocześnie najważniejszą postacią w audycji. Z kolei osoby telefonujące, w czasie, gdy opowiadają o swoich przeżyciach i emocjach, kreują narracje intraautodiegetyczne. Krzyk stanowi więc w *Pressures...* zarazem materiał badawczy, jak i formę komunikacji (zarówno na poziomie intrapersonalnym, jak i masowym), kształtującą się pomiędzy nadawcą audycji a słuchaczami. Niesie znaczenie, jest parajęzykiem, będąc elementem komunikatu wysyłanego przez dzwoniącego. Krzyk reprezentuje indywidualnego czy zbiorowego bohatera oraz sam staje się bohaterem i tematem audycji. Przynależność gatunkowa *Pressures...* może budzić pewne wątpliwości. Utwór ten nazywany był słuchowiskiem, ale też dokumentem radiowym – bowiem w tej kategorii otrzymał prestiżową nagrodę Prix Italia. Audycja łączy zarazem elementy słuchowiska (choćby poprzez postać Doktora) z tworzywami dźwiękowymi charakterystycznymi dla *features*, w których do artystycznej narracji zostają wykorzystane autentyczne głosy bohaterów<sup>51</sup>.

*Display Wounds* (26:22, dzieło powstałe na zlecenie NAR) to koncept przewrotny: na wskroś radiowy, jednak wykorzystujący znane z tegoż medium rozwiązania

---

**Struktura dzieł Whiteheada jest odzwierciedleniem ich tematyki i cechuje ją wielowymiarowe *mise en abyme*. Artysta podejmuje próby stematyzowania aktu twórczego *razogramów* zebranych na *Disorder Speech* czy palindromu *Rats Live...*, realizując tym samym ideę *mise en abyme* procesu wytwarzania.**

---

w inny, nieco mylący, sposób. W *Display...* Whitehead nieco spowolnionym głosem opowiada o ranach w akompaniamencie tanga, a monolog cechuje pełen metafor poetycki język. Forma opowieści, monologu, również eksperckiego, jest dla radia bardzo charakterystyczna i wykorzystywana od dawna – w tej audycji jednak opowieść stwarza pozory eksperckości, jest jednak zupełnie fikcyjna. Dramaturgia tego słuchowiska, pomimo fabularnej linearności, skomponowana za pomocą współbrzmiących dźwięków tanga i pozostałych utworów wraz z dźwiękami

<sup>50</sup> Teorię poziomów narracji opracował G. Genette. Rozwijała ją później wielu wybitnych narratologów. Zob. tegoż, *Discours du récit*, Paryż 1972, tłum. ang. J.E. Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca 1980.

<sup>51</sup> Więcej o tej audycji piszę w: N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 96-100.



chirurgicznych narzędzi. Jest to druga po *Blunt Trauma* monologowa opowieść, w której autor wciela się w fikcyjną postać. Koncepcja ta powróci w latach 90., m.in. wraz ze współpracą z BBC i serią *Experimental feature: Talk to Sleep* (1999) wyprodukowaną przez Johna Drydena. Czas trwania każdego ze spektakli wynosił piętnaście minut, a emitowano je piętnaście minut po północy: 4 stycznia *The Bottom of the Mind*, 11 stycznia *Mind, Body and Soul*, 18 stycznia *The Radical Language of Trees*, 25 stycznia *The Bone Trade*<sup>52</sup>. Audycje te przypominają fikcyjne rozmowy; naruszają one granicę pomiędzy tym, co w radiu autentyczne czy publicystyczne, a tym, co jest żywą kreacją wyimaginowanego świata. Autor gra z konwencją niezwykle charakterystyczną dla radia – wywiadem, rozmową, zaproszeniem gościa do studia. Tematyka audycji zależna jest od specjalizacji „gości”: jest to na przykład komunikacja z drzewami, którą odkrył naukowiec (*The Radical...*), terapia poprzez chodzenie po okręgu za pomocą egzystencjalnego fonografu (*The Bottom...*), performance oparty na zjedzeniu trzech książek (*Mind...*) czy rynek handlu „cielesnymi pamiątkami”: częściami ciał celebrytów (*The Bone...*). Gościem ostatniej audycji jest Walter Sculley – postać stworzona przez Whiteheada, która pojawiała się w mediach od 1996 roku<sup>53</sup>. Jak już wspomniałam, wymienione wyżej utwory oparte były na koncepcie na wskroś radiowym: do studia zaproszony zostaje gość, z którym prowadzący audycję przeprowadza rozmowę. Jednak w tym wypadku autor odgrywał rolę zarówno prowadzącego, gościa, jak i wszystkich instrumentów muzycznych słyszalnych w audycji. Imaginacyjne studio radiowe wypełniono dźwiękami: *The Radical...* dźwiękowo osadzone było w niesamowitym lesie, w którym naturalne dźwięki przeplatały się z wibracjami instrumentów i odległymi pogłosami; *The Bottom...* to odgłosy kroków i ptaków, pogwizdywanie i oddechy; *Mind...* przepełniały piski, odgłosy wody i jedzenia, darcia kart książek; *Bone...* wykorzystywał z kolei nostalgiczną muzykę zestawioną z odgłosami kroków, pogłosami, echem.

Przestrzeń foniczna omówionych utworów jest przestrzenią symboliczną: syntetyczna, wieloznaczna, abstrakcyjna, silnie związana z konwencją utworu, powstała na skutek silnej deformacji rzeczywistości realnej. Realizują one koncepcję fokalizacji wewnętrznej w ramach kilku bohaterów: gości zaproszonych do studia i prowadzącego program. Jest to jeden narrator – wszechwiedzący i grany przez jednego aktora – rozbitý jednak na poszczególne głosy, operujący wiedzą każdej z postaci, a więc dysponujący większą świadomością niż każda z nich. Whitehead posługuje się konwencją wywiadu; symuluje jego przeprowadzenie tak samo, jak pozoruje udział

<sup>52</sup> Seria ta była nominowana w roku 2000 do nagrody Sony Radio Award (w kategorii: komedia).

<sup>53</sup> *The Bone Trade*, instalacja, Mass MOCA, 1 czerwca 2003 – 22 lipca 2003, we współpracy z J. Drydenem, H.W. Flemingiem; *The Bone Trade*, film telewizyjny, 22 min., reż. J. Dryden, prod. Goldhawk Essential 2003.

w audycji kilku osób. Takie, dość przewrotne, wykorzystanie formy radiowej rozmowy sprawia, że autor prowadzi pewną grę również z narracją utworu<sup>54</sup>. Audycję tę można zakwalifikować jako słuchowisko eksperymentalne właśnie ze względu na narrację i sposób rozwijania fabuły.

Kolejne dzieło Whiteheada, *Beyond the Pleasure Principle* (26:55), to realizacja dokumentalno-eksperymentalna. Składa się z fragmentów wywiadów z chirurgiem rekonstrukcyjnym, antropologiem sądowym i kuratorem Armed Forces Medical Museum, w którym autor odbył kilkudniową kwerendę przygotowując się do stworzenia audycji. Tytuł sztuki jest powieleniem tytułu jednej z rozpraw Freuda<sup>55</sup>, w której autor przeciwstawia sobie Erosa i Tanatosa, popęd życia – popędowi śmierci. Artysta wprost nawiązuje do Freuda; odnosi się do treści rozprawy uczonego już w pierwszych słowach słuchowiska i przytacza w nich również cytat kończący ową rozprawę. Nawiązania do dzieła Freuda pojawiają się w *Beyond...* również jako metaforyczno-strukturalna rama dzieła. Głosi ono jednak ideę przeciwną wobec freudowskiego „popędu śmierci”. Otóż Freud sugeruje, że istnieje przymus powrotu materii do stanu nieożywionego, a psychologiczne pragnienie śmierci jest przejawem przymusu fizycznego obecnego w każdej komórce<sup>56</sup>. Tymczasem bohaterowie Whiteheada pragną odwrócić ten popęd i zrekonstruować swoje ciała. W miarę przebiegu procesu rekonstrukcji w warstwie leksykalnej dokonuje się rewizja założeń dzieła. Dźwięki i muzyka, salwy śmiechu i rozmowy w tle oraz dźwięki elektromagnetycznych interferencji nie składają się na jedną przestrzeń foniczną. Entropia jako strategia formalna sprowadza się do heterogeniczności dźwiękowych teł, rozproszonej akcji słuchowiska i fragmentaryczności fabularnej, które przywodzą na myśl słuchowisko kolażowe. Wykorzystany zostaje tu również montaż dźwięków naturalnych i sztucznych, stanowiący splot zdarzeń fonicznych, które pozostają rozproszone i nie tworzą akcji w dosłownym znaczeniu<sup>57</sup>. Podobne rozproszenie cechuje *The Marilyn Room*, słuchowisko radiowe z 2000 roku<sup>58</sup>. To opowieść o Stephenie Wallacie, crossdresserze, wielkim fanie Marilyn Monroe, którego znaleziono po samobójczej śmierci w wannie, ubranego w sukienkę inspirowaną kreacją gwiazdy. Mroczne słuchowisko osadzone zostało w zmiennej przestrzeni fonicznej. Reporterka rozmawia

<sup>54</sup> Zob. N. Kowalska, *Historie eksperymentalne...*, dz. cyt., s. 75. O polskim słuchowisku eksperymentalnym pisały między innymi: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej*, „Folia Litteraria Polonica” nr 1/1998, s. 153-174; B. Zwolińska, *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.

<sup>55</sup> Zob. S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2009.

<sup>56</sup> Zob. tamże.

<sup>57</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo: Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 74.

<sup>58</sup> Premiera utworu miała miejsce 25 maja 2000 r. w BBC 4.

z bliskimi Stephana w różnych, zamkniętych przestrzeniach, a sam bohater materializuje się głosowo poprzez nagrane wcześniej taśmy. Słuchowisko jest realizacją klasyczną, spójną dramaturgicznie i fabularnie. Cechuje je również głęboka, mroczna liryczność. Utwór ten wykazuje pewne cechy oryginalnego (nieadaptowanego) słuchowiska poetyckiego: taśmy Stephana są ujęciami momentalnymi, migawkowymi<sup>59</sup>, a utwór ma narrację rozproszoną, z silną emocjonalnością i konfliktem bez rozstrzygnięcia<sup>60</sup>.

Dzieło *Phantom Pain: Theatre of Operation* (33:16), wydane przez Minervę w 1987 roku i emitowane na falach New American Radio dwa lata później, umiejscowione zostało w przestrzeni symbolicznej: syntetycznej i abstrakcyjnej, związanej z konwencją utworu, która powstała „w wyniku silnej deformacji rzeczywistości realnej”<sup>61</sup>. W słuchowisku tym autor wciela się w rolę narratora, dyrektora fikcyjnej instytucji umożliwiającej połączenie pomiędzy obiektami, które normalnie nie mogłyby mieć ze sobą kontaktu. Głosy odwiedzających centrum tworzą kolażowy obraz abstrakcyjnej przestrzeni, fantomowy względem rzeczywistości. W utworze tym wypowiedzi bohaterów ucinane są nagłym cięciem i odseparowywane odgłosem odklejonego plastra. Tak prowadzona dramaturgia, oparta na polisemiczności obecnych w dziele dźwięków, osadzona w poetyckich narracjach i interferująca z zatartymi granicami przestrzeni, wypełnia założenia słuchowiska radiowego. Inspiracja czerpana ze zjawiska bólu fantomowego i przeżytego przez autora w latach nastoletnich wypadku samochodowego silnie zarysowuje dokumentalny wymiar audycji, a struktura warstwy słownej i fonicznej wpisuje się w ramy słuchowiska eksperymentalnego.

*Down with the Titanic* (25:00, 1987), także emitowane w NAR<sup>62</sup>, to poetycka interpretacja rzeczywistości. W audycji zawarte zostały fragmenty opisów fotografii odkrytego w 1985 roku wraku, co wprowadziło do niej pewien rodzaj „tłumaczenia intermedialnego”<sup>63</sup> i interferencji dokumentalno-eksperymentalnej. *Down with...* zmienia, choć nie na stałe, dotychczasową perspektywę autora. Słuchowisko cechuje wysokie nastawienie na realizację funkcji psychologiczno-poznawczej i poznawczo-historycznej<sup>64</sup>, które umożliwiała słuchaczowi poznanie i zrozumienie pewnej historii, jakiejś prawdy – w tym wypadku historycznej opowieści o Titaniku. Dzieło

<sup>59</sup> Zob. J. Łastowiecki, „*Tereny zastrzeżone dla poezji*”, czyli oryginalne słuchowiska poetyckie i ich obecność w radiu (próba definicji, przykłady wybranych realizacji tego nurtu), „Kultura – Media – Teologia”, 2022 (50) nr 2, s. 63-81.

<sup>60</sup> Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 73, 81.

<sup>61</sup> Tamże, s. 69.

<sup>62</sup> Audycja ta, w przeciwieństwie do większości emitowanych w programie, nie została zarchiwizowana w internetowym katalogu New American Radio.

<sup>63</sup> G. Whitehead, list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

<sup>64</sup> K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, dz. cyt., s. 131.

ma wyraźnie zarysowaną warstwę fabularną – której jednak słuchacz nie powinien dać się całkowicie zwieść. Celem autora nie jest w tym przypadku wartość dokumentalna utworu czy sprawozdawcza dokładność ukazanych w nim zdarzeń, mimo iż utwór reprezentuje eksperymentalną wariację słuchowiska dokumentalnego czy *quasi*-dokumentalnego. Chociaż Whitehead, jak mówi, chciał „eksperymentować z innym rodzajem narracji i strukturą muzyczną dzieła”<sup>65</sup>, to jego styl i estetyka wciąż są tu obecne; możemy się o tym przekonać, gdy usłyszymy w audycji zdanie: „Titanic został śmiertelnie zraniony przez anonimowy lodowiec”. W warstwie dźwiękowej słuchacz zawieszony zostaje pomiędzy tonącą w dźwiękach akordeonu przesłrzenią *Titanica* a nostalgiczną współczesnością, co podkreśla poetycki charakter słuchowiska.

W tym samym roku Whitehead tworzy na zlecenie New Radio „docufiction” *Reptiles And Wildfire* (17:37). Utwór ten to senna ballada „na dwa głosy i naturę”. Dzieło ma charakter narracyjny: Kate Trammell spokojnym głosem przeprowadza słuchacza przez dźwiękowy las – pejzaż dźwiękowy<sup>66</sup> stworzony z odgłosów zwierząt, deszczu, ogniska, drzew, a także nuconej piosenki. Zdawałoby się, że otwierająca audycję scena w kajaku, czy postać bohatera utworu opowiadającego o otoczeniu, silnie legitymizują dokumentalne podejście w sztuce radiowej; jednak audycja realizuje przede wszystkim funkcję estetyczną. Treści dokumentalne są tutaj podporządkowane konstrukcji opowieści i jej środkiem artystycznego wyrazu, by współbrzmieć i wzajemnie na siebie oddziaływać w ramach struktury dzieła: stąd określenie „docufiction”.

W 1988<sup>67</sup> roku na zlecenie NAR powstało *The Pleasure of Ruins* (14:23), konceptualne anty-słuchowisko, w którym zarówno postaci, jak i ich dialogi, znikają w dźwiękowym tle utworu. Recytowanie listy zrujnowanych zabytków z całego świata stanowi element fabułowtórzczy dzieła, którego bohaterowie materializują się głównie za sprawą głosu autora. Postaci te zarysowują dwa koncepty, rozwinięte w kolejnych dziełach Whiteheada: jawią się jako anty-ciała (później ta koncepcja zostanie zwerbalizowana w *The Problem with Bodies*) oraz posługują się techniką rytmicznych, cyklicznych „erupcji”<sup>68</sup>. Ich głosy wydzierają się spomiędzy skandowanej listy zrujnowanych historycznych artefaktów. Warto w tym miejscu przypomnieć koncepcję

<sup>65</sup> G. Whitehead, list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

<sup>66</sup> Por. P. Czarnek-Wnuk, *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXIII, z. 4, s. 59-69, M. Szpunar, *Ekologia pejzażu dźwiękowego*, „Avant” wol. XI, nr 3 2020, s. 1-23.

<sup>67</sup> Utwór *Pleasure Of Ruins* był częściowo finansowane przez stypendium radiowe Council on the Arts. Wydanie kasetowe Minerva (1988) zawiera również utwory *Confusion Of Tongues* i *Ruins Of Pleasure*.

<sup>68</sup> G. Whitehead, *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> [dostęp 9.05.2023].

Weissa, który nazwał głosy słyszalne w sztuce radiowej mianem „voices of «nobody»”<sup>69</sup>. Takie właśnie „głosy pozbawione ciała”, „niczyje”, można usłyszeć we wspomnianym wyżej utworze. Konstrukcja *The Pleasure...* za sprawą tych „bezielesnych” głosów i zróżnicowanego udźwiękowania jest silnie entropiczna, a struktura spektaklu odzwierciedla zarówno proces twórczy, jak i temat utworu.

### Powrót mikrostruktur

W tym samym roku wydane zostaje *Writing on Air*<sup>70</sup>, dzieło składające się z 14 utworów trwających od 26 sekund do trzech i pół minuty. Proces twórczy obwarowany był tu zasadami ustalonymi samemu sobie przez twórcę. Zakładały one pracę nad jednym utworem tylko przez jeden dzień, niezależnie od tempa jego tworzenia, poziomu jego pracowitości<sup>71</sup>. Na *Writing...* znalazło się *Radio Degree Zero*, stworzone na zlecenie NAR. Utwór cechuje wyjątkowo powolne tempo, co polemizować miało z szaleńczym tempem współczesnych programów radiowych. Treść utworu, fraza „Hello, this is radio degree zero”<sup>72</sup>, w zależności od zastosowanego przez autora szyku zdania, przybiera formę oznajmującą bądź pytającą – obie te wersje zaczynają ze sobą dialogizować. Znaczenie utworu ujawnione zostaje wraz z jego kontekstem, miało rezonować z całym radiowym światem.

Na inny utwór *Ciao/Ouch* składają się takie środki wyrazu, jak repetycja tytułu, ułożenie analogii brzmieniowych i wariacyjność wymowy słów. To pierwszy utwór kasety, który odpowiednio zarysowuje charakter wydania, w całości eksplorującego warstwę brzmieniową słów, palindromiczną wariacyjność i kakofoniczność. Podobnie dzieje się w *Love Letters*, który cechuje intymność i erotyzm. Znaczenie konotowane jest poprzez warstwę brzmieniową i artykulację poszczególnych głosek bez udziału warstwy znaczeniowej słów i wokalizacji. *Talk Is Sleep* stanowi z kolei czystą reprezentację estetycznej wizji autora. Słowa błędzą pomiędzy miarowymi oddechami i pochrapywaniami, a cały utwór wypełnia senna mowa, tworząc kompozycję przestrzenną: na różnych dźwiękowych planach równocześnie obecne są głosy, oddechy, wokalizacje. W trzech powyższych utworach ich strategia formalna zakłada możliwość wywołania w odbiorcy szoku estetycznego w związku z całkowitym odejściem od wartości semantycznych, a zamiast tego oparciem utworów o polisemiczność i entropiczną akuzmatyczność, osiągnięte drobiazgowym montażem podległym jedynie artystycznej wizji.

<sup>69</sup> A.S. Weiss, *Phantasmic...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>70</sup> Por. tamże, s. 91-92.

<sup>71</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

<sup>72</sup> Pol.: „Witaj, tu radio Degree Zero”.

Semantyka odgrywa natomiast większą rolę w kolejnych utworach: *Dead In Pompeii, Lesson #12* i *Aristotle's Poetics*. W tych dziełach słowa, wypowiedane powoli i dokładnie, pozostają w pełni zrozumiałe, a całość komponowana jest dźwiękowo i brzmieniowo. W *Aristotle's Poetics* autor rozwija mikro-fabułę opowieści, wcielając się w rolę Koryfeusza, podczas gdy właściwa akcja utworu rozgrywa się w asemantycznych partiach chóru.

W utworze *O Solo Mio* tytuł śpiewany jest przez autora przez cały czas jego trwania. Śpiew zakłócany jest przez fragmenty słów, spięcia, odgłosy cięcia, szum. *O Solo...* doskonale pokazuje precyzję analogowego montażu artysty, ujawnia znaczenie edycji taśmy w utworach i istotę ich struktury, formy. Z kolei *Oral Or Anal?* to utwór stanowiący rotację samogłosek i spółgłosek, które wraz z pogłosem i podniosłym tonem, w jakim są wypowiedane, stają się niejako większą opowieścią. Wielokierunkowość i autotematyzm, który cechuje *Oral...*, obecne są także w utworze o podobnej konstrukcji, *Addio Radio!*, w palindromie *Rats Live On No Evil Star*, a także w *Akademie Der Künste*, gdzie autor sam kieruje preferencjami odbioru, mówiąc „So what do you think? I think it sounds better backwards”<sup>73</sup>.

Wyróżniającą się strukturę posiada inny utwór Whiteheada, *Thirty Dirty Pants*. Składa się na niego dźwięk miarowego odliczania na tle odgłosów przyspieszonych oddechów. Dramaturgia dzieła powstaje z zestawienia owych dźwięków. Odgłos liczenia, początkowo miarowy, z biegiem czasu przyspiesza; pojawia się napięcie, które gwałtownie kończy się wraz z ostatnim oddechem. Z kolei *The Problem With Bodies*, utwór zbliżony swoją formułą do *polycastu*<sup>74</sup> i przypominający ćwiczenie aparatu mowy, rozpoczyna się frazą: „Proposition One: the problem with bodies is the reason for antibodies and the problem with antibodies is no body at all”<sup>75</sup>. Treść dzieła zbudowana jest z trzykrotnego powtórzenia tego zdania: pierwszy raz bez użycia języka, drugi bez otwierania ust i trzeci raz bez użycia tekstu. Przewrotność utworu oparta została na jego pozornie użyteczno-treningowym charakterze badającym możliwości aparatu mowy w zestawieniu z filozoficznym wydzźwiękiem warstwy tekstowej.

Dla Whiteheada dzieło radiowe nigdy nie było oczywistą wypadkową tekstu i dźwięku, słowa i głosu, dokumentu i fikcji. Sztuka radiowa w jego rozumieniu stanowiła wzajemne oddziaływanie źródła i odbiorcy w odradzającym się wciąż na nowo, z każdym odsłuchem, kontekście.

<sup>73</sup> Pol. „Co sądzisz? Myślę, że to lepiej brzmi od tyłu.”

<sup>74</sup> Utwór poliwersjonalny, neologizm powstały z połączenia słów *poly* – ang. *polyversional*, poliwersjonalny, *cast* – od *broadcast*, utwór.

<sup>75</sup> Pol. „Twierdzenie pierwsze: problem z ciałami jest przyczyną przeciwciał, a problemem z przeciwciałami jest brak ciała w ogóle”.

W roku 1989 ukazały się kolejne dwie kasety Minervy: wspomniany już przeze mnie *Reptiles And Wildfire*, a także *The Respirator And Other Outcasts* z sześcioma utworami powstałymi na zlecenie NAR. *The Respirator...*<sup>76</sup> łączy utwory narracyjne, quasi-autobiograficzne z dźwiękowymi pejzażami. Większość z nich to dzieła oparte na głosie: *Totenklage/Lacrymosa*, *The Respirator*, *In Malpais*, *Male Digger Bees*, *Twilight for Idols*; jedynie *It makes me blush* w mniejszym stopniu wykorzystuje słowo i operuje raczej na strukturach dźwiękowo-muzycznych. Część utworów łączy tematyka eschatologiczno-antropologiczna z charakterystycznym dla artysty łączeniem przeciwieństw i, ponownie, dynamizowania relacji Erosa i Tanatosa. Pierwszy utwór, *Totenklage/Lacrymosa*, złożony jest z kilku planów dźwiękowych. Na jednym z nich odprawiana jest *missa defunctorum*, msza za zmarłych, z drugiego zaś, wśród odgłosów rażenia prądem, dobiegają słowa „It’s dead... torched”<sup>77</sup> ze złowieszczym śmiechem w tle. Podobna warstwa dźwiękowa zastosowana będzie w późniejszym utworze, *Lovely Ways To Burn*. Z kolei następny utwór na kasecie, *In Malpais*, to narracyjny pejzaż dźwiękowy, opowieść rozgrywająca się gdzieś w *badlandach*<sup>78</sup>, których surowy krajobraz odzwierciedlają równie ostre dźwięki utworu. W pełni fikcyjny utwór nawiązuje swoją konstrukcją do słuchowiskowej miniatury; to monodram o miejscu i jego bezlitosnym, doskonale oddanym poprzez dźwięk, klimacie.

*Male Digger Bees*, z Allison Dufty jako narratorką, to barwna opowieść o prawie naturalnej selekcji Darwina, z bogactwem dźwięków: naturalnych, ludzkich i zwierzęcych, a także abstrakcyjnych. Wszystkie one wprowadzają do dzieła pewną akuzmatyczną niepewność, odcięcie od źródła i tematyki, a wszystko zespolone zostaje poetycką narracją. W odpowiedzi na ten utwór w 1990 roku Helen Thorington<sup>79</sup> stworzyła utwór radiowy *Aphids and Others*, traktujący o przestrzeni radia publicznego i tym, co w niej nieodpowiednie.

Tytułowy utwór omawianego albumu Whiteheada, *The Respirator*, osadzony jest w dokumentalnym, quasi-autobiograficznym kontekście. Warstwa tekstowa utworu składa się z cytatu pochodzącego z pewnego artykułu naukowego z dziedziny medycyny, dotyczącego przypadku pacjenta w stanie śmierci mózgu. Artykuł podejmuje zagadnienie utrzymywania oddechu pacjenta za pomocą respiratora w sytuacji braku bliskiej osoby pacjenta, która mogłaby podjąć decyzję o odłączeniu go od aparatury. To wątek autobiograficzny, nawiązujący, podobnie jak w przypadku *Phantom Pain: Theatre of Operation*, do wypadku samochodowego z udziałem autora. Słowa

<sup>76</sup> Wszystkie utwory trwają od 3:33 do 6:05 min.

<sup>77</sup> Pol. „Jest martwy... spalony”.

<sup>78</sup> Badland – dosł. „złe ziemie”.

<sup>79</sup> Helen Thorington (1928-2023) była amerykańską artystką radiową, kompozytorką, performerką, pisarką, założycielką New Radio and Performing Arts (1981), producentką wykonawczą New American Radio (1987-1998) oraz założycielką i wicedyrektorką Turbulence.org (1996-2016).

znikają w tle, zostają przerwane lub przerzucone na dalszy dźwiękowy plan, z którego przez cały czas trwania utworu dobiegają odgłosy łapania oddechu; w końcu oba dźwiękowe plany łączą się, a mówienie o oddechu staje się odgłosem oddychania. Pomimo nawiązań do rzeczywistości, utwór nie jest jej dokumentacją, a raczej ma charakter radiowej kreacji, stanowiąc wyraz artystycznej wizji autora.

Pochodzące z tej samej kasety utwory *Twilight for Idols* i *It makes me blush* wykorzystują słowo w jeszcze inny sposób. Są one strukturalnie dźwiękowo: elementy słowne stają się tu tworzywem audialnym stanowiącym część dźwiękowego obrazu. Tytuł *Twilight...* Whitehead zaczerpnął z rozprawy Nietzschego *Twilight of the Idols, or, How to Philosophize with a Hammer*. Utwór zawiera *found footage*<sup>80</sup> nagrań mowy i śmiechu dziecka, zestawionych z odgłosami tłuczonego szkła, co naturalnie konotuje drugi człon tytułu rozprawy Nietzschego. *It makes...* stanowi precyzyjny, niezwykle złożony obrazek dźwiękowy. Mimo pieczołowitości, z jaką Whitehead kreśli tę scenę, jej struktura doskonale ukazuje entropiczny wymiar jego sztuki. Bicie dzwonów, odgłosy owadów, dźwięki oddechów i westchnięć, fragmenty rozmów dobiegające z dalszego planu, płaczące niemowlę, warkot pojazdów – wszystko to składa się na scenę, w którą słuchacz wchodzi jakby nieproszony, podsłuchując wydarzenia z innej rzeczywistości. Słyszalne w utworze dźwięki są jednocześnie niesamowite i nie-niesamowite<sup>81</sup>: pochodzą wprawdzie z życia codziennego (nie-niesamowite), lecz jednocześnie przez niepokojącą atmosferę słuchowiska i obecny w nim efekt „podsłuchiwania”, sprawiają niecodziennie, niesamowite właśnie, wrażenie.

Utwór *Principia Schizophonica*<sup>82</sup> (6:42) to dźwiękowy manifest, który z czasem zmienia się w tekst służący do teoretycznych rozważań<sup>83</sup>. Traktuje o szeroko rozumianej komunikacji zapośredniczonej technologicznie i jej obecności w ramach sztuki radiowej. *Principia...* cechuje wyjątkowe podejście do interferencji. W zapis dźwiękowy wygłaszanego dość wolno wykładu przedostają się głosy i odgłosy, dźwięki, które trudno przypisać konkretnemu źródłu lub osobie (ciału). Stopniowo

<sup>80</sup> Technika *found footage* obecna jest głównie w sztuce filmowej, gdzie z nagrań archiwalnych, „znalezionych”, tworzy się nowe materiały filmowe. W sztuce radiowej tej metody używał, głównie poprzez korzystanie z materiałów odrzuconych, Eugeniusz Rudnik. Zob. N. Kowalska-Elkader, *Polish Radio Art: The Case of Eugeniusz Rudnik and the Polish Radio Experimental Studio, 1959–2002*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” nr 43/3 2023, s. 810-832.

<sup>81</sup> Zob. S. Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

<sup>82</sup> G. Whitehead i blackhumor, *Text One*, wyd. Banned Production 1989. Poza *Principia Schizophonica* na kasecie znalazły się cztery utwory znane z innych wydań: *Escalated ZIGGURAT Inhalation*, *Aristotle's Poetics*, *The Respirator*, *Male Digger Bees*.

<sup>83</sup> Zob. G. Whitehead, *Principia Schizophonica: on noise, gas and the broadcast disembody*. „Art & Text”, nr 37, s. 60-62.



przejmują one treść i wykład staje się niezrozumiały, zmieniając się w demonstrację tego, o czym miał traktować.

## Początek lat 90.

W 1990 roku powstaje *This Mindless Thing* (5:00)<sup>84</sup> i wydana zostaje ostatnia kasetka Minervy z utworem *Lovely Ways To Brun* (27:29, na zlecenie NAR). W obu dziełach można doszukać się pewnych podobieństw. *This Mindless...* to opowieść młodej kobiety, która wraca pamięcią do sytuacji z nastoletnich lat. Dziewczyna wspomina ryzykowne i nieprzyjemne spotkanie z chłopakiem. Ten zmusił ją do zachowań, których nie chciała i na które nie była gotowa. Jej głos jest głównym materiałem fonicznym w dziele, lecz opowieść momentami przybiera niemalże formę dialogu, a tworzące ją wypowiedzi nachodzą na siebie. Przez cały utwór słowom towarzyszy dźwięk trąbki. Forma i wykorzystane zabiegi stylistyczne do złudzenia przypominają jedną z historii opowiedzianych w kolejnym utworze, dotyczącą kobiety ocalałej z pożaru w *Lovely*. Utwór składa się z trzech opowieści, a każda z nich oparta jest na innym rodzaju głosowego tworzywa. Whitehead nazywa pojawiające się w tym utworze materiały „anonimowym świadectwem napięcia pomiędzy Erosem i Tanatosem”<sup>85</sup>. Dokumentalnym elementem audycji, a zarazem pierwszym tworzywem głosowym, jest wywiad z kobietą. Opowiada ona o pożarze, w którym odniosła znaczne obrażenia; mówi także o doświadczeniu wykluczenia związanego z życiem na przedmieściach. Druga historia to, zrealizowane na podstawie scenariusza, opowieści świadków wykonania kary śmierci na krześle elektrycznym. Ze względu na sposób realizacji utworu, kładący nacisk na udratyzowanie wspomnień, partia ta traci swój dokumentalny charakter i oddala realizację od mimetycznego reportażu. Trzecią warstwą fabularną utworu jest natomiast wywód wyimaginowanego filozofa, który rozprawia się z kwestiami związanymi z fenomenologią ognia, neurobiologią i „spojrzeniem ekstatycznej śmierci”<sup>86</sup>. *Lovely Ways...* to przykład eksperymentalnego *feature*. Dzieło to uważam za przełomowe w twórczości Whiteheada: kończy ono początkowy etap kariery artysty. W tym czasie Minerva kończy działalność, a w kolejnych dwóch latach Whitehead tworzy dzieła uznane w międzynarodowych konkursach. *Pressures of the Unspeakable* przynosi artyście zwycięstwo w konkursie

<sup>84</sup> Wersja 7-minutowa wyemitowana została w 1996 roku w programie *This American Life* Iry Glassa w Chicago Public Radio (24.05.1996, odc. pt. *Teenaged Grils*). Z kolei na płycie *Shake, Rattle, Roll / Degenerates In Dreamland* (wyd. V2\_Archief 1995) znalazła się krótsza wersja utworu, trwająca 2:13 min.

<sup>85</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

<sup>86</sup> G. Whitehead, *Lovely...*, dz. cyt., opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/lovely-ways-to-burn/> [dostęp 9.01.2024].

Prix Italia, dzięki *Shake Rattle Roll* zdobywa on główną nagrodę w konkursie Prix Futura, a jego utwory zaczynają na stałe gościć na radiowych antenach całego świata.

## Podsumowanie

Whitehead powiedział, że „bycie świadomym entropii i interferencji jest kluczowe dla sztuki radiowej”<sup>87</sup>. Dla artysty radio ma wymiar także pozadźwiękowy: jawi się jako sieć połączeń, układ połączeń pomiędzy autorem i słuchaczem. Struktura dzieł Whiteheada jest odzwierciedleniem ich tematyki i cechuje ją wielowymiarowe *mise en abyme*<sup>88</sup>. Artysta podejmuje próby stematyzowania aktu twórczego *razogramów* zebranych na *Disorder Speech* czy palindromu *Rats Live...*, realizując tym samym ideę *mise en abyme* procesu wytwarzania. To ostatnie jest szczególnie wyraźne w utworze *Escalated...*, którego struktura materializuje filozoficzne założenia dzieła: forma pokazuje zarówno *jaki* jest to utwór, jak i to, *o czym* on jest. Z kolei fikcyjne odbicie lustrzane, *mise en abyme* fabuły, stanowi podstawę utworów *Love Letters* czy *Talk Is Sleep*. *Mise en abyme* tekstu jako takiego doskonale widoczne jest natomiast w *Beyond the Pleasure...*, w którym Whitehead odnosi się do rozprawy Freuda, bada „co jest” w kontekście tego, czego w nim „nie ma”, a także dyktomizuje, eksploruje możliwe konteksty i nawiązania kulturowe.

W większości utworów analizowanego w pracy artysty obecne jest *mise en abyme* „transcendentalne”. Stanowi ono swego rodzaju metafizyczne uzasadnienie języka zastosowanego w danym utworze i związane jest z procesem wytwarzania, w którym konstrukcja uzasadnia użyte przez autora środki wyrazu. Zabieg ten jest obecny w twórczości artysty począwszy od utworu *What Words Want*, przez *Phantom Pain*, aż do *Lovely Ways*: za każdym razem jednak w inny sposób. W pierwszym utworze Whitehead wychodzi od kolażu, absurdałnego głosowego *cut-up*, by przejść do techniczno-filozoficznego pytania o status słowa. W drugim – autobiograficzne inspiracje prowadzą do rekonstrukcji i połączenia rozdzielonych elementów. Natomiast w ostatniej z wymienionych audycji jej główne założenia widoczne są właśnie dzięki wzajemnym odzwierciedleniom i zestawieniu opowiadanych historii.

Każde działanie artystyczne jest niepowtarzalne, wyjątkowe i właściwe tylko sobie. Idiograficzne cechy utworów Gregory’ego Whiteheada wiążą się z entropią i interferencją, stosowanymi wewnątrz dzieła na etapie jego strukturyzacji. Interferencja pojawia się zarówno dosłownie, w formie przerywników i zakłóceń, rozpadu znaczenia słów, nakładaniu się wypowiedzi, jak i ich zanikaniu na dalszych planach dźwiękowych. Entropia w utworach Whiteheada często jest zauważalna jako

<sup>87</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada...

<sup>88</sup> Zob. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paryż 1977; P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu...*

rozproszenie fabularne, kolażowość montażu, akuzmatyczność dźwięków i przeniesienie się opowieści czy planów dźwiękowych: „Rozpadanie się, rozpuszczanie, blaknięcie, fale dźwiękowe dosłownie spłaszczają się, ale nadal tam są, zamieniają się w coś, co staje się dla ludzi niesłyszalne, znikają, ale wciąż tam są”<sup>89</sup>. Oba aspekty twórczości Whiteheada wynikają z założenia artysty, który pragnął, by jego utwory rezonowały na falach radiowych ze sobą i innymi bytami, w losowych zderzeniach, przypadkowych kontekstach i nawiązaniach: „Radio jest niewidzialnym, efemerycznym, ślepyim działaniem, dzielonym jednocześnie z innymi niewidzialnymi, a jednak przeżywanym osobiście, indywidualnie”<sup>90</sup>. To z kolei wprowadza podejście nomotetyczne, w którym ogólne prawidłowości i praktyki sztuki radiowej zakładają rozszerzanie jej granic, eksperymentowanie z formą i łączeniem elementów fikcyjnych z dokumentalnymi.

## Bibliografia

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Barber J.F., *Radio Art: A (mass) Medium Becomes An (artistic) Medium*, „Hyperrhiz: New Media Cultures” nr 17/2017, <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/essays/4-barber-radio-art.html> [dostęp 9.05.2023].
- Bardijewska S., *Nagie słowo: Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.
- Black C., *Contextualizing Australian radio art internationally*, „Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media”, nr 17:2/2019, s. 271-289.
- Camacho L., *El radio arte, un género sin fronteras*, Meksyk 2007.
- Castro V.P., *Noise and signal as ground and figure: Emergence and interference in media ecologies*, „Humanities And Social Sciences Communications” 2022 9(209), s. 2-10.
- Cormier K., *Sounding the Multitrack Imagination*, „symplokē” 2006 24(1-2), s. 371-384.
- Czarnek-Wnuk P., *Reportaż radiowy a pejzaż dźwiękowy. Zarys problematyki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXIII, z. 4, s. 59-69.
- Dällenbach L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paryż 1977.
- De-Quevedo-Orozco L., *La emancipación artística de la radio*, Meksyk, Universidad Pedagógica Nacional 2001.
- DeFreese E.W., Nissley G.E., *Idiographic vs. Nomothetic Research*. w: B.J. Carducci, C.S. Nave, J.S. Mio, R.E. Riggio (red.), *The Wiley Encyclopedia of Personality and Individual Differences: Measurement and Assessment*, Nowy Jork 2020.
- Freud S., *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997.
- Freud S., *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2009.
- Genette G., *Discours du récit*, Paryż 1972, tłum. ang. J.E. Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca 1980.
- Godlewska-Byliniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- Hall M., *Radio After Radio: Redefining radio art in the light of new media technology through expanded practice*, [Dissertation thesis], University of the Arts, Londyn 2015.

<sup>89</sup> G. Whitehead, N. Kowalska-Elkader, rozmowa Gregory’ego Whiteheada....

<sup>90</sup> J.F. Barber, *Radio Art: A (mass) Medium Becomes An (artistic) Medium*, „Hyperrhiz: New Media Cultures” nr 17, <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz17/essays/4-barber-radio-art.html> [dostęp 9.05.2023].

- Hayles N.K., *Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis*, „Poetics Today” 25(1) 2004, s. 67-90.
- Hulewicz W., *Z zagadnień sztuki słuchowej*, „Pamiętnik warszawski” II, 1929.
- Johnson H., *Voicescapes: The (en)chanting voice & its performance soundscapes*, „Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology” 5 (2) 2004, s. 26-29.
- Kahn D., *The Tatters of Their Bodies: Drifting through „Dead Letters”*, „Performing Arts Journal” 14(2), s. 64-70.
- Karkiewicz M.A., *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” nr 2 2015, s. 384-475.
- Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.
- Kowalska-Elkader N., *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020.
- Kowalska-Elkader N., *Polish Radio Art: The Case of Eugeniusz Rudnik and the Polish Radio Experimental Studio, 1959–2002*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” nr 43/3 2023, s. 810-832.
- Kowalska-Elkader N., *Poza treścią. O formie w sztuce dźwiękowej*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.
- Kowalska-Elkader N., *Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów Nowe Słuchowiska*, „Zagadnienia rodzajów literackich” LXIII, z. 4, 2020.
- Łastowiecki J., *„Tereny zastrzeżone dla poezji”, czyli oryginalne słuchowiska poetyckie i ich obecność w radiu (próba definicji, przykłady wybranych realizacji tego nurtu)*, „Kultura – Media – Teologia”, 2022 (50) nr 2, s. 63-81.
- Madsen V., *From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead’s „On the shore dimly seen”*, „Radio-Doc review” 2/2, s. 1-18, 2015.
- New American Radio archiwum online, <http://www.somewhere.org> [dostęp 9.05.2023].
- Peters J.D., *Speaking into the air: A history of the idea of communication*, Chicago 1999.
- Pietrzak P., *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Z. Mitosek (red.), Kraków 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przynajdą”. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Pojęcie stosowności we współczesnym reportażu radiowym (na wybranych przykładach)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, Seria X, 2004, s. 289.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowiskowej*, „Folia Litteraria Polonica” nr 1/1998, s. 153-174.
- Schafer R.M., *The New Soundscape. A Handbook of the Modern Music Teacher*, Scarborough, Ontario–Nowy Jork 1969.
- Schafer R.M., *The Soundscape*, Vermont 1994.
- Soto-Sanfiel M.T., Freeman B.C., Angulo-Brunet A., *Understanding radio art reception*, „Profesional de la información”, 31 (4) 2022, 1-13.
- Spinelli M., *Experimental radio and its audience*, „Resonance”, 10(1) 2005, s. 7-10.
- Szpunar M., *Ekologia pejzażu dźwiękowego*, „Avant” wol. XI, nr 3 2020, s. 1-23.
- van der Starre K., *A Media-Specific Analysis of Candlelight Poetry on the Radio. The World’s Longest-running Radio Poetry Show*, „Journal of Radio & Audio Media”. DOI 10.1080/19376529.2022.2150859 (w druku).
- Weiss A.S., *Phantasmic Radio*, Durham 1995.
- Weiss A.S., *Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body*, „Discourse” 14(2)/1992, s. 186-200.
- Whitehead G., *Dead Letters*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/06/15/dead-letters/> [dostęp 9.05.2023]
- Whitehead G., Kowalska-Elkader N., Rozmowa Gregory’ego Whiteheada i Natalii Kowalskiej-Elkader, przeprowadzona i nagrana 28 lipca 2022 w Lenox, Massachusetts, USA. W posiadaniu autorki.

Whitehead G., list elektroniczny do autorki, 10 maja 2023. W posiadaniu autorki.

Whitehead G., *Out of the Dark. Notes on the Nobodies of Radio Art*, w: D. Kahn, G. Whitehead (red.) *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Grade*, Cambridge 1994.

Whitehead G., *Principia Schizophonica: On Noise, Gas And The Broadcast Disembody*. „Art & Text”, 37/1990, s. 60-62.

Whitehead G., *The Forensic Theatre: Memory Plays for the Post-Mortem Condition*. „Performing Arts Journal” 12(2/3) 1990, s. 99-109.

Whitehead G., *The Pleasure of Ruins*, opis audycji, <https://gregorywhitehead.net/2012/07/29/the-pleasure-of-ruins/> [dostęp 9.05.2023]

Wojtak M., *Wprowadzenie do genologii*, Lublin 2019.

Zwolińska B., *Poetyka eksperymentu i granice innowacyjności we współczesnym polskim teatrze radiowym*, w: *Słowo, dźwięk, cisza. Radio i sztuka audialna*, J. Bachura-Wojtasik, N. Kowalska-Elkader (red.), Łódź 2021.

## **Biogram autorki**

**Natalia Kowalska-Elkader** – dr, radioznawczyni, adiunkt na Uniwersytecie Łódzkim. Specjalizuje się w studiach nad artystycznymi i eksperymentalnymi gatunkami radiowymi. Najbardziej interesują ją formy synkretyczne, gatunki pograniczne, łączące elementy dokumentalne i fikcyjne. E-mail: [natalia.kowalska@uni.lodz.pl](mailto:natalia.kowalska@uni.lodz.pl)

Justyna Krauze-Pierz

ORCID 0000-0002-8693-1468

## Plakat jako medium walki o prawa kobiet w Szwajcarii

A poster as a medium for fighting for women's rights in Switzerland

### Abstract

In the first half of the 20th century, when women in most European countries were equated with men in civil rights, obtained electoral rights, and thus could participate in elections to state bodies and participate in political life, in Switzerland – the cradle of modern European democracy – it was fully in force a different concept of the role of a woman, which was mainly based on motherhood, the role of a mother, and responsibilities related to the upbringing and care of children. In the 1920s and 1930s, when their female colleagues in Germany and Austria fully exercised their electoral rights, Swiss women waged a futile struggle for women's rights and against their patriarchal dominated social position. The purpose of this article is to find an answer to the question why women's demands in Switzerland were met so late, this search focusing on the medium through which both opponents and advocates of women's suffrage expressed their views on the active participation of women in politics and its consequences for the family and, more broadly, society, and this medium was the poster.

### Keywords

women's rights in Switzerland, election poster, motherhood in Switzerland, women's suffrage

### Abstrakt

W pierwszej połowie XX wieku, kiedy kobiety w większości krajów europejskich zostały zrównane w prawach obywatelskich z mężczyznami, posiadały prawa wyborcze, a tym samym mogły uczestniczyć w wyborach do organów państwowych i uczestniczyć w życiu politycznym, w Szwajcarii – kolebce nowożytnej demokracji europejskiej – obowiązywała całkiem inna koncepcja roli kobiety, która opierała się głównie na macierzyństwie oraz obowiązkach związanych z wychowaniem i opieką nad dziećmi. W latach 20. i 30. XX wieku, kiedy ich koleżanki w Niemczech i Austrii w pełni korzystały z przysługujących im praw wyborczych, Szwajcarki prowadziły daremną walkę o prawa kobiet i przeciwko ich patriarchalnie zdominowanej pozycji społecznej. Celem niniejszego artykułu jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego postulaty kobiet w Szwajcarii zostały spełnione tak późno, poszukiwania odpowiedzi na postawione pytanie badawcze skupiają się na medium, za pośrednictwem którego zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy praw wyborczych kobiet wyrażali swoje poglądy na temat aktywnego udziału kobiet w polityce oraz jego konsekwencje dla rodziny i szerzej – społeczeństwa, a tym medium był plakat.

### Słowa kluczowe

prawa kobiet w Szwajcarii, plakat wyborczy, macierzyństwo w Szwajcarii, prawo wyborcze kobiet

## Wprowadzenie – sytuacja społeczno-polityczna Szwajcarek w XIX i pierwszej połowie XX wieku

W lutym 2021 roku ukazała się powieść pochodzącej z Irlandii i mieszkającej od 20 lat w Szwajcarii autorki Clare O’Dea, akcja tej powieści rozgrywa się 1 lutego 1959 roku, w dniu w którym w Szwajcarii odbywało się pierwsze federalne referendum w sprawie praw wyborczych dla kobiet, był to jednocześnie dzień, w którym mężczyźni powiedzieli „Nie” przyznaniu Szwajcarom praw wyborczych i taki tytuł w języku niemieckim nosi powieść irlandzkiej pisarki: *Der Tag, an dem die Männer Nein sagten*. Podróżująca ze swojej maleńkiej alpejskiej wioski do Berna bohaterka powieści – Vreni, dostrzega przez okno dworcowego budynku plakat przedstawiający piękną młodą kobietę w misternie upiętym koku, która wykonuje ubraną w długą czarną rękawiczkę dłonią gest mówiący „Nie”. Opisana scena jest nawiązaniem do prowadzonej w Szwajcarii od lat 20. XX wieku walki o prawa wyborcze Szwajcarek. W pierwszej połowie XX wieku, kiedy kobiety w większości państw europejskich zrównane zostały z mężczyznami w prawach obywatelskich, uzyskały prawa wyborcze, a tym samym mogły uczestniczyć w wyborach do organów państwowych i angażować się w politykę, w Szwajcarii – kolebce nowożytnej demokracji europejskiej – obowiązywała zupełnie inna koncepcja roli kobiety. Według tego modelu Szwajcarka była żoną, matką i nie pracowała zawodowo, nie miała też praw obywatelskich, i tylko małżeństwo dawało jej status społecznego uznania.

Chociaż patriarchalna idea roli Szwajcarki pozostawała niezmienną do lat 70., kwestią praw wyborczych dla kobiet zajmowały się zaangażowane politycznie aktywistki już od czasu Rewolucji Francuskiej 1789 r., która została powszechnie uznana za początek ruchu na rzecz praw kobiet – i również w Szwajcarii podejmowane były działania służące emancypacji kobiet. W pierwszej szwajcarskiej konstytucji z 1848 r., na mocy której Szwajcaria ustanowiona została – pierwszym w nowożytnej Europie – demokratycznym państwem federalnym, ogłoszono równość wobec prawa: „Wszyscy ludzie są równi wobec prawa. W Szwajcarii nie ma relacji poddańczych, przywilejów miejsca, urodzenia, rodziny czy osób”. Mimo to art. 63 Konstytucji Federalnej nie wspomina wprost o prawie kobiet do głosowania, ani nie wyłącza ich z tego prawa: „Uprawniony do głosowania jest każdy obywatel Szwajcarii, który ukończył dwudziesty rok życia i zgodnie z ustawodawstwem kantonu, w którym mieszka, nie jest wyłączony z czynnego prawa obywatelskiego” (art. 63. BV 1848). Formalnie i faktycznie Szwajcarki nie były uważane za równoprawne obywatelki, nie przysługiwało im zatem czynne prawo obywatelskie i tym samym znajdowały się w relacji podrzędnej wobec mężczyzn.

W drugiej połowie XIX wieku (1860-1874) Szwajcarki zorganizowały się w ruch kobiecy, który domagał się praw wyborczych dla kobiet i zyskał poparcie w dużej mierze ze strony Francuzek kierowanych przez Marie Goegg-Pouchoulin z Genewy, które w 1886 roku złożyły swoją pierwszą petycję do parlamentu, a ich postulaty

zostały opublikowane w prasie. Głosem pierwszego szwajcarskiego ruchu kobiecego była Meta von Salis-Marschlins, znana i jednocześnie kontrowersyjna przedstawicielka walki o prawa kobiet na przełomie wieków, która „przedkładała przykładowe samotne bojowniczkę ponad wszelki ruch masowy”. Meta von Salis opisała sytuację zuryjskich studentek w drugiej połowie XIX wieku w serii artykułów *Unter Neuen Fahnen*, które ukazały się w *Thurgauer Zeitung*, puentując je stwierdzeniem: „Pozycja studentek jest bardziej kwestią osobistej tolerancji niż osiągnięciem postępowych czasów”. Dobrze znany jest także wykład szwajcarskiej aktywistki z 1894 r. o prawach wyborczych kobiet, podobnie jak artykuł *Heretyckie noworoczne myśli kobiety*, opublikowany w *Züricher Post* w 1887 r., w którym autorka wzywa do zrównania szwajcarskich kobiet i mężczyzn w kwestii posiadania praw obywatelskich i wyborczych. Pierwsza szwajcarska historyczka z tytułem doktora była jedyną kobietą, która pod koniec lat 80. XIX wieku publicznie opowiadała się za powszechnym prawem głosu dla Szwajcarek.

Od początku XX wieku Związek Szwajcarskich Organizacji Kobięcych i radykalne Stowarzyszenie Praw Wyborczych Kobiet Szwajcarskich prowadziły kampanię na rzecz wprowadzenia prawa, które kobietom przyznano już w większości innych krajów (Związek Radziecki 1917, Polska 1918, Austria 1918, Niemcy 1919, USA 1920, Wielka Brytania 1928, Francja 1944, Włochy 1945). Szwajcarki przez długi czas nie odnosiły sukcesów na tym polu: w społeczeństwie helweckim niezmiennie utrzymywało się przekonanie, że kobiety nie są w stanie zdobyć wyższego wykształcenia, działać samodzielnie, piastować urzędów publicznych. W referendum kantonalnych w Genewie, Bazylei, Zurychu, Glarus i St. Gallen, które zostały przeprowadzone w latach 1919-1921, postulaty Szwajcarek nie uzyskały poparcia większości uprawnionych do głosowania mężczyzn.

W dalszej części artykułu zajmę się szukaniem odpowiedzi na pytanie, dlaczego wykluczenie kobiet z praw wyborczych możliwe było do lat 70. XX wieku? Będę to robić, analizując medium, za pomocą którego przeciwnicy praw wyborczych kobiet wyrażali swoją negatywną opinię na temat czynnego udziału kobiet w polityce i jego skutków dla rodziny i szerzej – społeczeństwa, natomiast zwolenniczki przekonywały o konieczności wprowadzenia tychże praw, a medium tym jest plakat wyborczy.

## **Rola plakatu wyborczego**

Plakat, zdaniem Kaia Artingera, „musi się wyróżniać i na chwilę przykuć uwagę obserwatora. To wizualny krzyk, który wzbudza uwagę”. Historia plakatu sięga czasów przedchrześcijańskich. W starożytnym Rzymie w miejscach publicznych umieszczano teksty prawne lub białe drewniane tabliczki (*albae*), na których zawieszano publiczne ogłoszenia lub obwieszczenia. Są one wprawdzie porównywalne z dzisiejszym plakatem, jednak słowo plakat ma znacznie późniejsze pochodzenie. Po raz pierwszy pojawiło się w Holandii w XVI wieku, podczas holenderskiej wojny



wyzwoleńczej przeciwko Hiszpanii. W latach dwudziestych XX wieku, kiedy radio nie było jeszcze rozpowszechnione, a telewizja nie została jeszcze wynaleziona, plakat odgrywał istotną rolę w codziennej agitacji partii politycznych.

Jedną z form plakatu jest plakat polityczny, który w przeciwieństwie do plakatu reklamowego nie reklamuje firmy ani produktu, ale pomysł, nie jest skierowany do konkretnej publiczności, ale do dowolnej publiczności, do mas, do wszystkich obywateli. Próbuje wpływać i zmieniać ich życie, myślenie i sytuację polityczną. Dokładniej ujmując, jest to środek masowej komunikacji, służący do przekazywania idei i emocji w celu przekonania odbiorcy w określony sposób i wpływania na jego działania. Informacja jest przekazywana do oka poprzez obraz i tekst. Obraz ilustruje stan lub sytuację, na którą odbiorca powinien zareagować. Tekst jest wyjaśnieniem i instrukcją działania. Plakaty polityczne służą do szybkiej i zwięzłej prezentacji treści i osób, które odgrywają ważną rolę, zwłaszcza w czasie wyborów. Tym, co wyróżnia plakaty polityczne, jest to, że kondensują i wyrażają współczesną perspektywę, program, osąd wartościujący lub ideologię. Do przekazywania tych treści celowo wykorzystuje się środki wizualne i językowe, które mają na celu wywołanie efektu i wyrażenie wartości w zwięzłej i zapadającej w pamięć formie. Z jednej strony przekazy umieszczone na plakatach skupiają się na stałych wyborcach danej partii, z drugiej – ich adresatami mogą być także nowi wyborcy lub wyborcy niezadowoleni (z innych partii) lub niezdecydowani. Należy przy tym podkreślić, że plakat zwykle nie dąży do rozpowszechniania obiektywnych informacji, ale raczej subiektywnej opinii jego zlecniodawcy, aby wywołać u odbiorcy świadome lub nieświadome postawy i działania.

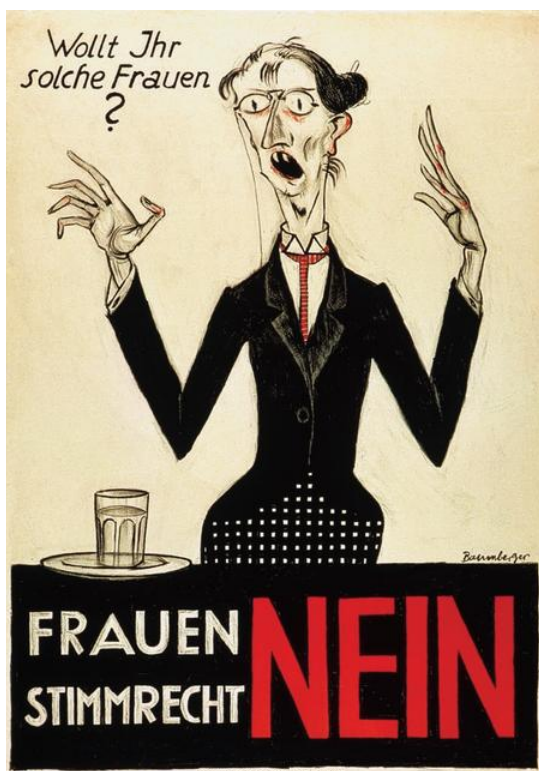
Plakaty wyborcze to prawdopodobnie najbardziej tradycyjne i najbardziej rozpowszechnione formy plakatu politycznego i reklamy wyborczej. Plakat wyborczy jest typowym instrumentem szwajcarskiej polityki. Plakat w Szwajcarii jest zawsze publikowany lub zawieszany, gdy konieczne jest głosowanie nad poprawką do konstytucji lub w referendum ustawodawczym. Za prekursora plakatu politycznego można uznać ulotkę polityczną, która już w czasie reformacji i podczas wojen chłopskich XVI i XVII wieku odgrywała ważną rolę, zarówno jako plakat pisany, jak i przedstawienia obrazkowe. Wraz z pojawieniem się reklamy i rozwojem techniki takiej jak litografia około 1890 roku, która umożliwiła druk wielkoformatowy w dużych ilościach, rozpoczął się triumf nowoczesnego plakatu. Szwajcarscy malarze tacy jak Burkhard Mangold, Cuno Amiet, Giovanni i Augusto Giacometti, Otto Baumberger, Dora Hauth i Niklaus Stoecklin wykorzystali nowe osiągnięcia sztuki w projektach plakatów. W okresie międzywojennym druk offsetowy zastąpił litografię, a zamiast malarzy projektowaniem plakatów zajęli się głównie graficy, fotografia coraz częściej stawała się nośnikiem reklamy. Rozwój plakatów wyborczych w Szwajcarii – istnieją tu od końca XIX wieku – wpisywał się w te ogólne tendencje. Zatem jako projektanci plakatów wyborczych opowiadających się za lub przeciw

prawom wyborczym dla kobiet działali wspomniani malarze, tacy jak Otto Baumberger, Niklaus Stoecklin, Dora Hauth czy Hans Erni, jak również znani graficy, tacy jak Donald Brun, Hermann Eidenbenz czy Beatrice Afflerbach, ale też anonimowi projektanci. Ikonografia plakatów dotyczących praw wyborczych dla kobiet odpowiada jasno określonej logice: to kwestia głosowania za lub przeciw tym prawom.

### **Plakat jako medium walki o prawa wyborcze kobiet w Szwajcarii**

W dalszej części artykułu przedstawione i omówione zostaną plakaty wyborcze z lat 1920-1971, jakie pojawiły się w Szwajcarii w związku z przeprowadzonymi referendum w sprawie przyznania kobietom praw wyborczych. Dominują na nich dwa kompleksy tematyczne: role związane z płcią i macierzyństwem oraz równość i sprawiedliwość. Przy tym należy zwrócić uwagę, że motywem zdecydowanie dominującym jest obrazowe przedstawienie roli i obowiązków matki. Wszystkie te plakaty adresowane były do mężczyzn, ponieważ tylko oni posiadali prawo głosu i tym samym tylko mężczyźni mogli zdecydować o przyznaniu praw wyborczych kobietom. Jak wcześniej podkreślono, szwajcarskie plakaty wyborcze związane z prawem wyborczym dla kobiet podzielić można na dwie grupy: te które agitowały przeciw (NEIN-Plakate) i te opowiadające się za (JA-Plakate) przyznaniem Szwajcarkom prawa do głosowania.

Pierwsze analizie poddane zostaną plakaty, których celem było przekonanie wyborców – mężczyzn – do głosowania przeciwko prawom wyborczym dla kobiet. W 1920 roku ukazał się plakat zaprojektowany przez Otto Baumbergera (ryc. 1), przedstawiający brzydką kobietę z bladą twarzą, włosami upiętymi w kok, wydatnym nosem, z brakującymi zębami. Kobieta nosi okulary, ubrana jest w czarną marynarkę nawiązującą do męskich garniturów, białą koszulę i czerwony krawat. Postać gestykułując unosi ramiona, a jej przesadnie długie i cienkie palce przypominają pajęczę nogi. Bohaterka plakatu od pierwszego spojrzenia wzbudza negatywne emocje, jest zaprzeczeniem wizerunku kobiety podobającej się mężczyznom, a jednocześnie nie odpowiada wyobrażeniom troskliwej matki i żony. W lewym górnym rogu autor plakatu umieścił pytanie retoryczne: „Chcecie takich kobiet?”, natomiast u dołu widoczne jest hasło: „NIE dla praw wyborczych dla kobiet”. Wizerunek zimnej, nieatrakcyjnej, wręcz brzydkiej kobiety w połączeniu z tekstem na plakacie sugeruje, że przyznanie kobietom prawa do głosowania może z nich uczynić istoty podobne do tej przedstawionej na plakacie. Otwarte usta kobiecej postaci, gestykułujące ręce i stojąca obok szklanka wody wskazują na to, że bohaterka plakatu przemawia przed publicznością, jest osobą zaangażowaną politycznie. Kobiece przedstawienie na plakacie Baumbergera ma na celu zniechęcić czy wręcz odstraszyć mężczyzn od zagłosowania za przyznaniem ich kobietom praw wyborczych i umożliwienia im zajmowania się polityką, która zamienia kobiety w zimne, nieatrakcyjne, zmaskulinizowane istoty dalekie od ideału pięknej kobiety i dobrej matki.



Ryc. 1. Otto Baumberger, *Wollt Ihr solche Frauen?; rok wydania 1920*

że również w wózku zakłócony został porządek. Mężczyzna trzyma w lewej ręce butelkę dla niemowląt, natomiast jego nieco niewyraźnie narysowane buty można „odczytać” jako kaptcie domowe. Plakat nie zawiera hasła wyborczego, a jedynie ostrzeżenie dla mężczyzn, aby zastanowili się, jakie konsekwencje mogą się wiązać z oddaniem głosu na „tak” dla praw wyborczych kobiet. W swojej przestrodze przed „światem wywróconym do góry nogami” przedstawienie na plakacie zawiera wszystkie elementy, które przeciwnicy wysunęli w debatach na temat praw wyborczych dla Szwajcerek: zagrożenie dla porządku społecznego, maskulinizację kobiet, degradację mężczyzn, nieład i niebezpieczeństwo dla dzieci.

Kolejny plakat, którego przesłaniem jest sprzeciw wobec przyznania kobietom praw wyborczych (ryc. 3), zaprojektowany przez grafika z Bazylei Ernsta Keisera, jest prawdopodobnie jednym z najbardziej znanych plakatów wyborczych w Szwajcarii w kampanii przeciwko prawom wyborczym dla kobiet: „Matka zajmuje się polityką!”. Także ten plakat przedstawia wizję „świata przewróconego do góry nogami” jako konsekwencję zaangażowania się kobiet w politykę. Ów odwrócony porządek

Innym przykładem plakatu z serii „NIE dla praw wyborczych kobiet” jest niewielki poster (ryc. 2) o rozmiarach kartki A4, a więc przypominający bardziej tradycyjną ulotkę, która została rozprowadzona w kampanii referendalnej 1920 roku w Zurychu i Bazylei. Plakat ten przedstawia ideę „świata wywróconego do góry nogami”, odwrócenie ról i możliwe konsekwencje takiej sytuacji. Podobnie jak na wcześniej omawianym plakacie główną bohaterką jest i tutaj mówczyni stojąca na podium: wysoka, gestykulująca i nie do końca ładna kobieta, z włosami upiętymi w kok. Wokół podium gromadzą się kobiety, niektóre w fartuchach, co sugeruje, iż mogą to być gospodynie domowe, które przybiegły posłuchać mówczyni porzucając swoje prace domowe. Na plakacie przedstawiony został także drobny i skromny mężczyzna stojący przy wózku dziecięcym, a wystająca z niego nóżka maluszka to znak,



Ryc. 2. Projektant nieznany, *Männer denkt an die Zukunft*; rok wydania 1920



Ryc. 3. Ernst Keiser, *Die Mutter treibt Politik*; rok wydania 1927; miejsce druku Bazylea

świata uosabia kot ze świecącymi oczami w dziecięcym wózku i płaczące niemowlę leżące na ziemi. Plakat sugeruje także, że kobieta poświęcająca swój czas polityce nie tylko nie może być dobrą matką, ale stanowi także zagrożenie dla domowego i społecznego ładu, co ukazuje panujący w domu chaos.

Sprzeciw wobec przyznania kobietom praw wyborczych wyraża także plakat zaprojektowany przez Donalda Bruna (ryc. 4) ukazujący muchę siedzącą na dziecięcym smoczku. Mucha – uosobienie brudu jako ostrzeżenie przed skutkami praw wyborczych kobiet dla zdrowia dzieci, wywołała burzliwe reakcje. Iris von Roten wspomniała jeszcze ponad dziesięć lat po kampanii wyborczej, w której pojawił się omawiany plakat, w swojej publikacji *Frauen im Laufgitter* osławiony smoczek. Jej zdaniem smoczek ten symbolizuje mężczyznę – „dużego niemowlaka”, który bardziej troszczył się o własne dobro, niż o dobro niemowląt.

O tym, że skutkiem przyznania kobietom praw wyborczych może być zaniedbywanie przez matki własnych dzieci, informują plakaty projektu Hugo Laubi z roku 1946 (ryc. 5) i lokalnego grafika Arthura Rahma z roku 1954 (ryc. 6). Plakat Laubiego przedstawia kilkuletnią brudną, zropaczoną dziewczynkę z potarganymi włosami i palcem w nosie, która pyta, kiedy jej mama wróci do domu. Natomiast na plakacie Rahma przedstawiony jest chłopak w podartym ubraniu i z świadectwem ze złymi wynikami w dłoni, który zawodzi: „Mamusia zajmuje się polityką i nie ma dla



Ryc. 4. Donald Brun, *Frauenstimmrecht NEIN*; rok wydania 1946



Ryc. 5. Hugo Laubi, *Frauenstimmrecht NEIN! Mamma wenn kunsch heim?*; rok wydania 1946



Ryc. 6. Arthur Rahm, *Frauenstimmrecht? NEIN. Syt' Mammi politisiert, het's fir mi kai zyt meh*; rok wydania 1954

mnie czasu”. Oba plakaty zawierają ten sam przekaz – dopuszczenie kobiet do polityki spowoduje utratę kobiecości i cech przypisywanych dobrej matce: opiekuńczości, czułości, dbałości o dobro dziecka, przekazywanie dobrych manier dziewczynkom i wspieranie chłopców w nauce. Według zwolenniczek praw wyborczych dla kobiet taki przekaz świadczył o tym, że przeciwnikom wyczerpały się merytoryczne argumenty.

Na plakacie zaprojektowanym w 1959 roku przez Wenera Nänny (ryc. 7), który powstał na zlecenie Komitetu Kobiet w Bazylei widoczna jest sylwetka delikatnej, kobiecej Szwajcarki, w kierunku której wyciągnięte są silne, wręcz brutalne męskie dłonie z napisem „partia”. Przedstawienie na plakacie pozwala niemalże fizycznie odczuć zagrożenie dla kobiecego ciała, jakim może być wyrażenie zgody



Ryc. 7. Werner Nänny, *Frauenstimmrecht NEIN*; rok wydania 1959

kobietom praw wyborczych obok plakatów przeciwników pojawiały się także plakaty wyborcze zwolenników równouprawnienia kobiet. Badacze tego zagadnienia podkreślają, iż temat przyznania kobietom praw wyborczych podejmowany był przez ich zwolenników głównie na «poziomie wielkich ideałów»: Na plakacie zaprojektowanym przez Dorę Hauth z roku 1920 (ryc. 9) przedstawiona została naga kobieta na koniu z wagą, symbolem sprawiedliwości w dłoni. Postać na koniu nawiązująca z jednej strony do Justycji – rzymskiej bogini sprawiedliwości, z drugiej zaś do przedstawień zwycięskiej Joanny d’Arck sygnalizuje wolność i rewolucję kobiet przeciw dotychczasowemu niesprawiedliwemu porządkowi społecznemu. Umieszczenie na jednej z szalek wagi kobiety, a na drugiej mężczyzny ma sugerować, że osiągnięcie równouprawnienia jest możliwe.

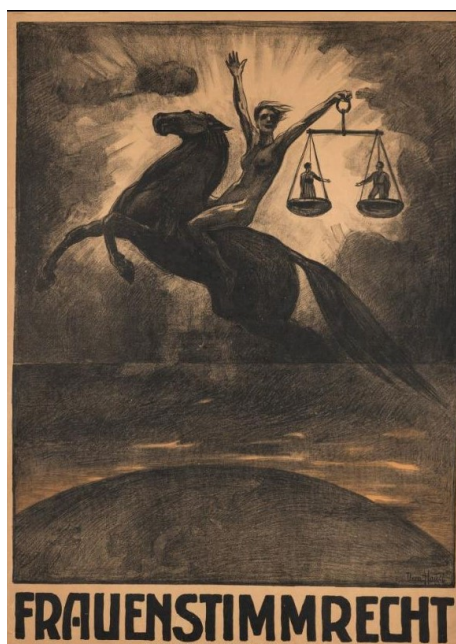
Powstałe po II wojnie światowej plakaty odzwierciedlały nowe trendy technologiczne, projektanci coraz chętniej wykorzystywali w swoich projektach fotografie. Przykładem nowej techniki tworzenia plakatów jest projekt Partii Pracy z 1946 roku, w którym wykorzystano wycięte z filmu *S’Vreneli am Thunersee* zdjęcie (ryc.10). Przedstawia ono główną aktorkę Lotti Geissler (1919-1983), która występowała

na przyznanie kobietom praw wyborczych i tym samym partycypowanie w życiu politycznym. Intencją autora było także uświadomienie wyborcom różnicy pomiędzy „brutalnym” światem mężczyzn i delikatną i jednocześnie podatną na manipulacje konstrukcją kobiet. Na zlecenie Komitetu Kobiet w Bazylei powstał w 1968 roku także inny plakat skierowany przeciwko przyznaniu kobietom praw wyborczych (ryc.8). W jego centrum znajduje się piękna, odpowiadająca ówczesnym ideałom kobiecości postać, która wyciąga dłoń apelując do wyborców „Nie mieszajcie nas do polityki!”. Zleceniodawczynie obu projektów są przekonane, że prawo wyborcze i czynny udział w polityce stanowią zagrożenie dla kobiecości pojmowanej jako kruchość psychiczna i fizyczna, ale także piękno cielesne kobiet, które nie pasują do polityki.

Od początku prowadzonej w Szwajcarii kampanii na rzecz przyznania



Ryc. 8. Arthur Rahm, *Lasst uns aus dem Spiel!*; rok wydania 1968



Ryc. 9. Dora Hauth, *Frauenstimmrecht*; rok wydania 1920



Ryc. 10. Hermann Eidenbenz, *Ein freies Volk braucht freie Frauen*; rok wydania 1946

także w Teatrze w Bazylei w czasie kiedy w tym mieście odbywało się głosowanie w sprawie przyznania kobietom praw wyborczych. W roku 1946 Lotti Geissler poślubiła Friedricha Dürrenmatta i zakończyła swoją karierę aktorską. Mimo współczesnych elementów graficznych plakat autorstwa grafika Hermanna Eidenbenza stanowi wyjątek w serii plakatów wyborczych, ponieważ pokazuje konkretną współczesną kobietę, a także wskazuje na wolność jako centralny element współczesnego społeczeństwa (kobieta-społeczeństwo). Innowacyjność tego plakatu polega także na tym, że sposób przedstawienia widocznej na nim postaci nie wskazuje na klasyczną rolę kobiety. Czasy się zmieniają, a wraz z nimi ideał kobiecości i oczekiwania współczesnych Szwajcerek, które nie



Ryc. 11. Beatrice Afflerbach, *My Mammi goht go stimme*; rok wydania 1954



Ryc. 12. Dora Hauth, *Zum Schutz der Jugend und der Schwachen*; rok wydania 1920

wiązają swojej przyszłości wyłącznie z rolą matki i żony.

Do przyznania kobietom prawa do głosowania zachęca plakat (ryc. 11) autorstwa Beatrice Afflerbach, który został zaprojektowany na potrzeby referendum przeprowadzonego w Bazylei w 1954 roku, w którym uczestniczyć miały także kobiety, aby odebrać przeciwnikom argument, jakoby same kobiety były przeciwnie wprowadzeniu praw wyborczych. Na plakacie uśmiechnięty chłopiec zachęca kobiety do wzięcia udziału w referendum w sprawie przyznania im praw wyborczych. A jednocześnie zdrowy i uśmiechnięty wyraz twarzy chłopca sugeruje jednoznacznie, że tego rodzaju innowacja w życiu kobiet nie skutkuje lekceważeniem roli matki i zaniedbywaniem dziecka.

O umiejętności kobiet pogodzenia roli matki i kobiety odpowiedzialnie funkcjonującej w świecie polityki przekonuje jeszcze inny plakat (ryc. 12) z roku 1920 wspomnianej już wcześniej graficzki Dory Hauth. Autorka przedstawiła postać uosabiającą wszystkie kobiece cechy cenione w pierwszej połowie XX wieku w Szwajcarii: bohaterka plakatu jest zarówno kobieca, przy tym jest czułą i opiekuńczą matką, a jednocześnie z jej wizerunku emanuje siła, dzięki której kobieta może chronić nie tylko własne dziecko, ale i wszystkie potrzebujące pomocy dzieci i gotowa jest wspierać słabych. Przesłaniem plakatu jest próba przekonania wyborców, że prawo kobiet do głosowania nie zmieni ich dotychczasowej roli kobiety i matki, a jedynie wzmocni ich pozycję w społeczeństwie i pozwoli służyć i chronić potrzebujących.

W latach 1966-1971, kiedy to w poszczególnych kantonach, a ostatecznie także na poziomie całego państwa związkowego



przeprowadzane referenda kończyły się przyznaniem kobietom praw wyborczych pojawiają się wyłącznie graficzne plakaty wyborcze. Takie zredukowanie plakatów do krótkiego tekstu i rezygnacja z sugestywnych obrazów świadczy o zrównaniu kobiet i mężczyzn w ich prawach i tym samym o jedynej możliwej ich wymowie, czyli poparciu prawa głosu dla kobiet. Przykładem graficznego plakatu, w którym zamiast walki odnaleźć można współdziałanie przedstawicieli obu płci, jest projekt (ryc. 13) Jeana Menthy'ego „Mężczyźni dla kobiet”, który zwyciężył także w konkursie na najlepszy plakat zorganizowanym przez Departament Sprawiedliwości Miasta Bazylei. Na innym plakacie graficznym (ryc. 14) z roku 1971 czytamy: „Prawo kobiet do współdecydowania także w państwie związkowym”, co wskazuje na to, że zwolenniczki i zwolennicy praw wyborczych dla kobiet przed głosowaniem związkowym roku 1971 nie mieli wątpliwości co do osiągnięcia zamierzonego celu. Warty wspomnienia projektem pochodzącym z tego samego roku jest plakat (ryc. 15) z napisem „Dla naszych kobiet serdeczne TAK” i bukietem kwiatów, który wskazuje już na zwycięski wynik wyborów z 7 lutego 1971 roku. Średnia głosów oddanych we wszystkich szwajcarskich kantonach za wprowadzeniem prawa wyborczego dla kobiet wyniosła wówczas 66 procent, za opowiedziała się większość czyli 14½ kantonów.



Ryc. 13. Jeana Menthy, *Männer für Frauen*; rok wydania 1966



Ryc. 14. Projektant nieznan, *Mitspracherecht der Frauen auch im Bund*; rok wydania 1971



Ryc. 15. Projektant nieznanym, *Für unsere Frauen ein herzliches JA*; rok wydania 1971



Ryc. 16. Projektant nieznanym, *50 Jahre Frauenstimmrecht*; rok wydania 2020

## Zakończenie

Osiągnięcie zwycięskiego wyniku w referendum z roku 1971 poprzedziła seria istotnych wydarzeń. Nie bez znaczenia dla nastrojów wokół praw kobiet w Szwajcarii były zamieszki studenckie z 1968 r. Fakt, że sytuacja Szwajcerek w tamtym czasie była porównywalna z sytuacją kobiet w Jemenie, Jordanii, Kuwejcie czy Arabii Saudyjskiej wywołał skandal. W 1969 r. powstał Ruch Wyzwolenia Kobiet (FBB), drugą organizacją ruchu kobiecego była Ofra (Organizacja na rzecz Spraw Kobiet), założona przez kobiety z lewicowej partii POCH (Postępowa Organizacja Szwajcarii).

1 marca 1969 r. odbył się „Marsz na Bern”, podczas którego przed budynkiem parlamentu w Bernie demonstrowało 5000 kobiet i mężczyzn. Następnie długo trwały przygotowania do złożenia wniosku w sprawie wprowadzenia prawa wyborczego dla kobiet, czego rezultatem było referendum przeprowadzone 7 lutego 1971 r. Wynikiem 621 109 głosów na „tak” (65,7 proc.) do 323 881 na „nie” (34,3 proc.) elektorat męski przyznał kobietom czynne i bierne prawa wyborcze w kwestiach politycznych. Ponad pięćdziesiąt lat później niż kobiety w większości krajów europejskich, także Szwajcarki mogły zaangażować się w politykę federalną jak i kantonalną. Tylko dwa półkantony: Appenzell Ausserrhoden i Appenzell Innerrhoden wahały się przez lata, zanim uznały prawo wyborcze kobiet za obowiązujące: w 1989 roku w Appenzell Ausserrhoden i dopiero 27 listopada 1990 r. w kantonie Appenzell Innerrhoden. Nowe prawo zostało zapisane w Konstytucji Federalnej 7 lutego 1971 r.

w następującym brzmieniu: „Obywatele i obywatelki Szwajcarii mają te same prawa i obowiązki polityczne w głosowaniach i wyborach federalnych.” (Art. 74 BV, 1971). Aktualną wersję prawa wyborczego można znaleźć w Konstytucji Federalnej z 18 kwietnia 1999 r.: „Wszystkie obywatelki i wszyscy obywatele szwajcarscy, którzy ukończyli 18 rok życia i nie są ubezwłasnowolnieni z powodu choroby psychicznej lub osłabienia psychicznego, posiadają prawa polityczne w sprawach federalnych. Każdy ma takie same prawa i obowiązki polityczne” (Art. 136 ust. 1 BV 1999).

Plakaty towarzyszą kontrowersyjnej i trwającej przez okres pięćdziesięciu lat dyskusji na temat praw wyborczych kobiet. Ale dlaczego wykluczenie kobiet z życia politycznego Szwajcarii możliwe do lat 70. XX wieku? Istotną rolę odegrała tu przede wszystkim definicja równości. W szwajcarskiej dyskusji na temat konstytucji często pośrednio lub bezpośrednio przywołuje się arystotelesowskie pojęcie równości, co oznacza „tylko taki sam może być tak samo potraktowany”. Tylko to samo należy zatem traktować jednakowo. W *Szwajcarskim Prawie Federalnym* Fleinera i Giacomettiego z 1949 r. napisano, że równość wobec prawa wymaga także uwzględnienia różnic w systemie prawnym, o ile równe traktowanie nierównego prowadziłyby do nierówności, przy czym różność, legitymująca nierówność musi być znacząca. W Szwajcarii uznano, że macierzyństwo jest tego rodzaju znaczącym kryterium nierówności, które pozwala na wykluczenie kobiet z praw wyborczych. W narodowej dyskusji na ten temat prowadzonej w 1945 roku uznano, że obowiązki macierzyńskie przeszkadzałyby kobietom w wypełnianiu ich praw obywatelskich i wyborczych. Zdolność do rodzenia dzieci oraz obowiązek ich wychowania i troski o nie stały się symbolem różnicy, w oparciu o który skonstruowano teorię o niezdolności kobiet do uczestniczenia w życiu politycznym. Stąd wynikało przekonanie, że w momencie, gdy kobiety zajmą się polityką, stracą swoje macierzyńskie umiejętności i zaniedbają związane z nim obowiązki, a w konsekwencji dziecko wypadnie z wózka, na smoczku usiądzie mucha, a biedny chłopiec zostanie w podartych spodniach i ze złymi wynikami na świadectwie. Dlatego jeszcze w 1966 roku przeciwnicy równouprawnienia kobiet twierdzili, że miejsce kobiety jest w domu u boku męża i przy dziecku.

Także zwolenniczki prawa głosu dla kobiet powołują się w swoich argumentach na rodzinę: na dumnego chłopca, którego matka może uczestniczyć w głosowaniu i odważną dziewczynkę, która cieszy się, że jej tata głosuje za prawem dla kobiet. W ten sposób wskazują na możliwość pogodzenia polityki z obowiązkami domowymi i nawiązują także do kolejnego argumentu obozu zwolenników, iż kobiety jako wychowawczynie dzieci pilnie potrzebują praw wyborczych. Powyższe rozważania pokazują, że interpretacja plakatów wyborczych pozwala udzielić odpowiedzi na pytanie postawione na początku niniejszego artykułu, dlaczego wykluczenie kobiet w Szwajcarii było możliwe tak długo, i nie było przy tym postrzegane jako niesprawiedliwość, a także dlaczego Szwajcaria mimo to była przekonana, że jest państwem

demokratycznym, a nawet modelową demokracją. Macierzyństwo stworzyło istotną i zasadniczą nierówność, która legitymizowała wykluczenie. Prawo do głosowania nie było rozumiane jako prawo człowieka, ale coś, co można było przyznać kobietom lub nie.

Jednak rola matki i macierzyństwo były nie tylko kryteriami wykluczenia, jednocześnie stały się podwaliną koncepcji statusu politycznego. Kobiety domagały się praw wyborczych, ponieważ czuły się odpowiedzialne za przyszłe pokolenia. Argument, że kobietom właśnie ze względu na różnice, ich spokojne usposobienie i poczucie wspólnoty, pełnią rolę matki i wychowawczynie, a także ponieważ miały do spełnienia inne zadania niż mężczyźni, trzeba było przyznać prawa polityczne, podnoszony był już około roku 1900 przez dużą część ruchu kobiecego, nie tylko szwajcarskiego. Jednak wyniki głosowań w referendach kantonalnych przeprowadzanych jeszcze w latach 50. pokazują, że rola matki nie była postrzegana jako status polityczny. Argumenty przeciwników przemawiające za wykluczeniem kobiet z praw wyborczych przedstawione na plakatach jako mucha na smoczku czy kot w dziecięcym wózku albo świadectwo ze złymi ocenami miały większą siłę oddziaływania.

Rzadkim argumentem na poparcie wprowadzenia praw wyborczych kobiet w Szwajcarii były prawa człowieka, równość i demokracja. Mężczyźni dla kobiet, koń sprawiedliwości i wolne kobiety były wyjątkami. Jasne było, że przyznanie kobietom praw wyborczych jest aktem wymagającym głosowania mężczyzn. To oznacza, że polityczny porządek obowiązujący w Szwajcarii został świadomie postawiony nad prawem człowieka i demokracją.

Tymczasem od pół wieku kobiety uczestniczą w życiu politycznym w Szwajcarii i w pięćdziesiątą rocznicę przyznania Szwajcarkom praw wyborczych ukazała się publikacja pod redakcją Isabel Rohner i Irène Schäppi, której celem jest podsumowanie minionego półwiecza, w ciągu którego kobiety w Szwajcarii korzystały ze swoich praw godząc rolę matki z pracą zawodową i działalnością polityczną. Przedstawiona na okładce publikacji (ryc. 16) kobieta ma na głowie wieniec laurowy – pochodzący ze starożytnego Rzymu symbol zwycięstwa. Jej wizerunek emanuje siłą i pewnością siebie. Przekaz ilustracji na okładce jest jednoznaczny i sugeruje pozytywny bilans minionego pięćdziesięciolecia, a także optymistyczną perspektywę dla przyszłej roli i sytuacji kobiet w społeczeństwie i państwie szwajcarskim.

## Bibliografia

- Artinger, K., *Das politische Plakat – Einige Bemerkungen zur Funktion und Geschichte*, w: Artinger, K. (red.), *Die Grundrechte im Spiegel des Plakats. 1919 bis 1999*, Berlin 2020. Online unter: [www.dhm.de/ausstellungen/grundrechte/katalog/15-22.pdf](http://www.dhm.de/ausstellungen/grundrechte/katalog/15-22.pdf) (Dostęp 30.07.2022).
- Artinger, K., Wunderlich, S., Chahine, R., Egger, S., Geise, G., Grohnert, R., Kautt, Y., Scheller, J., Schwinghammer, A., von Scheven, B., *Plakat Politik Protest: Agora der Bilder*. Neofelis Verlag 2022.
- Bohrman, H. (red.), *Politische Plakate*, Dortmund 1984.

- Burckhardt, H., *Politische Plakate*, Stuttgart 1974.
- Chiquet, S., Huber, D., *Frauenleitbilder in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg 1942-1965*, w: *Auf den Spuren weiblicher Vergangenheit*. Beitrag der 4. Schweizerischen Historikerinnentagung/Arbeitsgruppe Frauengeschichte Basel (red.), Zürich 1988, s. 263-281.
- Czuray, J., Öhl, F., *Didaktische Anregungen zur CD-ROM „Nationalratswahl. Plakate. 2. Republik“*, bm:bwk 2005, Online: [www.bmukk.gv.at/medienpool/13076/12157.pdf](http://www.bmukk.gv.at/medienpool/13076/12157.pdf) (Dostęp 30.07.2022).
- Escher, N., *Entwicklungstendenzen der Frauenbewegung in der deutschen Schweiz 1850-1918/19*. Dissertation, Universität Zürich 1985.
- Frauenwahlrecht und Edelmenschen. Meta von Salis – das Dilemma einer konservativen Feministin*, w: NZZ Online vom 26. Februar 2005 <http://www.nzz.ch/2005/02/26/li/articleCME80.html> (Dostęp 7.11.2011, 22.12).
- Frick, L. (red.), *Politische Plakate. Von der Weimarer Republik bis zur jungen Bundesrepublik. Politik und Unterricht. Zeitschrift für die Praxis der Politischen Bildung* (2-3), Stuttgart: lpb, 2009.
- Hampel, J., *Politische Plakate der Welt*, Essen 1973.
- Joris, E., Witzig, H., *Frauengeschichte(n). Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz*, Zürich 2001.
- Joris, E., *Von der Frauenbefreiung zur Frauenpower*, w: *Viel erreicht – wenig verändert? Zur Situation der Frauen in der Schweiz. Bericht der Eidgenössischen Kommission für Frauenfragen*, Bern 1995, s. 61-67.
- Köchli, Y.-D. (red.), *Frauen wollt ihr noch 962 Jahre warten?* Zürich 2006.
- Krauze-Pierz, J., *Mutter und Mutterschaft – Konstruktionen und Diskurse. Topographie der Mütterlichkeit in der Deutschschweizer Literatur von Frauen*, Hamburg 2013.
- Krauze-Pierz, J., *Wie viel Gleichberechtigung brauchen die Schweizerinnen? Zur gegenwärtigen Situation der Frauen in der politischen Kultur der Schweiz*, w: *Kultura, literatura, język : pogranicza komparatystyki : prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 70. rocznicę urodzin / pod red. Katarzyny Grzywki*. T.1. – Warszawa : Instytut Germanistyki UW, 2012, s. 427-442.
- Morf, I., *Frauen im kulturellen Leben der Schweiz*, Zürich 1997.
- O'Dea, C., *Der Tag, an dem die Männer Nein sagten*, (tłumaczenie z języka angielskiego: Barbara Traber), Freiburg i.Ü. 2021.
- Rohner, I./ Schättli, I., (red.), *50 Jahre Frauenstimmrecht. 25 Frauen über Demokratie, Macht und Gleichberechtigung*, Zürich 2020.
- Roten, I. von: *Frauen im Laufgitter. Offene Worte zur Stellung der Frau*, Zürich 1991.
- Viel erreicht – wenig verändert? Zur Situation der Frauen in der Schweiz. Bericht der Eidgenössischen Kommission für Frauenfragen*, Bern 1995.
- Voegeli, Y., *Zwischen Hausrat und Rathaus. Auseinandersetzungen um die politische Gleichberechtigung der Frauen in der Schweiz 1945-1971*, Zürich 1997.
- Wecker, R.: «Der Staat bin Ich! Was geht das die Frauen an?» Plakate in der Auseinandersetzung um das Frauenstimmrecht im Kanton Basel-Stadt, Online: [https://ch2021.ch/wp-content/uploads/2019/10/CMV\\_Kreis\\_Frauenstimmrecht\\_S127-147\\_low.pdf](https://ch2021.ch/wp-content/uploads/2019/10/CMV_Kreis_Frauenstimmrecht_S127-147_low.pdf) (Dostęp 20.07.2022).

## Spis ilustracji

- Ryc. 1. Otto Baumberger, *Wollt Ihr solche Frauen?*; rok wydania 1920; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/62808/wollt-ihr-solche-frauen--frauenstimmrecht-nein>
- Ryc. 2. Projektant nieznany, *Männer denkt an die Zukunft*; rok wydania 1920; źródło: StABS, Politisches J9 (19119)
- Ryc. 3. Ernst Keiser, *Die Mutter treibt Politik*; rok wydania 1927; miejsce druku Bazylea; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/98809>

- Ryc. 4. Donald Brun, *Frauenstimmrecht NEIN*; rok wydania 1946; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/53922/frauenstimmrecht-nein?ctx=185d264df402c40106450df3ab93a45367ca45b9&idx=113>
- Ryc. 5. Hugo Laubi, *Frauenstimmrecht NEIN! Mamme wenn kunsch heim?*; rok wydania 1946; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/72098/frauenstimmrecht=-nein-mamme-wenn-kunsch-haim?ctx=954c3068e7bd6ed649d57eadc57bb3d431557b45&idx=43>
- Ryc. 6. Arthur Rahm, *Frauenstimmrecht? NEIN. Syt' Mammi politisiert, het's fir mi kai zyt meh*; rok wydania 1954; źródło: <https://placart.ch/artwork/original-plakat-frauenstimmrecht-nein>
- Ryc. 7. Werner Nänny, *Frauenstimmrecht NEIN*; rok wydania 1959; źródło: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, ZHdK
- Ryc. 8. Arthur Rahm, *Lasst uns aus dem Spiel!*; rok wydania 1968; źródło: Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung: Plakatsammlung. Mit der Genehmigung von der Orell Füssli AG
- Ryc. 9. Dora Hauth, *Frauenstimmrecht*; rok wydania 1920; źródło: <https://www.emuseum.ch/search/Dora%20Hauth%3A%20Frauenstimmrecht>
- Ryc. 10. Hermann Eidenbenz, *Ein freies Volk braucht freie Frauen*; rok wydania 1946; źródło: <https://www.emuseum.ch/search/Ein%20freies%20Volk%20braucht%20freie%20Frauen%20>
- Ryc. 11. Beatrice Afflerbach, *My Mammi goht go stimme*; rok wydania 1954; źródło: <https://www.emuseum.ch/search/My%20Mammi%20goht%20go%20stimme%20>
- Ryc. 12. Dora Hauth, *Zum Schutz der Jugend und der Schwachen*; rok wydania 1920; źródło: <https://www.bild-video-ton.ch>
- Ryc. 13. Jeana Menthy, *Männer für Frauen*; rok wydania 1966; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/116279/am-24266--manner-fur-frauen--ja--aktionskomitee-fur-d?ctx=4b3c45a35452e6d0d7889be7702aa4275ab2acf1&idx=1>
- Ryc. 14. Projektant nieznan, *Mitspracherecht der Frauen auch im Bund*; rok wydania 1971; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/178128/mitspracherecht-der-frauen-auch-im-bund-es-bleibt-beim-ja-?ctx=c16c89896126919e29c8c6e18f65189c70637e4f&idx=0>
- Ryc. 15. Projektant nieznan, *Für unsere Frauen ein herzliches JA*; rok wydania 1971; źródło: <https://www.emuseum.ch/objects/178129/fur-unsere-frauen-ein-herzliches-ja-am-7-februar?ctx=d-c12d66e5d1f222e01f9c5c4418b8c1cf2f937ae&idx=0>
- Ryc. 16. Projektant nieznan, *50 Jahre Frauenstimmrecht*; rok wydania 2020; źródło: Limat Verlag

## Biogram autorki

**Justyna M. Krauze-Pierz**, profesor uczelni w Zakładzie Literatury i Kultury Austriackiej w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Literaturoznawczyni, zajmuje się współczesną literaturą austriacką i szwajcarską oraz literackimi relacjami polsko-niemieckimi; publikacje poświęcone literaturze podróżniczej kobiet (*Frauen auf Reisen: Kulturgeschichtliche Beiträge zu ausgewählten Reiseberichten von Frauen aus der Zeit 1842-1940*, Hamburg 2006), Matce i macierzyństwu w literaturze szwajcarskiej (*Mutter und Mutterschaft – Konstruktionen und Diskurse: Topographie der Mütterlichkeit in der Deutschschweizer Literatur von Frauen*, Hamburg 2013); biografiami narracyjnym.

**Evelina Kristanova**

Uniwersytet SWPS w Warszawie, Katedra Kultury i Mediów

ORCID 0000-0003-4935-7417

## **Reklama porównawcza a postrzeganie marek przez konsumentów w aspekcie badań własnych**

**Comparative Advertising and Consumer Perceptions of Brands:  
An Empirical Study**

### **Abstract**

The main purpose of the study was to explore consumer attitudes, preferences and reactions to comparative advertising, including an assessment of how it affects purchase decisions. A questionnaire survey was applied, which was quantitative and qualitative in nature. The following research questions were posed for the empirical-oriented paper: What major factors impact purchase decisions made by consumers in light of comparative advertising? Do consumers have any concerns regarding comparative advertising? How do consumers rate the objectivity of comparative advertising? What forms of communication and presentation do they find most appealing in comparative advertising? The study was conducted on a cohort of 100 consumers using a questionnaire survey posted on social media in the first half of 2023. The following research methods were employed in the study: literature and criticism analysis, content analysis, media content analysis and statistical analysis.

### **Keywords**

advertising, comparative advertising, purchase decisions, brand

### **Abstrakt**

Główny cele przeprowadzonej analizy stanowiło poznanie postaw, preferencji i reakcji konsumentów względem reklamy porównawczej wraz z oceną jej wpływu na proces podejmowania decyzji zakupowych. Badania sondażowe miały charakter ilościowy i jakościowy. Na użytek artykułu o charakterze empirycznym sformułowano następujące pytania badawcze: Jakie są główne czynniki wpływające na decyzje zakupowe konsumentów w świetle reklamy porównawczej? Czy konsumenci mają obawy w związku z reklamą porównawczą? W jaki sposób oceniają oni obiektywność tego typu ogłoszeń? Jakie rodzaje informacji i prezentacji w niej są bardziej atrakcyjne dla nich? Badanie przeprowadzono na próbie stu konsumentów za pomocą kwestionariusza ankiety umieszczonej w mediach społecznościowych w pierwszym półroczu 2023 roku. W opracowaniu posłużono się metodami: analizy i krytyki piśmiennictwa, analizy treści, analizy zawartości mediów i statystyczną.

### **Słowa kluczowe**

reklama, reklama porównawcza, decyzje zakupowe, marka

## Wprowadzenie

Współczesna reklama doczekała się licznych opracowań zarówno naukowych jak też popularnonaukowych<sup>1</sup>. Definiowana jako „każda płatna i bezosobowa forma prezentacji i promocji idei, dóbr lub usług przez określonego nadawcę komunikatu”<sup>2</sup> odgrywa znaczącą rolę nie tylko w mediach ale ma wpływ na wybór zakupowy konsumentów. Wśród jej rodzajów można wymienić reklamę w mediach społecznościowych, płatne ogłoszenia w wyszukiwarkach, reklamę natywną i typu *display*. W typologii reklamy internetowej<sup>3</sup> rozróżniamy także formę w postaci strony www i poczty elektronicznej<sup>4</sup>. Jedną z odmian stanowi także reklama porównawcza, na podstawie której można zidentyfikować pośrednio lub bezpośrednio towary lub usługi konkurencji. Określamy ją jako reklamę, która „polega na porównaniu

<sup>1</sup> Np. M. Barańska, *Reklama i jej ograniczenia. Standardy europejskie a prawo polskie*, Warszawa 2011; M. Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków 2004; K. Cymanow-Sosin, *Lokowanie idei w reklamie*, Toruń 2020; D. Doliński, *Psychologia reklamy*, Wrocław 2001; I. Dudzik-Lewicka, M. Hofman-Kohlmeyer, *Postrzeganie i skuteczność poszczególnych form reklamy internetowej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie” 2015 nr 4, s. 207–225; W. Fletcher, *Reklama*, Łódź 2018; K. Grzybczyk, *Ilustrowane prawo reklamy*, Warszawa 2020; A. Jabłoński, *Skuteczna reklama na LinkedInie*, Warszawa 2021; G. Kuś, *E-reklamy a decyzje zakupowe konsumentów*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Informatycznych Technik Zarządzania Wyższej Szkoły Informatyki Stosowanej i Zarządzania. Współczesne Problemy Zarządzania” 2010, nr 1, s. 73–90; M. Karwowski, *Reklama natywna – czy to jeszcze informacja?*, „Folia Bibliologica” 2015 vol. 57, s. 115–117; M. Kowalska, *Internet jako narzędzie skutecznego marketingu i reklamy*, „Zeszyty Naukowe” 2006 nr 2; A. Makowiec, *Prawne aspekty reklamy w sieci – zagadnienia wybrane*, „Kultura, Media, Teologia” 2014 nr 3 s. 9–28; R. Nowacki, *Reklama*. Warszawa 2009; J. Mikosz J., *Formy reklamy zewnętrznej*, „Kultura, Media, Teologia” 2010 nr 3; też, *Sposoby promocji współczesnej polskiej prasy drukowanej*, Łódź 2015; A. Olszanecka-Marmola, *Czy telewizyjna reklama polityczna może zmienić wizerunek kandydata? : studium empiryczne wyborów prezydenckich 2015*, Toruń 2020; K. Peszko, *Wybory reklamodawców w świetle badań – wiedzące i tracące na popularności. Nośniki reklamowe, [w:] Marketing przyszłości. Trendy. Strategie. Instrumenty*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego” 2014, Nr 825; *Reklama. Aspekty prawne. Nowe wyzwania*, red. M. Namysłowska, Warszawa 2022; *Reklama wczoraj i dziś*, red. A. Barska, Warszawa 2016; A. Ryłko-Kurpiewska, *Reklama jako sztuka powtórzeń*, Gdynia 2016; A. Sadowa, *Pokolenia X, Y i Z wobec reklamy internetowej*, „Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne” 2019, nr 28, s. 297–311; A. McStay, *Reklama cyfrowa*, Łódź 2020; O. Witczak, *Postawy i opinie konsumentów indywidualnych wobec reklamy w nowych i tradycyjnych mediach*, „Marketing i Rynek” 2015, nr 8, s. 830–838.

<sup>2</sup> G. Armstrong, Ph. Kotler, *Marketing – Wprowadzenie*, Warszawa 2012, s. 531; inne definicje zostały w artykule B. Borusiak, B. Pierański, R. Romanowski, S. Strykowski, *Automatyzacja personalizacji reklamy internetowej*, „Marketing i Rynek” 2015 nr 3 s. 37.

<sup>3</sup> Reklama internetowa, inaczej nazywana reklamą online, jest formą, która wykorzystuje Internet do dostarczania konsumentom informacji marketingowych. *Advertising, Theory and Research*, ed. by D.W. Schumann E-book: CTI Reviews 2016, s. 9.

<sup>4</sup> K. Szalotka, A. Sadowa, *Wpływ reklamy internetowej na decyzje zakupowe w Polsce i Wielkiej Brytanii. Analiza komparatywna*, „Studia i Prace WNEiZ US” 2018, nr 53, s. 349–363.



naszego produktu z konkurencyjnym, ukazując go jako gorszy”<sup>5</sup>. W Unii Europejskiej reguluje ją dyrektywa z 1997 roku. Ponadto reklama porównawcza może mieć charakter bezpośredni (wskazany jest konkretny produkt konkurencji) lub pośredni (nie wspomina się o konkurencji)<sup>6</sup>.

## Metodologia

Zamierzeniem i celem głównym przeprowadzonej analizy stanowiło poznanie postaw, preferencji i reakcji konsumentów względem reklamy porównawczej wraz z oceną jej wpływu na proces podejmowania decyzji zakupowych. Badania miały charakter ilościowy i jakościowy. Na użytek artykułu o charakterze empirycznym sformułowano następujące pytania badawcze: Jakie są główne czynniki wpływające na decyzje zakupowe konsumentów w świetle reklamy porównawczej? Czy konsumenci mają obawy w związku z reklamą porównawczą? W jaki sposób oceniają oni obiektywność tego typu ogłoszeń? Jakie rodzaje informacji i prezentacji w niej są bardziej atrakcyjne dla nich?

W przeprowadzonych badaniach sondażowych zweryfikowano cztery hipotezy:

1. Konsumentom bardziej zależy na porównaniach dotyczących funkcjonalności produktów/usług niż na samych cenach, gdy podejmują decyzje zakupowe na podstawie reklamy porównawczej.
2. Dominują konsumenci, którzy obawiają się, że prezentowane w reklamach porównawczych informacje mogą być wyselekcjonowane i nieprawdziwe.
3. Konsumentom trudniej jest ocenić obiektywność porównań ze względu na subiektywne odczucia klientów w reklamie porównawczej.
4. Młodsze grupy wiekowe bardziej cenią multimedialne reklamy porównawcze (np. wideo), podczas gdy starsze grupy preferują sprecyzowane informacje tekstowe.

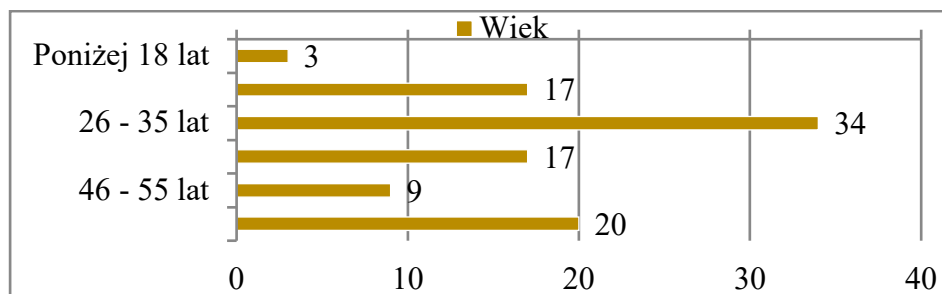
Badanie przeprowadzono na próbie stu konsumentów za pomocą kwestionariusza ankiety umieszczonej w mediach społecznościowych w pierwszym półroczu 2023 roku. W opracowaniu posłużono się metodami: analizy i krytyki piśmiennictwa, analizy treści, analizy zawartości mediów i statystyczną.

## Analiza wyników badań

Pierwsza część ankiety standardowo zawierała pytania dotyczące płci i wieku respondentów. Wzięło w niej udział 64% kobiet i 36% mężczyzn. Przedział wiekowy obrazuje poniższy wykres.

<sup>5</sup> K. Grzybczyk, [https://mfiles.pl/pl/index.php/Reklama\\_por%C3%B3wnawcza](https://mfiles.pl/pl/index.php/Reklama_por%C3%B3wnawcza)

<sup>6</sup> Tamże.



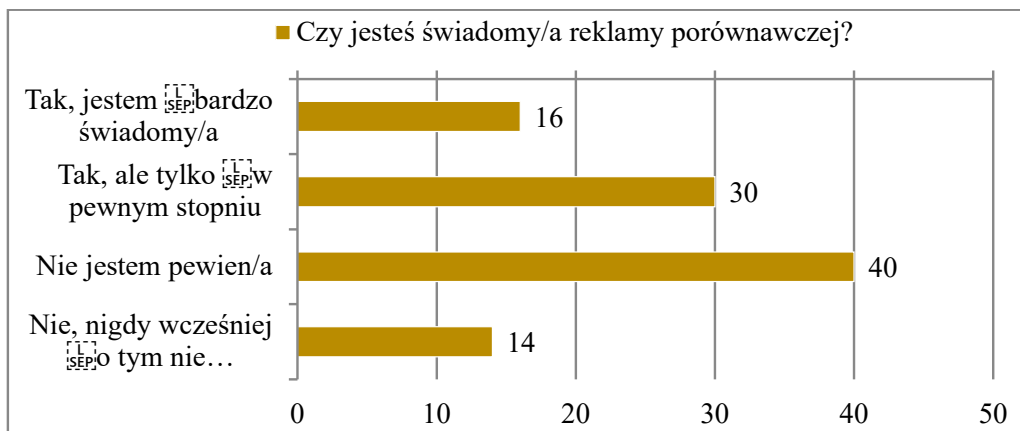
**Wykres 1. Wiek respondentów**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Najliczniejszą grupę stanowiły osoby w wieku 26-35 lat (34%). Wynik może wskazywać zarówno na liczniejszą reprezentację w badanej populacji, jak też na większe zainteresowanie udziałem w sondażu. Na drugim miejscu pod względem liczebności uplasowały się osoby w wieku od 18 do 25 lat (17%). Uczestnicy stanowili również młodszą populację, co może sugerować ogólną dostępność do internetowych ankiet w obrębie tej grupy wiekowej. Osoby w wieku 36-45 lat oraz powyżej 55 lat uzyskały taki sam wynik po 17%. Oznacza to, że obie grupy wiekowe tak samo reprezentowane były w badanej populacji, zatem mieliśmy do czynienia z równomiernym zakresem wiekowym ankietowanych. Najmniej osób biorących udział w ankiecie było w wieku 46-55 (9%). Udział respondentów w wieku poniżej 18 lat oraz powyżej 55 lat stanowił odpowiednio 3% i 20%.

W drugiej części formularza sformułowano 15 pytań związanych bezpośrednio z tematyką i przedmiotem badań m.in. dotyczące znajomości reklamy porównawczej, korzystanie z niej, jej przydatności w dokonywaniu wyborów zakupowych, wiarygodności i obiektywizmu, jak też możliwości wprowadzania w błąd za jej pośrednictwem oraz preferencji co do jej zawartości. Zapytano także o kwestię zaufania użytkowników do reklamy podczas indywidualnych zakupów. Ankietę zakończono dodatkowym pytaniem otwartym sugerującym respondentom wyrażenie opinii lub uwagi nawiązującej do podjętego zagadnienia. Uzyskane i przeanalizowane dane wraz ze szczegółowymi pytaniami ankietowymi przedstawiono za pomocą wykresów.

Kategorią najczęściej wybieraną wśród opiniodawców była odpowiedź „Nie jestem pewien/a” (40%). Należy stwierdzić, że to znacząca liczba osób. Nie były one pewne swojej wiedzy o reklamie porównawczej, co może świadczyć o braku znajomości i popularności problematyki. Kolejną grupę pod względem liczebności stanowiły osoby, które zaznaczyły odpowiedź: „Tak, ale tylko w pewnym stopniu” (30%). Znowu znaczna część ankietowanych nie posiadała w pełni wiedzy o omawianej reklamie, gdyż zaledwie 16% zadeklarowało znajomość i świadomość jej



**Wykres 2. Świadomość respondentów co do obecności reklamy porównawczej w Internecie**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

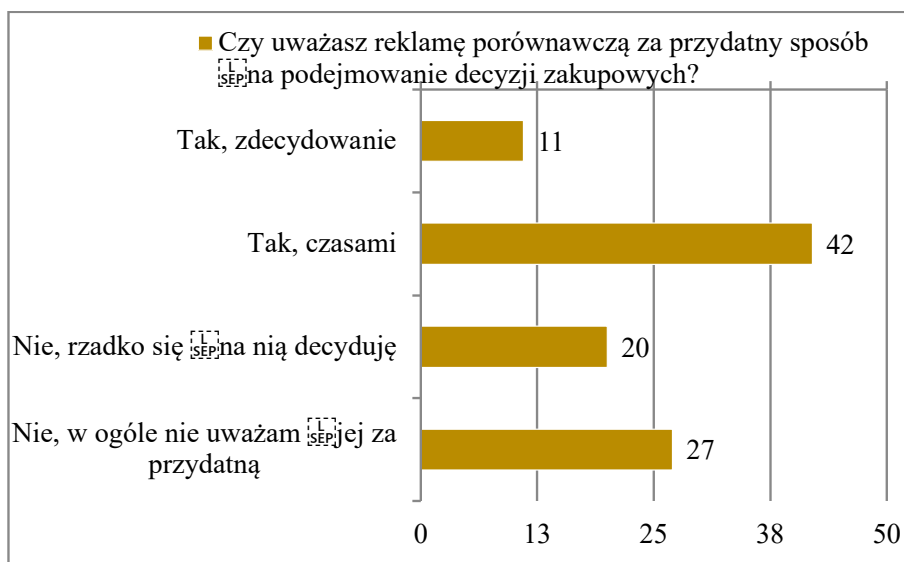
funkcjonowania w Internecie. Podobny wynik (14%) uzyskano w przypadku odpowiedzi: „Nie, nigdy wcześniej o tym nie słyszałem/a”. Wniosek jaki się nasuwa to, że wiedza na temat reklamy porównawczej ma charakter specjalistyczny i jest dostępna jedynie zainteresowanym. Podsumowując tę część rozważań, większość badanych nie była przekonana o swojej wiedzy o reklamie porównawczej, a znaczny procent uczestników posiadało jedynie ogólne informacje na jej temat. Stosunkowo niewiele opiniodawców uważało, że wie czym jest ta forma promocji.



**Wykres 3. Korzystanie respondentów z reklamy porównawczej w celu dokonania wyboru między dwoma produktami/usługami**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Kolejne odpowiedzi na pytanie o korzystanie z reklamy porównawczej przy wyborze produktów i usług potwierdziły w 30% wybór kategorii „Nie jestem pewny/a”. W tym przypadku ponownie najczęściej odbiorców wyraziło niepewność. Rodzi się pytanie czy tego typu ogłoszenia miały jakkolwiek wpływ na ich wybory zakupowe? Zbliżony rezultat (29%) uzyskano też przy odpowiedzi „Nie, nigdy nie skorzystałem/am z reklamy porównawczej”. Większość zatem ankietowanych (59%) nie posłużyła się omawianą reklamą do dokonania wyboru produktów lub usług. Kategorie „Tak, kilka razy” oraz „Tak, raz lub dwa razy” otrzymały udziały procentowe odpowiednio 25% i 16%. Mniejszość respondentów (41%) korzystała jednokrotnie lub kilkakrotnie z reklamy porównawczej w celu dokonania zakupu produktów lub usług. Konkludując, użytkownicy w większości nie korzystali i nie mieli doświadczenia z tego rodzaju reklamą.

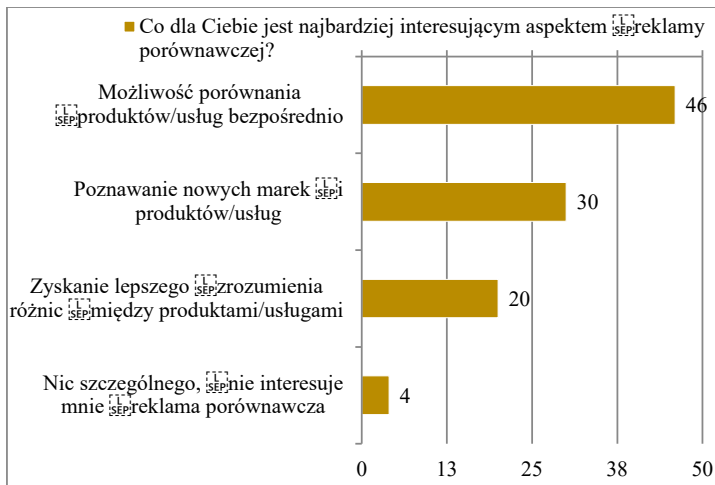


**Wykres 4. Reklama porównawcza jako przydatny sposób na podejmowanie decyzji zakupowych**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Następna kwestia dotyczyła reklamy porównawczej jako przydatnego sposobu do podejmowania decyzji zakupowych. Osoby, które wybrały odpowiedź „Tak, czasami” miały największy udział (42%). Uznały tym samym reklamę porównawczą za pomocną w podejmowaniu decyzji zakupowych i dostrzegły korzyści wynikające z jej emitowania. Z kolei 27% uczestników zadeklarowało opcję „Nie, w ogóle nie uważam jej za przydatną”, czyli nie była ona brana pod uwagę w decyzjach zakupowych. Wynika to zapewne z różnych czynników, takich jak brak zaufania do tej formy reklamy, preferowanie innych źródeł informacji czy też z powodu osobistych

doświadczeń. Kategorie „Nie, rzadko się na nią decyduję” oraz „Tak, zdecydowanie” otrzymały udziały procentowe odpowiednio 20% i 11%. To oznacza, że około jedna piąta ankieterowanych uważała reklamę porównawczą za rzadko przydatną metodę w podejmowaniu decyzji zakupowych. Ponad połowa opiniodawców zadeklarowała natomiast posługiwanie się nią jako narzędziem do wyboru produktów lub usług.

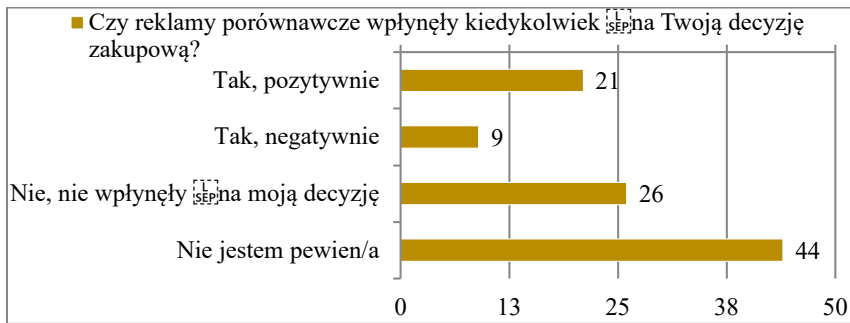


**Wykres 5. Najbardziej interesujący aspekt reklamy porównawczej**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Dalsze pytanie miało na celu uzyskanie odpowiedzi na temat atrakcyjności omawianej reklamy. Zrozumiałe jest, że kategoria „Możliwość porównania produktów/usług bezpośrednio” została wybrana przez najwięcej osób (46%). Dla większości respondentów najbardziej interesującym aspektem była możliwość bezpośredniego zestawienia i oceny różnych produktów lub usług. Zaspokajało to potrzebę poznania różnic między opcjami przed zakupem. Użytkownicy, którzy zaznaczyli odpowiedź „Poznanie nowych marek i produktów/usług” stanowili 30%, co oznacza, że dla ankieterowanych reklama porównawcza służyła jako źródło nowych informacji. Kategoria „Uzyskanie lepszego zrozumienia różnic między produktami/usługami” objęła 20% ankieterowanych. Dla części uczestników sondażu ważnym aspektem było głębsze zrozumienie różnic między dostępnymi opcjami, co mogło pomóc w podjęciu lepszej decyzji zakupowej. Opiniodawcy, którzy wybrali odpowiedź „Nic szczególnego, nie interesuje mnie reklama porównawcza” stanowili zaledwie 4%.

Pytanie siódme dotyczyło meritum – wpływu reklamy porównawczej na decyzje zakupowe użytkowników. Największy udział miała grupa osób, która zaznaczyła odpowiedź „Nie jestem pewien/a” (44%) czyli ci niezdecydowani czy reklamy porównawcze miały wpływ na ich decyzje zakupowe. Wynik może wskazywać



**Wykres 6. Wpływ reklamy porównawczej na decyzje zakupowe respondentów**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

na trudność oceny lub nieświadomość wpływu reklam na odbiorców. Kategoria „Nie, nie wpłynęły na moją decyzję” uzyskała 26% ankietowanych, co oznacza, że prezentowane reklamy nie miały wpływu na ich decyzje zakupowe. Dla tej grupy reklamy nie stanowiły istotnego czynnika w procesie podejmowania decyzji zakupowych. Osoby, które wybrały odpowiedź „Tak, pozytywnie”, otrzymały wynik 21%. To sugeruje, że dla określonej grupy ankietowanych reklamy porównawcze miały pozytywny wpływ na ich decyzje zakupowe. Opcja „Tak, negatywnie” uzyskała 9%. Był to mniejszy odsetek osób, dla których reklamy porównawcze miały negatywny wpływ na ich decyzje zakupowe. Niektórzy znali tego typu ogłoszenia jako zniechęcające ich do wyboru określonych produktów czy usług.



**Wykres 7. Ocena wiarygodności i obiektywności reklam porównawczych**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Ósme pytanie także odniesiono do meritum w ankiecie – oceny wiarygodności i obiektywności reklam porównawczych. Osoby utożsamiające się z odpowiedziami „Nie zawsze, zależy od reklamy” oraz „Nie, rzadko kiedy” mają największy łączny

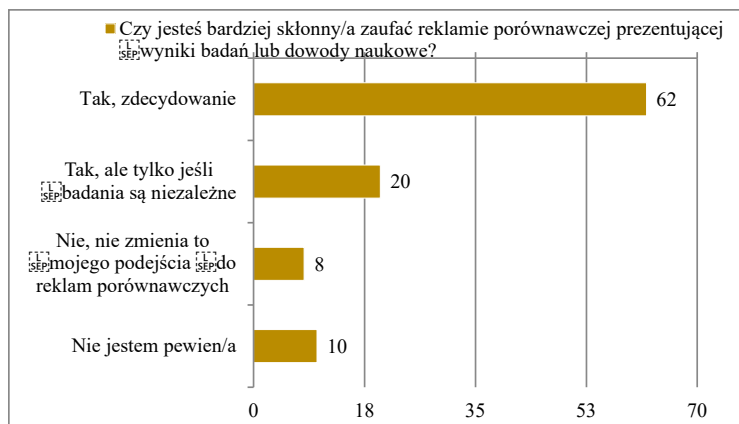
udział odpowiednio 55% i 25%. Zdecydowana większość badanych ma zastrzeżenia co do wiarygodności i obiektywności treści zawartych w reklamach porównawczych. Wielu z nich uznało, że to zależy od konkretnej reklamy lub wyraziło opinię o rzadkich przypadkach wiarygodnych i obiektywnych reklam. Za odpowiedzią „Tak, często” opowiedziało się 16% ankietowanych, co stanowi mniejszy odsetek osób, które uznały reklamy porównawcze za godne zaufania. Zatem chociaż istnieje grupa, która wierzy w ich obiektywność, to jednak nie stanowi ona większości. Wybór „Tak, zawsze” miał najmniej zwolenników (4%); ci uczestnicy badania uważali, że reklamy o charakterze porównawczym są wiarygodne i obiektywne. Podsumowując, większość opiniodawców nie darzy reklamy zaufaniem i miała wątpliwości co do tego, że jej zawartość ma cechy wiarygodności i obiektywności.



**Wykres 8. Reklamy porównawcze a wprowadzanie w błąd**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

W kolejnym pytaniu chciano poznać zdanie uczestników ankiety na temat wprowadzania w błąd przez reklamę porównawczą. Opcję „Tak, często” wybrało najwięcej osób (37%), natomiast odpowiedź „Nie, nigdy nie zdarza się to” otrzymała wynik 30%. Znaczny odsetek opiniodawców uznał zatem, że zawartość omawianych reklamy nie wprowadzają w błąd. Wynikać to może z zaufania do tego typu promocji lub też z braku negatywnych doświadczeń w tej kwestii. Odpowiedź „Nie, rzadko kiedy” uzyskała wynik 21% co oznacza, że reklamy porównawcze tylko sporadycznie mogą wprowadzać w błąd. Zgodnie z analizą można stwierdzić, że w grupie respondentów nie było to powszechnym zjawiskiem, chociaż nie wykluczono, że takie sytuacje są możliwe. Z kategorią „Tak, czasami” utożsamiło się 12% ankietowanych, co stanowiło najmniejszy odsetek osób. Uważały one, że reklamy porównawcze sporadycznie mogły wprowadzać w błąd.



**Wykres 9. Skłonność do większego zaufania wobec reklamy porównawczej prezentującej wyniki badań lub dowody naukowe**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

W centrum uwagi w kolejnym pytaniu było zagadnienie większego zaufania do reklam, które przedstawiają wyniki badań lub dowody naukowe. Wynik 62% uzyskała odpowiedź „Tak, zdecydowanie”. Wskazuje to na akceptację tego typu argumentacji jako czynnika przekonywującego. Na kategorię „Tak, ale tylko jeśli badania są niezależne” wskazało 20% opiniodawców. Osoby te chociaż wykazały skłonność do zaufania reklamie porównawczej opartej na badaniach lub dowodach naukowych, jednocześnie postawiły warunek niezależności badań. Świadczy to o ostrożności w ocenie źródła i jakości informacji. Niewiele respondentów zaznaczyło opcję „Nie, nie zmienia to mojego podejścia do reklam porównawczych” (8%). Konkludując, większość uczestników sondażu była skłonna zaufać reklamie porównawczej z wynikami badań lub dowodami naukowymi. Inni zaufaliby tej wersji pod warunkiem niezależności tychże źródeł informacji. Niewielka grupa badanych uważała, że prezentowane dowody nie zmieniają w ogóle ich podejścia do reklam porównawczych, 10% grupy było niepewnych swojego stanowiska.

Wykres 11 przedstawia wyniki odpowiedzi na pytanie o preferencje w zawartości reklamy porównawczej – treści zawierające konkretne dane liczbowe lub elementy emocjonalne. Opcja „Tak, preferuję reklamy z danymi liczbowymi” miała największy udział (61%), co wskazuje na przedkładanie decyzji na podstawie faktów i dowodów. 20% wyników otrzymała kategoria „Nie, wolę bardziej emocjonalne reklamy”. Mniejszy odsetek ankietowanych wolało zatem reklamy z elementami emocjonalnymi niż zawierające konkretne dane liczbowe. Podobny rezultat uzyskała odpowiedź „Nie mam preferencji” (19%). Ta część ankiety dowiodła, że większość uczestniczących w badaniu opowiedziała się za zestawianiem w reklamach twardych danych

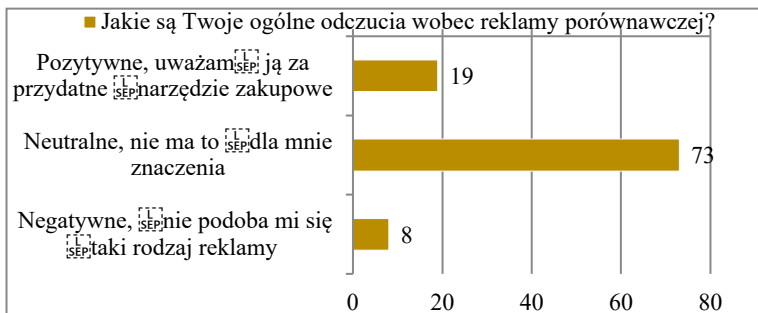




**Wykres 10. Preferencje rodzaju reklam porównawczych**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

liczbowych. Na drugim miejscu uplasowała się grupa osób z wyborem ogłoszeń bardziej emocjonalnych, a jako ostatnia z nieco mniejszym wynikiem procentowym nie miała wyraźnego stanowiska w tej kwestii.



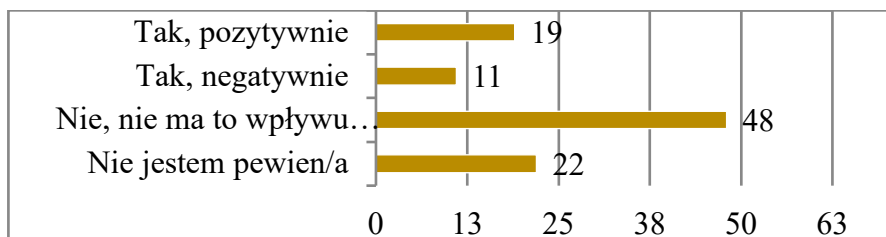
**Wykres 11. Ogólne odczucia w stosunku do reklamy porównawczej**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

W pytaniu 12 chciano poznać odczucia uczestników związanych z reklamą porównawczą. Najwyższy wynik procentowy uzyskała odpowiedź „Neutralne, nie ma to dla mnie znaczenia” (73%). Zatem  $\frac{3}{4}$  badanych posiadało obojętność i nie przypisało jej znaczącej wagi w decyzjach zakupowych. Za pozytywne i przydatne narzędzie uznało ją z kolei 19% opiniodawców. Zdecydowanie negatywnie oceniło ją zaledwie 8%.

Kluczowe zagadnienie zawarto w kolejnym pytaniu ankietowym: Czy reklama porównawcza wpływa na lojalność kupujących wobec marki? Najliczniej opowiedziano się za opcją, że nie ma to wpływu na lojalność wobec marki (48%). To może

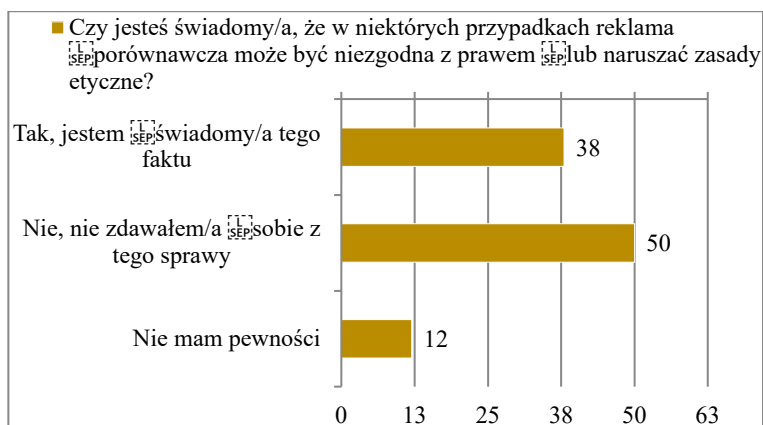
wskazywać na to, że lojalność opiera się na innych czynnikach. Odpowiedzi „Tak, pozytywnie” i „Tak, negatywnie” otrzymały odpowiednio 19% i 11%. Dla niektórych zatem ten typ ogłoszeń miał zarówno pozytywny, jak i negatywny wpływ na ich lojalność wobec marki. Odpowiednia reklama porównawcza mogła wzmocnić zaufanie lub zniechęcić do marki. Niepewność była udziałem 22% uczestników.



**Wykres 12. Wpływ reklamy porównawczej na lojalność wobec marki**

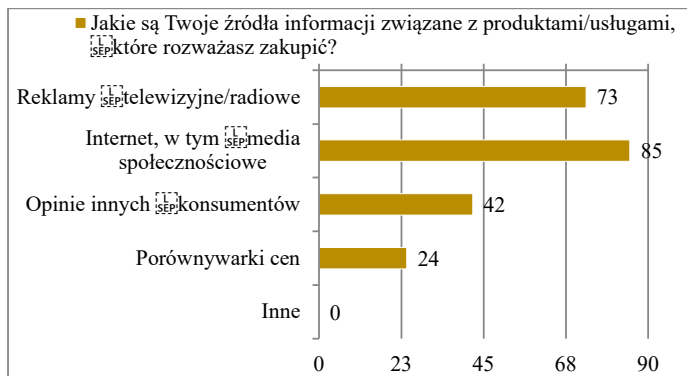
Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Kolejne zagadnienie dotyczyło świadomości naruszenia w niektórych przypadkach prawa i zasad etycznych przez twórców reklamy porównawczej. Połowa ankietowanych szczerze przyznała, że nie zdawała sobie z tego sprawy. Wynik może wskazywać na brak wiedzy w tym obszarze. Świadomych „tego faktu” było natomiast 38% badanej populacji, którzy stanowili mniejszy odsetek. Pewności co do tego nie miało natomiast 12%. Większość ankietowanych nie była więc świadoma, że omawiana reklama może być niezgodna z prawem.



**Wykres 13. Reklama porównawcza a obowiązujące prawo**

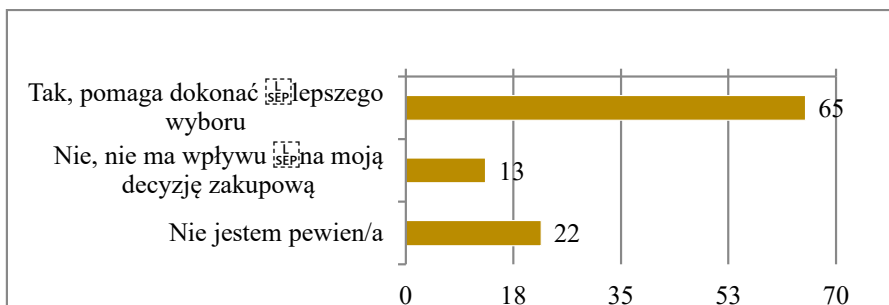
Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.



**Wykres 14. Źródła informacji związane z produktami/usługami**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

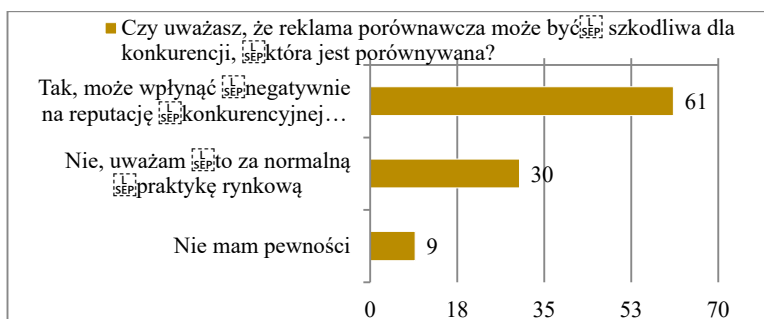
W 15. pytaniu chciano zapoznać się ze źródłami informacji o produktach i usługach, z których respondenci najczęściej korzystali chcąc cokolwiek kupić. Zrozumiałe jest, że Internet oraz media społecznościowe przeważały w wyborach (85%), gdyż większość współczesnych konsumentów korzysta z sieci jako głównego źródła informacji. Mniejszy odsetek uczestników wybrała jako główne kanały informacyjne telewizję i radio (73%). Jak wynika z sondażu tradycyjne media nadal odgrywają istotną rolę w przekazie informacji. Dla 42% znaczące były „Opinie innych konsumentów”, co wskazuje na znaczenie społecznych rekomendacji i recenzji. Z „porównywarek cen” korzystało 24% w celu uzyskania informacji na temat dostępnych opcji i cen. Najważniejszymi źródłami informacji dla badanych był Internet, w tym media społecznościowe oraz reklamy telewizyjne oraz radiowe. Opinie innych konsumentów oraz porównywarki cen były mniej powszechnymi sposobami na uzyskanie rzetelnej wiedzy o produktach.



**Wykres 15. Przydatność reklamy porównawczej w przypadku produktów/usług o podobnych cenach i funkcjonalności**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

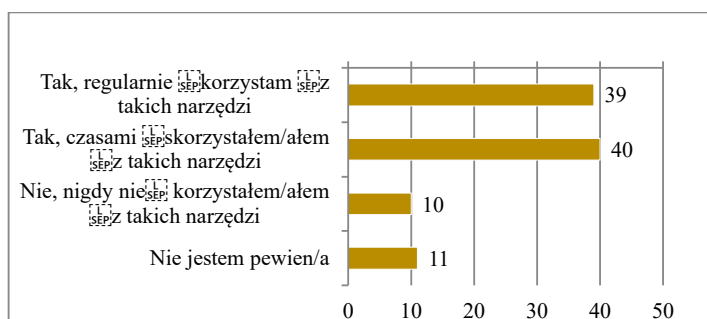
Kolejny punkt dotyczył zapytania o przydatności reklamy w przypadku produktów i usług o podobnych cenach i funkcjonalności. Pozytywna odpowiedź „Tak, pomaga dokonać lepszego wyboru” uzyskała najlepszy wynik (65%). Negatywnej odpowiedzi o wpływie na decyzje zakupowe udzieliło 13%. Do niepewności przyznało się zaś 22%. To oznacza, że pewien procent ankietowanych nie był przekonany do korzystania z reklamy porównawczej w wyborze produktów/usług o podobnych cenach i cechach.



**Wykres 16. Reklama porównawcza a jej szkodliwość wobec konkurencji**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Przedostatnie pytanie miało na celu poznanie opinii ankietowanych na temat szkodliwości reklamy porównawczej wobec konkurencji. Najwięcej deklaracji uzyskała twierdząca odpowiedź „Tak, może wpłynąć negatywnie na reputację konkurencyjnej marki” (61%). Sugeruje to, że większość biorących udział w ankiecie uważało, że reklama porównawcza może przyczynić się do osłabienia pozycji firm konkurencyjnych na rynku. Kategorię „Nie, uważam to za normalną praktykę rynkową” zaznaczyło 30% ankietowanych, którzy nie potraktowali jej jako elementu szkodliwego dla konkurencji. Niepewność towarzyszyła 9% opiniodawcom.



**Wykres 17. Korzystanie z narzędzi lub stron internetowych umożliwiających porównywanie produktów/usług przed zakupem**

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badania ankietowego.

Ostatnie pytanie brzmiało: „Czy korzystałeś/aś z narzędzi lub stron internetowych umożliwiających porównywanie produktów/usług przed zakupem?”. Pozytywną odpowiedź o regularnym korzystaniu z takich narzędzi potwierdziło 39% uczestników. To wskazuje na aktywne poszukiwanie informacji i porównywanie opcji. Kategoria „Tak, czasami skorzystałem/ałam z takich narzędzi” wyniosła 40%. To wskazuje na to, że dla tej grupy badanych takie narzędzia są czasem pomocne. Nigdy nie skorzystało z tych narzędzi jedynie 10%. Odpowiedzi „Nie jestem pewien/a” udzieliło natomiast 11%. To sugeruje, że pewna liczba osób nie była przekonana czy korzystała z takich narzędzi lub stron internetowych w przeszłości. Podsumowując, znaczna część ankietowanych regularnie lub okresowo korzystała z narzędzi i stron www porównywania cech produktów/usług przed zakupem. Część osób natomiast nie miała sposobności do skorzystania z nich. Wskazuje to na zróżnicowany poziom użytkowania tego rodzaju narzędzi w procesie podejmowania decyzji zakupowych.

## **Wnioski**

Na podstawie przeprowadzonych badań udało się sformułować odpowiedzi na wcześniej postawione problemy badawcze. Jeśli chodzi o główne czynniki wpływające na decyzje zakupowe konsumentów w aspekcie reklamy porównawczej, zidentyfikowano wśród nich kilka kluczowych. Pierwszym z nich była możliwość bezpośredniej oceny produktów lub usług, co stanowi atrakcyjny sposób na uzyskanie rzetelnych informacji o różnicach między ofertami. Dlatego, że konsumentom zależy na zrozumieniu różnic, a zapoznanie się z właściwościami produktów lub usług odgrywa istotną rolę w podejmowaniu decyzji zakupowych. Niebagatelny wpływ mają również opinie innych konsumentów, które pozwalają oszacować jakość i przydatność wytworów. Ostatecznie, użytkownikom zależy na wyborze artykułu odpowiedniego do ich potrzeb. Do podstawowych obaw odbiorców reklamy porównawczej należały ewentualność występowania dezinformacji lub wprowadzania w błąd. Wynika to z tego, że klientom zależy na wiarygodności i obiektywności prezentowanych informacji o towarach. Niepokój nabywców w kontekście reklamy porównawczej wzbudziło także naruszenie praw konkurencji oraz ryzyko wywołania negatywnych reakcji ze strony przedstawicieli innych marek. Obiektywność danych w reklamie porównawczej respondenci ocenili sceptycznie. W większości wypowiedzi ocena obiektywności zależała od konkretnego przypadku i określonej reklamy. Dla uczestników sondażu istotne były również wiarygodność źródła informacji oraz sposób prezentacji porównywanych cech. Chociaż trudno jest jednoznacznie stwierdzić czy reklamy porównawcze są obiektywne lub też wprowadzają w błąd, to nabywcy niewątpliwie zachowują ostrożność w ich ocenie. Na podstawie analizy wyników sondażu stwierdzono, że kupujący preferują reklamy porównawcze przedstawiające dane liczbowe oraz konkretne informacje. Taka forma pozwalała im na lepsze uchwycenie różnic między produktami lub usługami. Dla opiniodawców znaczenie

miały również elementy emocjonalne towarzyszące reklamie, gdyż przyciągały uwagę obserwujących i odgrywały ważną rolę w kreowaniu wizerunku marki. Ankietowani uznali, że możliwość bezpośredniego porównania produktów lub usług w przystępny i klarowny sposób stanowi walor w promocji.

Konkludując, badanie sondażowe umożliwiło zapoznanie się z głównymi czynnikami, które miały wpływ na decyzje zakupowe interesantów w kontekście reklamy porównawczej. Wyrazili oni także opinię na temat bezstronności informacji w ogłoszeniach, jak też swoje preferencje co do prezentacji danych w reklamach. Przeprowadzona ankieta dostarczyła istotnych informacji na temat percepcji, preferencji i obaw konsumentów w kontekście reklamy porównawczej. Odpowiedzi ankietowanych uświadomiły jednocześnie, że posługiwanie się nią nie jest wystarczająco powszechne wśród zwykłych konsumentów.

Wyniki ankiety umożliwiły weryfikację postawionych hipotez:

Konsumentom bardziej zależy na porównaniu funkcjonalności produktów/usług niż na samych cenach, gdy podejmują decyzje zakupowe na podstawie reklamy porównawczej. Potwierdzono tę hipotezę, ponieważ większość ankietowanych wskazała, że istotnym czynnikiem wpływającym na ich decyzje zakupowe jest możliwość oceny funkcjonalności produktów lub usług. To sugeruje, że dla użytkowników ważne jest zrozumienie, jakie korzyści konkretny produkt lub usługa może przynieść w kontekście ich potrzeb.

Większość konsumentów obawiała się, że prezentowane w omawianych tu reklamach informacje mogą być wyselekcjonowane i nieprawdziwe. Hipoteza ta również została potwierdzona, gdyż większość respondentów wyraziła wątpliwości co do rzetelności prezentowanych informacji w reklamach tego typu. Klienci są świadomi potencjalnego ryzyka dezinformacji lub wprowadzenia w błąd w zawartości ogłoszeń promocyjnych.

Konsumentom trudniej jest ocenić obiektywność ocen, gdy reklama porównawcza opiera się na subiektywnych odczuciach klientów. Przeprowadzone badanie potwierdziło i tę hipotezę. Wyniki dowiodły, że uczestnikom ankiety trudniej było ocenić obiektywność opinii o produktach i usługach ze względu właśnie na indywidualne odczucia klientów. Konsumentom zależy zatem na informacjach opartych na obiektywnych kryteriach.

Młodsze grupy wiekowe bardziej cenią reklamy porównawcze obfitujące w multimedia (np. wideo), podczas gdy starsze grupy preferują bardziej sprecyzowane informacje tekstowe. Analiza dostarczyła dowodów na poparcie także tej hipotezy. Młodsze grupy wiekowe wykazują większe zainteresowanie reklamami porównawczymi z elementami multimedialnymi, co może wynikać z ich większej aktywności w Internecie oraz skłonności do korzystania z wideo. Starsze grupy natomiast preferują bardziej sprecyzowane informacje tekstowe, co może być spowodowane

przyzwyczajeniami i stylem przetwarzania informacji charakterystycznym dla tej grupy wiekowej.

Podsumowując, wyniki ankiety potwierdzają wszystkie postawione hipotezy. Analiza wyników sondażowych zachęca do kilku rekomendacji w działaniach komunikacji marketingowej i kreowaniu reklam porównawczych. W reklamach wskazana jest przejrzystość i wiarygodność informacji. Rekomendowana jest przede wszystkim dbałość i staranność w jej doborze oraz podawaniu źródeł. Biorąc pod uwagę, że preferencje wobec prezentacji informacji różnią się w zależności od grupy wiekowej respondentów, rekomendowane jest dostosowanie formy prezentacji do preferencji danej grupy docelowej. Odpowiednie zróżnicowanie między elementami multimedialnymi a informacjami liczbowymi może skutkować większym zainteresowaniem konsumentów reklamą porównawczą. Tworząc przekazy reklamowe, warto pamiętać o umieszczaniu treści, które pobudzą emocje odbiorców w odniesieniu do marek. Rezultaty badania pokazują jednocześnie, że nabywcom zależy na etycznych praktykach reklamowych – przedstawianiu rzetelnych i zweryfikowanych informacji oraz unikaniu nieuczciwych porównań.

Reklama porównawcza może stanowić przydatne narzędzie współczesnej komunikacji marketingowej, gdyż umożliwia kontrahentom dostrzeżenie różnic między produktami i usługami. Dzięki coraz bardziej udoskonalanym strategiom marketingowym i uwzględnianiu preferencji nabywców może też posłużyć jako cenne źródło informacji oraz być pomocna w dokonywaniu świadomych i przemyślanych decyzji zakupowych.

## Bibliografia

- Barańska M., *Reklama i jej ograniczenia. Standardy europejskie a prawo polskie*, Warszawa 2011.
- Bogunia-Borowska M., *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków 2004.
- Cymanow-Sosin K., *Lokowanie idei w reklamie*, Toruń 2020.
- Doliński D., *Psychologia reklamy*, Wrocław 2001.
- Dudzik-Lewicka I., Hofman-Kohlmeyer M., *Postrzeganie i skuteczność poszczególnych form reklamy internetowej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie” 2015 nr 4, s. 207–225.
- Fletcher W., *Reklama*, Łódź 2018.
- Grzybczyk K., *Ilustrowane prawo reklamy*, Warszawa 2020.
- Jabłoński A., *Skuteczna reklama na LinkedInie*, Warszawa 2021.
- Karwowski M., *Reklama natywna – czy to jeszcze informacja?*, „Folia Bibliologica” 2015 vol. 57, s. 115–117.
- Kowalska M., *Internet jako narzędzie skutecznego marketingu i reklamy*, „Zeszyty Naukowe” 2006 nr 2.
- Kuś G., *E-reklamy a decyzje zakupowe konsumentów*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Informatycznych Technik Zarządzania Wyższej Szkoły Informatyki Stosowanej i Zarządzania. Współczesne Problemy Zarządzania” 2010, nr 1, s. 73–90.
- Makowiec A., *Prawne aspekty reklamy w sieci – zagadnienia wybrane*, „Kultura, Media, Teologia” 2014 nr 3 s. 9–28.
- McStay A., *Reklama cyfrowa*, Łódź 2020.
- Mikosz J., *Formy reklamy zewnętrznej*, „Kultura, Media, Teologia” 2010 nr 3.
- Mikosz J., *Sposoby promocji współczesnej polskiej prasy drukowanej*, Łódź 2015.

Nowacki R. *Reklama*. Warszawa 2009.

Olszanecka-Marmola A., *Czy telewizyjna reklama polityczna może zmienić wizerunek kandydata? Studium empiryczne wyborów prezydenckich 2015*, Toruń 2020.

Peszko K., Wybory reklamodawców w świetle badań – wiodące i tracące na popularności. Nośniki reklamowe, [w:] *Marketing przyszłości. Trendy. Strategie. Instrumenty*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego” 2014, nr 825.

*Reklama wczoraj i dziś*, red. A. Barska, Warszawa 2016.

*Reklama. Aspekty prawne. Nowe wyzwania*, red. M. Namysłowska, Warszawa 2022.

Ryłko-Kurpiewska A., *Reklama jako sztuka powtórzeń*, Gdynia 2016.

Sadowa A., *Pokolenia X, Y i Z wobec reklamy internetowej*, „Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne” 2019, nr 28, s. 297-311.

Witczak O., *Postawy i opinie konsumentów indywidualnych wobec reklamy w nowych i tradycyjnych mediach*, „Marketing i Rynek” 2015, nr 8, s. 830–838.

## Biogram autorki

**Evelina Kristanova** – doktor habilitowany nauk społecznych w dyscyplinie nauk o mediach (Uniwersytet Warszawski), profesor Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Ukończyła również licencjat z teologii na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej (2017–), Society for the History of the Humanities (2021–) i redakcji półrocznika „Nasza Przeszłość” (2021–). Bierze udział w Centralnym Projekcie Badawczym IPN „Władze PRL wobec środowisk twórczych, dziennikarskich i naukowych”. Zainteresowania badawcze: historia mediów, historia polskiej prasy katolickiej, prasa PRL-u, współczesna książka w Bułgarii, wersja zdigitalizowana czasopism. Ostatnio podjęła badania nad audycjami religijnymi Rozgłośni Polskiej RWE. Autorka i redaktorka siedmiu książek i około 80 artykułów oraz rozdziałów w pracach zbiorowych.



**Jakub Z. Lichański**

ORCID 0000-0002-1943-5069

## **Mediatyzacja a propaganda oraz teksty kultury. Kilka uwag dyskusyjnych**

Mediatization and propaganda and texts of culture. Some discussion notes

### **Abstract**

The problem I indicated in the title raises a lot of doubts already at the initial stage, that is, when we are wondering how to title the considerations. It is necessary, as I will try to show, to specify such issues as: 1. propaganda and its understanding; 2. whether the media are, and if so, what are they limited in their freedom to create and transmit information, and finally – 3. how, according to the theory, information should be created. This can and should be associated with the principles defined in the 1970s. James Carey (1974, 227–249) points to the following principles: 1. criticism of standards of public or social responsibility; 2. scientific criticism; 3. cultural criticism. As Carey (1974: 244) notes, „By culture of criticism, I mean the ongoing process of debate between the press/media and the public, and in particular that part of the public most qualified by motives and skills to enter the critical arena. [possible dispute/assessment]”. Here, therefore, there is a problem that we have to deal with in the current way of conducting the media debate on the topic that interests us. There is, however, one more problem, namely the way of shaping the media information itself. In this regard, I will rely on the considerations of Joseph Ratzinger (Ratzinger 1984, 82–84), who presented the basic problems related to this issue. The hypothesis that I will try to prove is simple: here the media message, regardless of who presents it, is a way of shaping the image of reality. One of the sets of examples proving this hypothesis will be, apart from examples taken from the media, texts of culture, or selected texts of popular culture.

### **Keywords**

media, mediatization, propaganda, media criticism, Immanuel Kant, Edward Bernays, Marshall McLuhan, Joseph Ratzinger, James Carey, Noam Chomsky, Lev Manovich, Hanna Batorowska, Rafał Klepka, Olga Wasiuta, Krzysztof Grzegorzewski, Marek Ostrowski, Barbara Bogołębska, Grażyna Habrajska

### **Abstrakt**

Problem, który wskazałem w tytule, nasuwa bardzo wiele wątpliwości już na etapie wstępnym, czyli gdy zastanawiamy się, jak *zatyłować rozważania*. Należy bowiem, co postaram się pokazać, określić takie kwestie jak: 1. propaganda i jej rozumienie; 2. czy media są, a jeśli tak, to czym ograniczone w swej swobodzie tworzenia i przekazywania informacji, wreszcie – 3. jak, zgodnie z teorią, winny być tworzone informacje. Wiązać to można i trzeba z zasadami jeszcze określonymi w latach siedemdziesiątych XX wieku. James Carey (1974, 227–249) wskazuje na następujące zasady: 1. krytyka standardów odpowiedzialności publicznej lub społecznej; 2. krytyka naukowa; 3. krytyka kulturowa. Jak zauważa Carey (1974: 244): „Przez kulturę krytyki mam na myśli ciągły proces debaty między prasą / mediami a publicznością, a w szczególności z tą jej częścią, która – ze względu na motyw i umiejętności – najbardziej kwalifikuje się do wejścia na krytyczną arenę [możliwego sporu / oceny]”. Tu zatem pojawia się problem, z którym mamy do czynienia w dotychczasowym sposobie prowadzenia debaty medialnej na temat, który nas interesuje. Jest jednakże jeszcze jeden problem, a mianowicie sposób kształtowania samej informacji medialnej. W tym zakresie oprę się na rozważaniach Josepha Ratzingera (Ratzinger 1984, 82–84), który przedstawił podstawowe problemy związane z tą kwestią. Hipoteza, która będę starał się udowodnić, brzmi prosto: oto przekaz medialny, niezależnie od tego, kto go przedstawia, jest sposobem kształtowania obrazu rzeczywistości. Jednym ze zbiorów przykładów dowodzących tej hipotezy będzie, poza przykładami wziętymi z przekazów medialnych, będą teksty kultury, *resp.* wybrane teksty kultury popularnej.

### **Słowa kluczowe**

media, mediatyzacja, propaganda, krytyka mediów, Immanuel Kant, Edward Bernays, Marshall McLuhan, Joseph Ratzinger, James Carey, Noam Chomsky, Lev Manovich, Hanna Batorowska, Rafał Klepka, Olga Wasiuta, Krzysztof Grzegorzewski, Marek Ostrowski, Barbara Bogołębska, Grażyna Habrajska

[Nowe media] to przejście od masowej konsumpcji do masowej produkcji.

Lev Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life*

[...] dialektycy bardzo trafnie zauważyli, że każde słowo jest wieloznaczne.

Aureliusz Augustyn z Hippony, *O dialektyce*<sup>1</sup>

## Wprowadzenie

**R**ozważania na temat mediatyzacji i jej wpływu czy może nawet kształtowania propagandy, *scil.* przekazu propagandowego, a co za tym idzie kreowania jakiejś wizji rzeczywistości, trzeba zacząć od przypomnienia dwu kwestii. Pierwsza to fakt, iż podstawowa różnica pomiędzy nowymi a starymi mediami tkwi w dość dawnej tezie Marshalla McLuhana:

[...] przekazem dowolnego środka przekazu lub techniki jest zmiana skali, tempa lub wzorca, jaką ten środek wprowadza w ludzkie życie (poprzez wzmocnienie lub przyspieszenie już istniejących procesów – dop. autor)<sup>2</sup>.

Tu warto dodać bardzo zastanawiającą uwagę, którą jeszcze w roku 1928 zrobił Edward Bernays. Powiada on (Bernays 1928, rozdz. II, III, VI)<sup>3</sup>:

Propaganda jest ramieniem wykonawczym niewidzialnego rządu [podkr. – Red] [...] Kiedy wysyła materiał propagandowy (propaganda material) wyraźnie oznacza jego źródło. Wydawca (np. gazety – dop. Red.) wie od kogo przychodzi, jaki jest jego cel i przyjmuje lub odrzuca go ze względu na zalety tego materiału jako wiadomości. [...] To przypomina stare pytanie, czy gazeta kształtuje (makes) opinię publiczną lub czy opinia publiczna „robi” gazetę [podkr. Red.].

Druga związana jest ze swoistą „demokratyzacją”; polega to m.in. na tym, iż użytkownik posiada nie tylko realną możliwość wyboru oferowanej przez media „usługi”, ale staje się, o ile jest tym zainteresowany, twórcą przekazu. Lev Manovich<sup>4</sup> w *The*

<sup>1</sup> Augustyn Aureliusz z Hippony, *O dialektyce*. w: Marek Terencjusz Warron, *O języku łacińskim*, tł., komentarz, wstęp Bartosz Jan Kołoczek, Tow. Wyd. „Historia Jagiellonica”, Kraków 2021, t. 1, s.236.

<sup>2</sup> Por. M. McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenie człowieka*, Wyd. Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 40-58.

<sup>3</sup> Por. Bernays 1928, rozdz. II, III, VI), tł. pol. za: Warszawa, 2020, s. 27-76 [seria: “Forum Artis Rhetoricae” 61(2)].

<sup>4</sup> Por. L. Manovich, *The New Media Reader*, [http://www.newmediareader.com/book\\_samples/nmr-intro-manovich-excerpt.pdf](http://www.newmediareader.com/book_samples/nmr-intro-manovich-excerpt.pdf) [2011-09-23]. Por. N. Wardrip-Fruin, N. Montfort, wyd., *The New Media*

*New Media Reader* zwraca uwagę na następujące elementy, które współokreślają nowe media. Są to:

1. Relacje z cyberkulturą. Dziś trzeba koniecznie dodać – z AI oraz ChatGPT (w dowolnej mutacji), bowiem kwestie te stały się aż nadto aktualne<sup>5</sup>.
2. Nowe Media jako technologia komputerowa wykorzystywana jest jako platforma dystrybucji informacji, co stanowi i pomoc, ale i poważne zagrożenie<sup>6</sup>.
3. Nowe Media są jednak uzależnione od oprogramowania (można powiedzieć – są kontrolowane przez oprogramowanie)<sup>7</sup>,
4. Nowe Media są swoistą „mieszanką” istniejących konwencji kulturowych oraz konwencji określonych przez oprogramowania<sup>8</sup>,
5. Nowe Media posiadają swą własną estetykę, która zawsze towarzyszy wczesnym stadiom kształtowania się dowolnych nowych mediów<sup>9</sup>,
6. Nowe Media wykorzystują jednak pewne techniki wcześniej użytkowane wyłącznie manualnie, a także i inne technologie. Chodzi o problem automatycznego generowania tekstów przez AI i ChatGPT, por. p-kt 1.
7. Nowe Media są swoistym dekodowaniem modernistycznej awangardy, a zarazem – można je uważać za metamedia. Nawiązują one do tradycji starych mediów (np. wygląd studia, ale zarazem wykorzystanie w toku audycji innych mediów, jak komputery czy smartfony, itp.), a zarazem stwarzają nowe wzorce zachowań prowadzących oraz nowa estetykę studia.

---

*Reader*, The MIT Press, Cambridge, London 2003, *passim*.

<sup>5</sup> Por. m.in. <https://openai.com/blog/chatgpt/>, 2022-12-12; Harald Bergius: *Herr B: Gissa om detta är skrivet av en människa?*, <https://www.dn.se/kultur/herr-b-gissa-om-detta-ar-skrivet-av-en-manniska/>, (2022-12-19); poprzestanę na tych dwu wypowiedziach, ale bez trudu można ich znaleźć więcej! Por. też <https://www.money.pl/gielda/fake-news-o-pozarze-obok-pentagonu-zachwial-amerykanska-gielda-ktos-mogl-tu-duzo-zarobic-6900838194207648a.html> (2023-05-24); o tej „informacji” patrz dalej.

<sup>6</sup> Por. m.in. wypowiedź Noama Chomsky’ego, *It’s “Basically High-Tech Plagiarism” and “a Way of Avoiding Learning” in Education, Technology* | February 9th, 2023, <https://www.openculture.com/2023/02/noam-chomsky-on-chatgpt.html>, 2023-02-10; jak sądzę te uwagi Chomsky’ego są godne uwagi. Świetnie korespondują z raportem Nicolasa Giordano, por. *The Collapse of American Education System*, <https://medium.com/@pasreport/the-collapse-of-the-american-education-system-a0d2fcb22799>, (2023-05-18).

<sup>7</sup> Zwracała na to uwagę m.in. Erik J. Larson w pracy *The Myth of Artificial Intelligence. Why Computers Can’t Think the Way We do*, Belknap Press (Harvard Univ. Press): Cambridge, MA., 2021

<sup>8</sup> Ta sprawa wymaga kilku uwag wyjaśnienia, co będzie w dalszej części niniejszych rozważań.

<sup>9</sup> Co już wywołało spore kłopoty natury prawnej, m.in. problem naruszania praw autorskich, itp. UE wprowadziła w tym zakresie pewne regulacje prawne, por. DYREKTYWA PARLAMENTU EUROPEJSKIEGO I RADY (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniająca dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku.

8. Nowe Media są sposobem wypowiedzi, który można uznać za podobny do zmian, jakie nastąpiły po II wojnie światowej w sztuce, w tym – w kulturze popularnej (głównie, acz nie wyłącznie np. w filmach sf)<sup>10</sup>.

Nim przejdę dalej, warto wyjaśnić kwestię rozumienia przeze mnie propagandy. Tę rozumiem za Bernaysem (1928)<sup>11</sup> jako:

Świadoma i inteligentna manipulacja zorganizowanymi nawykami i opiniami mas to ważny element w społeczeństwie demokratycznym. Ci, którzy manipulują tym niewidzialnym mechanizmem społeczeństwa, to niewidzialny rząd, który jest prawdziwym rządem i potęgą naszego kraju.

Jak dalej zauważa Bernays, są to zabiegi w pewnym sensie nieuchronne, jeśli pragnie się zarządzać masami (dziś powiedzielibyśmy raczej – społeczeństwem), a raczej ich (jego) – powtarzam – nawykami oraz opiniami. To wynika z rozumienia propagandy – jest to<sup>12</sup> rozpowszechnianie, szerzenie, krzewienie wśród ogółu jakiejś myśli, przekonań, zasad.

Jednakże nie należy zapominać, że są pewne środki, które ograniczają przekaz medialny. Są to po pierwsze (Bernays 1928):

Środki, za pomocą których społeczeństwo jest informowane o działaniach [np. jakiejś firmy – dop. Red.] są tak różnorodne, jak same środki komunikacji, takie jak: konferencja, listy, scena (chodzi o teatr, ale i przedstawienia czy imprezy masowe – dop. Red.), film, radio, wykłady publiczne, magazyn, codzienna gazeta [oraz internet – podkr. i uzupeł. Red.].

Po drugie jest to pięć filtrów, które opisał Noam Chomsky (Chomsky 2014)<sup>13</sup>:

<sup>10</sup> Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/New\\_media](http://en.wikipedia.org/wiki/New_media), dostęp 25.08.2011. Por. Też: D. Bell, B. Kennedy (red.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, London 2000, *passim*.

<sup>11</sup> Cf. Edward Bernays, *Propaganda*, New York 1928 [frgm w j. pol. w: Warszawa, 2020, s. 27-76 [seria: "Forum Artis Rhetoricae" 61(2)]. Por. też Batorowska, Klepka, Wasiuta, 2019, gdzie kwestia właśnie manipulacji jest opisana i przeanalizowana z perspektywy współczesnej.

<sup>12</sup> Por. Marian Arct, *Ilustrowany słownik języka polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1916, t. 2, s. 314. Mimo, że jest to określenie dawne, to dobrze ono oddaje rozumienie terminu.

<sup>13</sup> Por. Noam Chomsky, *Manufacturing Consent*, tł. pol. <http://www.lekturyreportera.pl/ludzie/chomskiego-krytyka-mediow-czesc-1-czy-mozliwa-jest-debata-o-mediach/> 2014-10-03 (są części 2 i 3): tłumaczenie za wskazaną stroną www. Rozumienie tych „filtrów” jest następujące: Pierwszy z tych filtrów – to ekonomiczny aspekt funkcjonowania danego podmiotu medialnego – to jego wielkość, zasobność właściciela oraz orientacja na zysk. [...] małe media – na przykład lokalna prasa – zmuszone są do czerpania informacji z serwisów należących do wielkich korporacji medialnych. Drugim z filtrów jest reklama, stanowiąca podstawowe źródło dochodu mediów. [...] reklama doprowadziła

Filtr pierwszy, czyli ekonomia; Filtr drugi, czyli reklama; Filtr trzeci, czyli informacje oficjalne; Filtr czwarty, czyli falk; Filtr piąty, czyli antykomunizm.

A zatem ograniczenia przekazu medialnego są dość istotne; co gorsza – są bardzo trudne do „obejścia” i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z mediami tzw. publicznymi czy społecznymi<sup>14</sup>.

Celem niniejszego tekstu jest postawienie kilku pytań badawczych, a nie przedstawienie pełnej, bądź nawet częściowej, analizy zjawiska. Samo zjawisko jest w sumie dość dynamiczne i, jak sądzę, stawianie hipotez może być niezwykle ryzykownym i mało płodnym badawczo zajęciem. Zacznę od przypomnienia pewnego wydarzenia sprzed ponad siedemdziesięciu lat.

Gdy w roku 1938 George Orson Welles nadał słuchowisko radiowe oparte na powieści Herberta George’a Wellsa *Wojna światów*, chyba nikt nie zdawał sobie sprawy z tego, że oto wkroczyliśmy w nową epokę. Nie chodzi tu o sam fakt adaptacji, ale o reakcję odbiorców. Słuchowisko radiowe zostało potraktowane jako reportaż z faktycznych wydarzeń; co więcej – stało się impulsem do badań psychologii paniki<sup>15</sup>.

Czy przywołany przykład nie jest jednak nietrafny? Można przecież mówić o naiwności odbiorców, itp. A jednak Welles zrobił coś bardzo istotnego: przemieszał

---

do sytuacji, w której wbrew ideologii wolnego rynku, to nie nabywca decyduje o sukcesie czy porażce towaru. Decyzję tą podejmują reklamodawcy. Media bazujące na reklamie otrzymują w jej postaci subsydia, dzięki którym uzyskują przewagę marketingową opartą na cenie, która pozwala im wkraczać na nowe terytoria i osłabiać rywali, pozbawionych reklam. Trzecim filtrem stanowiącym część składową modelu propagandy, przedstawionego w *Manufacturing Content*, jest zaufanie mediów dla informacji dostarczanych przez rząd, biznes oraz ekspertów (czyli tzw. źródła informacji). Media potrzebują nieprzerwanego napływu wiadomości, z których konstruują swoje przekazy. Czwarty filtr w modelu propagandy, określony jest mianem krytyki, jako środka dyscyplinującego. Nazywany jest on metaforycznie angielskim słowem falk oznaczającym artylerię (ogień) przeciwnotniczą. Uważam jednak, że dla jasności wyводу lepiej oddać sens owej metafory, jako „krytyki w sensie środka dyscyplinującego media”. Może ona przybierać bardzo różne formy – od listów i telefonów do redakcji, po wystąpienia parlamentarne, czy powoływanie specjalnych komisji badające działalność mediów (pomysły takie pojawiły się w naszym kraju w 2006 roku, kiedy miała powstać specjalna komisja śledcza badająca powiązania dziennikarzy ze służbami specjalnymi). Krytyka taka może być zorganizowana zarówno na poziomie ogólnokrajowym, jak i lokalnym. Filtr piąty nie wymaga wyjaśnień.

<sup>14</sup> Bardzo przekonująco opisał sposób swoistego „przekupienia” prasy reklamami w swojej powieści np. Tomasz Prusek, por. Prusek 2014, 189, 192.

<sup>15</sup> Por. H. Cantril, H. Koch, H. Gaudet, H. Herzog, H.G. Wells, *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* [1940], Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982 (reprint). Także P. Heyer, *America under Attack I: A Reassessment of Orson Welles' 1938 War of the Worlds Broadcast*, „Canadian Journal of Communication” 2003, vol. 28, nr 2, s. 149-165.

gatunki radiowe (słuchowisko, adaptacja opowiadania, quasi-reportaż)<sup>16</sup>, aby uzyskać założony przez siebie efekt. Nie tylko jednak przekroczył granicę pomiędzy fikcją a faktem, ale stworzył sytuację, w której audytorium nie zweryfikowało – nie interesuje mnie w tej chwili czy mogło bądź chciało to uczynić – przekazywanych mu informacji. Po prostu przyjęło za dobrą monetę otrzymywane informacje. Członkowie audytorium mechanicznie, a raczej bezrefleksyjnie zaakceptowali pewien schemat, jaki stosowali przy odbiorze określonego typu informacji. I to przypomnienie niech nam dalej towarzyszy.

## Problem

Nim przejdę do głównego tematu niniejszych rozważań, zwrócę jeszcze uwagę na dwie kwestie.

Nowe Media są przede wszystkim innym sposobem podejścia do rzeczywistości – na co zwracał uwagę wspominany już Lev Manovich. Co ważniejsze – one kreują nowy sposób postrzegania tejże rzeczywistości. Jednak problemem pozostaje coś, na co zwrócił już uwagę Marshall McLuhan, a co jest nie tylko opisem pewnego faktu. Oto medium może wpływać nie tylko na podejmowanie przez ludzi działań, ale – z drugiej strony – tzw. media gorące (np. radio, film, internet) – nie wymagają od odbiorcy zaangażowania w proces komunikacji<sup>17</sup>. W ten sposób, zapewne nieświadomie, wskazuje McLuhan na paradoks, jakim obciążone są gorące media, a w konsekwencji i nowe media. Oto jednocześnie wpływają one na odbiorcę i jego działania, a zarazem – do pewnego stopnia – mogą blokować zaangażowanie odbiorcy (np. poprzez nadmiar informacji), a nawet prowadzić do *patologii informacji*<sup>18</sup>.

Gdzie jednak jest tu miejsce – zapytam raz jeszcze – na literaturę bądź kulturę popularną? Powiedziałbym, iż są one skazane na taki mariaż, o ile wskazane wyżej,

<sup>16</sup> Por. J. Mayen, *Radio a literatura*, PIW, Warszawa 1965, *passim*. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, *passim*.

<sup>17</sup> Por. M. McLuhan, *op. cit.*, s. 57-58. Ostrzej określił to Nicholas Giordano: *Studies show that when a student is more focused on their cell phone than what they are reading, they are doing nothing more than looking at words on the page* [Badania pokazują, że kiedy uczeń jest bardziej skupiony na swoim telefonie komórkowym niż na tym, co czyta, nie robi nic poza patrzeniem na słowa na stronie (podkr. – jzl)], por. N. Giordano, <https://medium.com/@pasreport/the-collapse-of-the-american-education-system-a0d2fcb22799> (2023-05-18). Podobny problem omawia także m.in. Agnieszka Ogonowska, por. Ogonowska 2016, 1-17; por. też przypisy następujące.

<sup>18</sup> Tu świetnym przykładem są rozważania Brendana Nyhana i Jasona Reiflera, którzy pokazali eksperymentalnie, że utrwalone medialnie przekazy de facto nie ulegają korektom, por. Nyhan, Reifler, *When corrections fail: The persistence of political misperceptions*. "Political Behavior", 32(2), 303-330. <https://doi.org/10.1007/s11109-010-9112-2>. Ważkie uwagi w Batorowska, Klepka, Wasiuta, 2019, a także Lewandowska 2016, 403-416, która wręcz pisze o *patologii informacji*.

za Manovichem, elementy, które określają nowe media, zostały prawidłowo określone. Rozstrzygający jest tu punkt 4: jeśli faktycznie tak jest, to oczywiście, iż dominuje obecnie – niezależnie od naszych chęci – konwencja określona *de facto* przez pop kulturę. Dobrym przykładem może być powieść Terry Pratchetta *Prawda*, która pokazuje wskazane procesy na pozornie śmiesznym przykładzie. Co więcej – pokazuje, jak prasa narzuca swój obraz świata czytelnikom. W tej powieści Pratchett (trzeba pamiętać, że ma on za sobą pracę w mediach!) pokazuje sam proces zdobywania informacji o ważnym wydarzeniu (jest to próba usunięcia z urzędu władcy Ankh-Morpork; informacje uzyskuje redaktor tamtejszej gazety „Puls Ankh-Morpork” m. in. dzięki donosom złożonym przez psy, które były świadkami wydarzeń) a następnie, co ważniejsze, jak ta informacja jest przez tegoż redaktora „ocenzurowana” (w spisku bierze udział ojciec redaktora oraz elita miasta, w tym prawnik). Co zostaje przez niego skomentowane: *Nie ważcie się patrzeć na mnie z góry. Musicie tańczyć w rytmie „Pulsu”*, (Pratchett 2012, 321).

### Przykłady

Mimo że przykład, którym zakończyłem poprzedni rozdział, jest zabawny, to przecież uwaga: *Nie ważcie się patrzeć na mnie z góry. Musicie tańczyć w rytmie „Pulsu”* (Pratchett 2012, 321) już zabawna nie jest. Podobna opinia, ale już tycząca sytuacji częściowo autentycznej, pojawi się i w powieści *K.I.S.S.* Tomasza Pruseka – o czym dalej (Prusek 2014). Pokazuje siłę prasy, *resp.* mediów w sposobie kształtowania obrazu wydarzeń i narzucania go odbiorcom. Na ten problem wskazywał wcześniej chociażby Bernays. Co więcej badacze tacy jak choćby Brendan Nyhan i Jason Reifler pokazują, jak taki obraz, mimo że błędny (ich przykłady odwołują się do konkretnych wydarzeń z najnowszej historii USA), praktycznie, nawet po przedstawieniu faktycznego ich przebiegu, *de facto* nie ulegną korekcie. Bardzo ostro pokazują to także Nicholas Giordano czy Agnieszka Ogonowska, że już inne przykłady w tej chwili pominię.

Mamy zatem poważny problem. Można go ująć prosto: *korekty fałszywych przekazów zawodzą*. Przyczyna tego zjawiska jest dość prosta i opiera się na medialnych działaniach propagandowych, które zaczynają mieć charakter fake news’ów czy nawet „wciskania kitu”<sup>19</sup>. Aby to w pełni wykazać konieczna jest uwaga formalna.

W rozważaniach z zakresu retoryki i logiki (problem ten opisali już m.in. Arystoteles i Cornificius) pojawia się schemat ogólny pewnych pseudo-rozumowań (są to

<sup>19</sup> Pojęcie wzięte od Harry’ego G. Frankfurta, po angielsku (bullshit), por. Frankfurt 2006. Szersza eksplikacja, z perspektywy analizy dyskursu bądź komunikatywizmu, por. np. *Dyskurs i jego odmiany* 2016; *Etyka w komunikacji* 2018; *Komunikatywizm* 2016; *Retoryka i Manipulacja* 2020; *Teorie i praktyki komunikacji* 2020.

tw. rozumowania abdukcyjne, por. Lichański 2020a, 71-88; Lichański 2020b, 11-19), które stały się podstawą propagandy, *scil.* sposobu myślenia i mówienia o problemie, który opisujemy:

[1] [Necesse est..., quoniam...]

[1\*] [Konieczne jest (że)..., ponieważ....]

Wskazany przykład to rozumowania błędne, które psują każde rozumowanie. W przywołanych przykładach rozumowania oparte są na przekonaniu, że takie, a nie inne przedstawienie faktów jest *konieczne, ponieważ* służy to społeczeństwu, jego dobru, itd., przy czym ani „konieczność” ani „dobro” nie zostają porządnie zdefiniowane (a pojęcia te, jak wiadomo choćby z uwagi Augustyna, są wieloznaczne). W przykładzie z powieści Pratchetta wszyscy godzą się, że konieczne jest ukrycie prawdy, ponieważ jej ujawnienie zaszkodziłoby dobru miasta i podważyło zaufanie do prawa, oraz do kierownictwa gildii. W przykładach, jakie analizują Brendan Nyhan i Jason Reifler (wojna w Iraku, sprawa podatków, ochrona zdrowia, itd.) oraz Nicolas Giordano (poprawny tekst Konstytucji USA) czy Agnieszka Ogonowska (opisuje i analizuje zachowania młodzieży „wpatrzonych” w smartfony) okazuje się, że odbiorcy bezrefleksyjnie przyjmują, że przedstawione im teksty są prawdziwe.

Mamy tu zatem dodatkowy problem, który wiąże się z przekonaniem odbiorcy, że informacja, która otrzymujemy z mediów bądź od autorytetów NIE może być świadomą manipulacją. Jej cele mogą być różne (tej kwestii nie będę rozpatrywał), ale przede wszystkim obnażają *bezrefleksyjną akceptację podanych informacji* jaka charakteryzuje postawę odbiorców. Co więcej – opierają się na braku krytycznego do nich podejścia i nieszukaniu ich potwierdzenia. Ale taka manipulacja może być bardziej złożona.

W numerze pisma „Historia Do rzeczy” 5 (123) 2023, maj 2023, ukazał się felieton Rafała A. Ziemkiewicza „Kultura przegrywów” (s. 66). Jedna z tez tego felietonu głosi, że „wiek XIX ukradł nam polityczną dojrzałość, klasę średnią i okazje wyrobienia demokratycznych nawyków – to zauważył już Dmowski<sup>20</sup>”. I dalej: „[...] dziedzictwo kulturowe określili przegrani, „wysadzeni z siodła” inteligenci o szlacheckich korzeniach, szczerze gardzący dorobkiewiczami i parweniuszami”. Można by się zgodzić z tym sądem<sup>21</sup>, acz jest zbyt ogólnikowy; jednak przykłady, które go mają wesprzeć, nie są trafne.

<sup>20</sup> Warto pamiętać, że Roman Dmowski był posłem do II i III Dumy Państwowej Imperium Rosyjskiego, zatem pewien „szlif” działalności demokratycznej otrzymał od jednego z zaborców. O polskich posłach do parlamentów Cesarstwa Austro-Węgierskiego czy Cesarstwa Niemieckiego nie wspomnę, bo to są kwestie znane.

<sup>21</sup> Pisał o tym wcześniej m.in. Jan Ludwik Popławski, co jednak warto pamiętać.



Opozycja pomiędzy Bolesława Prusa *Lalką*, a Władysława S. Reymonta *Ziemią obiecaną* jest fałszem i budzi sprzeciw. Autor zapomniał (?), że pomiędzy Prusem a Reymontem jest różnica pokolenia; pierwszy żył w latach 1847-1912, a drugi – 1867-1925. Prusa dotknęły represje popowstaniowe; dla Reymonta była to historia. Acz obu powieści nie dzieli już taki dystans (*Lalka* ukazuje się w 1890, a *Ziemia obiecana* w 1899), to Prus „musiał” uporać się ze spadkiem romantyzmu, a dla Reymonta problem ten już nie był tak ważny.

Fakt przynależności obu pisarzy do dwu różnych pokoleń jest istotny; pokolenie Prusa, poza spadkiem romantyzmu, musiało jeszcze „uporać się” z innym doświadczeniem pokoleniowym (także z legendą napoleońską), a też i z wysoką pozycją arystokracji. Pokolenie Reymonta wyrosło już mając inne doświadczenia. Odwołując się do przywołanego przez autora przykładu francuskiego, przywołać trzeba raczej opozycję pomiędzy Stendhalem a Zolą, aby pozostać w kręgu odwołań literackich.

Kultura polska nie jest i nigdy nie była „kulturą przegrywów”; jeśli uważnie czytamy Prusa, to musimy dostrzec, że choćby *Lalka* ukazuje społeczeństwo, które nie chce bądź nie umie „otworzyć się” na nowoczesność a tych którzy to robią – odrzuca<sup>22</sup>. Reymont pokazuje, że takie otwarcie jest konieczne, acz jednocześnie mówi o cenie, jaką za to otwarcie trzeba zapłacić. Od strony teoretycznej opisał to Jan Ludwik Popławski; on jest autorem powiedzenia o „patriotyzmie bieżącym” w opozycji do „patriotyzmu antykwarycznego”.

Trzeba też pamiętać, że otwierające niniejszą polemikę opinie są błędne, bowiem „polityczna dojrzałość” kształtowana była w obcych parlamentach, a klasę średnią i demokratyczne doświadczenie pomogli nam de facto ukształtować zaborcy (ostatecznie dość dobrze II RP została „zrobiona”). I nie przegrani „określili dziedzictwo kulturowe”, a twórcy pokroju Matejki, Wyspiańskiego, czy ludzie zgromadzeni w PAU czy wokół Ossolineum (że o takich ludziach, jak m. in. Edward hr Raczyński czy Tytus Działyński, bądź Eugenia Kierbedziowa, fundatorka Biblioteki Publicznej w Warszawie, czy Edward hr Krasiński, założyciel Biblioteki Ordynacji Karsiejskich, nie wspomnę).

Tu błąd tkwi w zbyt pospiesznym uogólnieniu, które, acz „ładnie brzmi”, nie tylko że nic nie wyjaśnia, to jeszcze wprowadza pozór dowodzenia tezy poprzez przywołanie przykładów, które nie są poprawne (samo dowodzenie ma cechy rozumowania abdukcyjnego). Co więcej: nie uwzględnia przemian, jakie zaszły już nie w całym XIX wieku, ale właśnie w jego II połowie na terenach dawnej Polski, wtedy podległej trzem różnym systemom prawno-ustrojowym.

Warto jednak wskazać jeszcze na dwa przykłady. Jeden jest historyczny i „cofa” nas do wieku XIX, a dokładnie do znanego cyklu Anthony Trollope’a *The Pallisers*

<sup>22</sup> Jeszcze ostrzej widać to w *Emancypantkach*.

(Trollope 1992)<sup>23</sup>. Pisarz pokazał siłę ówczesnej prasy kreując postać Quintusa Slide'a, redaktora naczelnego „Sztandaru Ludu”. Nie będę streszczał tego wątku, acz jest ciekawy, i przytoczę tylko jedno dość istotne sformułowanie: oto w pewnym momencie pada uwaga (Trollope 1992, 137):

[...] jeśli chciał się posłużyć swoim biczem [pismem], potrafił zostawić blizny.

Swoimi artykułami Slide de facto doprowadza do zachwiania pozycji premiera, Plantageneta Pallisera. Czyli, w jakiejś mierze, kreuje sytuację, w której premier musi się tłumaczyć z dość niefortunnej decyzji w sprawie wyboru posła do Izby Gmin z okręgu, który jest w gestii rodziny Palliserów (chodzi o kwestie poparcia finansowego posła, który ostatecznie przepadł w wyborach).

Można powiedzieć, że problem oddziaływania mediów na opinię publiczną ma swoją historię i, jak pokazuje Trollope, nie jest to historia, która wskazywałaby na obiektywizm w działaniach prasy.

Sięgnę jednak do innych przykładów, które są nam bliższe. Oto w powieści Tomasa Pruseka *K.I.S.S.*<sup>24</sup> (Prusek 2014) pada znamienna uwaga wypowiedziana przez jednego z antagonistów (ibidem, 234):

Proszę się nie martwić – uśmiechną się. – Będzie się czuł jak rasowy reporter. To, co zrobią inni, jest mniej pewne. Ale jak temat się dmuchnie w jednej gazecie, inni nie będą mieli wyjścia i też się rozpiszą. Dałem nacisk na portale internetowe. Szybciej strzelają, niż myślą. Stworzymy taka presję, że nikt nie będzie mógł stać z boku. Ani fundusze, ani nadzór, ani służby.

Cytat nie wymaga komentarza. Dodam tylko, że autor wskazuje na siłę, jaką mają nie tyle media, co skala rozprzestrzeniania się informacji. Świetnym tego przykładem jest w tym wypadku autentyczna „informacja” o ataku na Pentagon (?!), jaka ukazała się na Twitterze i wywołała dość zaskakujące efekty do zachwiania na giełdzie nowojorskiej włącznie!<sup>25</sup> Nie chodzi tu o sam fake news, ale o jego efekt, który, nim sprawdzono informację, wywołał spore zamieszanie. Na stronie money.pl podano następującą informację:

<sup>23</sup> Korzystam ze skrótu, jaki zrobił Michael Hardwick i który ukazał się w Polsce jako *Rodzina Palliserów*.

<sup>24</sup> Jest to skrót od zwrotu: Keep it Simple Stupide, co znaczy: Nie kombinuj, bierz to prosto, głupcze, por. Prusek 2014, 315-316.

<sup>25</sup> Por. <https://www.money.pl/gielda/fake-news-o-pozarze-obok-pentagonu-zachwial-amerykanska-gielda-ktos-mogl-tu-duzo-zarobic-6900838194207648a.html>, (2023-05-24). Tytuł informacji mówią sam za siebie. Rozumowanie (?) biegło wg schematu: jest pożar, był atak.

W poniedziałek Twitter obiegło zdjęcie, na którym ukazany został rzekomo pożar w okolicy Pentagonu. Jak się okazało, nie doszło tam do żadnego incydentu, a zdjęcie zostało wygenerowane komputerowo. Fake news nie pozostał jednak bez wpływu na nowojorską giełdę. Na zdjęciu, które trafiło w poniedziałek na Twittera, widać ciemne kłęby dymu w okolicy siedziby amerykańskiego Departamentu Obrony. „Szybko zaczęły je podawać konta-boty, które podszły się pod znane portale” - zwraca uwagę na swoim prywatnym koncie Przemysław Gerschmann, doradca zarządu Giełdy Papierów Wartościowych. Jak tłumaczy, jednym z kont, na którym znalazło się zdjęcie, jest BloombergFeed, które podszły się pod agencję Bloomberg. Szybko okazało się, że zdjęcie jest fałszywe. Departament Obrony USA przekazał portalowi forbes.com, że jest ono elementem dezinformacji. Również miejscowa straż pożarna i pogotowie ratunkowe zapewniły, że nie było żadnego wybuchu ani pożaru w okolicach Pentagonu. Fotografia została zaś zapewne wygenerowana przy wykorzystaniu sztucznej inteligencji.

Wcześniejsze przykłady można traktować „z lekkim przymrużeniem oka”; ten jednak pokazuje, jakie mogą być ewentualne konsekwencje takich fake newsów. To, że szybko zareagowano i udowodniono, że jest to właśnie fake a raczej „bullshit”, nie zmienia faktu, że de facto przypomina to efekt, jaki wywołał w 1936 roku Orson Welles. Tym razem udało się zapobiec panice, ale czy zawsze się to uda?

## Próba rozwiązania

Czy wskazane błędy mogą być skorygowane, a jeśli tak to w jaki sposób? Odwołam się do ważkiej uwagi Josepha Ratzingera, która zarazem pokazuje mechanizm tworzenia fałszywych informacji. Powiada on (Ratzinger 1984, 81-84):

Każda informacja opiera się na trzech zasadach.

[1]: każda informacja jest wyborem, a każdy wybór jest oceną<sup>26</sup>.

[1.1.] Ocena zaś wtedy jest odpowiedzialna, gdy opiera się na słusznie uznanych wartościach<sup>27</sup>.

[2] Sama liczba podanych faktów jeszcze nie formuje, może nawet ogłupiać, odwracając uwagę od sedna sprawy.

[2.1.] Informacja musi być odpowiednio wyważona, gdy poza ukazaniem wielości szczegółów musi podejmować próbę ukazania całości sprawy,

<sup>26</sup> Świetnie pokazuje to przykład felietonu Ziemkiewicza, gdzie autor dokonuje takiego wyboru faktów, aby dopasować je do oceny. Przykładów równie wyrazistych, już z nowszej historii, dostarczają m.in. prace Krzysztofa Grzegorzewskiego czy Marka Ostrowskiego, por. Grzegorzewski 2022, 11-25, Ostrowski 2022, 17-42.

<sup>27</sup> Jak sądzę to jest kluczowy fragment, bowiem trzeba owe wartości jasno określić. Zwracam uwagę, iż nie muszą to być akurat wartości religijne, ale MUSZĄ BYĆ OKREŚLONE, a nie – domyślane przez odbiorcę tekstu, czy wręcz zasugerowane mu przez autora.

[2.2.] Tylko tak doprowadzimy do rzeczywistego poznania pokazywanego / omawianego problemu.

[3] Prawdziwa informacja powinna być także dyskretna.

[3.1.] Brak dyskrecji może naruszać dobra osoby i zniekształcać prawdę.

[3.2.] Milczenie może pomijać prawdę, ale może służyć prawdzie.

[3.3.] Każda informacja powinna przeciwstawić się fałszywemu milczeniu (w kwestiach, które w niej przedstawiamy – dop. jzl).

Punkt pierwszy wyjaśnia sam mechanizm: oto skoro *każda informacja jest wyborem a wybór jest oceną* to jest tu wskazane źródło błędu. Co więcej – tak skonstruowana informacja może, świadomie bądź nie, przywołać rozumowania abdukcyjne<sup>28</sup>, które, w tym wypadku, mogą okazać się całkowicie błędne. Opierają się one bowiem na przesłankach, które *są nam wiadome*. Pojawia się zatem problem wiarygodności. We wszystkich przytoczonych przykładach właśnie *wiarygodność* jest kluczowa, a zarazem okazuje się fałszem. Wynika to z tego, co Ratzinger określił jako (Ratzinger, *ibidem*):

[2.1.] Informacja musi być odpowiednio wyważona, gdy poza ukazaniem wielości szczegółów musi podejmować próbę ukazania całości sprawy,

[2.2.] Tylko tak doprowadzimy do rzeczywistego poznania pokazywanego / omawianego problemu (podkr. JZL).

Jeśli jednak nie dotrzymamy obu wskazanych punktów, informacja nie może być skonstruowana poprawnie. Wykorzystanie *opinio communis* (*przekonania powszechnego*) prowadzi nieuchronnie lub może prowadzić do podstawowego błędu w rozumowaniu. Problem zatem da się opisać następująco: wskazane rozumowania nie są poprawne, jako rozumowania; ale, subiektywnie, z punktu widzenia osoby je prezentującej oraz odbierającej, zapewne tak. I tu tkwi sedno problemu – pokazane rozumowania są *mniewaniami* bądź są oparte na *wierze*: w obu wypadkach nie podlegają porządkowi *wiedzy*. Są poprawne, ale subiektywnie, a nie obiektywnie, kwestię tę rozstrzygnął już dość dawno Immanuel Kant, por. Kant 1971, A 822 [s. 832]; Kant 1957, A 822/B 850 [II.566]:

<sup>28</sup> Najkrócej – są to rozumowania, które prowadzą od wniosku do przesłanek, *scil.* abdukcja jest procesem wyjaśniania tego, co jest nam już wiadome; problemy teoretyczne związane z tymi typami rozumowań, pominię. Dodam tylko, że opisał je po raz pierwszy, wraz z próbami uzasadnienia, Charles Peirce, por. Igor Douven I., *Abduction*, [w:] Stanford Encyclopedia of Philosophy [online], CSLI, Stanford University, 28 kwietnia 2017 (2023-05-23). W omawianych przykładach właśnie to, co „jest nam już wiadome” okazuje się bądź mało wiarygodne, bądź opiera się na tzw. *opinio communis* (*powszechnym przekonaniu*). A ono może być i często jest niewiarygodne.

Uważanie czegoś za prawdę lub podmiotowa ważność sądu ma w stosunku do przekonania (które obowiązuje zarazem przedmiotowo) następujące trzy stopnie: mniemanie (Meinen), wiarę (Glauben) i wiedzę (Wissen). Mniemanie jest uważaniem [czegoś] za prawdę ze świadomością, że jest ono niewystarczające ani podmiotowo, ani przedmiotowo. Jeżeli to uważanie za prawdę jest tylko podmiotowo wystarczające i uważa się je zarazem za niewystarczające przedmiotowo, to nazywa się wiarą. A wreszcie uważanie za prawdę zarówno podmiotowo, jak przedmiotowo wystarczające nazywa się wiedzą. Subiektywna wystarczalność nazywa się przekonaniem [dla mnie samego], obiektywna – pewnością [dla każdego].

Zatem u podstaw błędów, na które narażamy się w procesie mediatyzacji, *resp.* działaniach o charakterze propagandy, leży mylenie wskazanych jeszcze przez Kanta trzech porządków: mniemania, wiary i wiedzy. W ten sposób tworzymy fałszywą rzeczywistość: co gorsza – taki komunikat zawiera elementy prawdziwe. Jak jednak pokazały przywołane wcześniej badania, próby skorygowania błędów z reguły nie dadzą wyniku.

I jeszcze jedna uwaga a propos ostatniego z przykładów; tu już konieczne było sprawdzenie informacji w kilku miejscach (Ministerstwo Obrony USA, straż pożarna, pogotowie). Zarazem, co podkreśla się w informacji na temat tego „incydentu”, że ponieważ jedna ze spółek straciła ok. 30% w wyniku tej „informacji” wskazuje to, że tego typu fake newsy a raczej „nierzetelne informacje” rozpowszechniane w przestrzeni medialnej mogą wyrządzić, jak w roku 1936, całkiem realne szkody.

Zarazem, co trzeba podkreślić, tego typu informacje, a także ostrzeżenia, jakie zaczynamy dostawać np. od banków czy od poczty, a dotyczące fałszywych informacji mogą prowadzić, w dłuższej perspektywie, do podrywania zaufania do różnych instytucji. Warto też skonfrontować ww. kwestie z uwagami Careya dotyczącymi krytyki mediów, bowiem wydaje się, że właśnie te kwestie są całkiem pomijane.

## Dyskusja

I przytoczonym przykładom i wyjaśnieniom można jednak postawić dość zasadniczy zarzut. Oto, jak powiada przywołany już Pratchett (Pratchett 2012, 336):

Ponieważ nic nie musi być prawdą na zawsze. Wystarczy, że będzie nią dostatecznie długo, prawdę mówiąc.

Jest to uwaga zarazem nieco złośliwa, ale...zawiera ona „szczyptę” prawdy. Problem tkwi w specyfice mediów, *resp.* przekazu medialnego. Z przyczyn oczywistych nie może on być dysertacją naukową oraz odwołuje się on do pewnej wiedzy potocznej, jaką posiada odbiorca. Wszystkie przytoczone przykłady właśnie to pokazują: jest jakieś quantum wiedzy, którą posiadamy wszyscy na jakiś temat (np. zasady przeprowadzania wyborów w XIX Anglii, możliwa zmowa przy działaniach funduszy

finansowych, wojna w Iraku i jej przyczyny, problemy podatków, służby zdrowia, poprawności bądź niepoprawności wiedzy o konstytucji [nie tylko USA, ale także RP czy UE], sytuacji ekonomicznej i prawnej w Królestwie Polskim w II poł. XIX w., itd.) i do tejże wiedzy odwołują się twórcy przekazów medialnych (Carey 1974, 227-249). Przypomnę, że wskazał on na następujące kwestie:

1. krytyka standardów odpowiedzialności publicznej lub społecznej,
2. krytyka naukowa,
3. krytyka kulturowa.

Jak zauważa Carey (1974: 244): „Przez kulturę krytyki mam na myśli ciągły proces debaty między prasą / mediami a publicznością, a w szczególności z tą jej częścią, która – ze względu na motyw i umiejętności – najbardziej kwalifikuje się do wejścia na krytyczną arenę [możliwego sporu / oceny]”.

Niedopełnienie tych zasad powoduje, że w przekazach informacyjnych a raczej propagandowych dominują z reguły mniemanie bądź wiara, a nie wiedza. A zatem weryfikacja takich przekazów wymagałaby krytycznego myślenia. Na co zresztą zwraca uwagę Nicolas Giordano (Giordano, *ibidem*):

[...] dzisiejszej populacji brakuje umiejętności krytycznego myślenia i zadawania pytań. Chociaż wielu studentów twierdziło, że wiedzieli, że coś jest nie tak, nigdy nie kwestionowali mnie ani dokumentu, który czytali (podkr. – JZL).

Podobnie zresztą wypowiada się i Agnieszka Ogonowska w studium (Ogonowska 2016, 1-17). Wskazuje, że: „celem artykułu jest ukazanie roli i wpływu nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych na funkcjonowanie dzieci i młodzieży”. I dodaje (*ibidem*, 15):

Wszystkie wymienione media ekranowe powodują, iż wzrasta zaangażowanie dzieci i nastolatków w aktywność medialną (sieciową, telewizyjną, komputerową), co dzieje się kosztem innych aktywności społecznych opartych na komunikacji bezpośredniej. To z kolei sprawia, iż poziom kompetencji językowych, komunikacyjnych i społecznych systematycznie się obniża, ponieważ użytkownicy mediów mają coraz mniej okazji do „trenowania” w praktyce życia codziennego różnych form komunikacji z drugim człowiekiem, co wpływa także na zmiany neuronalne w ich mózgu oraz na poziom niektórych neuroprzekaźników.

I tu jest sedno problemu. Całość rozważań zdaje się tylko potwierdzać tę opinię. Natomiast konsekwencją tego może być wskazana *patologia informacji* (Lewandowska 2016, 403-416). Częściowo wynika ona z tego co za innymi badaczami określić trzeba jako wręcz *tsunami informacyjne* (Batorowska, Klepka, Wasiuta, 2019). W tej sytuacji odbiorca jest skazany niejako na konieczność zaufania, że otrzymywany przekaz medialny jest poprawny (vide cytaty z Nicolasa Giordano i Agnieszki

Ogonowskiej). Wiąże się to z czymś, co Raymie KcKerrow określił jako (McKerrow 1989, 91-111):

[...] w jaki sposób dominacja zachodzi w dyskursie poprzez konstruowanie, utrzymywanie, produkcję i transformację ideologii w dyskursie.

Zapewne ma on sporo racji, bowiem poza wskazaną triadą kantowską (mniemanie, wiara, wiedza) pojawia się jeszcze coś więcej, a mianowicie: dominacja w dyskursie, który ma cechy ideologii. A właśnie w przekazie o charakterze propagandowym może przejawiać się chęć – świadoma bądź nie – ale podporządkowania tegoż przekazu określonej ideologii. Przewijające się pojęcie „ideologia” rozumiem za Sonją K. Foss i Teunem A. van Dijkiem (Foss 2004, 239; van Dijk 1998, 69):

An ideology is a pattern of beliefs that determines a group's interpretations of some aspect(s) of the world. It is a system of beliefs that reflects a group's "fundamental social, economic, political or cultural interests". It represents "who we are, what we stand for, what our values are, and what our relationships are with other groups" – particularly groups that oppose what we stand for, threaten our interests, and prevent us from accessing resources important to us [Ideologia to wzorzec przekonań, który determinuje interpretację przez grupę(y) pewnych aspektów świata. Jest to system przekonań odzwierciedlający „podstawowe interesy społeczne, gospodarcze, polityczne lub kulturowe” grupy. Reprezentuje „kim jesteśmy, za czym opowiadamy się, jakie są nasze wartości i jakie są nasze relacje z innymi grupami” – szczególnie grupy, które sprzeciwiają się temu, za czym opowiadamy się, zagrażają naszym interesom i uniemożliwiają nam dostęp do ważnych dla nas zasobów].

Takie rozumienie ideologii „zbliża” jej rozumienie do propagandy, por. przyp. 13, gdzie cytowane jest określenie M. Arcta!

Czyli w tej sytuacji przekaz informacyjny, co gorsza, zapewne cały proces komunikacji, sprowadza się, do zastosowania błędnej argumentacji, której celem jest *zachowanie dominacji w dyskursie, o charakterze ideologicznym*. Czyli do przekazu informacyjnego w mediach doszły dodatkowe czynniki, którymi są: dominacja oraz ideologia.

Jednak nie od rzeczy będzie wskazanie na inny problem. Oto ostatni z przykładów pokazuje, jak łatwo jest wciąż wywołać panikę fałszywymi informacjami<sup>29</sup>. Ich

<sup>29</sup> Przypominam przykład z Wellesem; dziś „wzmocnić” można taki przekaz pozornie solidnym dowodem w postaci zdjęć, które wcale nie muszą być autentyczne. Zwłaszcza jeśli, jak w przykładzie z „pożarem w Pentagonie” niejako automatycznie nasuwają one części odbiorców skojarzenia z atakami z 11 września!

konsekwencją mogą być jednak długodystansowe szkody polegające na podrywaniu zaufania do rzetelności i prawdziwości informacji przekazywanych przez agendy rządowe, w tym administrację. I tu już reguły, które określił Ratzinger, mogą okazać się niewystarczające.

## Konkluzja

Konkluzja jest dość kłopotliwa. Oto z jednej strony możemy i powinniśmy, odwołując się do poprawnego kształtowania informacji zaproponowanej przez Ratzingera, pamiętać o triadzie kantowskiej oraz krytycznym myśleniu, to zarazem nie możemy zapominać o cechach dyskursu, którymi są: dominacja oraz ideologia. W ten sposób dość prosta konstrukcja informacji jaką zaproponował Ratzinger i którą powtórzyli Dietz Schiessau i Josef Ohler (Schiessau, Ohler 2016) o tyle uległa deformacji, że nie wzięli oni pod uwagę tego, co omówili Edward S. Herman i Noam Chomsky a następnie Raymie McKerrow (Herman, Chomsky 1988; McKerrow 1989).

Wpływ czynników ekonomicznych i politycznych, a także ideologicznych zmienił dość zasadniczo (może raczej: wpłynął w sposób bardzo znaczący) na kształt przekazu medialnego. Co więcej: nie wzięto pod uwagę faktu, że ktoś może świadomie wprowadzać w błąd podszywając się pod oficjalne urzędy. Zwłaszcza, że „podrobienie” autentycznych stron www urzędów państwowych, także włamując się na autentyczne adresy e-mail urzędników dla hakerów nie przedstawia większych problemów<sup>30</sup>. Bardzo ciekawie, kilka lat temu, pokazał to m.in. Frederick Forsyth w opowiadaniu *Dzieło sztuki* zamieszczone w tomie *Weteran* (2001), gdzie pokazano jak takie zabiegi są robione. Także z tego powodu, interesująca jest powieść Konrada T. Lewandowskiego *Szatan i spółka. Dalsze przygody szatana z siódmej klasy* (2017), w której bohaterowie włamują się na stronę www korporacji, aby wyśledzić przestępcę.

Problem zatem z obszaru „głupiego kawału” przechodzi do obszaru przestępstwa, które jednak może być trudne nie tylko do wyśledzenia, ale do skorygowania (przypominam wnioski, jakie przedstawili Brendan Nyhan i Jason Reifler czy Nicolas Giordano, czy Tomasz Prusek, który stworzył fikcyjną, ale prawdopodobną sytuację swoistej „nagonki prasowej”<sup>31</sup>). Przywołane wcześniej utwory pokazują, że jest to niezmiernie trudne; bowiem haker a raczej hakerka w opowiadaniu

<sup>30</sup> Warto ponownie wskazać na cytowany wcześniej fragment z książki Pruseka, por. Prusek 2014, 234, w którym autor wyjaśnia mechanizm powstawania i tsunami informacyjnego, i patologizowania informacji. Dodatkowo autor pokazał, jak łatwo jest zmanipulować, pozornie autentyczne, wiadomości ze zhakowanej skrzynki e-mail.

<sup>31</sup> W tej powieści dodatkowym elementem jest manipulacja, jakiej dokonano z e-mailami głównej antagonistki w jego powieści: dodatkowo zatem mamy do czynienia z de facto niemożliwym do udowodnienia fałszowaniem korespondencji.



Forsyth'a umiejętnie zaciera ślady po swoim włamaniu. Podobnie i postępują bohaterowie u Lewandowskiego czy Pruseka. I niech nas nie zwiedzie lekko żartobliwy charakter utworów Forsythe'a i Lewandowskiego, bowiem sam fakt włamania (dyktowany jak najlepszymi chęciami ukarania przestępca bądź wyśledzenia przestępca) już żartobliwy nie jest. Co pokazują przywołane w tekście opracowania, ale i w przywołanym cytacie z powieści Pruseka.

Sam problem był podjęty w filmie *Gry wojenne* z 1983 roku, w którym „poszukując nowych gier, młody haker nieświadomie włamuje się do wojskowego systemu operacyjnego. Przez przypadek uruchamia program, który stawia armię USA w stan najwyższej gotowości bojowej” <https://www.filmweb.pl/film/Gry+wojenne-1983-5960> (2023-05-25).

Zapewne nie dostrzeżono jednak jednej, dość zasadniczej konsekwencji tego wpływu czy raczej tej zmiany: oto inaczej poczęto w ten sposób, tzn. przy pomocy nowych mediów, kształtować rzeczywistość. Być może dodatkowymi czynnikami stały się: tsunami informacyjne oraz patologia informacji (Batorowska, Klepka, Wasiuta, 2019; Lewandowska 2016, 403-416). Tym istotniejsza jest sugestia Nicolasa Giordano, który swoisty ratunek upatruje w krytycznym myśleniu oraz dość zasadniczych korektach w dotychczasowym procesie edukacji.

Osobnym problemem staje się także kwestia *zagrożonej racjonalności* na co zwracał uwagę m.in. Steven Pinker (Pinker 2022). W konkluzji swych uwag powiada:

Wielu postępuje tak, jakby racjonalność była przeżytkiem – tak jakby celem argumentacji była dyskredytacja przeciwnika, a nie wspólne racjonalne dążenie do najlepiej dających się obronić przekonań. Żyjemy w czasach, gdy racjonalność wydaje się coraz bardziej zagrożona – ale jednocześnie jest istotniejsza, niż była kiedykolwiek przedtem.

Sądzę jednak, że dawny sąd Kanta, iż musimy rozdzielać w procesie komunikacji mniemanie, wiarę oraz wiedzę nie stracił na swej aktualności. Musimy zachować się jak Odyseusz wobec Syren; one wabią nas, jak powie boski Homer w *Odysei* (H., O., XII.190): [...] *wiemy wszystko [...] co się dzieje na całej ziemi żywiącej rzesze*. Nie dajmy się oszukać i zachowajmy krytycyzm, bowiem ta wiedza to *poznawanie rzeczy boskich* jak przypomina, ale i ostrzega Arystoteles w *Metafizyce* (ARIST., *metaph.*, 981b, 1065a-b). I pamiętajmy o jeszcze jednej przestrodze Homera: oto ponad wszystkim są jeszcze *Theoi aien eontes* [*Bogowie, którzy są zawsze*] (H., I., I.290 (XXIV.99)).

## Bibliografia

*Dyskurs i jego odmiany*, red. Bożena Witosz, Katarzyna Sujkowska-Sobisz, Ewa Ficek, Wyd. Uniw. Śląskiego, Katowice 2016.

*Etyka w komunikacji*, red. Grażyna Habrajska, Łódź: Wyd. Primum Verbum [seria: Teorie i praktyki komunikacji], Łódź 2018.

- Komunikatywizm – przyszłość nauki XXI wieku*, red. Grażyna Habrajska, Wyd. Primum Verbum, Łódź 2016.
- Retoryka i Manipulacja*, red. E. Lewandowska-Tarasiuk, J.Z. Lichański, B. Sobczak, t. 1-IV, Wydawnictwo DiG (seria: „Forum Artis Rhetoricae” 59-62 (1-4)), Warszawa 2020.
- Teorie i praktyki komunikacji*, red. Grażyna Habrajska, Wyd. Uniw. Łódzkiego, Łódź 2020.
- ARIST. = Arystoteles
- Arystoteles, *Metafizyka*, tł., wstęp, opr. K. Leśniak, PWN: Warszawa 1983.
- Batorowska, H. Klepka, R., Wasiuta, O. *Media jako instrument wpływu informacyjnego i manipulacji społeczeństwem*, Wyd. Libron, Kraków 2019
- Bernays E. *Propaganda*, New York 1928 [frgm w j. pol. w: Warszawa, 2020, s. 27-76 [seria: “Forum Artis Rhetoricae” 61(2)].
- Boddy, W. *New Media and Popular Imagination: Launching radio, Television, and Digital Media in the United States*, Oxford Univ. Press, New York 2004 [także J. Bennett, rec. w: “Screen” 2006, t. 47 (1), s. 119-124].
- Bogołębska B. *Od tradycji do nowatorstwa, od transgresji do adaptacji na wybranych przykładach literackich i publicystycznych*, Wyd. Primum Verbum, Łódź 2022
- Cantril, H. Koch, H. Gaudet, H. Herzog, H.H.G. Wells, *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* [1940], Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982 (reprint).
- Carey (1974) = Carey, James. *Journalism and Criticism: The Case of an Undeveloped Profession*. “The Review of Politics” 1974, 36(2): 227-249.
- Dijk, T.A. van. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, Thousand Oaks, CA: Sage 1998
- Douven I.I., *Abduction*, [w:] Stanford Encyclopedia of Philosophy [online], CSLI, Stanford University, 28 kwietnia 2017 (2023-05-23)
- Forsyth F. *Weteran*, tł. Witold Nowakowski, Piotr Amsterdamski, Jacek Monicki, Wyd. Albatros, Warszawa 2001 (wyd. II, 2005).
- Foss, S.K. *Rhetorical Criticism. Exploration & Practice*, Ed. 3, Waveland Press, Inc.: Long Grove, Il., 2004
- Frankfurt, H. *O wciskaniu kitu*, tł. G. Pustuła, Wyd. Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2006
- Giordano N., <https://medium.com/@pasreport/the-collapse-of-the-american-education-system-a0d2fcb22799> (2023-05-18).
- Grzegorzewski K, *Retoryka nazistowskiej władzy w propagandzie „Nowego Kuriera Warszawskiego” (perspektywa medjoznawcza i retoryczna)*, „Forum Artis Rhetoricae” 2022, 67 (1), s. 11-26.
- H., *I.*, = Homer, *Iliad* [wyd. dowolne]
- H., *O.* = Homer, *Odyseja* [wyd. dowolne]
- Herman, Edward S. Chomsky, Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York 1988 [tł. pol. <http://www.lekturyreportera.pl/ludzie/chomskyego-krytyka-mediow-czesc-1-czy-mozliwa-jest-debata-o-mediach/> (2014-10-03)]
- Heyer, P. *America under Attack I: A Reassessment of Orson Welles’ 1938 War of the Worlds Broadcast*, “Canadian Journal of Communication” 2003, vol. 28, nr 2, s. 149-165.
- Kant, I. *Krytyka czystego rozumu*, tł., wstęp, przypisy Roman Ingarden, t. 1-2, PWN, Warszawa 1957
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. Raymund Schmidt, Sachregister Theodor Valentiner, Reclam Vlg., Leipzig 1971 (wyd. 4 wg. wydania z 1930 roku)
- Larson, E.J. *The Myth of Artificial Intelligence. Why Computers Can’t Think the Way We do*, Belknap Press (Harvard Univ. Press): Cambridge, MA., 2021
- Lewandowska A., *Patologia informacji i jej związek z informacyjną. Prezentacja założeń teoretycznych*, „Ante Portas – Studia nad Bezpieczeństwem” 2016, nr 2(7), s. 403-416.
- Lewandowski K.T. *Szatan i spółka. Dalsze przygody szatana z siódmej klasy*, NK, Warszawa 2017
- Lichański J.Z. *Nowe media, literatura popularna: pożądanie, wolny związek czy małżeństwo z rozsądkiem? w: Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red.

- A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2012, s. 19-32.
- Lichański, J.Z. *Retorzy antyczni oraz techniki manipulacji: uwagi na marginesie traktatów Q. Cornificiusa i Eliusza Arystydesa*. w: *RETORYKA i MANIPULACJA. TECHNIKA MANIPULACJI. RHETORIC and MANIPULATION. TECHNIQUE OF MANIPULATION*, red. E. Lewandowska-Tarasiuk, J.Z. Lichański, Tom III, Wyd. DiG, Warszawa 2020a, s. 71-88 [seria: Forum Artis Rhetoricae, t. 3 (62)].
- Lichański, J.Z. *O hipotetycznym źródle fake news'ów: rozumowania apagogiczne w interpretacji Quintusa Cornificiusa*, „Kształcenie Językowe” 2020b, 18(28), 11-19.
- Mayen, J. *Radio a literatura*, PIW, Warszawa 1965, *passim*.
- KcKerrow, R. *Critical Rhetoric: Theory and Praxis*, „Communication Monographs”, 1989 (June), 56(2):91-111.
- McLuhan, M. *Zrozumieć media; przedłużenie człowieka*, tł. M. Szczucka, Wyd. N-T, Warszawa 2004
- Nyhan B., Reifler J. *When Corrections Fail: The persistence of political misperceptions [Kiedy korekty zawodzą: Trwałość politycznych nieporozumień]*, „Political Behavior”, 2010, 32(2), 303-330. <https://doi.org/10.1007/s11109-010-9112-2>.
- Ogonowska A. *Ekranolatki między mediami. W stronę nowej psychologii mediów*, „Zeszyt Naukowy Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości w Krakowie” 2016, nr 40, s. 1-17.
- Ostrowski M. *Zagadnienia propagandy w ujęciu raportów polskich placówek dyplomatycznych z pogranicza polsko-niemieckiego w latach 1933-36*, „Forum Artis Rhetoricae” 2022, 67 (1), s. 27-42.
- Pinker, S. *Zagrożona racjonalność*, [https://wszystkoconajwazniejsze.pl/steven-pinker-zagrozona-racjonalnosc/?utm\\_medium=referral&utm\\_source=upday](https://wszystkoconajwazniejsze.pl/steven-pinker-zagrozona-racjonalnosc/?utm_medium=referral&utm_source=upday) (2022-07-19).
- Pratchett, T., *Prawda*, tł. Piotr W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012
- Prusek, Tomasz. *K.I.S.S. Zasady chodzą na wysokich obcasach*, Wyd. AGORA S.A.: Warszawa 2014
- Ratzinger J., *Służyć prawdzie. Myśli na każdy dzień*, tł. A. Warkotsch, Poznań et al., 1984
- Schiessau, Dietz. Ohler, Josef. *Nachrichten...* Springer Vlg., Berlin, 2016
- Thumim, J. *Inventing Television Culture: Men, Women and the Box*, Oxford Univ. Press, Oxford 2004 [także J. Bennett, rec. w: „Screen” 2006, t. 47 (1), s. 119-124].
- Trollope, Anthony. *Rodzina Palliserów*, skrót M. Hardwick, tł. M. Metelska, E. Oengo-Knoche, Wyd. Książnica: Katowice 1992
- Wardrip-Fruin, N. Montfort, N. wyd., *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge, London 2003
- Wirkus, Bernd. *Manipulation*. w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Wyd. W. Jens, G. Ueding, red. G. Kalivoda, H.-F. Robling et al., Max Niemeyer Vlg., Tübingen, 2001, Bd. V, S. 930-945.
- Witkowski, Tomasz. *Psychomanipulacje: jak je rozpoznać i jak sobie z nimi radzić*, wyd. II, Wyd. Biblioteka Moderadora, Tarnów 2006
- Wolny-Zmorzyński, K. Kaliszewski, A. Furman, W. *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, *passim*.

Strony www

<https://www.filmweb.pl/film/Gry+wojenne-1983-5960> (2023-05-25).

<https://www.money.pl/gielda/fake-news-o-pozarze-obok-pentagonu-zachwial-amerykanska-gielda-ktos-mogl-tu-duzo-zarobic-6900838194207648a.html> (2023-05-24).

## Biogram autora

**Jakub Z. Lichański** – profesor nauk humanistycznych, członek zwyczajny Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (Societas Scientiarum Varsaviensis); redaktor naczelny Forum Artis Rhetoricae.

**Paweł Moskała**

Uniwersytet Jagielloński  
ORCID 0000-0003-3623-133X

## **Poczucie wspólnoty w Frankenburger Würfelspiel Eberharda Wolfganga Möllersa**

**Sense of community in Eberhard Wolfgang Möllers’  
Thingspiel Frankenburger Würfelspiel**

### **Abstract**

The article describes the formation of a sense of community in Eberhard Wolfgang Möllers’ Thingspiel *Frankenburger Würfelspiel*, which in Goebells’ mind is a form of mass theatre with propaganda and agitation nature. The analyzed Thingspiel „Das Frankenburger Würfelspiel” is the last spectacular stage event to take place during the 1936 Berlin Olympics. The paper analyses the text of the performance and describes the elements that enable the formation of a sense of community among a large audience. The following elements of mass staging were described, such as landscape, scenography, music, perspective, and finally stage movement and close physical contact between the audience, who were also assigned the role of active participants in the presented events.

### **Keywords**

sense of community, propaganda, National Socialism, justness, nation

### **Abstrakt**

Artykuł opisuje kształtowanie poczucia wspólnoty w Thingspiel Eberharda Wolfganga Möllersa *Frankenburger Würfelspiel*, który w zamysle Goebellsa miał być formą teatru masowego o charakterze propagandowo-agitacyjnym. Analizowana sztuka jest ostatnim spektakularnym wydarzeniem scenicznym, które miało miejsce podczas Olimpiady w Berlinie w 1936 r. Referat analizuje tekst przedstawienia i opisuje elementy umożliwiające stworzenie poczucia wspólnoty wśród licznie zgromadzonej publiczności. Opisane zostały m. in. takie części składowe masowej inscenizacji, jak: krajobraz, scenografia, oprawa muzyczna, perspektywa, czy wreszcie ruch sceniczny i bliski kontakt fizyczny pomiędzy widzami, od których naziści oczekiwali aktywnego współuczestnictwa w inscenizacji.

### **Słowa kluczowe**

poczucie wspólnoty, propaganda, nazizm, sprawiedliwość, naród, ciało, body

## Thingspiel w narodowym socjalizmie

My narodowi socjaliści ponownie połączymy naród i scenę, stworzymy teatr dla 50 i 100 tysięcy, urzekniemy ostatniego towarzysza narodu dramatyczną sztuką i na nowo zachwycimy go wielkimi narodowymi sprawami.<sup>1</sup>

Tymi słowami nie kto inny jak sam Joseph Goebbels, zaprezentował 8 maja 1933 r. autorską wizję stworzenia nazistowskiego spektaklu masowego i tym samym zainicjował nowy rozdział w historii niemieckiego teatru. Podobne hasła były wyrazem przekonania o potrzebie centralizacji przez narodowy socjalizm całego obszaru kultury. Od 13 marca 1933 r. miał być on całkowicie kontrolowany przez Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda). Goebbels szczególną uwagę przywiązywał do masowych przedstawień teatralnych, bowiem – jak podkreślał kierownik Narodowosocjalistycznej Wspólnoty Kulturowej (NS-Kulturgemeinde) Friedrich Billerbeck-Gentz – żaden inny sposób oddziaływania nie jest tak silny i długofalowy jak inscenizacja na scenie<sup>2</sup>.

---

**Ludowa formuła teatru społecznego łączy tradycję germańską, jak również elementy greckiej tragedii i średniowiecznego misterium, a na pierwszym planie odwołuje się do robotniczych przedstawień prezentowanych w Lipsku w latach 1920–1924. Na potrzeby monumentalnych widowisk z licznymi aktorami, statystami i ogromnym chórem budowano plenerowe sceny i amfiteatry wzorowane na greckich.**

---

Idealną formą kształtowania nowego społeczeństwa miały być Thingspiele, które, jak zauważa Marek Podlasiak, były „nazistowską eklektyczną formą teatru masowego, tzw. Bekenntnistheater (teatru konfesyjnego)”<sup>3</sup>. Ta ludowa formuła teatru społecznego łączy tradycję germańską, jak również elementy greckiej tragedii i średniowiecznego misterium, a na pierwszym planie odwołuje się do

<sup>1</sup> J. Goebbels, w: H. Heiber (red.): *Goebbels-Reden*, Bd. 1, Düsseldorf 1971, s. 41.

<sup>2</sup> Por. F. Billerbeck-Gentz, *Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater. Deutsche Kultur-Wacht*, 28. Oktober 1933, cyt. za: J. Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964, s. 146.

<sup>3</sup> M. Podlasiak, *Thingspiel jako forma propagandy w teatrze trzeciej rzeszy: narodziny, rozwój, przychyny upadku*, w: M. Leyko (red.): *Teatr masowy – teatr dla mas*, Łódź 2011, s. 251.

robotniczych przedstawień prezentowanych w Lipsku w latach 1920–1924<sup>4</sup>. Na potrzeby monumentalnych widowisk z licznymi aktorami, statystami i ogromnym chórem budowano plenerowe sceny i amfiteatry wzorowane na greckich. Sztuki z nurtu Thingspiel wymagały bowiem sceny mogącej pomieścić tysiące aktorów, a także kilkadziesiąt tysięcy widzów na widowni. Areny nazistowskie (Thingstätte) wznoszone były często na skraju lasu lub na wzgórzach, a ważnymi elementami wydarzeń plenerowych o charakterze propagandowo-agitacyjnym była scenografia, oprawa muzyczna, odpowiednio zachowana perspektywa, ruch sceniczny czy wreszcie bliski kontakt fizyczny pomiędzy widzami, od których naziści oczekiwali aktywnego współuczestnictwa w inscenizacji.

Thingspiel od starogermańskiego pojęcia *Thing* nawiązuje do zebrań plemiennych mężczyzn, którzy uosabiali najwyższą instancję w postępowaniach karnych<sup>5</sup>. Propagatorem Thingtheater i autorem pierwszego utworu tego rodzaju był Richard Euringer, którego sztuka *Pasja niemiecka* (niem. *Deutsche Passion*) wystawiona w roku 1933 w Heidelbergu otrzymała pierwszą nazistowską nagrodę literacką: „Z krainy sztuki teatralnej Thingspiel prowadzi nas w krainę sądu. Działania ludzi stają się tu aktami stworzenia i ofiary. Naród widzi tu swych męczenników, oddaje im hołd i wielbi. Spełnia się kult zmarłych, wstają polegli i duch woła z kamieni”<sup>6</sup>. Jak zauważa Zygmunt Hübner, „w podobnie nacjonalistyczno-bombastyczno-grafo-mańskim stylu usiłowali też pisać inni autorzy, ale ich produkcje były jeszcze słabsze i idea Thingspiel została rychło zarzucona”<sup>7</sup>. Ostatnim spektakularnym osiągnięciem nurtu Thingtheater okazała się sztuka Eberharda Wolfganga Möllersa *Frankenburger Würfelspiel* wystawiona podczas Olimpiady w Berlinie w 1936 r. na specjalnie dla tego celu wybudowanej Dietrich-Eckart-Bühne, która znajduje się przy Friedrich-Friesen-Allee i może pomieścić ponad 22 000 widzów.

### **Przebieg akcji *Frankenburger Würfelspiel***

Möller nawiązuje w swej inscenizacji do znanego z historii antyfeudalnego powstania chłopskiego mającego miejsce w latach 1524–1525. Przyczyną buntu było przekazanie przez cesarza Habsburgów Ferdynanda II terenów górnej Austrii na rzecz północnego sąsiada i związane z tym wprowadzenie kontreformacji. Tytuł sztuki Möllera bezpośrednio odwołuje się do oblężenia zamku we Frankenburgu i wypędzenia księży katolickich. Bawarski namiestnik szybko jednak odbił zamek

<sup>4</sup> Por. I. Stephan, *Literatur im Dritten Reich*, w: J.B. Metzler (red.): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2013, s. 443.

<sup>5</sup> Por. C. Tacitus, *Dialogus, Agricola, Germania*, London 1914, s. 278.

<sup>6</sup> R. Grunberger, *A Social History of the Third Reich*, London 1977, cyt. za: Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Warszawa 2009, s. 116.

<sup>7</sup> Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Warszawa 2009, s. 116.

i doprowadził do słynnej w Austrii frankenburskiej „gry w kości”, podczas której powieszono siedemnastu domniemanych przywódców powstania.

Wolfgang Möller reinterpretuje historyczne wydarzenia i podkreśla niesprawiedliwość, jaka dotknęła społeczeństwo. W tym celu ukazuje powstanie chłopskie jako słuszną walkę wyzwoleńczą ciemzonego ludu, który przeciwstawia się dominacji i samowoli szlachty. Stworzona przez autora inscenizacja skupia się na rozprawie publicznej w dziesięciu aktach wraz z prologiem i epilogiem.

---

**Wolfgang Möller reinterpretuje historyczne wydarzenia i podkreśla niesprawiedliwość, jaka dotknęła społeczeństwo. W tym celu ukazuje powstanie chłopskie jako słuszną walkę wyzwoleńczą ciemzonego ludu, który przeciwstawia się dominacji i samowoli szlachty. Stworzona przez autora inscenizacja skupia się na rozprawie publicznej w dziesięciu aktach wraz z prologiem i epilogiem.**

---

Oskarżonym zostaje cesarz Ferdynand II, któremu zarzuca się brutalny mord dokonany na protestanckich chłopach<sup>8</sup>. Nie przyznaje się on jednak do winy i bez skrępowania zrzuca całą odpowiedzialność na swych doradców (Larmormaini, Caraffa, Maximilian von Bayern i Adam von Herbersdorf): „Zapytajcie wszak moich doradców! Jeśli się myliłem, oni nie mylili się. Oni mną kierowali”<sup>9</sup>. Przesłuchiwanie nie tylko odrzucają wszelkie oskarżenia, lecz także sami starają się wcielić w rolę oskarżycieli i obwiniają o zaistniałą sytuację oddziały chłopskie. Adam von Herbersdorf idzie w swych oskarżeniach najdalej, mówiąc: „Zatem wnoszę skargę przeciwko 300 tysiącom Bawarczyków z Górnej Austrii. Oskarżam ich o nieposłuszeństwo. Dużo było miejsca dla wyrozumiałości. Kto nie chce odstąpić od swej wiary, ten może bez przeszkód odejść”<sup>10</sup>. Herbersdorf usprawiedliwia organizację śmiertelnej gry w kości nieakceptowanym przez państwo buntem chłopów.

Wobec kalibru oskarżeń siedmiu sędziów nakazuje doprowadzenie przed sąd post mortem powstańców. Gra w kości odbywa się ponownie i w obliczu nadchodzącej porażki buntowników pojawia się znikąd niczym *deus ex machina* (nazywany

<sup>8</sup> Por. W.E. Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel*, Berlin 1936, s. 6 i 9.

<sup>9</sup> Tamże, s. 12.

<sup>10</sup> Tamże, s. 18.

w tekście „Unendlichkeit”<sup>11</sup>, czyli nieskończoność, wieczność) postać w czarnej zbroi, pokonuje ciemieżców i wyzwala chłopów. Konsekwencją tego jest niosąca się wśród społeczeństwa wiadomość o powstaniu nowej rasy: „Ponad krwawymi polami zazielenia się nowa rasa, niezwyciężona i wielka”<sup>12</sup>.

### **Poczucie wspólnoty w sztuce Möllera**

Bezpośrednim zamiarem inscenizacji teatralnej w nurcie Thingspiel jest wykreowanie poczucia przynależności i wspólnoty (Volksgemeinschaft). Twórcy posługiwali się, jak na ówczesne czasy, dość bogatym spektrum stosowanych zabiegów scenicznych, które miały akcentować wydarzenia zaprezentowane na scenie, warunkować percepcję aktywnej publiczności, a tym samym kształtować jej sposób myślenia i postępowania. Podobnie jest w sztuce Möllera, w której już w prologu dowiadujemy się o konieczności redukcji każdego widza do jednego organizmu nazywanego dumnie *Volk*. Potrzeba stworzenia przekonania o poczuciu wspólnego losu skutkuje symboliczną śmiercią jednostki w otchłani tłumy: „Ku wielkiej chwale Boga i w imieniu narodu niemieckiego, którego głos przemawia: wy tysiące, którzy tu się stawiliście, słuchajcie tej gry, która jest grą i sądem”<sup>13</sup>. Już na początku przedstawienia jednostka dowiaduje się o utracie swej autonomii, a co za tym idzie możliwości samostanowienia i konieczności podporządkowania się ogółu. Jednocześnie dochodzi do dekompozycji struktury społecznej, narody bowiem otrzymują status sędziów, ciemieżeni zaś stają się oskarżycielami: „On [Bóg] przywołuje wydarzenia na swych świadków, powołuje narody na sędziów; nakazuje pochylić się przed nimi a ciemieżonym stać się oskarżycielami”<sup>14</sup>.

Odwrócenie ról społecznych zapowiada zniesienie nierówności społecznej i stworzenie w dalszym przebiegu inscenizacji nowego porządku społecznego, czego najlepszym dowodem jest użyte już we wstępie określenie „Trybuna sprawiedliwości” (Tribüne der Gerechtigkeit)<sup>15</sup>. Centralna dla całej sztuki Möllera kategoria sprawiedliwości lub też jej braku, zrównuje tym samym wszystkich w prawach, wytwarzając jednocześnie poczucie przynależności do ogółu.

Kolejnym ważnym elementem potęgującym charakter masowego widowiska jest sama architektonika nazistowskiego amfiteatru. Podlasiak zauważa: „Trzystopniowa scena połączona podestami umożliwia płynny ruch sceniczny aktorów oraz chóru”<sup>16</sup>. Nieliczne dekoracje i pojedyncze rekwizyty powodują, że widzowie mocniej

<sup>11</sup> Tamże, s. 62.

<sup>12</sup> Tamże, s. 64.

<sup>13</sup> Tamże, s. 7.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> M. Podlasiak, art. cyt., s. 254.



koncentrują się na przebiegu akcji. Płynne przejście dekoracji scenicznych w las sosnowy buduje obraz wydarzeń, które dokonują się w naturalnej scenerii. Niskie usytuowanie sceny i oddalona od niej publiczność na coraz to wyższym poziomie gwarantuje optymalną akustykę. Jednocześnie strome rzędy miejsc zapewniają dobrą widoczność trzech betonowych bloków, na których znajduje się scena. System podziemnych tuneli pod sceną i wejść do nich ułatwia nagłe znikanie i pojawianie się aktorów, a co za tym idzie potęguje dynamikę spektaklu. Symboliczne wykorzystanie ognia na wzór wiecu nazistowskiego podkreśla poczucie podniosłego wydarzenia: „I ponad ciemnymi bagnami idą złowrogie płomienie”<sup>17</sup>. Identyczne kostiumy dla poszczególnych grup aktorów umożliwiają łatwiejszą identyfikację z danym stronnictwem w inscenizacji. Ważna przy tym jest także perspektywa. Widownia znajduje się bowiem na sali rozpraw, a tym samym jest ona nieodzowną częścią scenerii. Wraz z przebiegiem rozprawy oglądający dowiadują się o swojej aktywnej roli w jej przebiegu, wskutek czego biorą bezpośredni udział w inscenizacji.

Nierozzerwalną częścią składową architektoniki nazistowskiej areny była przyroda, której elementy są ożywione, manifestują swoją potęgę bądź też związek z człowiekiem: „Horyzonty drżą, unoszą się chmury wypełnione deszczem, ponad lasami powietrze zmienia się w burzę”<sup>18</sup>. Przyroda wprowadza zgromadzoną publiczność w określone stany emocjonalne: „Stoją, modląc się chłopci. Zrywa się wiatr w zbożu i cicho na opuszczonym pastwisku przykucają ptaki. Sami mieszczanie drżą w miastach. Wypatrują nieba i bełkotają, a w chatkach gromadzą się dzieci wokół ojców. Słyszą brzdęk łopat i widzą, jak pustoszeją krypty i wiedzą: umarli zajmują dawne miejsce żywych”<sup>19</sup>.

Przyroda ożywiona i wyrazy dźwiękonaśladowcze były ważnymi elementami oprawy muzycznej nazistowskich teatrów plenerowych. Jak pisze Ernst Kriek, czołowy teoretyk narodowego socjalizmu, ruch człowieka wywołany elementami muzycznymi legitymizuje prawdziwość zdarzeń i pozwala patrzeć na ciało jak na instrument, który należy nastroić, używając politycznej ideologii<sup>20</sup>. Już od wczesnych lat dwudziestych naziści przypisywali muzyce szczególną rolę w narodowosocjalistycznym wychowaniu społeczeństwa i szerzeniu w nim propagowanych przez nich norm i wartości. Oddziaływanie na człowieka przy pomocy muzyki ma zdaniem Georga Götscha „obudzić, wzmocnić i rozwinąć percepcję własnego ciała, tego dynamia w człowieku”<sup>21</sup>. Tym samym w duchu zbiorowości teatr nie tylko redukuje znaczenie

<sup>17</sup> W.E. Möller, art. cyt., s. 21.

<sup>18</sup> Tamże, s. 21.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Por. E. Kriek, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933, s. 1.

<sup>21</sup> G. Götsch, *Musische Erziehung, eine deutsche Aufgabe, Festvortrag anlässlich der 4. Jahrestagung der Gesellschaft der Freunde des Musikheims in Frankfurt/Oder*, 1934, Archiv der Jugendbewegung Burg

jednostki i ogranicza jej funkcjonalność, lecz także modyfikuje jej stan ducha: „Tłum milczy przerażony i zrozpaczony”<sup>22</sup>.

Odpowiedni efekt potęgujący poczucie wspólnoty u widza miały dopełnić jeszcze trzy elementy. Pierwszym z nich są didaskalia, których zadaniem było wywołać u masowo zgromadzonej publiczności określone uczucia takie, jak radość, szczęście, złość, trwogę czy niepokój. W poszczególnych aktach rozbrzmiewały fanfary, które potęgowały atmosferę skupienia i wzniosłości: „Odgłosy fanfar wywoływały ogólne zamieszanie. W oczekiwaniu czegoś niesamowitego wszyscy pośpiesznie zajmują w taki sposób swoje miejsca, że grupy tworzą wrażenie najprawdziwszego porządku. Poniekąd pod ziemią rozbrzmiewają dzwony alarmowe”<sup>23</sup>.

---

**W intensywnym poczuciu „my”, które jest wynikiem całościowego i zaplanowanego procesu, ideologia nazistowska upatrywała ustrukturyzowanie percepcji człowieka i przeforsowanie kolektywnych wzorców zachowań i wartości. To poczucie wspólnoty wytworzone w czasie trwania Thingspiel miało pozostać już na stałe i objąć swoim zakresem całe społeczeństwo III Rzeszy: „Nie jesteśmy już dziećmi i żebrakami, jesteśmy nowym narodem, nowym Panem, i biada tym, którzy nas oszukali. Jesteśmy wolą i krzykiem i żadna obietnica nie może już nas poróżnić”.**

---

Drugim elementem jest ruch sceniczny zgromadzonej publiczności. To właśnie on powoduje transformację własnego ciała, które, nawiązując do Pauli Diehl, można kształtować i formować<sup>24</sup>. Zmobilizowani widzowie, będący jednocześnie częścią inscenizacji, dokonują fuzji pojedynczych ciał do konsystencji jednego organizmu, co w zamyśle nacjonalistycznej propagandy jest konieczne do stworzenia poczucia wspólnoty i realizacji narodowosocjalistycznych ideałów. Diehl stwierdza: „Przed wszystkim dzięki narodowosocjalistycznym inscenizacjom i masowym

---

Ludwigstein, Nachlass Georg Götsch (N62-135), s. 1, cyt. za: <http://musikheim.net/wp-content/uploads/2012/06/Musische-Erziehung.pdf>

<sup>22</sup> Tamże, s. 30.

<sup>23</sup> Tamże, s. 22.

<sup>24</sup> P. Diehl, *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, w: Diehl P. (red.): *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München 2006, s. 17.

zgrupowaniom wspólnota narodowa miała zyskać symboliczną, estetyczną, zmysłową i wizualną wyrazistość. Tam powinni tego doświadczyć i połączyć pojedyncze ciała w jedno ciało narodu”<sup>25</sup>. Manifestacja znaczenia własnego ciała w czasie trwania widowiska Thingspiel pozwala symbolicznie wykroczyć poza granice własnej cielesności i doświadczyć uczucia bycia częścią ogółu, wskutek czego Volk, naród, rozumiany jest jako „samo organizujące się, regulujące i sterujące ciało”<sup>26</sup>. Zgrupowana publiczność pozbawiona jest roli pasywnego obserwatora prezentowanych wydarzeń i słyszy wyraźnie wezwanie do czynnego współdziałania: „Tysiące głosów, Panie, które nam przypominają o konieczności działania”<sup>27</sup>.

Ostatnim ważnym elementem budującym poczucie wspólnoty jest chór, który „przerywa poszczególne sceny w momentach kulminacyjnych i dopełnia je liryczną refleksją o głębokim sensie całej inscenizacji”<sup>28</sup>. Jako postronny przedstawiciel wyższej instancji – podkreśla sam autor przedstawienia – różni się on całkowicie od pozostałych elementów sztuki, w żadnym wypadku nie zwiększa ilości występujących aktorów, a jest jedynie spoiwem pomiędzy widzami a scenicznym przedstawieniem<sup>29</sup>.

W intensywnym poczuciu „my”, które jest wynikiem całościowego i zaplanowanego procesu, ideologia nazistowska upatrywała ustrukturyzowanie percepcji człowieka i przevorsowanie kolektywnych wzorców zachowań i wartości<sup>30</sup>. To poczucie wspólnoty wytworzone w czasie trwania Thingspiel miało pozostać już na stałe i objąć swoim zakresem całe społeczeństwo III Rzeszy: „Nie jesteśmy już dziećmi i żebrakami, jesteśmy nowym narodem, nowym Panem, i biada tym, którzy nas oszukali. Jesteśmy wolą i krzykiem i żadna obietnica nie może już nas poróżnić”<sup>31</sup>.

## Podsumowanie

Koncepcja Goebbelsa dotycząca stworzenia na szeroką skalę teatru masowego w plenerze nie doczekała się swojej długofalowej realizacji. Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego szybko zrezygnowało z rozwijania tego eksperymentu scenicznego. Brak odpowiedniego repertuaru dramatycznego, problemy techniczne związane z budową monumentalnych amfiteatrów i realizacją samego przedstawienia, brak większego zainteresowania publiczności takimi wydarzeniami, rychłe dostrzeżenie potencjału innych mediów takich jak radio i telewizja, czy wreszcie

<sup>25</sup> Tamże, s. 19.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> W.E. Möller, art. cyt., s. 24.

<sup>28</sup> Tamże, s. 6.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Por. P. Diehl, art. cyt., s. 11.

<sup>31</sup> W.E. Möller, art. cyt., s. 58.

sprzeciw kierownictwa partii wobec akcentowania w wydarzeniach elementów kultowych, mistycznych i irracjonalnych przyczyniło się do upadku nazistowskiego teatru plenerowego<sup>32</sup>. Tym samym drobiazgowo przygotowane spektakle z nurtu Thingspiel, którego reprezentatywnym przykładem jest *Frankenburska gra w kości* Eberharda Wolfganga Möllers, nie spełniły swojej propagandowej funkcji.

Przedsięwzięcie zostało mimo to wnikliwie przygotowane przez orędowników nazizmu, a jego poszczególne elementy miały stworzyć dobrze funkcjonujący aparat mimowolnego nacisku, który wskazuje kierunek, wartościuje, poucza i kształtuje, a tym samym wychowuje kolejne pokolenia w nurcie ideologii nazistowskiej. Ich celem było budowanie poczucia wspólnoty i przynależności do partyjnego, a zatem państwowego systemu. Najważniejsza jednak była próba wytworzenia poczucia jedności w obrębie wydarzenia teatralnego. Wykorzystywano do tego części składowe inscenizacji, czyli architekturę amfiteatru nazistowskiego, której nieodzownym elementem była przyroda, scenografię i rekwizyty, a ponadto perspektywę zgromadzonej publiczności, ruch sceniczny aktorów oraz system podziemnych tuneli pod sceną i wejść do nich czy wreszcie oprawę muzyczną i objaśniająco-agitacyjną rolę chóru. Dewaluację jednostki na rzecz tłumu miała gwarantować wizja nazistowskiego teatru, który Wilhelm von Schramm w pracy *Neubau des deutsche Theaters* z roku 1934 określa mianem „chóralno-narodowym” (chorisch-völkisches Theater) i akcentuje w nim redukcję jednostki do „duszy wspólnoty”<sup>33</sup>.

Do osiągnięcia tego efektu niezwykle ważne było każdorazowo ciało widza sterowane za pomocą muzyki, komentarzy chóru i samego tekstu inscenizacji. Podążając za wykładnią Gernota Böhma, kontrolę nad ciałem przejmowała inscenizacja, która nie postrzega ludzkiego ciała jednoznacznie obiektywnie, lecz każde odbierać go o wiele bardziej afektywnie<sup>34</sup>. Bliski kontakt fizyczny pomiędzy zgromadzonymi widzami potęguje poczucie wspólnoty i wytwarza poprzez Thingspiel mechanizm identyfikacji, czyli tak ważny dla ideologii nazistowskiej wymiar pedagogiczny, który może być osiągnięty jedynie poprzez aktywne współuczestnictwo widzów w przedstawionych wydarzeniach.

## Bibliografia

- Billerbeck-Gentz F., *Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater. Deutsche Kultur-Wacht*, Oktober 1933, cyt. za: Wulf J., *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964, s. 146.  
 Bodesohn F., *Literatur als Propagandainstrument des NS-Regimes*, Hamburg 2014.  
 Böhme G., *Theorie des Bildes*, München 1992.

<sup>32</sup> Por. M. Podlasiak, art. cyt., s. 259.

<sup>33</sup> Por. R. Schlösser, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935, s. 42.

<sup>34</sup> Por. G. Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1992, s. 122.

- Brunsbach A., *Theaterkultur im Nationalsozialismus*, Bochum 2002.
- Busch S., *Und gestern, da hörte uns Deutschland. NS-Autoren in der Bundesrepublik*, Würzburg 1998.
- Diehl P., *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, w: Diehl P. (red.): *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München 2006, s. 9–32.
- Eichberg, Hennig: »Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus«, in: Ders. et al.: *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1997, S. 19-159.
- Götsch G., *Musische Erziehung, eine deutsche Aufgabe, Festvortrag anlässlich der 4. Jahrestagung der Gesellschaft der Freunde des Musikheims in Frankfurt/Oder, 1934*, Archiv der Jugendbewegung Burg Ludwigstein, Nachlass Georg Götsch (N62-135), cyt. za: <http://musikheim.net/wp-content/uploads/2012/06/Musische-Erziehung.pdf>
- Grunberger R., *A Social History of the Third Reich*, London 1977.
- Hübner, Z. *Polityka I teatr*, Warszawa 2009.
- Heiber H. (red.), *Goebbels-Reden*, Bd. 1, Düsseldorf 1971.
- Hopster N., *Das Dritte Reich. Gesamtkunstwerk oder ästhetisch inszenierte Ganzheit?*, [w:] H. Günther (red.), *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994, s. 241–258.
- Ketelsen U.-K., *Völkische Nationenbildung: Das Thingspiel*, [w:] *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur* 2 (2004), s. 31-33.
- Kriek E., *Musische Erziehung*, Leipzig 1933.
- Möller W.E., *Das Frankenburger Würfelspiel*, Berlin 1936.
- Podlasiak M., *Thingspiel jako forma propagandy w teatrze trzeciej rzeszy: narodziny, rozwój, przyczyny upadku*, [w:] M. Leyko (red.), *Teatr masowy – teatr dla mas*, Łódź 2011, s. 251–260.
- Reichl J.M., *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer – Heynicke – Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Frankfurt am Main 1988.
- Rischbieter, Henning: »Teil I: NS-Theaterpolitik«, in: Henning Rischbieter (Hg.), *Theater im »Dritten Reich«: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Verlber: Kallmeyer 2000, S. 13-94.
- Schlösser R., *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935.
- Stephan I., *Literatur im Dritten Reich*, w: J.B. Metzler (red.), *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2013, s. 437–454.
- Tacitus C., *Dialogus, Agricola, Germania*, London 1914.
- Warstat, Matthias: »Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 68«, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachman (Hg.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*, Bielefeld: transcript 2009.
- Wolff H., *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt am Main 1985.
- Wulf J., *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964.

## Biogram autora

**Paweł Moskała** – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

ks. Wojciech Mueller

ORCID 0000-0002-1354-7190

## Krytyczna analiza dokumentacji archiwalnej na temat ks. Aleksandra Woźnego – proboszcza parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, w kontekście likwidacji „Caritas” w 1950 r.

Critical analysis of archival documentation on rev. Aleksander Woźny – parish priest of St John Kante’s parish in Poznań, in the context of the liquidation of “Caritas” in 1950

### Abstract

The aim of this study is to present a critical analysis of archival documentation on rev. Aleksander Woźny – pastor of the parish of pw. st. Jan Kanty in Poznań, in the context of the pastoral letter of Polish bishops on the liquidation of “Caritas” in 1950, which the then authorities of the Polish state did not agree to read. The priest who told the content of the Episcopate’s proclamation from the pulpit, although he did not read the letter, was arrested on the basis of the decree of June 13, 1946 on particularly dangerous crimes during the period of state reconstruction and was imprisoned at ul. Młyńska in Poznań.

A study of the collected material from the Institute of National Remembrance in Poznań, as well as from the Archdiocesan Archives in Poznań and the Archives of the parish of st. Jan Kanty in Poznań, supplemented with literature on the historical period in question, reflects the repressions of the communist authorities against the Catholic clergy. The case presented in this study concerning rev. Woźny, shows only a fragment of all the persecutions that the communist apparatuses of the People’s Republic of Poland used against the Catholic Church. These activities were supported by the successively expanded apparatus of repression, thanks to which the ruling party tried to incapacitate the citizens of post-war Poland, increasing police terror and persecution of the opposition and pre-war public activists, which lasted until Stalin’s death in 1953.

### Keywords

liquidation of “Caritas”, communist regime, persecution of the clergy, arrest of rev. Aleksander Woźny

### Abstrakt

Celem niniejszego opracowania jest ukazanie krytycznej analizy dokumentacji archiwalnej na temat ks. Aleksandra Woźnego – proboszcza parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, w kontekście listu pasterskiego biskupów polskich o likwidacji „Caritas” w 1950 r., na którego odczytanie nie zgodziły się ówczesne władze państwa polskiego. Ksiądz, który opowiedział treść odezwy Episkopatu z ambony, mimo że listu nie czytał, został aresztowany na podstawie dekretu z dnia 13 czerwca 1946 r. o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy państwa i na ponad dziewięć miesięcy trafił do więzienia przy ul. Młyńskiej w Poznaniu.

Studium zebranego materiału pochodzącego z Instytutu Pamięci Narodowej z oddziału w Poznaniu, a także z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu oraz Archiwum parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, uzupełnionego literaturą przedmiotową dotyczącą historycznego okresu, o którym mowa, odzwierciedla represje władz komunistycznych względem duchowieństwa katolickiego. Przedstawiony w niniejszym opracowaniu kasus dotyczący ks. Woźnego, ukazuje tylko fragment wszelkich prześladowań, które komunistyczne aparaty PRL-u stosowały wobec Kościoła katolickiego. Tym działaniom służył sukcesywnie rozbudowywany aparat represji, dzięki któremu partia rządząca próbowała ubezwłasnowolnić obywateli powojennej Polski, zwiększając terror policyjny oraz prześladowania opozycji i przedwojennych działaczy publicznych, które trwały aż do śmierci Stalina w 1953 r.

### Słowa kluczowe

likwidacja „Caritas”, reżim komunistyczny, prześladowanie duchowieństwa, aresztowanie ks. Aleksandra Woźnego

## Wstęp

**W** okresie powojennym ks. Aleksander Woźny należał do najwybitniejszych postaci Poznania. Jego niezwykle charyzmat, łączący szacunek do człowieka, budowanie właściwych relacji międzyludzkich i patriotyzm, wpływały na duchowe wzrastanie wielu poznaniaków. W najnowszej historii miasta niewiele jest tak wyraźnych postaci zachowujących, w trudnych przecież czasach wojującego komunizmu, jednoznaczną postawę, która stała się dla wielu prawdziwą ostoją i punktem odniesienia w poszukiwaniu wartości ich życia. Pamięć o takich ludziach i im podobnych powinna zawsze doczekać się wspomnienia w naukowych opracowaniach, powinna trwać w kolejnych pokoleniach wskazując alternatywne drogi życia pełnego altruizmu, wyzutego z najdrobniejszych nawet form egoizmu – tak powszechnie obecnego w dzisiejszym świecie.

Ks. Woźnego nie ominęły represje, najpierw te wojenne, związane z pobytom w niemieckich obozach koncentracyjnych w Buchenwaldzie i w Dachau, a po roku 1945 – z usytuowania Polski w kręgu państw komunistycznych. Najtrudniejszym, obfitującym w bolesne doświadczenia okazał się rok 1950 związany z listem biskupów o likwidacji „Caritas”<sup>1</sup>, na którego odczytanie nie zgodziły się ówczesne władze państwa polskiego. Ta katolicka, charytatywna organizacja, funkcjonując w sferze publiczno-prawnej, wydatnie wspomagała (w niektórych dziedzinach nawet wyřęczała) niewydolne struktury państwowej opieki społecznej dotyczącej ludzi dotkniętych skutkami wojny<sup>2</sup>. Komuniści, którzy początkowo pozwolili na tę działalność i były lata, że ją finansowo wspierali, mimo wszystko zaniepokojeni byli działalnością tzw. opieki otwartej i częściowej, poprzez którą w ich mniemaniu Kościół miał ogromny wpływ na społeczeństwo Polskie. W te działania włączały się również niektóre zakony, podejmujące pomoc osobom starszym, chorym i dzieciom. Organizowano kościelne szpitale, domy pomocy społecznej, przedszkola, internaty i bursy<sup>3</sup>.

Ks. Woźny opowiedział treść odezwy Episkopatu z ambony<sup>4</sup>. „Mimo, że listu nie czytał, następnego dnia został aresztowany na podstawie dekretu z dnia 13 czerwca

<sup>1</sup> Caritas (*Caritas Internationalis*) – katolicka organizacja charytatywna działająca zarówno w Polsce, jak i na świecie. Nadzór nad polskim oddziałem pełni Konferencja Episkopatu Polski. *Caritas Catholica* powstała w 1926 r.

<sup>2</sup> A. Szymański, *Proces likwidacji działalności charytatywnej Kościoła katolickiego w sferze publiczno-prawnej w latach 1944-1965*. Studium historyczno-prawne, Opole 2010, s. 65.

<sup>3</sup> E. Włodarczyk, *Przejęcie i likwidacja katolickiej organizacji „Caritas” w województwie wrocławskim w 1950 roku*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3483, Wrocław 2013, s. 189.

<sup>4</sup> Por. S. Stuligrosz, *Duszpasterz pokory i ukojenia. W 10 rocznicę śmierci ks. Aleksandra Woźnego*, „Głos Wielkopolski”, 194 (1993), 21 sierpnia 1993, s. 4; M. Kubiak, *Ksiądz Aleksander Woźny*, „Przewodnik Katolicki”, 45 (2004), s. 26.

1946 r. o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy Państwa”<sup>5</sup> i na ponad dziewięć miesięcy, a więc od 13 lutego 1950 r. do 1 grudnia 1950 r., trafił do więzienia przy ul. Młyńskiej w Poznaniu<sup>6</sup>.

Na pluralizm zebranego materiału, odnośnie zagadnienia ujętego w tytule opracowania, składają się przede wszystkim dokumenty Instytutu Pamięci Narodowej z oddziału w Poznaniu skatalogowane pod sygnaturą: Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, a także materiały pochodzące z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu na Ostrowie Tumskim z teczki personalnej o numerze KA 26330 oraz z Archiwum parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu przy ul. Grunwaldzkiej 86. Kwerenda archiwalna została ubogacona literaturą przedmiotową dotyczącą historycznego okresu, o którym mowa, a także podjętego problemu badawczego, który stanowi krytyczną analizę dokumentacji archiwalnej dotyczącej ks. Aleksandra Woźnego – proboszcza parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, w kontekście likwidacji „Caritas” w 1950 r.

### Likwidacja „Caritas”

Represje władz komunistycznych wobec duchowieństwa polskiego objawiały się wielorakimi działaniami, m.in. wymierzonymi w charytatywne organizacje kościelne. W okresie 1948-1949 komuniści stopniowo przejmowali placówki „Caritas”. Przeprowadzano brutalne rewizje, nierzadko z naruszeniem zakonnej klauzury. Ostatecznie polityka komunistycznego rządu Polski, dążąca do wyeliminowania wpływu Kościoła katolickiego na społeczeństwo, przyczyniła się do przerwania rozwoju działalności kościelnej. W 1950 r. „Caritas” przestała istnieć jako instytucja kościelna<sup>7</sup>. Na kilka miesięcy przed podpisaniem porozumienia między rządem a Episkopatem Polski w dniu 23 stycznia 1950 r. władze państwowe odebrały Kościołowi organizację charytatywną „Caritas” i ustaliły przymusowy zarząd<sup>8</sup> tworząc nową państwową organizację o nazwie „Zrzeszenie Katolików”, kradnąc wbrew porozumieniu kwietniowemu nazwę „Caritas”<sup>9</sup>. Do wybranych 17 związków diecezjalnych wkroczyły,

<sup>5</sup> Instytut Pamięci Narodowej (dalej: IPN) – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Akt oskarżenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 27 lipca 1950.

<sup>6</sup> Por. *Pięćdziesiąt lat parafii św. Jana Kantego w Poznaniu 1938-1988*, Poznań 1988, s. 19; J.K. Pytel, *Wspomnienie o Autorze książki*, w: A. Woźny, „Bóg jest najważniejszy”, Poznań 1994, s. 8.

<sup>7</sup> Władze komunistyczne podęły próbę przejęcia kościelnej organizacji „Caritas”. Jednak to się im nie udało, ponieważ biskupi rozwiązali tę organizację pod koniec stycznia 1950 r.

<sup>8</sup> Por. P. Kądziała, *Kościół a Państwo w Polsce 1945-1965*, Wrocław 1990, s. 38-39.

<sup>9</sup> Por. E. Kaczmarek, *Dlaczego przeszkadzały? Polityka władz partyjnych i rządowych wobec żeńskich zgromadzeń zakonnych w Polsce w latach 1945-1956*, Warszawa 2007, s. 190. Porozumienie zawarte 14 kwietnia 1950 r. pomiędzy przedstawicielami władz Rzeczypospolitej Polskiej i Kościoła katolickiego w Polsce regulujące funkcjonowanie Kościoła w Polsce Ludowej.



pod nadzorem UB<sup>10</sup>, komisje likwidacyjne. Opieczęto biura i magazyny oraz zablokowano konta bankowe. W sumie przejęto majątek kościelny o wartości 20 mln złotych, będący fundamentem materialnego bytu. Tego samego dnia władze powołały przymusowy zarząd, w skład którego weszli m.in. „księży patrioci”<sup>11</sup> i działacze grupy „Dziś i Jutro” – czyli późniejszego PAX<sup>12</sup>.

Episkopat Polski zdecydowanie sprzeciwił się likwidacji „Caritas”. Był zdania, że działania władz mają charakter bezprawny i w ten sposób utrudniają wykonywanie jednej z podstawowych funkcji Kościoła, jaką jest działalność dobroczynna i charytatywna<sup>13</sup>. 30 stycznia 1950 r. Konferencja Plenarna Episkopatu Polski przygotowała specjalny komunikat potępiający likwidację „Caritas”, który miał być odczytany we wszystkich kościołach 12 lutego 1950 r. W oświadczeniu biskupów czytamy m.in.: „Episkopat Polski dzieli się ze społeczeństwem katolickim swym bólem na skutek ostatnich zarządzeń władz państwowych w stosunku do dobroczynnej organizacji «Caritas» na terenie całej Polski. (...) Rozpętana w prasie i w radiu wroga kampania przeciwko instytucji «Caritas» celowo przemilcza olbrzymi jej wkład w ratowanie od nędzy chorób i śmierci milionów Polaków zarówno w czasie okupacji niemieckiej jak i w czasie powojennym”<sup>14</sup>.

Działania konferencji Episkopatu, z Prymasem Polski Stefanem Wyszyńskim na czele, zaniepokoiły komunistyczne czynniki rządowe i wywołały ich szybką reakcję mającą na celu zapobieżenie działaniom Kościoła. Komunikat Polskiej Agencji

<sup>10</sup> Organy bezpieczeństwa publicznego to ogólny termin prawny obejmujący cywilne struktury aparatu bezpieczeństwa państwa funkcjonujących w Polsce w okresie stalinizmu (1944-1956), potocznie określane nazwą Urząd Bezpieczeństwa (UB) pochodzącą od nazewnictwa organów terenowych, czyli urzędów bezpieczeństwa publicznego.

<sup>11</sup> Księża patrioci – określenie dotyczące księży, popierających władzę ludową i zmiany zachodzące w Polsce Ludowej po 1944 r. Nazwa „księży patrioci” wywodzi się od oficjalnej dewizy ruchu, która brzmiała: „niezlomna wierność Polsce Ludowej”. Ruch księży patriotów działał szczególnie aktywnie w latach 1949-1956, i miał swoje przedstawicielstwo przy Związku Bojowników o Wolność i Demokrację w postaci Komisji Księży.

<sup>12</sup> Stowarzyszenie „PAX” – świecka organizacja katolicka utworzona oficjalnie w 1947 r. przez Bolesława Piaseckiego i innych działaczy przedwojennego Ruchu Narodowo-Radykalnego Falanga. Początkowo zrzeszała katolików gotowych do współpracy z siłami komunistycznymi, po 1956 r. przybrała bardziej kompromisowe stanowisko (m.in. współpraca z byłymi żołnierzami AK), od 1980 r. część działaczy wspierała NSZZ „Solidarność”. Instytut Wydawniczy „PAX” – polska oficyna wydawnicza z siedzibą w Warszawie wydająca książki o tematyce filozoficznej, teologicznej i religioznawczej.

<sup>13</sup> Por. A. Drechsler, *Odpowiedzialni za miłość. Opolska Caritas w latach 1945-2005*, Opole 2007, s. 53. Jeszcze 24 stycznia 1950 r. kard. Adam Stefan Sapieha wysłał telegram do prezydenta Bolesława Bieruta, a 30 stycznia obszerny list, w którym napisał: „Wstrząśnięty do głębi metodą kontroli działalności Caritasu i nienawistnymi artykułami w prasie zakładam protest i proszę o zmianę postępowania”.

<sup>14</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Oświadczenie Episkopatu Polski w sprawie „Caritas”*, Kraków, 30 stycznia 1950.

Prasowej z lutego 1950 r. ostrzegął, że osoby, które podejmą działania wbrew zarządzeniom władz państwowych, zostaną pociągnięte do odpowiedzialności karnej<sup>15</sup>. Władze przede wszystkim dążyły do tego, by nie dopuścić do odczytania wiernym przez księży oświadczenia Episkopatu w sprawie „Caritas”. Wiedzano, że w ten sposób można zniweczyć całą akcję propagandową, gdyż Kościół cieszył się dużym autorytetem wśród społeczeństwa. Zadanie niedopuszczenia do przeczytania tego oświadczenia powierzono Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego i jego delegaturom wojewódzkim i powiatowym<sup>16</sup>.

### Aresztowanie ks. Aleksandra Woźnego

6 lutego 1950 r. ks. Aleksander Woźny odebrał w poznańskiej Kurii Metropolitalnej od dziekana ks. Henryka Lewandowskiego tekst oświadczenia Episkopatu w sprawie „Caritas”, na którym było polecenie odczytania go w niedzielę z ambony 12 lutego 1950 r., bez dodatkowych komentarzy. Kilka dni później, 9 lutego został poinformowany o spotkaniu u ks. dziekana, dekanatu Jeżyce, na ul. Kościelnej 3 w Poznaniu, celem omówienia bieżących wydarzeń<sup>17</sup>.

11 lutego 1950 r. przyszło do ks. Woźnego dwóch mężczyzn podających się za delegatów z Wydziału Administracyjnego Zarządu Miejskiego. Przedłożyli mu do podpisania oświadczenie, z którego treści wynikało, iż jest poinformowany, że publiczne odczytanie oświadczenia Episkopatu byłoby czynem karalnym. Ksiądz odmówił podpisania tego dokumentu i jeszcze tego samego dnia porozumiał się z proboszczami innych poznańskich parafii, którzy twierdzili, że za odczytanie oświadczenia Episkopatu groziłaby kara do dwóch lat więzienia, względnie aresztu. To samo stwierdził prawnik, z którym ks. Woźny się skonsultował. Czyn przestępczy miał polegać na tym, że odczytanie oświadczenia Episkopatu byłoby rzekomym publicznym nawoływaniem do nieposłuszeństwa wobec rozporządzeń władzy państwowej<sup>18</sup>. W niedzielę 12 lutego ks. Woźny wygłosił pięć kazań. Ich głównym tematem była odpowiedź na pytanie: „Czym jest Kościół Chrystusowy?”, w którym znalazła się treść listu polskich biskupów. Potwierdził to raport sporządzony przez komunistycznego agenta<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Por. D. Zamiatąła, *Caritas. Działalność i likwidacja organizacji 1945-1950*, Lublin 2000, s. 323-324.

<sup>16</sup> Por. E. Włodarczyk, *Przejęcie i likwidacja katolickiej organizacji „Caritas”...*, dz. cyt., s. 198.

<sup>17</sup> Archiwum parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu (dalej: APJK), *Informacja o spotkaniu dla księży dekanatu Jeżyce*, Poznań, 9 lutego 1950.

<sup>18</sup> Por. W. Mueller, *Potyczki ks. Aleksandra Woźnego z komunizmem*, Poznań 2018, s. 209.

<sup>19</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Raport sporządzony przez komunistycznego agenta*, Poznań, 12 lutego 1950.

Akcja bezpieki<sup>20</sup> polegająca na zastraszeniu księży spowodowała, że część biskupów powstrzymała się od odczytania komunikatu<sup>21</sup>. Natomiast wobec kapłanów, którzy to uczynili, zastosowano represje w postaci aresztowań i kar finansowych<sup>22</sup>. Ks. Woźny, mimo że listu nie czytał, 13 lutego 1950 r. został aresztowany na podstawie dekretu z dnia 13 czerwca 1946 r. o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy Państwa<sup>23</sup>. Jeszcze tego samego dnia przesłuchano go w charakterze podejrzanego. Na podstawie zachowanego protokołu wiadomo, że ks. Woźny był w pełni świadomy grożących mu represji, a do poruszanych zagadnień w kazaniu z dnia 12 lutego 1950 r. podchodził z punktu widzenia religijnego: „obserwując zarządzenia ograniczające działalność Kościoła katolickiego w Polsce i zagranicą, które ukazały się w ostatnim półroczu, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że właśnie wchodzimy w okres definitywnej likwidacji życia religijnego. Dlatego też ostrzegałem wiernych, zwłaszcza tych, którzy nie dopełniali praktyk religijnych w okresie wielkanocnym, że w tym roku będą jeszcze mieli okazję iść do mnie do

<sup>20</sup> Służba Bezpieczeństwa (SB) – organ bezpieczeństwa państwa będący częścią struktury Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i jego jednostek terenowych, działający w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w latach 1956-1989 (do końca funkcjonowania państwa pod tą nazwą) i ostatecznie rozwiązany w 1990 r., powołany m.in. do zapewniania bezpieczeństwa wewnętrznego i zewnętrznego kraju. W końcowej fazie swojego istnienia (sierpień 1989 r.) służba specjalna zatrudniała 24,3 tys. funkcjonariuszy, którzy kontrolowali 90 tys. tajnych współpracowników (TW) w Polsce i wielu agentów wywiadu pośród obywateli obcych państw. Oznacza to, że na jednego funkcjonariusza przypadało statystycznie 1564 obywateli, a TW stanowili w przybliżeniu 0,2% ogółu ludności PRL.

<sup>21</sup> Dla przykładu w województwie pomorskim 190 księży odczytało komunikat, 204 uległo presji władz. Te z kolei usiłowały na łamach prasy udowodnić konieczność wprowadzenia zmian w zarządzie „Caritas” z uwagi na rzekomo popełniane wcześniej nadużycia.

<sup>22</sup> Za odczytanie listu Episkopatu, bądź w powiązaniu z tym wydarzeniem, w różnych częściach kraju, w tym samym czasie zostali aresztowani: ks. Szczepan Birecki z Dytmarowa (pow. Prudnik), ks. Stanisław Lesiewicz z Tomaszowa Mazowieckiego, ks. prałat Stefan Martuzalski z Kalisza, ks. Hilary Jastak z Gdyni, ks. Antoni Kowalski ze Szczekocin, ks. Kazimierz Michalski z Zielonej Góry, ks. Jan Trochim z Białegostoku.

<sup>23</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie o zatrzymaniu ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 13 lutego 1950. Dekret z dnia 13 czerwca 1946 r. o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy państwa (tzw. mały kodeks karny) – akt prawny z okresu PRL. Zastąpił wcześniej obowiązujące uregulowania Dekretu o ochronie Państwa z 30 października 1944 r. Zawiesił na czas swojego obowiązywania niektóre przepisy części szczególnej Kodeksu Makarewicza. Zmiany w prawie karnym wprowadzone przez komunistyczne władze Polski Ludowej służyły do walki z przeciwnikami politycznymi nowego ustroju. Mały kodeks karny przewidywał karę śmierci za 13 rodzajów przestępstw, m.in. udział w organizacji lub grupie o charakterze zbrojnym, posiadanie broni i amunicji, sabotaż gospodarczy, „sprzedajność obcym”, szpiegostwo i inne. Nazwa „mały kodeks karny” odnosi się do funkcji, jaką w praktyce pełnił ów dekret. Od daty jego wejścia w życie aż do 31 grudnia 1969 r. był on bowiem istotną częścią polskiego prawa karnego (aż do wejścia w życie kodeksu karnego, uchwalonego w 1969 r.).

spowiedzi. Jeżeli się w tym roku nie nawrócą, to ja przewiduję, że na drugi rok, już będę uwięziony (...)”<sup>24</sup>.

Wojewódzki Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Poznaniu przekazał materiały dotyczące sprawy ks. Woźnego do Prokuratury. 17 lutego 1950 r. podprokurator Sądu Apelacyjnego w Poznaniu wydał postanowienie o wszczęciu przeciwko niemu śledztwa<sup>25</sup>. Następnego dnia został przesłuchany jako podejrzany i tymczasowo aresztowany<sup>26</sup>. W złożonym zeznaniu ks. Woźny zrelacjonował wydarzenia z minionej niedzieli, podkreślając raz jeszcze, że jego zamiarem w wygłoszonych kazaniach, nie było intencji poniżania ustroju Państwa polskiego bądź rozpowszechniania fałszywych wiadomości mogących wyrządzić istotną szkodę krajowi<sup>27</sup>. Analiza zebranych dokumentów, głównie pochodzących z Instytutu Pamięi Narodowej z oddziału w Poznaniu, potwierdziła, że w toczącej się sprawie przeciwko proboszczowi z poznańskiego Grunwaldu wezwano i przesłuchano również świadków, jego parafian: Józefa Dmochowskiego, Stanisława Niemczyckiego, Helenę Figlarz, Pawła Lewandowskiego, Władysława Jańca oraz Stanisława Jańca, wieloletniego ministranta przy parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu<sup>28</sup>, którzy często nie wiedzieli w jakiej sprawie zostali wezwani i czemu mają służyć ich zeznania<sup>29</sup>.

## Reperkusje uwięzienia

Zgromadzone dokumenty w Instytucie Pamięi Narodowej w oddziale w Poznaniu, a także materiały pochodzące z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu na Ostrowie Tumskim wskazują, że samo aresztowanie ks. Woźnego było przyczynkiem do dalszych reperkusji związanych z tym faktem. Mimo, iż 28 lutego 1950 r. podprokurator postanowił śledztwo zamknąć<sup>30</sup>, to jednak kilka dni później obrońca ks. Woźnego wniósł zażalenie na areszt śledczy z wnioskiem o jego uchylenie<sup>31</sup>. Tym

<sup>24</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Protokół przesłuchania ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 13 lutego 1950.

<sup>25</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie o wszczęciu śledztwa przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 17 lutego 1950.

<sup>26</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Protokół przesłuchania ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 18 lutego 1950.

<sup>27</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Protokół przesłuchania ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 18 lutego 1950.

<sup>28</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Protokół przesłuchania Stanisława Jańca*, Poznań, 27 lutego 1950. Por. W. Mueller, *Potycki ks. Aleksandra Woźnego*, dz. cyt., s. 227.

<sup>29</sup> APJK, *Wspomnienie Stanisława Jańca*, Poznań, 1995.

<sup>30</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie o zamknięciu śledztwa wobec ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 28 lutego 1950.

<sup>31</sup> Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu (dalej: AAP) – KA 26330, *Zażalenie obrońcy Mariana Podbiery w sprawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 2 marca 1950.

protektorem był adwokat dr Marian Podbiera, parafianin, który prowadził wszystkie sprawy prawne związane z działalnością parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu. Bez chwili namysłu podjął się również prowadzić sprawę przeciwko własnemu proboszczowi. W zażaleniu i w załączonym wniosku padły jakże ważne słowa odnośnie samej posługi ks. Woźnego, wskazujące na lata jego pobytu w niemieckich obozach koncentracyjnych w Buchenwaldzie i Dachau i utracone zdrowie, a także podkreślające niestrudzoną pracę kapłana wśród swoich parafian<sup>32</sup>.

22 marca 1950 r. adwokat Marian Podbiera złożył kolejny wniosek, tym razem do Sądu Najwyższego w Poznaniu w sprawie zażalenia na areszt śledczy wobec ks. Woźnego, z prośbą o ponowne rozpatrzenie sprawy<sup>33</sup>. Podobnie uczynił to 5 kwietnia 1950 r., po rozmowie z ks. Aleksandrem, składając wniosek o uchylenie aresztu śledczego wnosząc o zmianę środka zapobiegawczego<sup>34</sup>. W uzasadnieniu stwierdzono m.in. że ks. Woźny z chwilą wyjścia na wolność będzie się zajmował wyłącznie sprawami, które należą do niego, jako kapłana<sup>35</sup>.

W tym samym miesiącu, doświadczony kolejnymi represjami, Episkopat Polski podpisał narzucone przez władze komunistyczne porozumienie między państwem a Kościołem katolickim. Zostało ono sceptycznie przyjęte przez Stolicę Apostolską i znaczącą część społeczeństwa. W zamian za swobodę prowadzenia pracy duszpasterskiej zgodzono się m.in. na potępienie działalności niepodległościowej, karanie księży współpracujących z podziemiem czy kolektywizację wsi. Komuniści powołali Urząd do spraw Wyznań, który koordynował represje administracyjne wobec Kościołów i związków wyznaniowych, realizowane równolegle przez Ministerstwo Finansów i Ministerstwo Oświaty<sup>36</sup>. Władza uznała, że Kościół został na tyle osłabiony, iż można uderzyć w jego kadry. Jednym z najważniejszych celów komunistycznej władzy było podkreślanie polskości uzyskanych w konsekwencji postanowień jałtańskich Ziem Zachodnich i Północnych. Od 1945 r. naciskali na ustanowienie na nich stałej administracji kościelnej. Nie było to jednak możliwe, gdyż w związku z tym, iż nie odbyła się konferencja pokojowa, status tych ziem formalnie wciąż pozostawał nierozstrzygnięty<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> APP, *Wniosek obrońcy Mariana Podbiery do prokuratora Sądu Apelacyjnego w Poznaniu*, Poznań, 2 marca 1950.

<sup>33</sup> APP, *Wniosek obrońcy Mariana Podbiery do Sądu Najwyższego w Poznaniu*, Poznań, 22 marca 1950.

<sup>34</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 5 kwietnia 1950.

<sup>35</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Uzasadnienie Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 5 kwietnia 1950.

<sup>36</sup> Por. A. Dziurok, M. Gałęzowski, Ł. Kamiński, F. Musiał, *Od niepodległości do niepodległości. Historia Polski 1918-1989*, Warszawa 2010, s. 269-270.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 270. W styczniu 1951 r., wykorzystując jako pretekst podpisanie w lipcu 1950 r. układu granicznego z NRD, władze komunistyczne ogłosiły likwidację tymczasowości władzy kościelnej na

To właśnie w tym historycznym okresie, 19 maja 1950 r. ks. Woźnemu przedłużono o miesiąc tymczasowy areszt<sup>38</sup>, a kilka dni później został osadzony w więzieniu przy ul. Młyńskiej 1 w Poznaniu<sup>39</sup>. 7 czerwca 1950 r. adwokat Marian Podbiera, jako obrońca ks. Woźnego, zwrócił się do Ministra Sprawiedliwości Henryka Świątkowskiego o wydanie zarządzenia umorzenia dochodzenia przeciwko oskarżonemu bądź o ewentualne przyspieszenie sprawy<sup>40</sup>. Niestety, 27 lipca 1950 r. w Sądzie Apelacyjnym w Poznaniu odbyła się rozprawa sądowa, na której odczytano akt oskarżenia. Według niego ks. Aleksander: „12 lutego 1950 r. w Poznaniu publicznie lżył ustrój Państwa Polskiego rozgłaszając w wygłaszanych w kościele kazaniach fałszywe – a uwłaczające dla obowiązującego w Polsce ustroju Demokracji Ludowej wiadomości – o tym jakoby między innymi walczył on z wolnością kultu i praktyk religijnych”<sup>41</sup>. Kilka dni później dokument został przesłany do Sądu Apelacyjnego w Poznaniu<sup>42</sup>.

1 sierpnia 1950 r. Marian Podbiera ponownie złożył wniosek o uchylenie aresztu śledczego wobec ks. Woźnego lub o zastosowanie innego środka zapobiegawczego<sup>43</sup>. Niestety starania obrońcy okazały się bezskuteczne i wniosek ponownie oddalono<sup>44</sup>. Kiedy kroki prawno-sądowe zawiodły<sup>45</sup>, pozostały jeszcze te związane z władzą duchowną. 14 sierpnia 1950 r. Arcybiskup Poznański Walenty Dymek poprosił Sąd Apelacyjny w Poznaniu o umożliwienie rozmowy z ks. Woźnym w sprawach

---

tzw. ziemiach odzyskanych. Ingerując w politykę personalną Kościoła, usunęły administratorów apostołskich z Gdańska, Gorzowa Wielkopolskiego, Olsztyna, Opola i Wrocławia. Jednocześnie zmusiły kapituły do wyboru wikariuszy. By nie prowokować represji wobec Kościoła, Prymas kard. Wyszyński udzielił jurysdykcji narzuconym przez władze hierarchom.

<sup>38</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie o przedłużeniu tymczasowego aresztu ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 19 maja 1950.

<sup>39</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie o umieszczeniu ks. Aleksandra Woźnego w więzieniu przy ul. Młyńskiej 1 w Poznaniu*, Poznań, 27 maja 1950. Wcześniej ks. Woźny przebywał w areszcie śledczym również przy ul. Młyńskiej 1 w Poznaniu.

<sup>40</sup> APP, *Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o umorzenie dochodzenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 5 czerwca 1950.

<sup>41</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Akt oskarżenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 27 lipca 1950.

<sup>42</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Przesłanie aktu oskarżenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu do Sądu Apelacyjnego w Poznaniu*, Poznań, 31 lipca 1950.

<sup>43</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 1 sierpnia 1950.

<sup>44</sup> APP, *Wspólny protokół posiedzenia niejawnego w sprawie ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 4 sierpnia 1950.

<sup>45</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Zażalenie obrońcy Mariana Podbiery w sprawie ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 8 sierpnia 1950; IPN, *Pismo Sądu Najwyższego w Warszawie w sprawie ks. Aleksandra Woźnego*, Warszawa, 19 września 1950.

związanych z administrowaniem powierzonej mu parafii<sup>46</sup>. Niestety i tę prośbę załatwiono odmownie<sup>47</sup>. Podobnie było z prośbą i pismem ks. Aleksandra, które złożył do prokuratora informując go, że nie doręczono mu brewiarza i książek o tematyce religijnej, na które wcześniej otrzymał pozwolenie<sup>48</sup>. W uzasadnieniu odmowy powołano się na regulamin więzienny<sup>49</sup>.

## Rozprawa główna przeciwko ks. Woźnemu

Studium zgromadzonych archiwalnych dokumentów z 1950 r. dotyczących ks. Woźnego, każe snuć refleksję, że odmowy ówczesnego aparatu śledczego dotyczących licznych wniosków adwokata Mariana Podbiery, na temat zażaleń i zmian sąsędziowskich decyzji, było działaniem programowo zaplanowanym, ukierunkowanym na to, aby duchownego złamać, poprzez psychiczne nękanie i fizyczne uwięzienie. Mimo tego wszystkiego ks. Woźny podejmował kolejne próby, aby omówić ze swoim adwokatem nie tylko bieżące sprawy, a przede wszystkim odnieść się do przewidywanej niebawem rozprawy sądowej<sup>50</sup>.

1 grudnia 1950 r. o godz. 8.30 w Sądzie Apelacyjnym w Poznaniu, w Wydziale Karnym odbyła się główna rozprawa przeciwko ks. Woźnemu, która po kilku godzinach zakończyła się wyrokiem skazującym go na rok więzienia<sup>51</sup>. W uzasadnieniu stwierdzono, że czyn oskarżonego wypełniał istotę przestępstwa z art. 22 kodeksu karnego. Z tego powodu sąd uznając winę ks. Woźnego za udowodnioną skazał go na mocy ówczesnego prawa na rok więzienia, uznając wymierzoną karę za współmierną do szkodliwości społecznej przypisanego mu czynu. Ponad to sąd zauważył, że przypisany księdzu czyn nie wypełnia istoty propagandy profaszystowskiej, ani nie wyczerpuje cech lżenia, wyszydzania lub poniżania ustroju Państwa Polskiego<sup>52</sup>. Na poczet orzeczonej kary ks. Woźnemu zaliczono okres tymczasowego aresztowania od dnia 13 lutego 1950 r. do 1 grudnia 1950 r., po czym go zwolniono<sup>53</sup>. Gdy po dzie-

<sup>46</sup> AAP, *Prośba abp. Walentego Dymka o umożliwienie rozmowy z ks. Aleksandrem Woźnym*, Poznań, 14 sierpnia 1950.

<sup>47</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Odmowa udzielona arcybiskupowi Walentemu Dymkowi w sprawie umożliwienia rozmowy z ks. Aleksandrem Woźnym*, Poznań, 14 sierpnia 1950.

<sup>48</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Prośba ks. Aleksandra Woźnego w sprawie brewiarza i książek*, Poznań, 27 września 1950.

<sup>49</sup> Por. W. Mueller, *Potyczki ks. Aleksandra Woźnego*, dz. cyt., s. 275.

<sup>50</sup> APP, *Prośba ks. Aleksandra Woźnego do adwokata Mariana Podbiery*, Poznań, 16 listopada 1950.

<sup>51</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Protokół rozprawy głównej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 1 grudnia 1950.

<sup>52</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Uzasadnienie wyroku w czasie rozprawy głównej przeciwko Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 1 grudnia 1950.

<sup>53</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Nakaz zwolnienia ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 1 grudnia 1950.

więciu miesiącach spędzonych w areszcie ks. Aleksander wrócił na Grunwaldzką, ludzie wnieśli go do kościoła na rękach. Jego powrotu oczekiwało 10 tys. osób, bo tyle wówczas liczyła parafia<sup>54</sup>. W tym czasie, z polecenia władzy duchownej, opiekę nad parafią sprawował ks. Gerard Mizgalski, profesor Seminarium Duchownego w Poznaniu. Wykładał historię, teorię i praktykę muzyki kościelnej oraz liturgikę. Urząd proboszcza pełnił od 20 marca 1950 r. do 10 kwietnia 1951 r. Z ks. Woźnym znali się nie tylko z czasów seminaryjnych, ale przede wszystkim ze wspólnej pracy w parafii Archikatedralnej w drugiej połowie lat 30 -tych<sup>55</sup>.

Przeciwności i doznane cierpienia nie zdołały zgasić gorliwości kapłańskiej ks. Woźnego. Wobec wątpliwości co do dalszej pracy duszpasterskiej jako administratora kościoła pw. św. Jana Kantego, usłyszał od abp. Walentego Dymka, aby wrócił do swojej parafii. Powodem wątpliwości ks. Woźnego był list parafian, tzw. grona starszych panów, którzy domagali się jego odejścia z piastowanej parafii<sup>56</sup>. Środowisko, w którym przyszło mu pracować nie było łatwe, niemniej jednak szybko zorientował się jakie są najpilniejsze potrzeby duszpasterskie swoich parafian. Wobec utworzenia w 1950 r. przez władze państwowe Zrzeszenia Katolików „Caritas” i likwidacji „Caritas” kościelnej, której agendy przejęło utworzone Zrzeszenie – ustała niestety pożyteczna działalność wspomnianego oddziału parafialnego. Odtąd parafia służyła biednym i chorym różnorodną pomocą najczęściej, ale nie tylko, z okazji corocznych parafialnych Tygodni Miłosierdzia. Kwesta kościelna na pokrycie określonych potrzeb ludzi biednych, zbiórka odzieży zimowej i innych darów w naturze były stale pojawiającymi się formami pomocy<sup>57</sup>.

Niestety reperkusje minionego aresztowania ks. Woźnego dawały o sobie nieustannie znać, tym bardziej, że sprawa nie była do końca uporządkowana. W dniach 4-5 marca 1951 r. adwokat Marian Podbiera zwrócił się do Sądu Wojewódzkiego w Poznaniu w sprawie rewizji wobec oskarżonego ks. Woźnego z prośbą o uchylenie wyroku Sądu Wojewódzkiego w Poznaniu oraz o orzeczenie wyroku uwalniającego od winy i kary bądź ewentualnie o obniżenie kary i o zawieszenie jej wykonania. Obrońca dołączył także obszernie uzasadnienie swojego wniosku z tytułu prawa formalnego, przepisów prawa materialnego, wskazując równocześnie błędną ocenę okoliczności faktycznych przyjętą przez Sąd za podstawę wyroku<sup>58</sup>. 5 listopada 1951 r. na rozprawie rewizyjnej w Warszawie Sąd Najwyższy utrzymał zaskarżony

<sup>54</sup> Por. A. Przybyłski, *Abisynia – osiedle na poznańskim Grunwaldzie*, Poznań 2017, s. 373.

<sup>55</sup> Zob. W. Mueller, *Jeden z nas. Księdza Aleksandra Woźnego tajemnica powołania*, Poznań 2017, s. 274.

<sup>56</sup> Por. A. Woźny, *Komplet X*, Poznań 2009, s. 22-23.

<sup>57</sup> Por. *50 lat parafii ...*, dz. cyt., s. 55-56.

<sup>58</sup> AAP, *Rewizja w sprawie karnej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 4 marca 1951. AAP, *Rewizja w sprawie karnej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 5 marca 1951.



wyrok przeciwko ks. Woźnemu<sup>59</sup>, zwalniając oskarżonego od kosztów postępowania rewizyjnego i opłaty sądowej w Sądzie Najwyższym<sup>60</sup>. Kilka miesięcy później ponownie został wezwany przez Prokuratora Wojewódzkiego celem stawienia się do aresztu, aby odbyć resztę kary 2 miesięcy i 12 dni więzienia<sup>61</sup>. Pomimo, iż złożył prośbę o odroczenie wykonania pozostałej kary<sup>62</sup> wraz z opinią lekarską<sup>63</sup>, która wykazała, że pobyt w areszcie mógłby w znacznym stopniu pogorszyć niedomogę serca, a tym samym zagrozić jego życiu, otrzymał odpowiedź odmowną<sup>64</sup>.

W czerwcu 1952 r. ks. Woźny podjął leczenie szpitalne, informując o tym Kurię Metropolitalną w Poznaniu<sup>65</sup>. Poprosił również, aby w tym czasie obowiązki proboszcza pełnił ks. wikariusz Florian Konieczny<sup>66</sup>. W lipcu 1952 r. Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – Wydział Zdrowia, wezwało księdza celem przedłożenia dowodu osobistego oraz zaświadczeń lekarskich dotyczących stanu jego zdrowia<sup>67</sup>. Anonimowy świadek wspominając ks. Proboszcza, potwierdził wcześniejszą opinię lekarską: „Po pobycie w więzieniu w Poznaniu, gdzie uderzono go głową o ścianę, doszły bóle głowy – nieraz ścisnął głowę dłońmi, a jak go «nikt» nie widział siadał na schodach i przykładał głowę do ściany, gdy tylko ktoś wchodził po schodach, wstawał i nie dał poznać jak cierpi”<sup>68</sup>.

Sąd Wojewódzki w Poznaniu, Wydział Karny 22 sierpnia 1952 r., powołując się na orzeczenia komisji lekarskiej<sup>69</sup> i prośbę samego oskarżonego<sup>70</sup>, postanowił odroczyć ks. Woźnemu wykonanie reszty kary – dwóch miesięcy i dwunastu dni pozbawienia

<sup>59</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Wyrok Sąd Najwyższy w Warszawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Warszawa, 5 listopada 1951.

<sup>60</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Uzasadnienie wyroku Sądu Najwyższego w Warszawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu* – 5 listopada 1951 r.

<sup>61</sup> AAP, *Pismo Prokuratora Wojewódzkiego*, Poznań, 4 marca 1952.

<sup>62</sup> AAP, *Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary więzienia*, Poznań, 6 marca 1952. APJK, *Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary więzienia*, Poznań, 16 marca 1952.

<sup>63</sup> APJK, *Poświadczenie lekarskie stanu zdrowia ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 5 marca 1952.

<sup>64</sup> AAP, *Pismo Prokuratora Wojewódzkiego odnośnie Aleksandra Woźnego dotyczące warunkowego zwolnienia*, Poznań, 10 czerwca 1952.

<sup>65</sup> AAP, *Pismo ks. Aleksandra Woźnego do Kurii Metropolitalnej w Poznaniu*, Poznań, 16 czerwca 1952.

<sup>66</sup> Por. W. Mueller, *Potyczki ks. Aleksandra Woźnego*, dz. cyt., s. 357.

<sup>67</sup> APJK, *Wezwanie ks. Aleksandra Woźnego przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – Wydział Zdrowia, celem przedłożenia dowodu osobistego oraz zaświadczeń lekarskich dotyczących stanu zdrowia*, Poznań, 10 lipca 1952.

<sup>68</sup> APJK, *Wspomnienie anonimowego świadka o ks. Aleksandrze Woźnym*.

<sup>69</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Opinia lekarska na temat stanu zdrowia ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 30 lipca 1952.

<sup>70</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary*, Poznań, 8 sierpnia 1952.

wolności – do 1 grudnia 1952 r.<sup>71</sup>. Kilka miesięcy później ks. Woźny skierował do Prokuratury Generalnej w Warszawie prośbę o darowanie mu reszty zasądzonej kary wymierzonej na mocy wyroku Sądu Apelacyjnego w Poznaniu<sup>72</sup>. Ostatecznie sprawa została rozstrzygnięta pod koniec 1952 r., kiedy to Prokurator Wojewódzki w Poznaniu postanowił odroczyć wykonanie reszty kary ks. Woźnemu, działając na mocy ustawy z dnia 22 listopada 1952 r. o amnestii<sup>73</sup>.

## Zakończenie

Krytyczna analiza dokumentacji archiwalnej z Instytutu Pamięci Narodowej z oddziału w Poznaniu, a także materiały pochodzące z Archiwum parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu przy ul. Grunwaldzkiej 86 oraz z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu na Ostrowie Tumskim dotyczące ks. Aleksandra Woźnego w kontekście zlikwidowanej Caritas w 1950 r. jak w soczewce, odzwierciedlają represje władz komunistycznych względem duchowieństwa katolickiego w powojennej Polsce<sup>74</sup>. Przedstawiony w niniejszym opracowaniu kazus, uzupełniony literaturą przedmiotową, każe snuć refleksję, że był to tylko fragment wszelkich prześladowań, które komunistyczne aparaty PRL-u<sup>75</sup> stosowały wobec Kościoła katolickiego<sup>76</sup>. Tym działaniom służył sukcesywnie rozbudowywany aparat represji, dzięki któremu partia rządząca próbowała ubezwłasnowolnić obywateli powojennej Polski, zwiększając

<sup>71</sup> IPN – Po 76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50, *Postanowienie Sądu Powiatowego odnośnie odroczenia wykonania reszty kary wobec ks. Aleksandra Woźnego*, Poznań, 22 sierpnia 1952.

<sup>72</sup> AAP, *Pismo ks. Aleksandra Woźnego do Prokuratury Generalnej w Warszawie*, Poznań, 15 listopada 1952.

<sup>73</sup> AAP, *Postanowienie darowania kary ks. Aleksandrowi Woźnemu*, Poznań, 22 grudnia 1952. Oficjalnym powodem wejścia ustawy o amnestii, było przyjęcie przez Sejm Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Ustawa weszła w życie z dniem 1 grudnia 1952 r.

<sup>74</sup> W listopadzie 1952 r., pod pretekstem „uprawiania działalności godzącej w interesy państwa polskiego” – czyli dopominania się o przywrócenie religii do szkół – z diecezji katowickiej usunięto jej ordynariusza bpa. Stanisława Adamskiego wraz z sufraganami. Równocześnie przeprowadzono rewizje w kurii krakowskiej, a na kilka dni bezpieka aresztowała metropolitę abp. Eugeniusza Baziaka i jego biskupa pomocniczego. Pretekstem do działań przeciwko kurii stało się ujęcie ks. Józefa Lelity (wikarego z Rabki) współpracującego z emigracyjną Radą Polityczną – zob. A. Dziurok, M. Gałęzowski, Ł. Kamiński, F. Musiał, *Od niepodległości...*, dz. cyt., s. 270.

<sup>75</sup> Po pełnym przejściu władzy w Polsce przez Polską Partię Robotniczą i stalinizacji życia publicznego (rezygnacji z fasady rządów wielopartyjnych na rzecz tzw. kierowniczej roli partii komunistycznej (PZPR) – dyktatura monopartyjna), w 1952 r. zmieniono nazwę państwa Polskiego na Polska Rzeczpospolita Ludowa.

<sup>76</sup> Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (pot.: konstytucja stalinowska, konstytucja lipcowa) – polska konstytucja uchwalona przez Sejm Ustawodawczy 22 lipca 1952 r., została zmieniona dopiero 31 grudnia 1989 r. na Konstytucję Rzeczypospolitej Polskiej.

terror policyjny oraz prześladowania opozycji<sup>77</sup> i przedwojennych działaczy publicznych, które trwały aż do śmierci Stalina w 1953 r.<sup>78</sup>

Likwidacja charytatywnej organizacji katolickiej w 1950 r. przez Ludowe Państwo Polskie, a także oświadczenie Episkopatu Polski w tej sprawie, pokazują, że list opowiedziany z ambony przez ks. Woźnego, był tylko pretekstem do jego aresztowania 13 lutego 1950 r. Studium przypadku poznańskiego proboszcza parafii pw. św. Jana Kantego potwierdziło również praktykę władz reżimowych, która poprzez zastraszanie, nękanie, w końcu aresztowanie i osadzenie w więzieniu chciała likwidować niewygodnych księży. To właśnie tacy kapłani jak ks. Woźny poprzez swoją duszpasterską, odważną działalność uważani byli za wrogów ówczesnej Polski, osoby działające na szkodę państwa, czego dowodem były kolejne lata zmagania i walki o prawdę, o godność i o możliwość praktykowania swojej wiary.

Ks. Woźny będąc w więzieniu komunistycznym ponad dziewięć miesięcy, doświadczył szykan, bicia, licznych przesłuchań, osamotnienia oraz opieszałości ówczesnych procedur sądowych, które wielokrotnie uniemożliwiały prowadzenie śledztwa w sposób uczciwy i sprawiedliwy. Odmowy ówczesnego aparatu śledczego dotyczących licznych wniosków adwokata Mariana Podbiery, na temat zażaleń i zmian zasądzonych decyzji, odmowa widzenia z Arcybiskupem Poznańskim i dostarczenia do więzienia ksiąg religijnych, wszystko to było działaniem programowo zaplanowanym, ukierunkowanym na to, aby księdza złamać, poprzez psychiczne nękanie i fizyczne uwięzienie. To właśnie pobyt w komunistycznym więzieniu, ks. Woźny nazwał jednym z najtrudniejszych pod względem duchowym przeżyć w tym czasie<sup>79</sup>. Jednak będąc silny duchem, z tego bolesnego doświadczenia wrócił jeszcze bardziej umocniony, a na jego twarzy i w wymownie przymrużonych oczach widać było blask intensywniejszej radości<sup>80</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

#### Archiwa

Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu – AAP

Teczka personalna KA – 26330

*Pismo ks. Aleksandra Woźnego do Kurii Metropolitalnej w Poznaniu*, Poznań, 16 czerwca 1952.

*Pismo ks. Aleksandra Woźnego do Prokuratury Generalnej w Warszawie*, Poznań, 15 listopada 1952.

*Pismo Prokuratora Wojewódzkiego odnośnie Aleksandra Woźnego dotyczące warunkowego zwolnienia*, Poznań, 10 czerwca 1952.

<sup>77</sup> Latem 1952 r. nastąpiła likwidacja niższych seminariów duchownych oraz rugowanie religii ze szkół, a także rozpoczęta w 1949 r. akcja tworzenia szkół ateistycznych.

<sup>78</sup> Por. A. Dziurok, M. Gałęzowski, Ł. Kamiński, F. Musiał, *Od niepodległości...*, dz. cyt., s. 206-240.

<sup>79</sup> Por. A. Woźny, *Komplet X*, Poznań 2009, s. 124.

<sup>80</sup> Por. S. Stuligrosz, *O Autorze*, w: A. Woźny, „Wychowanie dla Boga”, Wrocław 1994, s. 70.

- Pismo Prokuratora Wojewódzkiego, Poznań, 4 marca 1952.*
- Postanowienie darowania kary ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 22 grudnia 1952.*
- Prośba abp. Walentego Dymka o umożliwienie rozmowy z ks. Aleksandrem Woźnym, Poznań, 14 sierpnia 1950.*
- Prośba ks. Aleksandra Woźnego do adwokata Mariana Podbiery, Poznań, 16 listopada 1950.*
- Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary więzienia, Poznań, 6 marca 1952.*
- Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary więzienia, Poznań, 16 marca 1952.*
- Rewizja w sprawie karnej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 4 marca 1951.*
- Rewizja w sprawie karnej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 5 marca 1951.*
- Wniosek obrońcy Mariana Podbiery do prokuratora Sądu Apelacyjnego w Poznaniu, Poznań, 2 marca 1950.*
- Wniosek obrońcy Mariana Podbiery do Sądu Najwyższego w Poznaniu, Poznań, 22 marca 1950.*
- Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o umorzenie dochodzenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 5 czerwca 1950.*
- Wspólny protokół posiedzenia niejawnego w sprawie ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 4 sierpnia 1950.*
- Zażalenie obrońcy Mariana Podbiery w sprawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 2 marca 1950.*
- Archiwum parafii pw. św. Jana Kantego w Poznaniu – APJB
- Informacja o spotkaniu dla księży dekanatu Jeżyce, Poznań, 9 lutego 1950.*
- Poświadczenie lekarskie stanu zdrowia ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 5 marca 1952.*
- Wezwanie ks. Aleksandra Woźnego przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – Wydział Zdrowia, celem przedłożenia dowodu osobistego oraz zaświadczeń lekarskich dotyczących stanu zdrowia, Poznań, 10 lipca 1952.*
- Wspomnienie anonimowego świadka o ks. Aleksandrze Woźnym.*
- Wspomnienie Stanisława Jańca, Poznań, 1995.*
- Instytut Pamięci Narodowej – oddział w Poznaniu – IPN
- Po76/16 VI. S. 54/50, III K. 161/50
- Akt oskarżenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 27 lipca 1950.*
- Nakaz zwolnienia ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 1 grudnia 1950.*
- Odmowa udzielona abpowi Walentemu Dymkowi w sprawie umożliwienia rozmowy z ks. Aleksandrem Woźnym, Poznań, 14 sierpnia 1950.*
- Opinia lekarska na temat stanu zdrowia ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 30 lipca 1952.*
- Oświadczenie Episkopatu Polski w sprawie „Caritas”, Kraków, 30 stycznia 1950.*
- Pismo Sądu Najwyższego w Warszawie w sprawie ks. Aleksandra Woźnego, Warszawa, 19 września 1950.*
- Postanowienie o przedłużeniu tymczasowego aresztu ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 19 maja 1950.*
- Postanowienie o umieszczeniu ks. Aleksandra Woźnego w więzieniu przy ul. Młyńskiej 1 w Poznaniu, Poznań, 27 maja 1950.*
- Postanowienie o wszczęciu śledztwa przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 17 lutego 1950.*
- Postanowienie o zamknięciu śledztwa wobec ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 28 lutego 1950.*
- Postanowienie o zatrzymaniu ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 13 lutego 1950.*
- Postanowienie Sądu Powiatowego odnośnie odroczenia wykonania reszty kary wobec ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 22 sierpnia 1952.*
- Prośba ks. Aleksandra Woźnego o odroczenie kary, Poznań, 8 sierpnia 1952.*
- Prośba ks. Aleksandra Woźnego w sprawie brewiarza i ksiąg, Poznań, 27 września 1950.*
- Protokół przesłuchania ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 13 lutego 1950.*
- Protokół przesłuchania ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 18 lutego 1950.*
- Protokół przesłuchania Stanisława Jańca, Poznań, 27 lutego 1950.*
- Protokół rozprawy głównej przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 1 grudnia 1950.*
- Przesłanie aktu oskarżenia przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu do Sądu Apelacyjnego w Poznaniu, Poznań, 31 lipca 1950.*

- Raport sporządzony przez komunistycznego agenta, Poznań, 12 lutego 1950.*  
*Uzasadnienie Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 5 kwietnia 1950.*  
*Uzasadnienie wyroku Sądu Najwyższego w Warszawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu – 5 listopada 1951 r.*  
*Uzasadnienie wyroku w czasie rozprawy głównej przeciwko Aleksandrowi Woźnemu, Poznań, 1 grudnia 1950.*  
*Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 5 kwietnia 1950.*  
*Wniosek obrońcy Mariana Podbiery o uchylenie aresztu śledczego dla ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 1 sierpnia 1950.*  
*Wyrok Sąd Najwyższy w Warszawie przeciwko ks. Aleksandrowi Woźnemu, Warszawa, 5 listopada 1951.*  
*Zażalenie obrońcy Mariana Pobiery w sprawie ks. Aleksandra Woźnego, Poznań, 8 sierpnia 1950.*

### Literatura przedmiotowa

- Drechsler A., *Odpowiedzialni za miłość. Opolska Caritas w latach 1945-2005, Opole 2007.*  
 Dziurok A., Gałęzowski M., Kamiński Ł., Musiał F., *Od niepodległości do niepodległości. Historia Polski 1918-1989, Warszawa 2010.*  
 Kaczmarek E., *Dlaczego przeszkadzały? Polityka władz partyjnych i rządowych wobec żeńskich zgromadzeń zakonnych w Polsce w latach 1945-1956, Warszawa 2007.*  
 Kądziela P., *Kościół a Państwo w Polsce 1945-1965, Wrocław 1990.*  
 Kubiak M., *Ksiądz Aleksander Woźny, „Przewodnik Katolicki”, 45 (2004), s. 26.*  
 Mueller W., *Jeden z nas. Ksiądz Aleksandra Woźnego tajemnica powołania, Poznań 2017.*  
 Mueller W., *Potyczki ks. Aleksandra Woźnego z komunizmem, Poznań 2018.*  
*Pięćdziesiąt lat parafii św. Jana Kantego w Poznaniu 1938-1988, Poznań 1988.*  
 Przybylski A., *Abisynia – osiedle na poznańskim Grunwaldzie, Poznań 2017.*  
 Pytel J.K., *Wspomnienie o Autorze książki, w: A. Woźny, „Bóg jest najważniejszy”, Poznań 1994, s. 6-10.*  
 Stuligrosz S., *Duszpasterz pokory i ukojenia. W 10 rocznicę śmierci ks. Aleksandra Woźnego, „Głos Wielkopolski”, 194 (1993), 21 sierpnia 1993, s. 4.*  
 Stuligrosz S., *O Autorze, w: A. Woźny, „Wychowanie dla Boga”, Wrocław 1994, s. 68-71.*  
 Szymański A., *Proces likwidacji działalności charytatywnej Kościoła katolickiego w sferze publicznoprawnej w latach 1944-1965. Studium historyczno-prawne, Opole 2010.*  
 Włodarczyk E., *Przejęcie i likwidacja katolickiej organizacji „Caritas” w województwie wrocławskim w 1950 roku, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3483, Wrocław 2013.*  
 Woźny A., *Komplet X, Poznań 2009.*  
 Zamiatała D., *Caritas. Działalność i likwidacja organizacji 1945-1950, Lublin 2000.*

### Biogram autora

**Ks. Wojciech Mueller** – prezbiter archidiecezji poznańskiej, dr hab. nauk teologicznych, wykładowca na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, postulator w procesie beatyfikacyjnym ks. Aleksandra Woźnego, proboszcz.

**Marek Włodzimierz Ostrowski**

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0001-7100-4226a

## **Mediatyzacja w kontekście pojęcia biografii i narracji – perspektywa historyczna**

**Mediatization in the context of the concept of biography and narrative:  
a historical perspective**

### **Abstract**

The processes of media development and their impact on culture can be called mediatization. The article attempts to describe this postmodern state of affairs by analyzing changes in the way of understanding the concepts of 'biography' and 'narrative'.

### **Keywords**

mediatization, biography, narrative, mass culture

### **Abstrakt**

Charakterystyczne dla współczesności procesy rozwoju mediów i ich wpływu na kulturę można określić mianem mediatyzacji. W artykule autor podejmuje próbę opisu tego postmodernistycznego stanu rzeczy, analizując zmiany w sposobie rozumienia pojęć 'biografia' i 'narracja'.

### **Słowa kluczowe**

mediatyzacja, biografia, narracja, kultura masowa

## Wprowadzenie

Gdyby chcieć określić współczesną rzeczywistość kulturową, nie używając określenia „postmoderna” czy „postmodernizm”, można by nazwać ją erą „mediatyzacji”. Zachodzące procesy społeczne, także w wymiarze zmian kulturowych, gdy rozpatrywać zjawisków kontekście komunikacyjno-filozoficznym, dzieją się w wyniku oddziaływania środków masowego przekazu. Wymiar filozoficzny tego zjawiska opisuje zmiany zachodzące w mentalności jednostek tworzących „społeczeństwo informatyczne”. Najogólniej rzecz biorąc, rozróżnia się między mediatyzacją a medializacją. Obydwa terminy są pochodną pojęcia mediacji – angielskiego *mediation*, czy niemieckiego *Mediation*. Znaczenia wyłanianego obrazu świata ukazują się nam jako zapośredniczone komunikacyjnie. Jak podaje Stanisław Michalczyk *mediation* – mediatyzacja – oznacza, że wiedzę otrzymujemy jako przekaz ukształtowany przez mediatora, zatem w pewnym odchyleniu interpretacyjnym, niekoniecznie jako informację obiektywną<sup>1</sup>. *Mediation* jest opisem zjawiska pojmowania rzeczywistości jako „zawsze ukształtowanego przez doświadczenie oraz interpretację sensu rzeczy, które znajdują się między nami a rzeczywistością”<sup>2</sup>.

Według Friedricha Krotza mediatyzacja oznacza „pewien zespół procesów wynikających ze zmian zarówno w samych mediach, jak i zmian społecznych oraz kulturowych”<sup>3</sup>. Komunikacja jest traktowana jako źródło podstawowej wiedzy o rzeczywistości. Medializacja natomiast to fakt uznania logiki mediów masowych w komunikowaniu przez instytucje, organizacje społeczne oraz aktorów społecznych<sup>4</sup>.

Aby spojrzeć z sugerowanej w tytule perspektywy historycznej, musimy najpierw uświadomić sobie, iż postmodernizm XX w. i era obecna upływają pod znakiem przewrotów: przewrót lingwistyczny, przewrót obrazowy i wreszcie „przewrót biograficzny” oraz „przewrót narratywistyczny”. Jest to szczególnie wartościowa perspektywa, jeżeli chcemy prześledzić proces zmian kulturowych określanych jako mediatyzacja. Zmianie ulega paradygmat kultury – od narodowej do wielokulturowości. Inaczej kształtują się procesy komunikacyjne – następuje przejście od

<sup>1</sup> W swoim artykule *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu* analizuje autor w oparciu o Webster’s New World Dictionary, Third Colleague Edition cztery aspekty rozumienia pojęcia. Stanisław Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu* w: M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk (red.), *Mediatyzacja kampanii politycznych*, Katowice 2009, s. 17-33

<sup>2</sup> Tamże, s.18.

<sup>3</sup> F. Krotz, *Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden 2007.

<sup>4</sup> Por. T. Sasińska-Klas, *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, w: „Zeszyty Prasoznawcze”, Kraków 2014, t. 57, nr 2 (218), s. 162-175, tu s. 172.

dwuczłonowej relacji poznawczej podmiot – przedmiot do trójczłonowej, uwzględniającej strefę „alter”.

## 1. Biografia w pragmatyce komunikacyjnej

W pierwszej połowie XX w. biografia literacka, czy zbeletryzowana, a także biografia naukowa uwikłana była w perspektywę opisu wynikającą z pojęcia narodu i losu narodowego. Biografistyka opisuje postacie znane z historii: władców, wodzów, polityków, bohaterów wojen i powstań, spiskowców, ale także pisarzy, czy ludzi nauki<sup>5</sup>. Biografia opisywała wtedy zatem losy wybitnych jednostek z punktu widzenia ich znaczenia dla kultury narodowej. Biografia rozumiana jako dzieje życia słynnych jednostek znajduje się pod koniec XX w. w wyraźnym kryzysie. Związana ściśle z pojęciem podmiotowości – „ja” opisywanego i opisującego – skazana jest w perspektywie głoszonej przez Foucaulta „śmierci podmiotu” na brak naturalnej perspektywy opisu życia jednostki w harmonii z naturą i światem<sup>6</sup>. Kryzys tak rozumianej biografii obserwujemy także w twórczości innego francuskiego antropologa i filozofa Pierra-Félixa Bourdieu. Podmiot jest wartością skonstruowaną przez realne właściwości pól społecznych, w których działa, prowadząc w nich grę, której celem jest podwyższenie prestiżu, powiększenie kapitału kulturowego, wzięcie udziału w dystrybucji posiadania i pozycji. Humanistycznie rozumiana wartość jednostki ustępuje jej wymiarowi jako społecznego „aktanta”.

---

**Postmodernizm XX w. i era obecna wpływają pod znakiem przewrotów: przewrót lingwistyczny, przewrót obrazowy i wreszcie „przewrót biograficzny” oraz „przewrót narratystyczny”. Jest to szczególnie wartościowa perspektywa, jeżeli chcemy prześledzić proces zmian kulturowych określanych jako mediatyzacja.**

---

W ostatnich latach obserwuje się rozwój badań nad biografią w perspektywie pragmatyki komunikacyjnej. To media spowodowały, iż biografizm stał się metodą autoanalizy w wymiarze budowania wizerunku. Biografizm stał się także metodą

<sup>5</sup> Por. hasło „Biograficzne formy” w *Słowniku Literatury polskiej XX w.* w: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka (red.), Wrocław, Warszawa, Kraków 1993, s. 103-107, tu s. 104.

<sup>6</sup> W Polsce wydanie pierwsze *Historii seksualności* Michaela Foucaulta ukazało się nakładem SW *Czytelnik* w 1995 r. w Warszawie.



badań nad tożsamością w wymiarze jej konstruowania w mediach społecznościowych. Ta przemiana jest typowa dla współczesnych procesów mediatyzacyjnych. Dziś zatem prowadzone są badania nad procesami budowy indywidualności w jej permanentnej obecności w wymianie komunikacyjnej. Analizowane są możliwości autokreacji medialnej, alternatywnego rozumienia siebie jednostki realizującej budowę „zadanej” tożsamości w mediach społecznościowych.

---

**Zmianie ulega paradygmat kultury – od narodowej do wielokulturowości. Inaczej kształtują się procesy komunikacyjne – następuje przejście od dwuczłonowej relacji poznawczej podmiot – przedmiot do trójczłonowej, uwzględniającej strefę „alter”.**

---

Biografia ma ścisły związek z tożsamością. Właśnie ten fakt wykorzystuje się w badaniu mediów społecznościowych pod kątem analizy preferencji klientów w procesach związanych z reklamą, czy decyzjami wyborców w kampaniach politycznych. Można przyjąć tezę, że tożsamość jest projekcją spójności autobiograficznej podmiotu budowanej jako narracja, konstruowana dzięki postrzeganiu refleksyjnemu, z punktu widzenia danego systemu osobowości.

Rozważmy poszczególne składowe takiego ujęcia zagadnienia.

Podmiot posiada właściwość życia czy też istnienia<sup>7</sup>. Egzystencjalista i fenomenolog Martin Heidegger stwierdza, że chodzi nie o faktyczne, realne życie, lecz o jego fenomenologiczny ogląd, mający charakter refleksji<sup>8</sup>. Życie podniesione do biografii to istnienie opisane, ale będzie to jedynie zbiór chronologicznych faktów – historia życia. Wartości nabierze biografia dopiero wtedy, jeżeli możemy wyciągnąć wnioski

---

<sup>7</sup> Porównaj prace Martina Heideggera w szczególności M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986.

<sup>8</sup> Nauka według Heideggera ma charakter analogiczny do zjawiska żywego ludzkiego istnienia. Nie istnieje jako oderwana intelektualna sfera, lecz jest czymś żywym, jest samym trwaniem – „byciem tu” – *Dasein*. Albo raczej jest jednym z takich sposobów bytowania. Bycie tu jest możliwe poprzez uczestnictwo w tym, co istnieje w ogóle. Określenie, czym jest nauka, jest tym samym kojarzone z uczestnictwem widocznym (obnażeniem prawdy) w relacji do innych form *Dasein*. Ta analiza jest możliwa poprzez interpretację opierającą się na rozumieniu. Mechanizm rozumienia może zostać wyjaśniony także poprzez istotę ontyczności podmiotu. *Dasein* jest wobec bytu – *Sein* – w relacji uczestnictwa. Egzystencja jest definiowana jako ta relacja. Zrozumienie oznacza przyjęcie jednej z możliwości realizacji projektów życiowych zawartych w *Dasein* poprzez określenie ich jako należących do tożsamości ontycznej podmiotu. Egzystencja leży w polu decyzji podejmowanych przez podmiot, a polegających na podjęciu się lub zaniechaniu działania. To rozumienie prowadzi do wytworzenia się egzystencjału.

z tego co przeżyliśmy, uogólnić do zasad, stworzyć o tym naukę. Czyli wytworzyć sens. Tu konieczna jest autorefleksja. Jedynie tą drogą możemy postępować, opisując świadomie swoje losy. Dostrzegając w nich konsekwencję określaną jako spójność. Tu jako rodzaj autorefleksyjności określimy budowaną przez podmiot narrację. Podmiot konstruuje ją zatem jako opowieść o sobie, jakąś historię ułożoną logicznie – w pewnej zbudowanej misternie chronologii, którą sam tworzy. Ta narracja to opisywanie przeżyć i świata im towarzyszącego budowana jako logika zdarzeń. Buduje ona naszą tożsamość, czyli samoświadomość siebie<sup>9</sup>.

Zagadnienie połączenia narracji z biografią jest analizowane w wielu pracach. Właśnie w heideggerowskim kontekście czyni to Katarzyna Rosner<sup>10</sup>. Przypomina ona, iż niemiecki filozof odrzucił tezę Kartezjusza, że byt rozumiejący – *Dasein* – rozumie siebie w sposób bezpośredni i oczywisty. Proces samo zrozumienia ma charakter czasowy i jest formułowany w tym wymiarze jako narracja. „Tożsamość jednostki jest tożsamością jej narracji o sobie”<sup>11</sup>.

Zastanówmy się zatem nad narracją, jako istotną częścią składową odniesienia do biografii rozumianej jako podstawa tworzenia sensu, ale nie tylko. Pojęcie tożsamości narracyjnej można odnieść zarówno do jednostki, jak i do zbiorowości. Jak pisze Katarzyna Rosner, „Społeczności ludzkie czerpią swa tożsamość z opowieści założycielskich, które o sobie opowiadają”<sup>12</sup>. Narracja staje się tym samym kategorią znakomicie oddającą procesy mediatyzacji.

## 2. Narracja w kulturze masowej

Narracja pojmowana jest w dwudziestym wieku inaczej niż tylko literacko. Polega to w dużym uproszczeniu na tym, iż ludzie interpretują w kategoriach opowiadania rzeczywistość, nie tylko teksty<sup>13</sup>.

Zwrot narratystyczny oznacza, że mamy do czynienia z rozumieniem pojęcia narracji nieco innym niż tradycyjne.

W pierwszej połowie XX wieku uważano, że narracja występuje głównie w literaturze. Jednak pojęcie narracji nie jest stosowane wyłącznie do literatury. Dotyczy ono także procesów samookreślenia człowieka w świecie społecznym. Czegokolwiek

<sup>9</sup> Z autoanalizy etycznej w kwestii wiary – pomińmy ten wymiar.

<sup>10</sup> Powiązanie rozumienia egzystencjalnego i budowania narracji pojawia się w pracy Katarzyny Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, w: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3 (56), s. 7-15, 1999. Momentem szczególnie interesującym z punktu widzenia medialnej kreacji wizerunkowej jest różne jednostkowo dążenie do uzyskania pożądanej tożsamości poprzez określoną narrację wobec autobiografii.

<sup>11</sup> Por. K. Rosner, tamże, s.13.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> B. Janusz, K. Gdowska, B. Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*, Kraków 2008, s. 11.

byśmy nie komunikowali w ramach o określonym scenariuszu trzeba mieć świadomość tego, że da się to opowiedzieć i może być zrozumiałe. Ujęcie narracyjne zdarzeń mówi nam, że toco robimy, jest sensowne i logiczne. Następuje przekaz informacyjny w zwartej i logicznej formie jako historia, fabuła lub opowieść. Narracja nie jest tylko sprawą literacką, ale staje się kluczem do rozumienia siebie i innych.

Lata 50. i 60. XX wieku to istotny moment rozwoju mediów. Zaczyna się mówić o nich jakoo sile kształtującej kulturę. Pojawia się pojęcie kultury popularnej, czyli masowej. Notujemy równoległość rozwoju społecznego i kultury masowej. Pojawia się telewizja, która staje się głównym medium wpływającym na kształtowanie się gustów. W telewizji lat 60. ważną rolę odgrywają seriale. Powstaje kultura młodzieżowa. Istotny jest w niej moment, w którym dochodzi do rozłamu pomiędzy kulturą rodziców a nastolatków. Powstaje alternatywadła tego, co było konserwatywnym mainstreamem. Rodzi się nowy rodzaj publiczności – tzw. „młodzieżowa”. Jest inną grupą docelową dla działań marketingowych<sup>14</sup>.

Wydaje się, że poprawne rozumienie prostych narracji medialnych jest podstawą oddziaływania mediów masowych. Dotyczy to zwłaszcza sfery wywierania wpływu. Te proste narracje to często stereotypy używane zwłaszcza w reklamie czy też propagandzie. To oddziaływanie marketingowe w sensie zarówno tradycyjnym jak i politycznym. Warto jest rozpatrzyć zagadnienie rozumienia w odniesieniu do narracji.

Czy można mówić o prawidłowym zrozumieniu narracji? Istotny wkład w nowoczesne, pozaliterackie podejście do narracji jako elementu budującego tożsamość kulturową wniosły rozważania strukturalistów a także krytyka strukturalizmu przez Derridę. Zaczniemy od strukturalistycznego wyobrażenia możliwości

---

<sup>14</sup> Pojawienie się *The Beatles* było nową epoką w historii muzyki rozrywkowej, ponieważ wyglądałi w określony stylistycznie sposób i stanowią wzorzec mody dla nastolatków. Mamy do czynienia z kreacją wizerunkową, która wpływa na tworzenie się masowych gustów wśród odbiorców. Była to pierwsza kreacja wizerunkowa

na ogromną skalę. Zespół otrzymał order zasłużonych dla królestwa brytyjskiego. Rzadko zdarza się, żeby muzyka popularna trafiała bezpośrednio do odbiorcy Obok nurtu, który można nazwać *bubble gum rock* istniała także w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych muzyka niekomercyjna zwana *underground*. Wytwarzała ona

w młodym pokoleniu tamtych lat rodzaj prowokującej identyfikacji.

W telewizji toczyły się debaty zorganizowane przez muzyków muzyki poważnej, którzy stwierdzali, że nie jest to prawdziwa muzyka. Typową produkcją popkultury, staje się plotka na temat związków erotycznych między muzykami, którzy są popularni. Przykładem może być romans żony Georga Harrisona – Pattie Boyd z Erykiem Claptonem – do dziś rozpisują się o nim media. W latach sześćdziesiątych pojawia się strukturalizm. Miał on być alternatywą do tego, co było przedmiotem tradycyjnego przekazu międzypokoleniowego.

zrekonstruowania części składowych mitu jako elementów, z których mogą być zbudowane fabuły. Pada tu relatywnie prosta odpowiedź na pytanie, jak tworzyć fabułę.

Istotnym etapem rozwoju mediów w kontekście kulturowym lat 50. i 60. jest w tym względzie twórczość Claude'a Lévi – Straussa. Ten francuski antropolog, twórca strukturalizmu obserwował i opisywał w swych książkach plemiona Indian brazylijskich – ich zwyczaje, przekaz kulturowy w postaci mitów<sup>15</sup>. Mit jest kluczowym pojęciem dla językoznawstwa jak również dla narratologii, jeżeli jest ona rozumiana jako nauka o fabułach. W swojej dyskusji na temat mitu Lévi-Strauss stara się uchwycić sposób tworzenia się fabuły. Te fabuły są ukazane jako wynik wielowiekowej tradycji w przekazie ustnym. Badając kulturę prymitywnych plemion, badacz stwierdza, że w mitach widoczne są pewne struktury myślowe, które wskazują na to, że ludzie na całym świecie niezależnie od rozwoju stopnia kultury myślą tak samo. Powstaje swoista metateoria zjawisk komunikacyjnych. Często przypisuje się jej powstanie także Władimirowi Proppowi. W obydwu przypadkach można mówić o próbie sformułowania zasad rozumienia mitu jako pewnej struktury formalnej fabuły. W roku 1968 ukazuje się w „Pamiętniku literackim” omówienie pracy Władimira Proppa o morfologii bajki<sup>16</sup>. Praca Proppa ukazała się drukiem w 1928 roku.

Nawiązuje ona do konieczności naukowego opisywania zjawisk, szczególnie ich składowi budowy, stwierdzając, iż w wypadku bajki brak jest systematyzującego opisu gatunkowego. Etnolog rosyjski wychodzi z założenia, iż mniej istotne są w tym wypadku badania nad procesem powstania i ewolucja gatunku a bardziej nad jej istotą. Na pytanie czym jest bajka, które to zagadnienie wydaje się być bazowe dla dalszych rozważań można odpowiedzieć poddając klasyfikacji materiał badawczy, ale pierwszą czynnością pozostaje poddanie refleksji samej zasady klasyfikowania tego materiału. Otóż klasyfikacja powinna wyjść od cech charakterystycznych materiału badanego w tym względzie. Dla Proppa podstawą klasyfikacji staje się właśnie konstrukcja. Wyraźnie inspiruje Proppa fakt, iż jego zdaniem bajka magiczna posiada specyficzną od razu wyczuwalną budowę, determinującą kategorie klasyfikacji. Są to cechy formalne i strukturalne. Elementem merytorycznym opisu jest przy tym zdaniem Proppa (odwołuje się przy tym do teorii Wiesiołowskiego<sup>17</sup>) pojęcie fabuły

<sup>15</sup> Por. C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, t. 59, nr 4, s. 203-242, 1968

<sup>17</sup> Dla Wiesiołowskiego motyw ma charakter pewnego schematu do jakiego sprowadza się obraz świata: „Przez pojęcie motywu rozumiem formułę odpowiadającą w początkowym etapie rozwoju społecznego na pytanie, jakie przyroda na każdym kroku stawiała przed człowiekiem lub też utrwalającą szczególnie jaskrawe, wydające się ważnymi czy powtarzające się wrażenia w odbiorze rzeczywistości (podkreślenie M.O.). Cecha motywu — to jego obrazowy, jednoczłonowy schematyzm; takie są podstawowe elementy pierwotnej mitologii i baśni: słońce ktoś porwał (zaćmienie), błyskawicę-ogień unosi

(*sjuzet*). Wynika ona z motywów. Motywy mogą być włączone w różne fabuły. Fabuły powstają na skutek różnej konfiguracji motywów. Motywy są pierwotne, fabuły wtórne jako akt twórczy oparty na motywach. Fabuła jawi się więc jako konstrukt wynikający z danej konfiguracji motywów. Propp nie nazywa motywu najmniejszą niepodzielną logiczną częścią fabuły, twierdząc, iż pod względem logicznym wyodrębnione przez Wiesiołowskiego całości dadzą się podzielić na mniejsze. Proponuje nadać rozważaniom charakter opisu morfologicznego, który umożliwiłby porównanie bajki z inną bajką w sposób precyzyjny. Podstawowym zagadnieniem jest dla Proppa uzasadnienie występującego podobieństwa fabuł bajek w różnych z pozoru kulturach w odmiennych geograficznie miejscach. Punktem wyjścia dla określenia czym jest wyróżniona ze względu na cechy fabuły bajka magiczna jest klasyfikacja Antti Aarne'ego<sup>18</sup>. Propp stwierdza, że można morfologicznie wyróżnić działania przypisywane różnym postaciom. Bada zatem bajkę w oparciu o funkcje działających postaci. (np. „Czarodziej daje Iwanowi łódkę. Łódka przenosi Iwana do innego królestwa”<sup>19</sup>).

Problem badawczy Proppa zawiera się w pytaniu „ile tego rodzaju funkcji zna bajkajako gatunek?” Jego zdaniem analiza materiału ze zbioru Aarne'ego wykazuje „zdumiewającą powtarzalność” funkcji<sup>20</sup>. Funkcja najczęściej określa czynność posiadającą doniosłe znaczenie dla toku akcji<sup>21</sup>.

Levi-Strauss stwierdza, iż jest blisko tego, co można określić mianem struktury mitu. W oparciu o teorię Proppa próbuje rozwinąć własną myśl: czym jest mit i jak wygląda jego struktura? Nie należy sprowadzać mitu do niewyraźnych uczuć. Nie należy opisywać goz pozycji badacza, bo może to być mylące. Należy rozłożyć mit na

---

z nieba ptak [...] itp. Tego rodzaju motywy mogły powstawać samodzielnie w różnych plemionach; ich jednorodność czy podobieństwo niepodobna wyjaśnić jako zapożyczenie, lecz tylko jako podobieństwo warunków życia i ukształtowanych przez nie procesów psychicznych. Najprostszy rodzaj motywu może być wyrażony formułą „a+b”. Zła wiedźma (starucha) nie lubi pięknej dziewczyny (a) i daje jej niebezpieczne dla życia polecenia (b).” A. Wiesiołowski, *Poetyka sjuzetu*: (fragmenty), *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* 6, Katowice 1982, s. 104-114.

<sup>18</sup> A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1910.

<sup>19</sup> Propp, tamże, s. 206.

<sup>20</sup> Tamże. Czytamy: „Tak np. i Baba Jaga, i Morozko, i niedźwiedź, i duch leśny (...), i końska głowa wystawiają zwykle na próbę i nagradzają sierotę. Kontynuując obserwacje, można stwierdzić, iż nawet najbardziej różnorodni bohaterowie bajki często czynią to samo. Sposób realizacji funkcji może się zmieniać; stanowi on wielkość zmienną. Morozko działa inaczej niż Baba Jaga. Lecz jego funkcja jako taka jest wielkością stałą. W badaniach nad bajką istotne jest pytanie, c o robią bohaterowie, a pytanie, k to robi i j a k robi — to sprawa podrzędna. Funkcje osób działających stanowią te właśnie części składowe, które winny zastąpić „motyw” Wiesiołowskiego (...).”

<sup>21</sup> Tamże, s. 207. Propp pisze: „Funkcje działających postaci są stałymi i niezmiennymi elementami bajki – niezależnie od tego, w jaki sposób i przez kogo są realizowane. Stanowią one podstawową część składową bajki.” Kompozycyjnie rzecz biorąc następstwo funkcji jest zawsze takie samo.

części składowe. Kolejność zdarzeń jest podporządkowana zasadom logicznym. Mity powtarzają pewne schematy fabularne, mają te same cechy, operują tymi samymi szczegółami, często mimo faktu, że powstały w różnych stronach świata. Mit jest tu wyrazem logiki myślenia, która wydaje się być na pierwszy rzut oka inna od europejskiej, a w istocie nie jest. Wszyscy ludzie na całym świecie (w tym ludy prymitywne) rozwijają w swoich mitach podobne konstrukcje logiczne. Myślą tak samo.

---

**Levi-Strauss nie zgadza się z Jungiem, iż istnieje ewidentny związek między archetypem a mitem. Sądzi, że mamy do czynienia raczej z pewnymi uniwersalnymi ponadosobowościowymi strukturami. Mit ma jego zdaniem podwójną strukturę: historyczną i społeczną.**

---

W roku 1968 ukazuje się artykuł Levi-Straussa pt. *Struktura mitów*, streszczający główne założenia jego antropologii strukturalnej<sup>22</sup>. Jako przykład analizowany jest mit o Edypie. Levi-Strauss próbuje odnaleźć i opisać wszystkie jego wersje. Istnieje jego zdaniem przekaz całościowy mitu w postaci wiązki znaczeń. Proponowana analiza, między innymi pionowy układ kolumnowy zbliżony do partytury orkiestrowej pozwala nam zrozumieć punkty kluczowe konstruujące znaczenie tego mitu. Zgrupowane w określonych kolumnach są rozmaite rodzaje wzajemnych relacji między ludźmi, ale także wobec natury. Dotyczą one więzów pokrewieństwa, bardziej lub mniej istotnych, również imion własnych, występowania potworów, powstających problemów poznawczych – stawiane są pytania dotyczące pochodzenia człowieka<sup>23</sup>. Nie ma mowy o poszukiwaniu autentycznej albo pierwotnej formy mitu. Levi-Strauss uważa, że mit to zespół wszystkich jego wersji. Składa się on z szeregu wariantów, które są równouprawnione w analizie strukturalnej. Bada się wszystkie możliwe warianty mitu – są to tak zwane *mitemy*. Charakterystyczne jest dokonywanie na materiale zebranych mitów uogólnień, które dotyczą wykazywanej struktury mitu – fabuły poruszają się pomiędzy skrajnościami tworząc „opozycje binarne” – zawierają się one między „śmiercią a życiem”, między „zmianą a trwaniem”. Ale opozycje te to również „bogowie – ludzie”, „włókno – ścięgno”, „polowanie – wojna” itp. Między tymi punktami określanymi jako dualistyczna struktura rozpościera się fabuła mitu.

<sup>22</sup> C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki 59/4”, s. 243-266.

<sup>23</sup> Np. czy powstał z ziemi, podobnie jak rośliny? Odnajdujemy tu elementy pierwotnego myślenia tzw. dzikiego myślenia (np. że jedno może zrodzić się z dwójga).

W micie można wyróżnić centralne elementy, które są punktem podparcia dla analizy rozwoju fabuły. Wyróżnia się rozwój triadyczny struktury akcji. Zwykle między opozycjami istnieje zapośredniczenie w postaci osoby lub rzeczy trzeciej. Mit jest rozpostarty w napięciu między naturą a kulturą. Levi-Strauss formułuje logiczne artykulacje, które umożliwiają rozwiązanie problemów poznawczych. Jest to opis sposobu myślenia o rzeczywistości. Dochodzimy tą metodą do uniwersalnego wzoru organizowania danych doświadczania zmysłowego. Budowana jest podwalina pod uniwersalną wizję kultury światowej. Odrzucamy próby przypisania ludom prymitywnym swoistej charakterystycznej dla niej natury, która polega na wyłączeniu tych ludów z dziedzictwa ogólnej cywilizacji. Levi-Strauss proponuje jednocześnie podejście, które systematyzuje elementy składowe mitu, mówiąc, że z tych samych elementów możemy zbudować rozmaite fabuły, ale jest ich nieskończenie wiele.

Na pozór wydawać by się mogło, iż istnieje istotna zależność między teorią archetypów Carla Junga a antropologią Claude Levi – Straussa, gdyż obie teorie odnoszą się do rozumienia kultury jako fabuły. U Junga mamy do czynienia z archetypami, z których powstają symbole, a je uogólnia się do fabuł mitycznych. Uważał on że liczba fabuł jest ograniczona. W swym dziele *Archetypy i symbole* twierdzi on, że mit jest symbolicznym odniesieniem do rzeczywistości, a kultura jest kulturą symboli. W gruncie rzeczy symbole są częścią naszej podświadomości. Wytwarza je ona w oparciu jako archetypy. Jung opisuje to jako pułapkę świata obrazów psychicznych.

„Wszystko, czego doświadczamy, ma charakter psychiczny. Wszystko czego dotykamy, wszystko z czym wchodzimy w kontakt, natychmiast przemienia się w treść psychiczną”<sup>24</sup> – jest to najbardziej charakterystyczny wątek filozofii Junga, podobnie, jak przedstawienia zamykające świat jako sferę naszych obrazów psychicznych. „Człowiek tworzy własną rzeczywistość wyrażając poprzez obrazy i słowa utajoną energię psychiczną, zanurzoną w ponadjednostkowej prehistorii”<sup>25</sup>. Ta prehistoria jest kluczem do odkrycia sfery podświadomości i jej podstawowego elementu, jakim jest archetyp. Gdy Freud wydał w 1909 r. swoją pracę nt. nerwicy natręctw, Jung nie zgodził się z podstawową tezą, a mianowicie, że u źródła energii tkwi wyparty uraz na tle seksualnym<sup>26</sup>. Jung odkrywa sferę *it*, jako samodzielnie istniejącą strefę osobowości i bada jakie elementy konstytuują podświadomość. Dochodzi do wniosku, że nasza podświadomość rozumie świat poprzez wyłanianie obrazów, które odnoszą się do rzeczywistości na zasadzie symbolicznej. Energią, z której te obrazy

<sup>24</sup> C.G. Jung, *The Collected Works*, London-Princeton 1953-1979, s. 185.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Freud jest twórcą pojęcia psychoanalizy w sensie pojęcia osobowości. Jego zdaniem osobowość jest harmonijną całością składającą się z trzech części: ja, nadbudowanego nad ja, tzw. ja normatywnego, czyli super ego, oraz *it* (to), które nazywa podświadomością. Super ego wysyła do ja szereg nakazów. Nakaz ten realizuje *it*, czyli podświadomość, bo jest ona właściwą energią psychiczną.

powstają, są archetypy. Znany jest tzw. sen Junga – opowiada on o domu jako o metaforze psyche wyjaśniając istotę archetypu. Ulubiony archeologiczny obraz Freuda dotyczył odkopywania gruzów Pompei, po to, aby dostać się do ukrytej pod ruinami świadomości jednostkowych. Jung przeciwstawia mu inny obraz, jaki objawia mu się we śnie podczas wspólnej z Freudem podróży do Ameryki w 1909 r. Jung jest we własnym domu, na piętrze znajduje się salonumeblowany rokokowymi meblami. Autor uświadamia sobie, że nie wie, co jest niżej. Schodzi na parter, gdzie znajdują się starsze meble z XV w., następnie schodzi do piwnicy, która pochodzi z czasów rzymskich i znajduje tajemne wejście do jeszcze niższego pomieszczenia, gdzie gruba warstwa kurzu okrywa kości i szczątki rozbitych naczyń, jak gdyby pozostałości jakiejś kultury pierwotnej. Dla Junga sensu nie było. Dom to metafora psyche, salon to świadomość, parter to podświadomość, piwnica zaś i pomieszczenie niżej to świat człowieka pierwotnego, świat, do którego świadomość nie sięgała i którego nie mogła rozjaśnić. W *it* istnieje zatem jeszcze warstwa absolutnie pierwotna, podstawowa. To analizowanie sfery podświadomości jest żywym procesem, który może nam przynieść szkodę, może nam też przynieść pożytek. Istnieje zbiorowa podświadomość i w jej sferze, tzn. sferze wspólnej dla całych grup ludzi, można rozumieć pojęcie kultury symbolu. Symbole konstytuują świadomość grup społecznych. Członkowie danej kultury rozpoznają się nawzajem, ponieważ pewne symbole zawierają cechy uniwersalne tworząc stałe dla nich sposoby myślenia.

W książce *Psychologische Typen* Jung pisze o jaźni:

Dojrzewanie człowieka, proces indywidualizacji to rozwój jaźni. Owa transcendująca świadomość, która zarazem zdaje się zawierać w sobie jakiś cel rozwoju osobowości, jej jedność i całość. Z jaźni, z owej pierwotnej, jednolitej rzeczywistości psychicznej, wyłania się dzięki oddziaływaniu środowiska naturalnego i społecznego ego człowieka. Ego to zespół wyobrażeń, które stanowi centrum pola świadomości i posiada wysoki stopień ciągłości. Zadaniem rozwoju ego jest uwolnienie się od jaźni i zachłannych mocy nieświadomości zbiorowej<sup>27</sup>.

Jung rozróżnia takie czynniki jak postawa czy funkcje psychiczne.

Nieświadomość zbiorowa jest potężnym dziedzictwem duchowego rozwoju ludzkości, odrodzonym w konstytucji każdej jednostki. Nieświadomość zbiorowa pozostaje względem świadomości w stosunku kompensacyjnym, podobnie, jak świadomość, której zadaniem jest celowe przystosowanie człowieka do środowiska, tak i nieświadomość zbiorowa ma kierunek i cel, a zadaniem jej jest przystosowanie psychiki do wrodzonych całej ludzkości prawidłowości wewnętrznych.

<sup>27</sup> C.G Jung: *Psychologische Typen*, cytat za: Jerzy Propokopiuk – wstęp do C.G.Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 17.



Nieświadomość zbiorowa obejmuje z jednej strony organizację popędową, a z drugiej sferę archetypu. Na organizację popędową składa się wielość popędów, z których najważniejszym popędem jako takim, jest popęd płciowy, mający charakter irracjonalny i mitologiczny<sup>28</sup>.

Popędy Jung określa jako pobudki do działania pozbawione świadomej motywacji, odziedziczone i nieświadome. „Archetypy są reprezentacjami psychologicznie koniecznych reakcji na pewne typowe sytuacje. Omijając świadomość prowadzą, dzięki swym wrodzonym potencjalnościom do zachowań odpowiadającym psychologicznej konieczności<sup>29</sup>.” Czyli nie są to wrodzone idee, a wrodzone potencjalności, tzn. wrodzone tryby psychicznego funkcjonowania. Stanowią one wzorzec postępowania. Takim archetypem jest np. wzorzec matki, jako wzorzec zachowania<sup>30</sup>. Archetypy tworzą często przeciwieństwa. Sprzecznością należy rozumieć, jako zachodzący między nimi związek dialektyczny. Najwyższym archetypów jest pojęcie jaźni, czyli całości wszystkich archetypów. Egzystencja jaźni jest niezmienna i pozaczasowa. Pierwotna forma egzystencji jest archetypem jako takim. Archetypy stanowią ośrodki dominanty nieświadomości, zakodowane prototypy zachowań.

Symbol jest podstawowym elementem języka archetypu, łączącego je ze świadomością. Symbol jest transformatorem energii psychicznej, przekształca ją bowiem i daje jej wyrazw równoważnych terminach obrazowych<sup>31</sup>.

Tematy mitologiczne stoją w związku z ich interpretacją symboliczną. Sprawdzanie mitu do symbolu wydaje się jednak zbyt prostym uproszczeniem mitu.

Levi-Strauss nie zgadza się z Jungiem, iż istnieje ewidentny związek między archetypem a mitem. Sądzi, że mamy do czynienia raczej z pewnymi uniwersalnymi ponadosobowościowymi strukturami. Mit ma jego zdaniem podwójną strukturę: historyczną społeczną. Należy do czynników kształtujących operowanie językiem przez dane plemię, ale również jest świadectwem w jaki sposób postrzega ono relacje międzyludzkie. Mit należy do porządku mowy, stanowi jej integralną część. Trudno odróżnić historię, które mit opowiada od języka, który mit stwarza opowiadając tę historię. U podstawy wszystkich mitów leżą jednostki konstytutywne, które

<sup>28</sup> Tamże, s. 20.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Można wyróżnić określoną liczbę pojawiających się w każdej kulturze archetypów: mędrzec, bohater, oszust, ojciec, obcy, naiwna są one podstawą autoidentyfikacji osoby ale także rozumień przez nią świata. Na tej podstawie fabuły skonstruowane wokół archetypicznych postaci są współodczuwane i rozumiane.

<sup>31</sup> Tamże, s. 22.

tworzą swoiste relacje między sobą. Wiązki relacji w wymiarze czasowym – historia i społecznym – terazniejszość konstytuują myślenie człowieka.

W licznych reklamach brytyjskiej telewizji BBC z lat 60. fabuła jest prosta, oparta o wzorzec archetypu jako motywującego i uzasadniającego schematy fabularne. Proponowana jest uproszczona wersja tego, co Jung określa mianem archetypu w kontekście tworzenia fabuły. Istnieją takie archetypy bohaterów, które są jakby wpisane w świadomość odbiorcy kultury masowej, reklama opiera się na schematach utożsamiania się. W tym przekazie w pełni funkcjonuje bohater archetypiczny. Postacie zostają pogrupowane w określonych funkcjach wobec bohaterów archetypicznych, tworzą tło jego działania. Zło i dobro jest tym co widz odkrywa jako istniejące. Relacje widza do tego są uważana za dane w naturalny sposób nie są wyprowadzane z faktów społecznych. Bezrefleksyjne przyjmowanie pewnych schematów stało się cechą kultury masowej, Seriale lat sześćdziesiątych podobnie jak reklamy dzielą postacie na dobre i złe. Ukazują się całe konstelacje postaci w zależności od figur centralnych, pobocznych i tła<sup>32</sup>. Kultura w latach 60. jawi się do roku 1968 jako zjawisko pop. Łatwo konsumowana przez odbiorcę powstawała głównie w wyniku wpływu telewizji i kina. Telewizja dokonywała swego uproszczenia kulturowego, które sprowadzało się do galerii typów, postaci i autorytetów. Konsumowana bezkrytycznie przez masę odbiorców, tworzyła załazek współczesnej globalności. McLuhan nazywa świat, w którym te same obiekty kulturowe były postrzegane wartościowane w zbliżony sposób „wioską globalną”. To określenie opisuje pojęcie kultury przewidywalne zamknięte i skończone. Rodzi się kultura masowa, która zakłada powszechną zrozumiałość i zgodę do podstawowych kodów, które przekazuje. Nie ma takiej fabuły na świecie, która nie dałaby się zaszeregować i zaszufłakować. Nie ma takiego mitu, który nie dałby się strukturalnie rozebrać na części składowe. Rozumienie psychoanalizy w kontekście kulturowym proponowanym przez Junga możemy uznać jako wyraz swobodnego poprawnego myślenia, gdyż proponowany klucz do prostej narracji postuluje odbiorcę, którego można by scharakteryzować jako mainstream kulturowy lat 60. Wzorzec kulturowy, zwłaszcza w telewizji brytyjskiej tamtych lat, to patriarchalny model rodziny, czystej grzecznej dzieci, niepracująca żona<sup>33</sup>. Odbiorcę tego przekazu charakteryzuje brak międzypokoleniowej przepaści kulturowej: dzieci ubrane są i wyglądają tak samo jak dorośli. W kontekście medialnym jest to schematyzacja ról społecznych, wyłonienie się schematów odpowiadającym archetypom. Jednocześnie wraz

<sup>32</sup> Można wymienić w tym kontekście seriale takie jak *Bonanza*, *Święty*, *Wojna domowa*, *Cztery pancerni i pies*, czy *Stawka większa niż życie*. Teorię archetypów próbował rozwinąć do teorii literaturoznawczej Northop Frye, który badał utwory literatury z punktu widzenia struktury mitów

<sup>33</sup> W reklamach często występuje pracujący mąż, który ma prawo do odpoczynku po pracy. Żona gotuje mu obiad. Media dostarczały w tym sensie wzorców zachowań i postaw, mody stylu bycia.

z odkryciem psychoanalizy i wprowadzenia mitu do interpretacji dzieł literackich odkrywana jest seksualność. Seks staje się środkiem wyrazu.

Krytyka Derridy wobec Levi-Straussa – zawarta jest w artykule pt. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*<sup>34</sup>. Filozof krytykuje zjawisko oczywistości znaczeniaw strukturach fabuł. „Nie byłoby rzeczą trudną wykazać, że pojęcie struktury, a nawet samo słowo „struktura” są równie stare jak *epistèmè*, tzn. równie wiekiem nauce i filozofii zachodniej i że zapuściły głębokie korzenie w glebie potocznego języka, w którego najgłębsze zakamarki pogrąża się *epistèmè*, by raz jeszcze je zebrać i uczynić swą częścią w metaforycznym przemieszczeniu. Mimo to aż do wydarzenia, na które chciałbym zwrócić uwagę i je zdefiniować, struktura — czy raczej strukturalność struktury — choć zawsze była obecna, to jednak ulegała neutralizacji lub redukcji, w wyniku procesu nadawania jej centrum lub odnoszenia jej do jakiegoś punktu obecności, stałego źródła. Funkcją tego centrum było nie tylko kierowanie, równoważenie i organizowanie struktury (w rzeczywistości nie można wyobrazić sobie niezorganizowanej struktury), ale przede wszystkim upewnianie się, czy zasada organizująca struktury ograniczy to, co moglibyśmy nazwać jej wolną grą. Niewątpliwie nadając kierunek i organizując spójność systemu, centrum struktury pozwala na wolną grę jej elementów wewnątrz całej formy. I nawet dzisiaj pojęcie struktury pozbawionej jakiegoś centrum jest rzeczą, jakiej nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić”<sup>35</sup>.

Strukturalizm zakłada istnienie struktury jako samonośnej. Jest ona logiczna i przejrzysta, bo nie można sobie wyobrazić niezorganizowanej struktury. Nie wszystko jednak w tej rzeczywistości jest zorganizowane. Czy istnieje możliwość nazwania zasady organizującej struktury wolną grą? Owszem, można przyjąć, że istnieje taka możliwość. Co jest zatem w centrum znaku? Centrum znajduje się wewnątrz struktury i poza nią. Centrum jest centrum całości, ale do niej nie należy. Całość ma swoje centrum gdzie indziej. Pojęcie scentrowanej struktury jest przekornie spójne. Można by życzyć sobie, aby znak był przejrzystą uporządkowaną wielkością, jednak nie jest to możliwe, bo w znaku jest moment niepewności i nienazwania. Celem jest ustalenie bytu jako „obecności” we wszystkich znaczeniach słowa. Derrida stwierdza, że powinniśmy zostawić struktury samym sobie skupić się na istocie obecności – na „*śladzie*”, czyli różnicy między konwencją niepowtarzalną jednostkowością tego co się wydarza. Wszystko co rzeczywiste staje się w tym ujęciu dyskursem. Język jest wtargnięciem w to co uchodzi za powszechnie problematyczne. Jedną

<sup>34</sup> J. Derrida: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1977/2, s 251-267.

<sup>35</sup> Tamże, s. 251.

z zasadniczych opozycji binarnych Levi-Straussa, którą neguje Derrida, jest opozycja między naturą a kulturą. „To należy do natury, co jest powszechnie spontaniczne, niezależne od żadnej określonej kultury czy normy. Z kolei do kultury należy to co jest zależne od systemu norm kierujących społeczeństwem i co w związku z tym może różnić się w zależności od struktury społecznej”<sup>36</sup>.

---

**Strukturalizm zakłada istnienie struktury jako samonośnej. Jest ona logiczna i przejrzysta, bo nie można sobie wyobrazić niezorganizowanej struktury. Nie wszystko jednak w tej rzeczywistości jest zorganizowane.**

---

Jeżeli założymy, iż wszystko co jest uniwersalne w człowieku wywodzi się z naturalnego porządku i charakteryzuje się spontanicznością i że wszystko co podlega jakiejś normie należy do kultury i reprezentuje cechy relatywne i indywidualne, to możliwe jest, iż w niektórych sytuacjach staniemy w obliczu nieprzewidywalności i zaprzeczenia każdej normy. Przykładem na to zjawisko jest według francuskiego filozofa zakaz kazirodztwa. Reprezentuje on w sposób absolutny i jednoznaczny nierozzerwalnie związane ze sobą dwie własności, w których rozpoznajemy sprzeczne cechy dwóch wykluczających się wzajemnie porządków. Zakaz kazirodztwa stanowi zasadę, ale jest to jedyna zasada spośród wszystkich norm społecznych posiadająca przy tym charakter uniwersalny. Skandal tkwi w obrębie systemów pojęć ukazujących różnicę między naturą a kulturą, więc rozsadzato wyobrażenie<sup>37</sup>.

Stąd wniosek, iż język nosi w sobie potrzebę własnej krytyki. Krytykę można podjąć na dwa sposoby, kiedy tylko ograniczenia opozycji natura – kultura dadzą się odczuć można zechcieć kwestionować systematycznie i surowo historię tych pojęć<sup>38</sup>. Tym samym język nauk humanistycznych krytykuje sam siebie. Derrida krytykuje charakterystyczny dla strukturalizmu myślenie całościowe o zjawiskach (np. badanie wszystkich mitów Indian amerykańskich). Czy jeżeli opisujemy jakieś mity przy pomocy określonego języka, którym dysponujemy, to czy jesteśmy w stanie wytworzyć język, który niezawarty byłby jednocześnie w tych mitach? Nie jest to możliwe. Korzystamy z środków językowych znajdujących się pod ręką, czyli tych które znajduje się w pobliżu, do dyspozycji. Krytykowane jest szczególnie tzw. *bricolage*,

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 256.

<sup>37</sup> Tamże, s. 257.

<sup>38</sup> Tamże.

ponieważ nie ma sposobu na zdystansowanie się wobec istoty samego mitu. *Bricolage* to zapożyczanie własnych pojęć z tekstu o dziedzictwie mniej lub bardziej spójnym. Każdy dyskurs jest tym samym zapożyczaniem pojęć.

Skąd bierze się idea dekonstruktywizmu? Wydaje się, że Derrida opisuje sytuacje jednorazowe i niepowtarzalne jako swoiste przeżycie. Oznaczające pewien stan psychiczny jakim się człowiek może znaleźć i który jest stanem psychicznym możliwym do opisanego jako kryzys. Istnieje równoległe zjawisko naturalności i sztuczności konwencjonalnej. Pojęcie zachowania kulturalnego roku '68 jest rozumiane z punktu widzenia buntu generacji jako narzucenie pewnych zjawisk określanych mianem naturalnego zachowania. Odpowiedzią na to jest swoista przemoc kulturalowa. Derrida stwierdza, że nie jest ona oczywistością. W naturalności zawiera się wszystko, o czym jest mowa w przypadku konwencji, ponieważ jest ona żywa. Nie ma rozgraniczenia między instytucjami, zwyczajami, konwencjami i kodami, a naturalnością. Wszystko jest wpisane w nasze naturalne życie. Wszystko jest przeżyte, doświadczoną kulturą i jesteśmy jej częścią. Żeby zanalizować to kim jesteśmy musimy postawić pytania. W nich zawarte są już pewne treści kulturowe warunkowane cywilizacyjnie. Należy się cofnąć do tego, co poprzedza zadanie pytania. Mówiąc o kulturze mówimy o jej normach i zasadach. Trzeba skupić się na tym czy istnieje możliwość komunikacyjnego odniesienia się do naturalności jako tej drugiej strony. Pojęcie struktury zakłada pojęcie centrum. Kultura jawi się nam jako dążąca do jakiegoś celu. Cel określony jest mianem *logosu* – czyli wyższego sensu. Świat nie wyczerpuje się jednak w uporządkowaniu. Przez swoje istnienie w systemie społecznym budujemy jego filary. Jeżeli nie jesteśmy w stanie się im przeciwstawić tworzymy tzw. mainstream.

Czy dzieło sztuki można wielokrotnie skopiować i czy dzieło sztuki jest dziełem, który można dystrybuować w milionie egzemplarzy? Czy jest ono wtedy nadal dziełem sztuki? Derrida twierdzi, że nie jest to zjawisko proste. Jeżeli jest konstrukcją to jest przewidywalne, zbudowane logicznie i składa się z elementów wykazujących początek, centrum i koniec. Jest proste. Teoria dekonstrukcji jednak zakłada, że rzeczywistość nie jest prosta. Dowolną fabułę można zamienić na jej część i wtedy zorientujemy się, że pewne elementy tej fabuły nie dają się usunąć. Myśl o konstrukcji jest zatem złudna. Zjawiska łączą się ze sobą nie na zasadzie spekulacji i uogólniania, tylko na zasadzie żywego uczestnictwa. Tekst nie jest w teorii Derridy naturalnym odbiciem rzeczywistości. Język warunkuje ludzkie sposoby jej interpretacji. Znaczenie powstaje dzięki zjawiskom różnicy między elementami znaczonymi. Relacja znaczącego i znaczonego nie jest stabilna, nie może być strukturą. Zmienia się w czasie, nosi znamiona starszych znaczeń, czyli wpływów lokalnych. Prostota konstrukcji kulturowej mitu polega na rozwijaniu binarnych opozycji, szczególnie opozycji: mowa – pismo, rzeczywistość – pozór. Świat nie jest jednak jednoznaczny, nie jest uporządkowany w żadnym stopniu nie jest

przewidywalny. Nie ma pokojowego współistnienia opozycji binarnych, lecz istnieje hierarchia, która musi wskazać wyższość jednej nad drugą np. śmierci nad życiem, obecności nad nieobecnością, znaczonego nad znaczącym. Uprzywilejowane pojęcie z tej pary okupuje wewnątrz, natomiast pojęcie zdominowane jest wobec niego zewnętrzne. Istnieje coś takiego jak istota kultury. Nie polega ona na racjonalnym dystansie, a na uczestnictwie określanym jako ślad np. w formie relacji, twórczości itp. Derrida dostrzega, że cywilizacja współczesna właśnie przez media produkuje swego rodzaju przemoc kulturową, którą określa mianem przemocy logocentrycznej. Istnieje wyższy sens, w imię którego musimy się poświęcić i podporządkować (np. zależność między mową a pismem). Derrida uważa, że wygrywa mowa – substancja dźwiękowa nad substancją graficzną, gdyż mowa zawiera wszystkie możliwości dźwięku, potencjalnych znaczeń, których jeszcze nie nazwaliśmy. *Fon* jest substancją znaczącą, reszta jest wyłowieniem z tej fali jakiegoś znaczenia. Kiedy mówię to mam świadomość bycia obecnym w tym co myślę, ale jest również blisko tego pojęcia. Warstwa foniczna ma przewagę nad pismem, bo daje nam tożsamość, bliskość znaczenia. Mamy pierwotny związek sensu z warstwą dźwiękową opartą o słyszenie własnej mowy. Samo pobudzenie głosem redukuje zewnętrżność. Kultura wytwarza równowagę między mową a pismem, określone jako logocentryzm. Istnieje głębszy przekaz kulturowy mowy i pisma jednocześnie. Władza ukazuje się w teorii Derridy jako dominanta komunikacyjna w relacjach społecznych tzw. mieszczańskiego społeczeństwa kapitalistycznego. Przełomowym momentem wydaje się zadanie pytania, po co jest historia? W historii nie chodzi o rekonstrukcję, a o interpretację z terażniejszego punktu widzenia. Społeczeństwo jawi się jako stosujące przemoc wobec obywateli. Kultura jest kulturą, która wytwarza przemoc wobec uczestników tej kultury – oparta jest na policji i aparacie terroru. Władza jest sama w sobie godna pozyskania, bo ludzie którzy ją mają posiadają przewagę nad innymi. Charakterystyczne jest zjawisko wykluczenia, inności: jest to proces, w którym zyskuje się własną tożsamość jednostkową i grupową, czyli Derrida dopuszcza sytuację osób istniejących na marginesie społeczeństwa. W istocie nie jesteśmy w stanie zrekonstruować tego, co nazywa się świadomością postmodernistyczną. Istotą dekonstrukcji jest łamanie wszelkich zasad i schematów, a psychoanaliza Junga, która obraca się wokół pojęcia relacji rodzinnych, jawi się jako poprawna. Zakłada ona, że relacje podświadomości odbywają się w kontekście relacji dziecka z matką, z ojcem, rodziców wobec siebie i interpretuje konteksty tych zagadnień. Od tego odchodzi Derrida. Rewolucja 1968 roku obawia się jako odkrycie nieprzewidywalnej i agresywniej psychoanalizy, która opisywana jest także przez takich autorów jak Delouze i Guattari w książce *Kapitalizm i schizofrenia*. Ich teoria zakłada,

że społeczeństwo tamtych lat jest chore, ponieważ nie jest w stanie ogarnąć intelektualnie zjawisk rozpadu wartości i zasad<sup>39</sup>.

## Zakończenie

Na podstawie analizy wzmiankowanych pojęć *biografii* i *narracji* można dostrzec, jak bardzo zmieniły się one w wyniku mediatyzacji, Kultura masowa XX w. wytworzyła swą własną narrację. Pojęcie to może być jednak odniesione także do procesów tworzenia tożsamości na drodze określania spójności autobiografii jako narracja rozumiejąca.

## Bibliografia

- Aarne A., *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1910.
- Brodzka A., Puchalska M., *Słownik Literatury polskiej XX*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1993.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Tübingen 1986.
- Janusz B., Gdowska K., Barbaro B. (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*, Kraków 2008.
- Jung C.G., *The Collected Works*, London-Princeton 1953-1979.
- Jung C.G., *Typy psychologiczne*, wyd. KR, Warszawa 2015.
- Krotz F., *Die Mediatisierung kommunikativen Handels. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden 2007.
- Lévi-Strauss C., *Smutek tropików*, Warszawa 2008.
- Lévi-Strauss C., *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki”, nr 59(4), 1968, s. 243-266.
- Michalczyk S., *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu* w: M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk (red.), *Mediatyzacja kampanii politycznych*, Katowice 2009, s. 17-33.
- Propp W., *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, t. 59, nr 4, 1968.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 3 (56), s. 7-15.
- Sasińska-Klas T., *Mediatyzacja a medializacja sfery publicznej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2014, t. 57, nr 2 (218), s. 162-175.
- Wiesiołowski A., *Poetyka sjużetu* (fragmenty), „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1982, nr 6, s. 104-114.

## Biogram autora

**Marek Ostrowski** – profesor nauk humanistycznych, zatrudniony w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu

<sup>39</sup> W dziele Delouze'a i Guattariego idea formowana jest jako rodzaj potencjału, który jest angażowany. Nie jako rodzaj zjawiska lub wartości, a jako pewna energia, którą się uruchamia, jakiś sposób ekspresji. Jeśli dzieło filmowe lub literackie ma idee to jest to forma ekspresji i wyrazu, która niesie to dzieło. Proponowana koncepcja kultury powstaje poprzez skojarzenie z kłęczem, które się rozrasta. Aby opisać teorię i badania nad współczesną kulturą (np. filmem) nie sposób jest ustalić żadnych hierarchicznych punktów wyjścia. Nie ma mowy o porządku w interpretacji danych, tylko mamy do czynienia z wielością punktów zaczepienia z czymś co ma charakter sieci.

Łódzkiego, jego zainteresowania badawcze obejmują filozofię mediów, media w dyktaturze, literaturę w aspekcie komunikacyjnym, propagandę systemów totalitarnych – III Rzeszy, PRL, ZSRR i NRD. Prowadzi także badania na temat polityki historycznej i retoryki w polityce.



**Marek Rajch**

ORCID 0000-0003-0194-8699

## **Literatura science fiction Stanisława Lema a cenzura literacka w NRD w latach 50. i 60. XX wieku**

Stanisław Lem's Science Fiction Literature  
and Literary Censorship in the GDR in the 1950s and 1960s

### **Abstract**

One of the most recognisable Polish post-war authors, Stanisław Lem enjoyed tremendous popularity and recognition among the readership in both German states. This was doubtless a result of the high artistic value and attractiveness of his texts; moreover, their publication guaranteed economic success for the publishing houses. From the point of view of the operation of censorship in totalitarian states, the attitude of literary censorship in the GDR towards Lem's works is particularly fascinating. This paper presents the procedure for authorising the printing of Lem's four texts: *The Astronauts*, *The Star Diaries*, *The Magellanic Cloud*, and *The Invincible*. Analysis covers the 1950s and 1960s, when the system of institutional censorship in the GDR was undergoing successive transformations until it eventually developed in 1963.

### **Keywords**

literary censorship, science fiction literature, GDR

### **Abstrakt**

Stanisław Lem, jako jeden z najbardziej rozpoznawanych polskich pisarzy powojennych, cieszył się dużą popularnością i uznaniem wśród czytelników w obu państwach niemieckich. Wynikało to z niewątpliwie z wysokiej wartości artystycznej i atrakcyjności jego utworów, ale jednocześnie z faktu, że ich opublikowanie gwarantowało wydawnictwom sukces ekonomiczny. Z punktu widzenia funkcjonowania cenzury w warunkach państw totalitarnych szczególnie interesujący jest stosunek cenzury literackiej w NRD do twórczości Lema. W niniejszym opracowaniu przedstawiono procedurę udzielania zezwolenia na druk w przypadku czterech utworów: „Astronaucci”, „Dzienniki gwiazdowe”, „Obłok Magellana” i „Niezwyciężony”. Analiza obejmuje lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku, w których system instytucjonalnej cenzury w NRD ulegał kolejnym przeobrażeniom aż do ostatecznego ukształtowania się w 1963 roku.

### **Słowa kluczowe**

cenzura literacka, literatura science fiction, NRD

Jednym z najczęściej tłumaczonych, a tym samym najbardziej znanych i rozpoznawanych w Europie i na świecie polskich autorów powojennych, nie tylko spośród przedstawicieli literatury science fiction, był Stanisław Lem. Dużą popularnością jego utwory cieszyły się wśród czytelników na terenie podzielonych w wyniku działań wojennych Niemiec. Wydawnictwa działające do 1990 roku na terenie Republiki Federalnej Niemiec i Niemieckiej Republiki Demokratycznej prowadziły ze sobą swoistą rywalizację o to, które z nich jako pierwsze zaproponuje szeroko pojętej niemieckiej publiczności czytelniczej przekład kolejnego dzieła tego popularnego pisarza. Ważnym aspektem tej międzypaństwowej niemiecko-niemieckiej rywalizacji – obok niewątpliwie istotnej kulturowej racji stanu – był rachunek ekonomiczny poszczególnych oficyn wydawniczych. Produkcja literacka musiała być opłacalna i przynosić wymierne zyski nie tylko wydawnictwom zachodnioniemieckim, działającym w warunkach gospodarki wolnorynkowej, ale także – szczególnie od lat sześćdziesiątych – państwowym wydawnictwom wschodnioniemieckim, kierującym się zasadami socjalistycznej gospodarki planowej, sterowanej centralnie.

Ruch wydawniczy, drukarski i księgarski podlegały w NRD podobnym reglamentacjom, regulacjom i mechanizmom kontroli jak w ZSRR i pozostałych krajach, należących do bloku państw socjalistycznych. Wszystkie te zależności systemowe skonfigurowane były w taki sposób, aby mediatyzacja społeczeństwa poprzez literaturę (oraz inne dziedziny sztuki) była zgodna z przyjętym przez te państwa systemem polityczno-ideologicznym i przebiegała ponadto w określonych przedziałach czasowych albo konkretnych przypadkach w sposób odpowiadający aktualnym celom i interesom poszczególnych państw i całego bloku socjalistycznego, modyfikowanym w zależności od zmieniającej się sytuacji geopolitycznej i wewnętrznej danego kraju.

Specyficzny układ instytucji, mających wpływ na produkcję i rozpowszechnianie literatury w NRD, wynikał – jak należy sądzić z sekwencji wydarzeń, które doprowadziły do jego ostatecznego ukształtowania – z wieloletnich ogólnoniemieckich doświadczeń na tym polu z jednej, i dążenia nowych władz do stworzenia systemu niemalże idealnego, niezwykle sprawnego z drugiej strony. Proces ten polegał przede wszystkim na tym, że na przestrzeni blisko dwudziestu lat od klęski Niemiec i zakończenia II wojny światowej tworzono, a następnie przekształcano i restrukturyzowano instytucje nadzorujące produkcję literatury w taki sposób, aby doprowadzić do utworzenia urzędu, którego prerogatywą byłaby zarówno ideologiczno-polityczna jak i ekonomiczna kontrola nad wydawnictwami, drukarniami i przedsiębiorstwami księgarskimi. Taki urząd funkcjonował w strukturach Ministerstwa Kultury od 1963 roku do końca NRD i nosił nazwę: Naczelny Zarząd Wydawnictw i Handlu Książkami (Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel). Inaczej niż w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej instytucja ta pełniła nie tylko nadzór organizacyjny i ekonomiczny nad podległymi jej podmiotami (w tym wydawnictwami), ale sprawowała także kontrolę ideologiczną i polityczną przygotowywanych planów

i poszczególnych pozycji wydawniczych. Osiągnięta w ten sposób instytucjonalna jedność nadzoru organizacyjno-ekonomicznego i polityczno-ideologicznego stanowiła bardziej efektywny model niż ten funkcjonujący w PRL, w którym istniały z jednej strony Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a z drugiej – Naczelny Zarząd Wydawnictw.

Naczelny Zarząd Wydawnictw i Handlu Książkami oraz istniejące w jego miejscu do 1963 roku poprzednie instytucje sprawowały *de facto* cenzurę literacką, która – mimo braku wyeksplikowania tego faktu w ich nazwach – była ich podstawowym zadaniem. Począwszy od 1945 roku cenzurę literacką w NRD sprawowały kolejno:

- Rada Kultury ds. Wydawnictw (1945-1951) (Kultureller Beirat für das Verlagswesen)
- Urząd Literatury i Wydawnictw (1951-1956) (Amt für Literatur und Verlagswesen)
- Naczelny Zarząd Wydawnictw (1956-1958) (Hauptverwaltung Verlagswesen)
- Wydział Literatury i Książki (1958-1963) (Abteilung Literatur und Buchwesen)
- Naczelny Zarząd Wydawnictw i Handlu Książkami (1963-1990) (Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel)<sup>1</sup>

Zmianom organizacyjno-strukturalnym w systemie cenzury towarzyszył proces stopniowego włączania pracowników wydawnictw w proces cenzurowania. Wypracowano procedury, w myśl których to właśnie w wydawnictwach przygotowujących poszczególne pozycje do druku miała rozpocząć się kontrola ideologiczno-polityczna, a pracownicy wydawnictw mieli być „uosobieniem jedności ideologa i ekonomisty”<sup>2</sup>. Wydawnictwa zobowiązane były do przekazywania do urzędu cenzury w celu sprawdzenia tylko maszynopisów „politycznie wartościowych i gotowych do druku”<sup>3</sup>. Przesunięcie odpowiedzialności na wydawców poprzez włączenie ich

<sup>1</sup> Tworzenie poszczególnych instytucji nadzorujących ruch wydawniczy w NRD zob.: S. Lokatis, *Die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), *„Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1998, s. 173-226; S. Lokatis, *Die „ideologische Offensive der SED“, die Krise des Literaturapparates 1957/58 und die Gründung der Abteilung Literatur und Buchwesen*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), dz. cyt., s. 61-74; S. Lokatis, *Vom Amt für Literatur und Verlagswesen zur Hauptverwaltung Verlagswesen im Ministerium für Kultur*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), dz. cyt., s. 19-22; M. Rajch, *„Unsere andersartige Kulturpolitik“. Zensur und Literatur in der DDR und in der Volksrepublik Polen*, Poznań 2015, s. 111-122; P. Strunk, *Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland*, Berlin 1996.

<sup>2</sup> S. Lokatis, *Die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, w: S. Barck; M. Langermann; S. Lokatis (red.), *„Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1998, s. 186.

<sup>3</sup> Tamże, s. 193.

w proces cenzurowania oznaczało w praktyce, że stawali się oni automatycznie cenzorami.

Procedura udzielania zezwolenia na druk (Druckgenehmigungsverfahren) przewidywała, że w trakcie jej trwania sporządzano trzy rodzaje opinii:

1. opinia redakcyjna (Lektoratsgutachten),
2. opinia wydawnicza (Verlagsgutachten),
3. opinia zewnętrzna (Außengutachten).

To, czy w konkretnym przypadku sporządzone zostaną wszystkie trzy rodzaje opinii oraz w jakiej liczbie, zależało od określonego tytułu oraz od aktualnej praktyki stosowanej przez urząd cenzury. W większości przypadków sporządzano opinię redakcyjną, która miała koncentrować się przede wszystkim na podstawowych informacjach o utworze i na jego treści. Zdarzało się, że opinia redakcyjna włączana była do procedury udzielania zezwolenia na druk tylko na etapie wydawnictwa i nie była przesyłana do ministerstwa (albo tylko w szcztątkowej formie na odwrocie formularza wniosku).

Recenzja wydawnicza sporządzana była w wydawnictwie i dołączana do wniosku do urzędu cenzury o wydanie zezwolenia na druk. W przypadku bardziej skomplikowanych utworów, sprawiających większe trudności natury politycznej czy ideologicznej, przedstawiano kilka recenzji wydawniczych. Miały one odpowiadać na pytanie, dlaczego książka ma się ukazać i czy zawarte w niej treści ideologiczno-polityczne odpowiadają potrzebom społecznym, podać krótką charakterystykę autora oraz wskazywać na problemy ideologiczne, które wystąpiły przy przygotowywaniu maszynopisu do druku. W niektórych przypadkach, szczególnie wtedy, kiedy oceniany utwór nie sprawiał trudności natury ideologiczno-politycznej, funkcję recenzji wydawniczej pełniła recenzja redakcyjna.

Nieco inny charakter miała opinia zewnętrzna, zlecana w przypadkach wątpliwych na etapie sprawdzania tytułu przez urząd cenzury. Recenzentem zewnętrznym mogła być tylko i wyłącznie osoba na „wysokim polityczno-ideologicznym poziomie” i wykazująca dobrą znajomość polityki partii i państwa<sup>4</sup>. Osoba upoważniona, której zlecono przygotowanie opinii zewnętrznej, zobligowana była do uwzględnienia w niej kilku zasadniczych aspektów. Powinna umieścić w niej streszczenie utworu, ocenę ideologiczną z punktu widzenia marksizmu-leninizmu, podać argumenty za koniecznością ukazania się tytułu i wskazać ewentualne „słabe punkty” w tekście oraz fragmenty, które przed drukiem powinny zostać zmienione.

Utwory Stanisława Lema cieszyły się olbrzymią popularnością na całym świecie i bardzo szybko znalazły się w orbicie zainteresowania wydawnictw działających na terenie NRD. Tym samym stały się przedmiotem wielu recenzji redakcyjnych

---

<sup>4</sup> Tamże.

i wydawniczych, przygotowywanych w wydawnictwach, a w poszczególnych przypadkach – także recenzji zewnętrznych, sporządzanych na zlecenie urzędu cenzury. Większość opowiadań i powieści Lema, które ukazały się w NRD, została opublikowana przez wydawnictwo Volk und Welt, w którego profil wpisane było publikowanie literatury zagranicznej. Przedstawiane w niniejszej analizie recenzje utworów Stanisława Lema, przygotowane przez redaktorów wydawnictwa Volk und Welt i opinii zewnętrznych odzwierciedlają typowe przypadki cenzurowania literatury w NRD i tym samym dają przeglądowy obraz procedur o udzielenie zezwolenia na druk (Druckgenehmigungsverfahren) w tym kraju. Poszczególne przypadki dotyczą czterech utworów Lema: powieści „Astronauti”, „Obłok Magellana” i „Niezwyciążony” oraz zbioru opowiadań „Dzienniki gwiazdowe” i przedstawione są nie w kolejności chronologicznej, ale według stopnia trudności, jakie sprawiły one instancjom i osobom, decydującym o ich dopuszczeniu do druku.

---

**Utwory Stanisława Lema cieszyły się olbrzymią popularnością na całym świecie i bardzo szybko znalazły się w orbicie zainteresowania wydawnictw działających na terenie NRD. Tym samym stały się przedmiotem wielu recenzji redakcyjnych i wydawniczych, przygotowywanych w wydawnictwach, a w poszczególnych przypadkach – także recenzji zewnętrznych, sporządzanych na zlecenie urzędu cenzury.**

---

Pierwszy z wymienionych tytułów, powieść „Astronauti”, ukazał się w Polsce w roku 1951 nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Redakcja wydawnictwa Volk und Welt podjęła działania, mające na celu opublikowanie przekładu powieści i umieścić ją w swoim planie wydawniczym na rok 1954. Oznacza to, że decyzja o wydrukowaniu powieści „Astronauti” musiała zapaść najpóźniej w 1953 roku. We wniosku złożonym do Urzędu Literatury i Wydawnictw przewidywano nakład w liczbie 10 000 egzemplarzy<sup>5</sup>. W ocenie recenzenta wydawnictwa, która jak wynika z dokumentów znalazła potwierdzenie w urzędzie cenzury, powieść nie sprawiała żadnych trudności natury ideologiczno-politycznej. Natomiast zalety tego utworu i korzyści płynące z jego opublikowania w NRD uzasadniał recenzent wydawnictwa

---

<sup>5</sup> DR 1/5025, Stanisław Lem „Der Planet des Todes“ [Astronauti], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], mps w Bundesarchiv w Berlinie, k. 191/192.

względami politycznymi i humanistycznymi. Recenzja wydawnicza dołączona do wniosku o wydanie zezwolenia na druk jest jednoznacznie pozytywna:

Powieść ta ma słuszną perspektywę polityczną, jest także cenna z naukowego punktu widzenia. W swoich konkluzjach skierowana jest przeciwko atomowym strategiom imperialistów oraz w niemal apokaliptycznych, wspaniałych obrazach ukazuje zniszczenia i spustoszenia, jakim ulega świat na skutek podporządkowania szczytowej ludzkiej wiedzy brutalnej sile i woli zniszczenia<sup>6</sup>.

Ponieważ w omawianym przypadku nie było potrzeby sporządzania dodatkowej recenzji, proces wydania zezwolenia na druk trwał zaledwie 5 dni. Wniosek wydawnictwa Volk und Welt do Urzędu Literatury i Wydawnictw (Amt für Literatur und Verlagswesen) o wydanie zezwolenia na druk wpłynął 24 września 1954, a 29 września tego samego roku kierownik wydziału odpowiadającego za literaturę piękną opatrzył wniosek sformułowaniem „brak uwag”<sup>7</sup>. Jak wynika z analizowanych dokumentów oraz dotychczasowego stanu wiedzy, pierwsze sprawdzanie pod względem ideologicznym i politycznym dzieła Stanisława Lema przez cenzurę literacką w NRD przebiegło bez żadnych niespodzianek, przynosząc skutek zadowalający dla wszystkich zaangażowanych stron. Powieść „Astronauti” ukazała się w NRD po raz pierwszy w 1954 roku pod tytułem „Der Planet des Todes”.

Zastrzeżeń cenzorskich nie wzbudził także zbiór opowiadań „Dzienniki gwiazdowe”, który wydawnictwo Volk und Welt wpisało do swojego planu wydawniczego na rok 1961. Cała procedura udzielania zezwolenia na druk przebiegła bez większych przeszkód i konieczności wystawiania dodatkowych recenzji. Wniosek wydawnictwa z prośbą o zezwolenie na druk wpłynął do Wydziału Literatury i Książki 29 września 1960. Podjęcie ostatecznej decyzji zabrało osobie odpowiedzialnej w urzędzie cenzury nieco więcej czasu, niż miało to miejsce w przypadku „Astronautów”, ale zezwolenie – po ostatecznym sprawdzeniu maszynopisu – wydane zostało 17 października<sup>8</sup>. W dostępnej dokumentacji brak jakichkolwiek pisemnych wzmianek, które wskazywałyby na to, że treść opowiadań Lema wzbudzałyby jakiegokolwiek podejrzenia natury o charakterze politycznym czy ideologicznym. W Wydziale Literatury i Książki, pełniącego w tym czasie rolę urzędu cenzury, nie widziano także potrzeby, aby zlecić sporządzenie dodatkowej opinii zewnętrznej, a recenzja przedstawiona przez wydawnictwo okazała się całkowicie wystarczająca.

<sup>6</sup> Tamże, Verlagsgutachten [opinia wydawnicza], k. 198.

<sup>7</sup> Tamże, Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], k. 191.

<sup>8</sup> DR 1/5025, Stanisław Lem „Sternstagebücher” [Dzienniki gwiazdowe], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], 1961, mps w Bundesarchiv w Berlinie, k. 199

Z punktu widzenia tematyki niniejszego opracowania interesujące są argumenty, jakich użyło wydawnictwo, aby przekonać pracowników urzędu, iż omawiana pozycja powinna zostać wydana. Wydawnictwo zamieściło na odwrocie wniosku o zezwolenie na druk krótki komentarz następującej treści:

Autor poddaje tu utopię całkowicie służbie satyry; rzeczy najbardziej ziemskie ubiera w barwną, fantastyczną szatę, aby w ten sposób z nich zadrwić, dowieść ich niedorzeczności. Pokazuje, co mogłoby się wydarzyć, demaskuje pustotę metafizycznej „naukowości”, sprowadza katolicyzm i rolę Watykanu *ad absurdum*, demaskuje nonsens amerykańskiej strategii atomowej. W skrócie: oddalony o miliony kilometrów od ziemi Ijon Tichy – nowoczesny Guliwer – nigdy nie oderwał się od ziemskiej rzeczywistości. Tym sposobem niezwykle zabawne „Dzienniki gwiazdowe” pobudzają czytelnika nie tylko do śmiechu, ale – za sprawą swej realistycznej treści – także do poważnej refleksji<sup>9</sup>.

„Dzienniki gwiazdowe” Stanisława Lema, zaprezentowane przez wydawnictwo jako dzieło uderzające w katolicyzm, a szczególnie w hierarchię kościelną oraz w Stany Zjednoczone jako mocarstwo o zakusach imperialnych dążące do wywołania wojny atomowej, nie napotkały w urzędzie cenzury większych problemów i mogły ukazać się w 1961 roku pod tytułem „*Sterntagebücher*”.

Zaprezentowane wyżej przykłady ilustrują takie przypadki cenzury, w których oceniany utwór literacki z punktu widzenia ideologii nie stwarzał zagrożenia. Recenzje redakcyjne i wydawnicze w takich wypadkach zupełnie wystarczały, a badający proponowane pozycje wydawnicze urząd cenzury nie widział potrzeby wzmocnienia swoich decyzji dodatkowymi opiniami recenzentów zewnętrznych. Nie zawsze jednak droga utworów tak popularnego autora, jakim był Stanisław Lem, do czytelników wschodnioniemieckich, była tak prosta i niemalże oczywista. Pewne problemy natury cenzorskiej stworzyła powieść „*Obłok Magellana*”. W jej przypadku pozytywna recenzja z wydawnictwa, które nie miało żadnych wątpliwości co do zasadności opublikowania tego tytułu, okazała się niewystarczająca i konieczna była recenzja zewnętrzna<sup>10</sup>.

W Polsce „*Obłok Magellana*” ukazał się w roku 1955 nakładem wydawnictwa Iskry. Jeszcze w tym samym roku decyzję o jego wydaniu podjęło wydawnictwo Volk und Welt, najwidoczniej zachęczone sukcesem „*Astronautów*” na rodzimym rynku czytelnicznym i rosnącą popularnością samego autora. Powieść w przekładzie na język niemiecki została wpisana do planu wydawniczego na rok 1956 i wydawnictwo zgodnie

<sup>9</sup> Tamże, k. 199 rewers.

<sup>10</sup> DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Gast im Weltraum*“ [*Obłok Magellana*], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], mps w Bundesarchiv w Berlinie, k. 166-166 rewers.

z procedurami wystąpiło do Urzędu Literatury i Wydawnictw, który w latach 1951-1956 pełnił funkcję cenzury, o wydanie zezwolenia na druk. Procedura wydania zezwolenia na druk była tym razem nieco bardziej skomplikowana i trwała dłużej niż w omawianych wcześniej przypadkach. Recenzent wydawnictwa podkreślał w swojej ocenie niezwykle humanistyczną wymowę powieści, co w zdecydowany sposób odróżnia ją od podobnej literatury, powstającej w krajach kapitalistycznych:

Jest to w odróżnieniu od wielu zachodnich publikacji tego gatunku na wskroś humanistyczna książka. Jej wartość polega przede wszystkim na tym, że przyszłość ludzkości przedstawiona jest tutaj w tak przekonujący i oczywisty sposób, że nie można sobie wyobrazić innego rozwoju; każde rozwiązanie sytuacji, np. przetrwanie albo rozwój kapitalizmu, wydaje się być całkiem absurdalne. Prawda ta nie jest zawarta w książce wprost, ale taka jest jej wymowa. (...) Książka w całości jest ciekawa, a w ostatniej części, w której statek zbliża się do celu, staje się jeszcze bardziej interesująca. Proponuję, aby książka została przez nasze wydawnictwo wydana<sup>11</sup>.

Mimo tak jednoznacznie pozytywnej oceny ze strony wydawnictwa, w gremiach decyzyjnych Urzędu Literatury i Wydawnictw zapanowała niepewność co do tego, czy powieść można wydać, dlatego zdecydowano się poddać ją ocenie recenzenta zewnętrznego. Nie można wykluczyć, że pracownicy cenzury nie tyle mieli wątpliwości co do poprawności polityczno-ideologicznej samego dzieła, co nie bardzo wiedzieli, jaką powinni podjąć decyzję co do opublikowania współczesnej literatury polskiej właśnie w tym czasie. Sprawa toczyła się w okresie, kiedy w Poznaniu w czerwcu krwawo stłumiono protesty robotników, a cały kraj stopniowo ogarniała atmosfera odwilży politycznej. Obawy urzędników cenzury okazały się jednak bezpodstawne, a przedłożona recenzja zewnętrzna była wręcz entuzjastyczna. Recenzent zewnętrzny Urzędu Literatury i Wydawnictw, któremu powierzono przygotowanie recenzji „Obłoku Magellana”, znany z zazwyczaj niezwykle krytycznych i ostrych w wydźwięku opinii, w swojej recenzji z 13 sierpnia 1956 roku nie mógł znaleźć wystarczających słów uznania wobec Lema. Opowiedział się on jednoznacznie za publikacją powieści, konkludując swoją opinię następującymi słowami:

To najbardziej błyskotliwa wizja, jaką czytano od Shawa (...). Ale to więcej niż Shaw. Idee przedstawienia ekspedycji w kosmos w XXXII wieku Lem zaczerpnął z koncepcji ludzkości z czasów przyszłych, połączonej w totalną całość, ludzkości, która znajduje się w „drugiej fazie komunizmu”. Tutaj mamy do czynienia z ludzkością, która już od dawna zespolona w całość przez miłość i rozsądek, mająca poszanowanie do wszystkiego, co nazywa się człowiekiem;

<sup>11</sup> Tamże, Verlagsgutachten [opinia wydawnicza], październik 1955, k. 172.



ludzkością, która nie staje na drodze rozwoju jednostek, ale go warunkuje. I dopiero mając oparcie w takiej wspólnocie, ludzie mogą tworzyć niesłychanie doskonałe naukowo-techniczne urządzenia; i dopiero z takiego ducha, z takiego wspólnotowego działania czerpiąc, mogą z kolei powstawać odważne projekty, które mogą wcielać w życie wszystkie starodawne wyobrażenia ludzkości o istotach żywych na innych ciałach niebieskich w całym wszechświecie, tak że staną się rzeczywistością mieszkańców Ziemi, którzy nie uznają już nigdy jakichkolwiek ograniczeń homo sapiens. „Artyści muszą nauczyć się marzyć.” Lem uczy swoich czytelników marzyć w taki sposób, który budzi wszelką czujność i wszelką wiarę w możliwości człowieka. Myślę, że Lenin opowiedziałby się za możliwie dużym nakładem powieści<sup>12</sup>.

Przytoczony powyżej cytat nie powinien jednakże zwodzić czytelnika, jakoby teksty literackie Stanisława Lema każdorazowo natrafiały na pozytywne opinie i mogły bez większych problemów ująć cenzurze NRD. Postępowanie w sprawie zezwolenia na druk powieści „Niezwyciężony”, która w Polsce ukazała się po raz pierwszy w 1964 roku<sup>13</sup>, stanowi ciekawy przypadek z powodów w tym opracowaniu dotychczas nie poruszonych. Pozycja ta została przez wydawnictwo Volk und Welt uwzględniona w planach wydawniczych na rok 1967, ale jak wynika z analizowanych dokumentów, pracownicy rozważali jej publikację już w rok po polskim wydaniu. Recenzja redakcyjna powstała bowiem w lutym 1965, recenzja wydawnicza cztery miesiące później, a wniosek o udzielenie zezwolenia na druk wpłynął do Naczelnego Zarządu Wydawnictw i Handlu Książkami dopiero po niemal dwóch latach – 10 marca 1967 roku<sup>14</sup>.

Na podstawie przeanalizowanych dokumentów dotyczących wspomnianego postępowania niemożliwe jest ustalenie, czy istniały szczególne powody, dla których wydawnictwo złożyło wnioski po nadzwyczaj długim czasie. Analiza recenzji pozwala zakładać, iż wydawnictwo być może liczyło się z odmowną odpowiedzią urzędu cenzury. Obie sporządzone w wydawnictwie recenzje są dość obszerne, zważywszy, że „Niezwyciężony” swoją objętością przypomina raczej dłuższe opowiadanie aniżeli powieść. Obaj recenzenci wydawnictwa przytoczyli także niezwykle silne, częściowo „niestandardowe” argumenty za publikacją powieści, nie wskazując na jej ewentualne słabe strony. Zauważalne jest ponadto, iż obaj w ostatnim zdaniu swoich recenzji wskazują na oczekiwany pewny sukces powieści na niemieckim rynku księgarskim i czytelnicznym.

<sup>12</sup> Tamże, Außengutachten [opinia zewnętrzna] z 13.08.1956, k. 168.

<sup>13</sup> Zob.: S. Lem, *Niezwyciężony i inne opowiadania*, Warszawa 1964.

<sup>14</sup> DR 1/2332A, Stanisław Lem „Der Unbesiegbare“ [*Niezwyciężony*], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], 1967, mps w Bundesarchiv w Berlinie, k. 326-326 rewers.

Najmocniejsze argumenty zawiera recenzja redakcyjna, w której już na samym początku czytamy z jednej strony o pełnym aprobaty przyjęciu dzieł Lema w ZSRR, a z drugiej – niepochlebne uwagi o zachodnim rynku literatury science fiction:

S. Lem jest najwybitniejszym reprezentantem gatunku science fiction w obozie socjalistycznym – zostało to potwierdzone przede wszystkim przez krytykę radziecką, naukowców, nawet przez samego Jurija Gagarina, który znalazł wiele słów uznania dla autora jak również dla niniejszej książki. Jego dzieła mają również znaczenie z tego względu, że odróżniają się na szczęście od literatury science fiction, którą zalany jest kapitalistyczny rynek książkowy, najczęściej tandetą, czasami książkami grozy. Książki Lema zawierają bowiem zawsze humanistyczne przesłanie, stawiają człowieka w centrum, poruszają problemy i możliwości podróży kosmicznych w przyszłości; badają kwestie, czy możliwe jest istnienie granic poznawalności świata. Lem zasadniczo nie widzi granic ludzkiego poznania – pokazuje jednak, że przy poznawaniu obcych światów mogłyby powstać problemy, że ludzie przyszłości przy realizacji swoich przedsięwzięć mogliby napotkać rzeczy, do których dostęp pozostanie dla nich na razie zamknięty<sup>15</sup>.

Niespodziewanie długa recenzja wydawnicza, zredagowana na siedmiu stronach maszynopisu, kończy się z kolei słowami:

Wydawnictwo powinno wydać tę książkę; to ambitna beletrystyka. Ograniczenia, które poczyniłem z powodu opisów, dotyczą – jak wiadomo – wszystkich książek Lema. Mimo wszystko było im dane odnieść sukces wśród niemieckich czytelników<sup>16</sup>.

Recenzent zewnętrzny, któremu Naczelny Zarząd Wydawnictw i Handlu Książkami zlecił sporządzenie recenzji powieści „Niezwycięzony”, przeczytawszy obie recenzje przekazane przez wydawnictwo, pozostał niewzruszony zarówno wobec pełnego uznania dla twórczości Lema w pierwszym na świecie państwie komunistycznym jak i wobec podziwu dla pisarza ze strony Gagarina, i dostarczył krytyczną ocenę powieści. Jego wyczerpująca recenzja koncentruje się przede wszystkim na dwóch aspektach – (niewystarczająco) naukowym charakterze powieści oraz formie współżycia społecznego przedstawionego w powieści. W jego opinii powieść Lema posiada zasadniczo charakter naukowy, ale nie we wszystkich częściach. Niezwykle skomplikowane wywody recenzenta zewnętrznego w tym temacie można podsumować następująco: Lem opisuje w swojej powieści m.in. procesy i zjawiska, których nie można wyjaśnić ani udowodnić przy obecnym stanie wiedzy i nauki. To, zdaniem

<sup>15</sup> Tamże, Lektoratsgutachten [opinia redakcyjna] z 22.02.1965, k. 338.

<sup>16</sup> Tamże, Verlagsgutachten [opinia wydawnicza] z 10.06.1965, k. 348.

recenzenta, stwarzało niebezpieczeństwo wprowadzenia w błąd niedoświadczonego czytelnika i czyniło powieść „ideologicznie wątpliwą”<sup>17</sup>.

Nie wyrażając się jednoznacznie, recenzent zewnętrzny czyni polskiemu autorowi zarzuty, że jego bohaterowie w swoim postępowaniu nie wykazują postawy jednoznacznie socjalistycznej. Podczas gdy w swojej powieści „Obłok Magellana”, która ukazała się przed dziesięcioma laty, Lem przedstawił „obraz zaawansowanego społeczeństwa komunistycznego”, przy lekturze „Niewyciężonego” czytelnik – zdaniem recenzenta zewnętrznego – odnosi wrażenie, jakoby powieść ta została napisana przez autora, który nigdy nie słyszał o socjalizmie<sup>18</sup>. Opinia recenzenta zewnętrznego jest w stosunku do treści powieści jednoznacznie negatywna, ale jednocześnie – ze względu na zdobytą przez Lema wysoką pozycję w świecie literatury – warunkowa:

Kończę następującą konkluzją recenzję tej książki: wydaje mi się ona być w aspekcie ideologicznym tak do zakwestionowania, a w aspekcie formalno-literackim tak przeciętna, że je d y n i e warunkowo mogę zarekomendować wydanie pozwolenia na druk (podkr. M.R.). Przemawiającym za tym argumentem mogłoby być to, że kolejne dzieło tego uznanego utopijnego polskiego pisarza należy udostępnić naszym czytelnikom (choć w tym względzie w międzyczasie istnieją już lepsze powieści i opowiadania utopijne) i zapoznać ich z naukowymi i technicznymi możliwościami przyszłej ludzkości. Nieodzownym tego warunkiem byłoby moim zdaniem posłowie, w którym 1) omówiona zostałaby skrytykowana przeze mnie zasadnicza wymowa książki w kontekście krytycznej oceny całego dotychczasowego dorobku literackiego Lema oraz 2) aby od strony fachowej odnieść się do teorii określonych przeze mnie jako nienaukowych. Czy to się opłaci, wydaje mi się jednak być wątpliwe<sup>19</sup>.

Recenzent zewnętrzny proponuje rozwiązanie, które w podobnych sytuacjach bardzo często było stosowane przez cenzurę w krajach socjalistycznych. Jego zdaniem redakcja wydawnictwa powinna przygotować posłowie, w którym omówiona zostałaby kwestionowana przez niego wymowa powieści oraz omówiony dotychczasowy dorobek literacki twórcy. Autor lub autorzy takiego komentarza powinni także odnieść się do zawartych w powieści teorii, które recenzent zewnętrzny skrytykował jako nienaukowe.

Jak wynika z ręcznej adnotacji na zezwoleniu na druk, odpowiedzialny pracownik Naczelnego Zarządu Wydawnictw i Handlu uznał opinię recenzenta zewnętrznego za uzasadnioną. Wspólnie z redakcją wydawnictwa ustalono, że odpowiedni tekst

<sup>17</sup> Tamże, Außengutachten [opinia zewnętrzna] z 31.03.1967, k. 334-335.

<sup>18</sup> Tamże, k. 335.

<sup>19</sup> Tamże, k. 336-337.

poślowia, realizujący powyższe postulaty zostanie zredagowany i pod tym warunkiem powieść może zostać wydana<sup>20</sup>. Powieść ukazała się jeszcze w tym samym roku pod tytułem „Der Unbesiegbare”.

W niniejszej analizie przedstawiono kilka przykładów cenzurowania utworów Stanisława Lema w NRD w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Ze względu na konieczny wybór i ograniczenie nie dają zadowalającego, ani tym bardziej pełniejszego obrazu badanej problematyki, ale pozwalają sformułować kilka wniosków dotyczących zarówno twórczości jednego z najbardziej znanych i rozpoznawanych w Niemczech polskich autorów powojennych, jak i mechanizmów funkcjonowania cenzury literackiej w NRD.

Czytelnicy wschodnioniemieccy mieli już dosyć wcześnie możliwość zapoznania się z twórczością Stanisława Lema. Pierwszy utwór, dzięki którem autor odniósł sukces we własnym kraju (powieść „Astronauti”), ukazał się – jakby można sądzić – w niezbyt sprzyjającej atmosferze politycznej, panującej w tym czasie w NRD (17 lipca 1953 roku władze młodziutkiego jeszcze państwa krwawo stłumiły powstanie robotnicze w Berlinie). Z drugiej jednak pozytywny obraz społeczeństwa i państwa socjalistycznego, podany w atrakcyjnej szacie literatury science fiction, przyszedł niejako w sukurs wydawnictwu, które zdeterminowane było, aby sprostać oczekiwaniom władz i jednocześnie zaproponować produkt obiecujący sukces ekonomiczny, a taką ofertę stanowiła właśnie powieść „Astronauti”. Podobnie rzecz miała się ze zbiorem opowiadań „Dzienniki gwiazdowe” i powieścią „Obłok Magellana” – Stanisław Lem zdobył tymi utworami opinię jeśli nie gloryfikatora, to z pewnością zwolennika socjalizmu i krytyka Stanów Zjednoczonych i pozostałych państw kapitalistycznych. Perspektywy opublikowania kolejnych utworów w NRD, stawały się mniej oczywiste w tych utworach, w których krytyka Zachodu nie była już tak jasna i klarowna, a pochwała idei socjalistycznego ustroju tak wyrazista, jak oczekiwali tego decydenci, kształtujący politykę kulturalną NRD.

## Bibliografia

Lem, S.: *Niezwyciężony i inne opowiadania*, Warszawa 1964.

Lokatis, S., *Die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), „*Jedes Buch ein Abenteuer*”. *Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1998.

Lokatis, S.: *Die „ideologische Offensive der SED”, die Krise des Literaturapparates 1957/58 und die Gründung der Abteilung Literatur und Buchwesen*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), „*Jedes Buch ein Abenteuer*”. *Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1998.

<sup>20</sup> Tamże, Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], k. 326.

Lokatis, S., *Vom Amt für Literatur und Verlagswesen zur Hauptverwaltung Verlagswesen im Ministerium für Kultur*, w: S. Barck, M. Langermann, S. Lokatis (red.), *„Jedes Buch ein Abenteuer“*. Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre, Berlin 1998.

Rajch, M., *„Unsere andersartige Kulturpolitik“*. Zensur und Literatur in der DDR und in der Volksrepublik Polen, Poznań 2015.

Strunk, P., *Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland*, Berlin 1996.

Materiały archiwalne

DR 1/2332A, Stanisław Lem „*Der Unbesiegbare*“ [Niezwycięzony], Außengutachten [opinia zewnętrzna] z 31.03.1967, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/2332A, Stanisław Lem „*Der Unbesiegbare*“ [Niezwycięzony], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], 1967, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/2332A, Stanisław Lem „*Der Unbesiegbare*“ [Niezwycięzony], Lektoratsgutachten [opinia redakcyjna] z 22.02.1965, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/2332A, Stanisław Lem „*Der Unbesiegbare*“ [Niezwycięzony], Verlagsgutachten [opinia wydawnicza] z 10.06.1965, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Gast im Weltraum*“ [Obłok Magellana], Außengutachten [opinia zewnętrzna] z 13.08.1956, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Gast im Weltraum*“ [Obłok Magellana], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Gast im Weltraum*“ [Obłok Magellana], Verlagsgutachten [opinia wydawnicza], październik 1955, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Planet des Todes*“ [Astronauti], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Der Planet des Todes*“ [Astronauti], Verlagsgutachten [opinia wydawnicza], mps w Bundesarchiv w Berlinie.

DR 1/5025, Stanisław Lem „*Sterntagebücher*“ [Dzienniki gwiazdowe], Druckgenehmigungsbogen [wniosek o zezwolenie na druk], 1961, mps w Bundesarchiv w Berlinie.

## Biogram autora

**Marek Rajch** – historyk literatury, profesor UAM, pracownik badawczo-dydaktyczny w Zakładzie Polsko-Niemieckich Stosunków Literackich i Teorii Mediów w Instytucie Filologii Germańskiej, zainteresowania badawcze: cenzura literacka w krajach niemieckojęzycznych i w Polsce, polsko-niemieckie stosunki literackie i kulturalne, teatr niemiecki w Polsce.

**Filip Tomaszewski**

Politechnika Łódzka

ORCID 0000-0001-7700-0760

## **Propaganda władz komunistycznych w kontekście tzw. wydarzeń wilamowskich z 1957 r.**

Propaganda of the communist authorities  
in the context of the Wilamów riots in 1957

### **Abstract**

The article discusses the Wilamów riots that took place on December 31, 1956-January 3, 1957 in Wilamów (Poddębice County, Łódź Voivodeship). The riots were a political incident heavily exploited by communist propaganda, presented as society's opposition to the nationalization of industrial factories. The subject of the dispute was the (as it later turned out to be illegal) nationalization of a motor mill belonging to the Pelc family. The changes of October 1956 raised hopes for the return of smaller factories to private hands. Bolesław Pelc began efforts to recover his lost property, i.e. the mill and sawmill. Unfortunately, these efforts did not bring positive results and ended with his stay in prison. The rebellion of the inhabitants of Wilamów and the surrounding area against Pelc's arrest showed that social resistance against the communist system was very strong not only among workers, but also among peasants.

### **Keywords**

mill, riots, propaganda, elections, political thaw

### **Abstrakt**

Artykuł omawia tzw. wydarzenia wilamowskie, które miały miejsce w dniach 31.12.1956-03.01.1957 r. w m. Wilamów (powiat poddębicki, woj. łódzkie). Wydarzenia były incydentem politycznym silnie wykorzystanym przez ówczesną propagandę komunistyczną, przedstawionym jako atak na osiągnięcia władzy ludowej i niesłuszny sprzeciw społeczeństwa wobec upaństwowienia środków produkcji. Przedmiotem sporu była (jak się później okazało bezprawna) nacjonalizacja młyna motorowego należącego do rodziny Pelców. Przemiany Października 1956 r. rozbudziły nadzieje na powrót mniejszych zakładów w ręce prywatne. Bolesław Pelc rozpoczął starania o odzyskanie utraconego majątku, tj. młyna i tartaku. Niestety starania te nie przyniosły pozytywnego rezultatu i zakończyły się dla niego pobytem w więzieniu. Bunt mieszkańców Wilamowa i okolic przeciwko aresztowaniu Pelca pokazał, że opór społeczny przeciwko ustrojowi komunistycznemu był bardzo silny nie tylko w środowiskach robotniczych, ale i chłopskich.

### **Słowa kluczowe**

młyn, zamieszki, propaganda, wybory, odwilż polityczna

## Wprowadzenie

**O**dwilż polityczna związana z Październikiem 1956 r. przyniosła społeczeństwu polskiemu nadzieję na normalizację życia, przejawiającą się w większej swobodzie działalności gospodarczej, społecznej czy politycznej. Jak płonna okazała się ta nadzieja, pokazuje postawa Władysława Gomułki, który po objęciu stanowiska I sekretarza KC PZPR bardzo szybko przystąpił do ugruntowania swej władzy w partii, a tym samym w całym, scentralizowanym i totalitarnym państwie. Bardzo ważnym dla komunistów wydarzeniem były wybory do Sejmu PRL, które odbyły się 20 stycznia 1957 r. Miały one sprawiać wrażenie demokratycznych, w rzeczywistości ich celem była legitymizacja władzy ekipy Gomułki. Wybory poprzedzone zostały szeroko zakrojoną akcją propagandową. Jednym z przejawów tej propagandy było ukazanie się w prasie serii artykułów dotyczących tzw. wydarzeń wilamowskich z przełomu 1956 i 1957 r., mających charakter wystąpienia politycznego społeczeństwa niewielkiej wsi Wilamów w powiecie poddębickim (województwo łódzkie). Wystąpienie to sprowokowane zostało sprawą reprivatyzacji młyna (il. 1) należącego do (jakbyśmy dziś powiedzieli) lokalnego przedsiębiorcy, Bolesława Pelca (il. 2). Zajścia te określane przez władzę jako „anarchistyczne” i „chuligańskie” pokazują, że opór społeczny przeciwko ustrojowi komunistycznemu był bardzo silny nie tylko w środowiskach robotniczych, ale i chłopskich. Artykuł stanowi studium przypadku, jest analizą materiałów propagandowych, które miały na celu pokazanie, że



Il. 1. Młyn i tartak w Wilamowie, stan sprzed 1943 r.; z archiwum F. Tomaszewskiego



**Il. 2. Bolesław Pelc (w pierwszym rzędzie, drugi od lewej) wraz z rodziną i pracownikami przed młynem w Wilamowie; z archiwum F. Tomaszewskiego**

upaństwowienie przemysłu było czymś pozytywnym, bo oznaczało zerwanie zależności gospodarczej od prywatnego kapitału, wreszcie przebudowę człowieka i zniwelowanie dystansu między nowym ustrojem, a świadomością obywatela.

### **Wydarzenia wilamowskie i ich kontekst historyczny**

W październiku 1956 r. I sekretarzem KC PZPR zostaje więzień Bieruta, Władysław Gomułka, który zapowiedział zerwanie z okresem „błądów i wypaczeń”. Symbolicznym przejawem odwilży było uwolnienie 26 października prymasa Stefana Wyszyńskiego. Objęcie władzy przez Gomułkę poprzedzone było niepokojami społecznymi, przede wszystkim poznańskim Czerwcem 1956 r. Poznańska rewolta wybuchła 28 czerwca 1956 r. w formie strajku w zakładach im. Stalina (dawnej fabryki Cegielskiego). Zaatakowano budynek Urzędu Bezpieczeństwa, co doprowadziło do zbrojnej rewolty, w wyniku której zginęło około 70 osób cywilnych<sup>1</sup>. Społeczeństwo polskie, umęczone latami stalinowskiego terroru z dużą nadzieją przyjęło nowego I sekretarza. Odwilż roku 1956 postrzegana była przez znaczną część społeczeństwa

<sup>1</sup> A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 300, 301.



jako daleko idące i nieodwracalne przekształcenie całego systemu<sup>2</sup>. Nastąpiło zelżenie propagandy „antyimperialistycznej”, pojawiły się pewne swobody w działalności gospodarczej: „zielone światło dla rzemiosła” oraz zapowiedź reprivatyzacji mniejszych zakładów. W rolnictwie tolerowano rozwiązywanie spółdzielni produkcyjnych – zanikała obawa przed kolektywizacją<sup>3</sup>.

Tzw. wydarzenia wilamowskie na przełomie 1956 i 1957 r. były incydentem politycznym silnie wykorzystanym przez ówczesną propagandę i przedstawionym jako atak na osiągnięcia władzy ludowej i sprzeciw wobec uspołecznienia środków produkcji. Przedmiotem sporu była (jak się później okazało bezprawna) nacjonalizacja młyna motorowego w Wilamowie, (gmina Uniejów, woj. łódzkie) należącego do rodziny Pelców. Przedsiębiorstwo zostało założone w latach 20. XX w. przez Antoniego Pelca. Początkowo był to wiatrak „drewniany i częściowo murowany, poruszany siłą motorową”<sup>4</sup> przeniesiony z m. Sarbice (obecnie gm. Przykona). Młyn czerpał napęd z silnika spalinowego, jednak zachował system wiatrakowy<sup>5</sup>. Obiekt ten spalił się na początku lat 30. XX w. W kolejnych latach synowie Antoniego, bracia Bolesław i Mieczysław Pelc przystąpili do budowy nowego młyna, który zachował się do chwili obecnej (il. 3 i 4). Wzniesiony został budynek murowany z cegły ceramicznej, trójkondygnacyjny, podpiwniczony, o dachu dwuspadowym krytym papą. Przyległą motorownię wybudowano z kamienia, tzw. opoki różniatowskiej. Napęd młyn czerpał z silnika spalinowego na gaz ssany (otrzymywano go z koks). Obok młyna, w 1934 r. założony został tartak. Mieścił się on w szopie drewnianej (częściowo murowanej), parterowej. Początkowo tartak pobierał napęd z tego samego silnika, co młyn. Posiadał 1 trak i piłę tarczową. W czasie II wojny światowej młyn przejęli Niemcy. Zaraz po wojnie rodzina Pelców przeprowadziła remont i modernizację zakładu. Decyzją Ministra Handlu Wewnętrznego z dnia 14 X 1950 r. obiekt został bezprawnie znacjonalizowany. Upaństwowieniu podlegały zakłady o zdolności przemiałowej przekraczającej 15 ton zboża na dobę, tymczasem wydajność młyna wilamowskiego nie przekraczała tej wartości.

Przemiany Października 1956 r. rozbudziły nadzieje na powrót do poszanowania prawa, w tym prawa własności. Bolesław Pelc rozpoczął starania o odzyskanie utraconego majątku, tj. młyna i tartaku. B. Pelc i jego bracia (Mieczysław z Łodzi i Zygmunt z Krask koło Świnic Warckich) składali wizyty u władz wyższego szczebla w Poznaniu, Łodzi i Warszawie. Peregrynacje te nie przyniosły jednak pozytywnego

<sup>2</sup> Tamże, s. 305.

<sup>3</sup> Tamże, s. 312.

<sup>4</sup> Na podstawie zachowanego aktu notarialnego w zbiorach F. Tomaszewskiego.

<sup>5</sup> *Katalog zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce*, red. J. Pazdur, t. IV – woj. łódzkie, z. 6 – powiaty Łęczyca i Poddębice, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 40.



**Il. 3 i 4. Młyn w Wilamowie w 2024 r.; fot. F. Tomaszewski**

rezultatu. Dopiero 10 grudnia 1956 r. Gromadzka Rada Narodowa podjęła w Wilamowie uchwałę o zwrocie przedsiębiorstwa. Akt ten został poparty około 5 tysiącami podpisów mieszkańców Wilamowa i okolicznych wsi. Uchwała została później zakwestionowana przez władze powiatowe, ponieważ wykraczała poza kompetencje GRN. 31 grudnia 1956 r. B. Pelc w towarzystwie Przewodniczącego GRN, Józefa Kałużnego przybył do młyna w celu jego przejęcia. Dokonano inwentaryzacji

i spisano protokół. Prasa opisywała to wydarzenie jako wtargnięcie grupy pijanych osobników z przymuszonym J. Kałużnym<sup>6</sup>.

Na początku stycznia 1957 r. do Wilamowa przybyli przedstawiciele władz powiatowych, w tym prokurator z Poddębic, Jerzy Poskoczym, namawiając „okupantów” do zwrotu młyna. Bolesław Pelc wezwany został do Poddębic na posiedzenie Powiatowej Rady Narodowej. Nie pozwolono mu jednak na przedstawienie swojego stanowiska – został aresztowany<sup>7</sup>. W Wilamowie natomiast delegacja „z powiatu” na czele z wiceprzewodniczącym Prezydium PRN „tow.” Stanisławem Bobrowiczem i dwoma instruktorami z Komitetu Powiatowego PZPR próbowała wyjaśnić mieszkańcom działania władz. Członkowie delegacji nie zostali jednak dopuszczeni do głosu, tłum protestujących i domagających się zwolnienia B. Pelca mieszkańców Wilamowa i okolic zamknął ich na poczcie jako zakładników. Jeden z przywódców rewolty, Bronisław Nita „bez przerwy telefonował do PRN, żądając wydania w imieniu »społeczeństwa« Pelca”<sup>8</sup>. Tłum zgromadzony w okolicach poczty został spacyfikowany przez liczący 70 funkcjonariuszy oddział Milicji Obywatelskiej<sup>9</sup> z użyciem pałek gumowych i petard z gazem łzawiącym. Po stronie mieszkańców miało rzekomo dojść do użycia sztchet i kłonic, ale gdy doszło do procesu, oskarżono ich jedynie o udział „wytworzonym zbiegowisku, które wspólnymi siłami dążyło do zmuszenia przedstawiciela Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Poddębicach – Bobrowicza i osób mu towarzyszących do wydania zarządzenia w kierunku wypuszczenia przez władze Bolesława Pelca obrzucając przy tym te osoby wulgarnymi wyrażeniami pozbawiając Stanisława [Bobrowicza – przyp. autora] chwilowo możliwości swobodnego poruszania się oraz grożąc mu pobiciem”<sup>10</sup>.

Rozprawa przeciwko oskarżonym o udział w wydarzeniach wilamowskich toczyła się przed Sądem Wojewódzkim w Łodzi w dniach 26-29 III 1957 r., zaś wyrok datowany jest na 1 IV. Sądzone 12 osób, skazano 5 z nich. Po apelacji karę Bolesława Pelca zmniejszono z 18 miesięcy więzienia na 8, a Mieczysława Pelca z 8 miesięcy na tyleż, lecz w zawieszeniu na 2 lata. Trzem innym oskarżonym wymierzono kary od 2 do 4 miesięcy<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> *Miasto Uniejów i region spycimiersko-uniejowski poprzez wieki*, Tom 2. Lata 2018-2020, red. J. Szymczak, rozdział VI, *W PRL 1945-1989* (J. Chańko), Towarzystwo Przyjaciół Uniejowa, Polskie Towarzystwo Historyczne – Oddział w Łodzi, Łódź – Uniejów 2021, s. 250.

<sup>7</sup> Już 2 stycznia 1957 r. powiatowy prokurator podpisał pierwszy nakaz aresztowania Bolesława Pelca pod zarzutem samowoli i targnięcia się na własność państwową, J. Pilichowski, *Pelcowska zмова*, „Głos Robotniczy”, nr 5 z 7 stycznia 1957 r.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Pod dowództwem Naczelnika Wydziału II Komendy Wojewódzkiej M.O. w Łodzi, kpt. Śliwińskiego.

<sup>10</sup> Wyrok w imieniu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 1 kwietnia 1957 r., Sąd Wojewódzki w Łodzi, Wydział IV Karny, sygn. akt IV.K. 37/57.

<sup>11</sup> *Miasto Uniejów i region spycimiersko-uniejowski poprzez wieki*, Tom 2 (J. Chańko), s. 251.

Zajściami wilamowskimi interesowała się władza centralna, o czym świadczyć może telefonogram z dnia 5 stycznia 1957 r. zastępcy Komendanta Wojewódzkiego MO w Łodzi, majora Stanisława Mrożka do Wiceministra Spraw Wewnętrznych, „tow.” Alstera, w którym szczegółowo zrelacjonowano przebieg wydarzeń<sup>12</sup>.

### Wydarzenia wilamowskie w propagandzie komunistycznej

Zbliżające się wybory nakazywały mobilizację społeczeństwa i propagandowe wykorzystanie między innymi wydarzeń wilamowskich. Kampania prasowa przedstawiała Bolesława Pelca jako chciwego alkoholika, który przemiany październikowe uznał za przyzwolenie na samowolę. W łódzkim „Expressie Ilustrowanym” opublikowana została już kilka dni po wydarzeniach *Ballada o młynarzu Pelcu* (il. 5), w której czytamy między innymi: „Koło Poddębic, we wsi Wilamów mieszkał ten Pelc, biedaczysko, tyle z Gomułki pojął programu, że wolno mu dziś już jest wszystko”<sup>13</sup>. Zebranie Gromadzkiej Rady Narodowej, podczas którego doszło do uchwalenia zwrotu młyna przedstawiono jako zakrapiane spotkanie towarzyskie: „Kumotrów kilku zebrali na prędcie (popicie było niemałe), radni Pelcowi za sznaps w podzięce na piśmie dali uchwałę”. Rysunki prezentowały B. Pelca jako opasłego, łysego jegomościa, w pasiastych spodniach i gumiakach. W tekście J. Pilichowskiego pt. *Pelcowska zmowa. Wylenięte wilki obnażają kły...*<sup>14</sup> (il. 6) autor insynuował, powołując się na anonimowych chłopów, że ród Pelców posiadał ogromne wpływy i sieć kontaktów sięgającą nie tylko powiatu poddębickiego, ale także Łodzi i Poznania. Sugerował, że Pelcowie dorobili się na fałszowaniu pieniędzy i lichwie, że posiadają ziemię „na boku”, a młyn wraz z tartakiem stanowiły źródło olbrzymich dochodów (wynoszących rocznie tyle, ile przeciętne chłopskie gospodarstwo zdolne byłoby wypracować w ciągu stu lat). Na uwagę zasługują śródtytuły artykułu: „Młynarskie chętki”, „Spisek łotrów”, „Bezczelna samowola”, „Wilki zaczynają kasać”. Zajścia wilamowskie były szeroko opisywane także po wyborach. Łódzki *Głos Robotniczy* relacjonował przebieg procesu sądowego w artykułach: *Rozprawa przeciwko Pelcom i ich poplecznikom trwa...* (nr 75 z 28.03.1957 r.), *Z procesu Pelców. Postępowanie dowodowe zakończone* (nr 76 z 29.03.1957 r.), *Wczoraj zapadł wyrok* (nr 79 z 02.04.1957 r.). W *Trybunie Ludu* (nr 26 z 27 stycznia 1957 r.) ukazał się artykuł A. Ryszczuka pt. *Pan Pelc czyli ostatni zajazd w Wilamowie* (il. 7), w którym rodzina Pelców została przedstawiona jako kombinatorzy. Pojawiła się również sugestia, jakoby w czasie okupacji Bolesław Pelc kolaborował z niemieckim zarządcą młyna: „Rzeczywiście

<sup>12</sup> Telefonogram nr 8 z dnia 5.01.1957, IPN OBUiAD Łódź, sygn. 148.

<sup>13</sup> *Ballada o młynarzu Pelcu*, tekst C. Juszyński, rysunki A. Bieńkowski, „Express Ilustrowany”, nr 5 z 7 stycznia 1957 r.

<sup>14</sup> J. Pilichowski, *Pelcowska zmowa*, „Głos Robotniczy”, nr 5 z 7 stycznia 1957 r.



Tekst: Cezary Juszynski  
Rys.: Adam Bienkowski

Za temat do ballady posłużyło autentyczne wydarzenie, jakie miało miejsce przed paru dniami we wsi Wilamów pow. Poddębice, gdzie dawny właściciel usiłował samowolnie zająć młyn znajdujący się pod zarządkiem państwowym i zgodnie z obowiązującymi przepisami nie podlegający reprivatyzacji.

Różne się rzeczy dzieją na świecie, ciągle gdzieś drąka się zdarza, więc poczytajcie w naszej gazecie historię Pelca młynarza.

W MO się bał, co robić dalej bo sprawa nie była prosta, żeby przyjechał — gońca wystali — PRN-owski starosta.



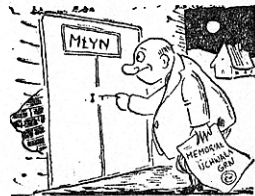
Koło Poddębic, we wsi Wilamów, mieszkał ten Pelc biedaczysko, tyle z Gomułki pojął programu, że wolno mu dziś jest wszystko.

A że mu kiedyś młyn — co posadał — wzięto pod zarządek państwowy, sprawę swą teraz z szwagrem obgadał w ramach ludowej odnowy.

Tak długo jęczał, stękał i biadał

Ale się Pelce zeżlili wielce, a Pelców tu było sporo, rąbnął se każdy z nich po kolejce i za starostę się biorą.

Zamknęli w szopie Ojca Powiatu dał słuchawkę mu w rękę: — Dzwon tam do tego komisariatu, niech Pelc zakończy swą mękę.



— Dziś kiedy wszystko wokół się zmienia

Jakoś się wszystko skończyło wrzecie, wrócił do domu starosta — jeden Pelc tylko siedział w areście, niesety, musiał tam zostać.

Prosty stąd morał całkiem wynika i wbić go warto do głowy, że nie pozwala użyć wytrycha do młyna — ustrój ludowy.



Różne ustawy bywają w kraju, ale przestrzegać je trzeba — przecież za jabłko wygnani z raju zostali Adam i Ewa.

Wkrótce głosować będziemy wszyscy, więc każdy niech rzecz rozważy — co mógłby zrobić Sejm dla Ojczyzny, wśród samych Pelców młynarzy?

Sejm mówi swoje, a oni swoje,

II. 5 – Ballada o młynarzu Pelcu, tekst C. Juszynski, rysunki A. Bienkowski, „Express Ilustrowany”, nr 5 z 7 stycznia 1957 r.

za okupacji, chociaż w młynie siedział jakiś Niemiec, Pelc miał również ważki głos. Nie tyle zresztą głos, co głowę, bo razem z Niemcem, wyjątkowo mającym III Rzeszę gdzieś tam, kombinowali, ukrywali mąkę, w strachu zaś przed rewizją (...) sprzedawali chłopom”. W rzeczywistości w trakcie okupacji niemieckiej Bolesław Pelc pełnił funkcję pracownika we własnym przedsiębiorstwie, wykorzystywał wszelkie możliwości, aby pomagać rodakom, zarówno jeśli chodzi o stronę materialną, jak i o kwestię bezpieczeństwa, obrony, ostrzeżeń, itp. W 1945 r. Gminna Rada Narodowa w Uniejowie wydała zaświadczenie, w którym czytamy: „Bolesław Pelc (...) był prawym Polakiem, nieprzejawiającym nigdy dwuznacznego stosunku do wroga.



# Pan Pelc

czyli

## ostatni zajazd w Wilamowie

Właścwie to się trudno w tym wszystkim polapać. Jedni mówią, że któryś z potomków Pelców podrabiał pieniądze i za „wynalazek” trafił do więzienia, inni znów wspominają o dolarach z Ameryki, które Pelc (znów tam któryś z kolejki chętnie pożyczal na proceiny. Dłabel by w rozwikłaniu tych historii nogę skreślił. Jedno jest pewne i to wam każdy w Wilamowie, łódzkiej wsi w pow. Podębnie powie: — Kombinezony, Pelca do gęby im lepiej nie wkładać — ugrzyza.

Pelcowie wystawili przed wojną w tymże Wilamowie tartak i młyn elektryczny. Nie jakies tam chuchro i byle co — młyn całą gębą. Lekko 18 ton na dobre może przemleć.

Potem, niestety, przyszy smutne dni. Tartak i młyn upaństwowiono, główny ich spakobierała, Bolesław Pelc, okłapił. Została mu praca na roli, komszachtę z wydzierżawieniem ziemi (oficjalnie Pelc ma tylko 3 hektary) i rozpamiętywanie o złotych czasach. Na to przyszło tak znanej niegdys rodzinie.

Siedział więc Pelc w Wilamowie, mieszkał w tym samym o-bielcu co i stat młyn, spłiwniał, lietroć, dojrzał „państwowego”, kierownika tegoż młyna i wzdychał. Cóż więcej można było robić? Prawda, obserwować, jak chłopcy wyładowywani wozami za jezdzają, jednemu wiadro do napojenia konia pozyczyć, drugie-mu kawałek rzemyka do związania leje dać, albo z dobrego serca deszczko, trzeciemu na kieliszek zaprosić. Pogadać. Ze ten Morenda, kierownik państwowy, to właścwie szewc a nie młynarz. Wąke miele czarna jak święta ziemia. Ze on, Pelc, za nie by do tego nie dopuścił, ale oś... nie jego prawo.

— A za Niemca pamiętacie? Malo to maki chlopi ode mnie dostawali?

— Ano dostawali, manie Pelc.

ale niegdys pracujących u Pelca. Cwiartki za to, aby nie za bardzo się starali. Kto wie — może ta ciemna mąka własnie delatogo. Nie „szewc” winien.

Prawda, pewną satysfakcję to wszystko Pelcowi dawało. Chociaż maleńka. Ale młyn nie wracał.

### Zaloty

Aż nadszedł moment, kiedy Pelca coś aż oślniło. Pamiętny okres po VIII Plenum. W całym kraju, jak długi i szeroki, zagotowało się wszędzie, ludzie namiętnie poczęli dyskutować o naprawie, coraz zawrotniejszą karierę robiło pojęcie „demokratyzacja życia”.

Dla Pelca demokratyzacja przybierała początkowo mizazowe, a potem coraz realniejsze kształty młyna. A nuż się uda? Tyle rzeczy teraz wolno, to może i młyn się odbierze?

Wyruszył więc Pelc na rekonesans. Do samej Warszawy. Kre-cili się, obijał progę urzędów. Zająztał do KC, do Ministerstwa Skupu. Zadał młyna, straszyl. Ze w razie czego sam go zabierze. Ludzie w stolicy nie okazali się niestety zbyt strachliwi. Przypomnieli młynarzowi, że anarchii, i

gałęzie rozłożystego drzewa ro-du Pelców, oraz zauszników kupionych prawdami i nieprawdami, ale przy dobrej agitacji ostatecznie można było wzmówić, że to masy. Emisarusz młynarza wyruszył na wście. Jak apostołowie. Z tą tylko różnicą, że oprócz słów nosili ze sobą listy i zbierali podpisy.

— Bo to widzicie, Pelc w urzędach już wszystko załatwił i teraz chodzi tylko o to, czy ogólnie ma nic przeciwko temu. Pelc okragła dobe będzie meil.

Emisarusze albo wiedzieli, albo i nie wiedzieli, że Pelc gwałt załatwił. Laził. Tacy jak Korzępa, Kuna, Lekaszyn. Wykładali listy nawet w sklepach, skrzętnie jednak chowając, jeśli wchodził ktoś niepożądany.

Ludzie rzeczywiście, o niczym nie wiedząc, podpisywali. Zebra-no tych podpisów wcale niemalo — coś około 4 tysięcy.

„Praworządny” Pelc uderzył teraz trochę wyżej. Sekretarzem prezydium Gromadzkiej Rady Narodowej był autentyczny szwagier Pelca (dzięki czemu na roznoszonych listach były nawet pieczątki GRN), przewodniczący — starym i dobrym znajomym, radni... No cóż, radnych też można ostatecznie urobić.

Pewnego więc pięknego, grudnia-dniowego dnia, sesja GRN podejmie uchwałę — „przekazać młyn Pelcowi”. Jako że jednak rada nie miała najmniejszego prawa podobnej uchwały wydać — prezydium FRN uchwałę owa od A do Z anulowało.

Zaloty Pelca spaliły na panewce.

### Zajazd

Młynarz okłapił początkowo,

ne że tak powiem, więsy ekono-miczne go z aresztowanym nie sączyły. Ale Cybulski odkrył nagle w sobie duch wodzostwa. Taka nieprzemozona chęć warcholonia z amatorstwa. Pohulania na całego. Może sam nawet nie wiedział — po co, ale bił się w piersi i huczał:

— Chłopy, nie dajta się! Zrobimy im drugi Poznań.

Skorow więc Bobrowicz przy-bił do Wilamowa, spotkał go poważny tłum ludzi z gromadką Pelca na czele. Tlum obserwował a gromadka działała. Wyziągnęła Bobrowicza i in-struktorów z samochodu, zamknęła na poczcie w charakterze zakładników i zmusiła do tele-fonowania do powiatu. Ze siedzimy, ze bez Pelca nas nie wypuszczą i w ogóle krewa.

Istny sądny dzień. Ludzie krzyczą, syrena gdzieś ukryta wciąży buczy, krewka gardia między jednym a drugim lykiem wódki wygraża zakładni-  
kom.

Wróctóe się jednak uspokoiło. Przysięchnała z Łodzi milicja, a ponieważ żądał pijaków „daj-cie nam Pelca” nie mogła wy-piećnic z tej prostej przyczyny, że zamiaszt Pelca miała pałki — dala trochę palek.

Kilku przewodyrów znalazło się w ciupie. Dla towarzystwa młynarzowi.

### Parę zdań na poważnie

Chłopi z Wilamowa chodzą teraz jakoś bardzo zawstydzeni. Niechętnie opowiadają o pamiętnym dniu. Jak mogli tak się dać opętać młynarzowi? W czym interesie pozwolili na rozpasane warcholstwo? Czsem-  
to swoje zawstyżenie przkrwawia wmuszonym u-

Zaloty jest zakłamał to r druid przy: Nazr jąca w s brze było prac stert; ty. Po bylo reiko zrento i syi ztw.

Up b k

Biu wych 199 ty kart i ganie powoc perso: Tote wpro system wymi stazca dawar podan ny. N okienk wanej tychez Oszc rom, niand kład nłom skier na leto

fw

Il. 7 — A. Ryszczuk, Pan Pelc czyli ostatni zajazd w Wilamowie, „Trybuna Ludu”, nr 26 z 27 stycznia 1957 r.

wodzostwa. Taką nieprzemozną chęć warcholonia z amatorstwa. Pohulania na całego. Może sam nawet nie wiedział po co, ale bił się w piersi i huczał: chlopy, nie dajta się! Zrobimy im drugi Poznań.” Na koncu artykułu autor przestrzegal, że uznanie roszczeń Pelców oznaczaloby zalew podobnych ze strony młynarzy, dziedzicow i obszarnikow: „Pelc nie dzialal wyłacznie i tylko we własnym imieniu. Był jak gdyby sztandarowym przedstawicielem całej grupy młynarzy z bliższych i dalszych okolic, byłych właścicieli tartaków, dziedzicow. (...) Wszyscy oni czekali. Z niecierpliwością czekali — jak załatwi swą sprawę Pelc. Gdyby mu się udało, broń Boże, młyn odebrać — od razu mielibyście na karku dziesiątki takich Pelców. Na szczęście szlachycki zajazd skończył się sromotnie.” Na tle tekstów pełnych insynuacji i inwektyw dość wyważonym wydaje się artykuł, który ukazał się 7 kwietnia 1957 r. w *Zielonym*

*Sztandarze* – organie Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego. Autor, E. Gajewski zapytuje w tytule na pierwszej stronie gazety: *Czy chłopci z Wilamowa chcieli powrotu kapitalizmu?* Autor w obiektywny sposób opisał okoliczności nacjonalizacji zakładu. Przywołał choćby fakt, że młyn został w 1948 r. skreślony z wykazu przedsiębiorstw podlegających przejściu na własność państwa (co zresztą stanowiło zachętę dla Pelców do unowocześnienia zakładu). Wspomina także, że przedsiębiorstwo po upaństwowieniu działało znacznie gorzej: „nikt z ramienia władz nie przeciwdziałał dewastacji młyna, marnotrawstwu i złej gospodarce”. Bolesław Pelc przedstawiony został jako zasłużony społecznik: „położył duże zasługi w budowie szkoły, remizy strażackiej<sup>16</sup> (...). Pelc w czasie okupacji, będąc robotnikiem w przejętym przez niemiecką administrację młynie, wykradał mąkę, rozdając ją bezpłatnie biednym ludziom”. Z tych względów B. Pelc cieszył się w Wilamowie i okolicy powszechnym szacunkiem i uznaniem. Autor artykułu ubolewał, że na ławie oskarżonych zasiedli małorolni chłopci, członkowie partii i radni GRN. Winą za zaistniałą sytuację obarczył powiatowe władze partyjne, zarzucając im brak reakcji na niesłuszną uchwałę GRN z 10 grudnia 1956 r. w sprawie zwrotu młyna: „I cóż zrobiły władze powiatowe, aby wyjaśnić, jeśli nie można było Pelcowi, to miejscowym chłopom niesłusznosc ich żądań? Nic. Przedstawiciele powiatu zjawili się w Wilamowie dopiero wtedy, gdy Pelc wszedł do młyna. (...) W walce o odnowę życia na wsi działać trzeba w ścisłej więzi z masami chłopskimi, pomagając im szybko i w porę w przewyciężaniu zła, jakie nagromadziło się na wsi w ubiegłym okresie biurokratycznych wypaczeń”.

Bolesław Pelc w całej sprawie działał z dobrej woli, nie będąc absolutnie świadomym, jakie konsekwencje będzie miała próba odzyskania własnego majątku. Aresztowanie było dla niego i jego rodziny (posiadał już wówczas 8 dzieci) bardzo trudnym doświadczeniem. W trakcie wyborów 20 stycznia miał zresztą pełnić funkcję przewodniczącego Obwodowego Komitetu Wyborczego z ramienia Frontu Jedności Narodu (co kolejny raz pokazuje, jakie nadzieje wiązały się z październikowymi przemianami). W liście z więzienia z dnia 28 kwietnia 1957 r. pisał do rodziny: „Kto by z nas przypuszczał, że z tego naszego czynu, do którego tak ludność nakłaniała, dojdzie do tak przykrych następstw, przecieżby wystarczyło, żeby ktoś z władz przed tym zająciem, o którym wszystkie władze administracyjne i Partia wiedziały, ostrzegł nas, że to pociągnie za sobą takie przykre następstwa, by nas skłonić do zaniechania tego. Dopiero na rozprawie twierdzili, że jakoby ostrzegali nas, co nie odpowiadało prawdzie. Skoro już do tego doszło, można było to zlikwidować w sposób ugodowy, bez natychmiastowego aresztowania mnie, bo ledwo się zorientowałem, że to siłą chcą zlikwidować, będąc w Poddębicach prosiłem o danie mi możliwości naprawienia tego, na co się nie zgodzono i to było powodem do smutnych zająć

<sup>16</sup> Bolesław Pelc był wieloletnim prezesem miejscowej jednostki Ochotniczej Straży Pożarnej.



i dalszych aresztowań narażających na tak ogromne szkody nas i skarb państwa, jakby to było koniecznością. Tego zrozumieć nie mogę. (...) Mam nadzieję, że może wyższe władze zainteresują się tą sprawą i obiektywnie zbadają całą historię Wilamowa, a szczególnie młyna, jego pracy przed upaństwowieniem i to, jak się do tego ustosunkowała ludność okoliczna, która tak dosyć miała prowadzenia przez Rejon. Władze wówczas nie zainteresowały się tą sprawą, a ja mam być tego ofiarą. Chodzi mi tylko o to, że Wy, niewinni, także cierpicie i nasze plany społeczne także się nie realizują. Napiszcie mi czy zajął się ktoś dalszą budową remizy, czy materiał budowlany z takim trudem zgromadzony się psuje”<sup>17</sup>.

### **Młyn w Wilamowie dzisiaj**

Decyzją Ministra Przemysłu i Handlu z 7 października 1994 r. młyn wraz z tartakiem powrócił do prawowitych właścicieli. Decyzja ta unieważniała nacjonalizację z 1950 r. stwierdzając, że została ona dokonana z rażącym naruszeniem ówczesnego prawa. Protokolarne przejęcie zakładu nastąpiło w 1995 r. Tartak był już wówczas nieczynny (pracował do 1988 r.), natomiast młyn działał do 2002 r. Od 2022 r. stanowi własność autora artykułu, wnuka Bolesława Pelca. 9 maja 2022 r. obiekt został wpisany do rejestru zabytków województwa łódzkiego.

Obecnie budynek młyna znajduje się w dostatecznym stanie technicznym, praktycznie z pełnym wyposażeniem, natomiast tartak przetrwał w formie ruiny. Z urządzeń tartaku zachował się trak z wytwórni Carla Blumwe w Bydgoszczy (obecnie Fabryka Obrabiarek do Drewna Sp. z o.o.), tory oraz wózki, natomiast z wyposażenia dawnej motorowni zachował się nitowany zbiornik na wodę. Niestety nie przetrwał pierwotny silnik spalinowy. Od 1959 r. młyn przeszedł na napęd elektryczny, a dawną motorownię po zezłomowaniu starego silnika przeznaczono na stolarnię. W 1959 r. tartak zaczął pobierać napęd z odrębnego, niezależnego silnika elektrycznego. Wyposażenie młyna stanowią maszyny z polskich i niemieckich fabryk: Wytwórni Maszyn Młyńskich inż. Franciszka Pałaszewskiego z ul. Rzgowskiej 48/50 w Łodzi (jeden z trzech mlewników walcowych)<sup>18</sup>, Zakładów Przemysłowych St. Weight Sp. Akc. z ul. Senatorskiej 7/9 w Łodzi (odsiewacz płaski, wialnia zbożowa), Zakładów GEGROLO w Lohmen w Saksonii – „Mühlenbauanstalt Gebr. Grosse Lohmen” (jedna z dwóch szaf aspiracyjnych), Toruńskich Zakładów Urządzeń Młyńskich w Toruniu, później Spomasz SA (jedna z dwóch szaf aspiracyjnych, datowana na 1958 r.), a także Warszawskiej Fabryki Maszyn Młyńskich. Pędnie pochodzą z Fabryki Transmisji,

<sup>17</sup> List w archiwum F. Tomaszewskiego.

<sup>18</sup> Wytwórnia Pałaszewskiego została w 1932 r. przejęta przez Zakłady Przemysłowe Bracia Weigt S.A. (później Zakłady przemysłowe St. Weigt). K. Bogaczyński, *Dawne fabryki maszyn młyńskich w Łodzi, Radomsku i Rogoźnie*, „Przegląd Zbożowo – Młynarski”, miesięcznik, maj 2004, s. 37.

Maszyn i Odlewów Żelaznych „J. John” w Łodzi. Młyn w Wilamowie stanowi zabytek zarówno techniki, jak i architektury.

W 2023 r. podjęto przy obiekcie prace remontowo-konserwatorskie polegające na remoncie zawalonych dachów nad pomieszczeniami kotłowni i maszynowni młyna, stabilizacji konstrukcyjnej ścian kotłowni i maszynowni poprzez przemurowanie korony murów i założenie wieńców żelbetowych, wymianie zdegradowanych okien w obrębie kantoru oraz konserwacji i odtworzeniu ślusarki okiennej i stolarki drzwiowej w maszynowni i kotłowni młyna. Prace zrealizowano przy dofinansowaniu z budżetu Województwa Łódzkiego w ramach programu „Łódzkie ratuje zabytki”.

Młyn w Wilamowie położony jest w centrum wsi, w pobliżu zabytkowego kościoła parafialnego pw. św. Wojciecha i Stanisława BM. Pełni ważną rolę społeczną jako element identyfikujący przestrzeń. Młyn, obok kościoła i remizy strażackiej zawsze stanowił element, wokół którego skupiało się życie społeczne, a młynarz (obok proboszcza) był ważnym członkiem lokalnej społeczności. Obecnie młyn jest okazjonalnie udostępniany do zwiedzania. Obiekt, mimo że nie pełni już funkcji przemysłowej, nadal pozostaje ważnym elementem wsi w świadomości społeczeństwa, głównie z uwagi na swoją historię i walory zabytkowe. Wykonane prace ratunkowe i konserwatorskie miały na celu przywrócić funkcję obiektu jako zabytku techniki. Ma to szczególne znaczenie w gminie o charakterze uzdrowiskowym, którą w ostatnich latach stał się Uniejów. Do Uniejowa ściągają goście z całej Polski, ale także z zagranicy. Udostępnienie obiektu do zwiedzania z pewnością wzbogaci ofertę turystyczną regionu. Młyn w Wilamowie, przez to że stanowi integralny zabytek architektury i techniki, stał się tematem prac studentów architektury Politechniki Łódzkiej w ramach przedmiotu „Projekt konserwatorski”. W 2002 r., ostatnim roku funkcjonowania, pracujący młyn został uwieczniony w etiudzie pt. „Ostatnia mąka” studenta łódzkiej Szkoły Filmowej, Witolda Kasprzaka.

## Zakończenie

Sprawa reprivatyzacji młyna i tartaku w Wilamowie dobitnie pokazuje, jak wielkie rozczarowanie przyniosły działania władz komunistycznych po Październiku 1956 r. Władza nie zamierzała iść na jakiegokolwiek ustępstwa w ramach tzw. demokratyzacji Polski. Mimo to zasięg poparcia dla Gomułki znalazł wyraz w wyborach do Sejmu, które odbyły się 20 stycznia 1957 r. Przejawem owej demokratyzacji było choćby to, że liczba kandydatów mogła być większa niż liczba miejsc (sic!)<sup>19</sup>. Z całego okresu komunistycznego wybory z 1957 r., obok tych z 1947 i 1989 r., były jedynymi, w których

<sup>19</sup> A. Paczkowski, dz. cyt., s. 313.

akt wyborczy miał zatem jakiś sens<sup>20</sup>. Front Jedności Narodu (PZPR, ZSL, SD) postanowił, że wystawiona będzie tylko jedna lista. PZPR zachowała pełną kontrolę nad doбором kandydatów i nad przebiegiem kampanii. Istotnym elementem wyborów stał się apel Gomułki o głosowanie bez skreśleń, co oznaczało, iż zgodnie z ordynacją każdy w ten sposób oddany głos liczony był jako złożony na kandydatów figurujących na pierwszych miejscach list, które nie były układane w porządku alfabetycznym. W rezultacie o tym kto wejdzie do Sejmu, decydowały instancje układające listy okręgowe, a nie głosujący<sup>21</sup>. W kampanii podkreślano, że FJN gwarantuje realizację programu październikowej odnowy. Dla większości Polaków była to sytuacja optymalna, choć oparta na zaufaniu do ludzi odpowiedzialnych za politykę okresu stalinowskiego. Według oficjalnych danych frekwencja wyniosła 94,1 %, z tego 98 % głosowało na FJN. W sejmie znalazło się 63 posłów bezpartyjnych, w tym 5 osobowe katolickie Koło Poselskie „Znak”. Mimo pozorów demokratyzacji w istocie nic się zmieniło: nie powstały żadne istotne instytucje życia politycznego i społecznego, które pozostawałyby poza kontrolą partii komunistycznej<sup>22</sup>. W zakresie gospodarki nadal obowiązywało przekonanie o wyższości własności „społecznej” nad prywatną. Jak pokazuje kampania prasowa wymierzona w rodzinę Pelców, przekaz medialny nadal opierał się na budowaniu podziałów „my – oni” i walce ze zniechęconą „klasą panów – kułaków, dziedziców, przemysłowców”. Symbolicznym wydarzeniem pozostaje zamknięcie przez KC PZPR 2 października 1957 r. pisma partyjnych reformatorów „Po prostu”, co wywołało falę protestów, stłumionych przez MO. Był to koniec nadziei październikowych.

## Bibliografia

- Bogaczyński K., *Dawne fabryki maszyn młyńskich w Łodzi, Radomsku i Rogoźnie*, „Przegląd Zbożowo-Młynarski”, miesięcznik, maj 2004, s. 37-39.
- Chańko J., *W PRL 1945-1989*, [w:] *Miasto Uniejów i region spycimiersko-uniejowski poprzez wieki*, Tom 2. Lata 2018-2020, red. J. Szymczak, Towarzystwo Przyjaciół Uniejowa, Polskie Towarzystwo Historyczne – Oddział w Łodzi, Łódź – Uniejów 2021.
- Katalog zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce*, red. J. Pazdur, t. IV – woj. łódzkie, z. 6 – powiaty Łęczyca i Poddębice, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972.
- Ossowski P., *Wybory do Sejmu PRL II kadencji w dniu 20 stycznia 1957 r. (na przykładzie Łodzi)*, Acta Universitatis Lodziensis, Folia Historica, 91, 2013, s. 179-197.
- Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021.

<sup>20</sup> P. Ossowski, *Wybory do Sejmu PRL II kadencji w dniu 20 stycznia 1957 r. (na przykładzie Łodzi)*, Acta Universitatis Lodziensis, Folia Historica, 91, 2013, s. 179-197.

<sup>21</sup> A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 274.

<sup>22</sup> A. Paczkowski, dz. cyt., s. 315.

## **Biogram autora**

**Filip Tomaszewski** – architekt, adiunkt w Zakładzie Historii Architektury, Rewitalizacji i Konserwacji Zabytków Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej. Wykłada przedmioty związane z konserwacją zabytków oraz historią architektury i budowy miast. W 2003 r. ukończył kierunek „Architektura i urbanistyka” na Politechniki Łódzkiej. W 2023 r. uzyskał stopień doktora na podstawie rozprawy pt. „Wiatraki w Polsce. Metody i kierunki ochrony obiektów tradycyjnego młynarstwa jako zabytków architektury i techniki”. Od 2004 r. posiada uprawnienia do projektowania, a od 2017 r. do kierowania robotami budowlanymi. Zakres zainteresowań badawczych, działalność naukowa i zawodowa koncentrują się na problematyce zabytkowych młynów i ich konserwacji. W swoim dorobku posiada liczne dokumentacje remontów wiatraków i młynów wodnych.

## Aleksandra Dębska-Kossakowska

Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0002-1309-8137

**Co to znaczy szukać? [Małgorzata Krakowiak, *O obowiązku szukania. Wybory światopoglądowe polskich pisarzy z XX stulecia*, Łomianki: Wydawnictwo LTW 2018, ss. 326.]**

**W**ażne miejsce w Tischnerowskim myśleniu o człowieku wyznacza perspektywa aksjologiczna i agatologiczna. W *Myśleniu według wartości* stawiał tezy: „Teza pierwsza: to co agatologiczne daje do myślenia. Teza druga: to, co aksjologiczne, budzi szukanie i kieruje nim. Pierwsze jest warunkiem drugiego: myślowe poszukiwania są możliwe tam, gdzie już coś zostało „dane do myślenia”<sup>1</sup>. W toku wywodu podkreślał:

Myślenie na poziomie aksjologicznym, myślenie preferujące prawdę przed ułudą prawdy, nazywa się najczęściej szukaniem. Myślenie jako szukanie jest przesiąknięte szczególną odmianą męstwa (myślenie odważne jako przeciwieństwo tchórzliwej bezmyślności), które hamuje odruchy ucieczek od problemów oraz próby zuchwałej agresji na obcą tragiczność. Wiąże się ono również ściśle z nadzieją, że mimo wszystko coś kiedyś „wymyślimy” lub przynajmniej „przemyślimy”<sup>2</sup>.

Trudno o lepszy komentarz do książki Małgorzaty Krakowiak *O obowiązku szukania. Wybory światopoglądowe polskich pisarzy XX stulecia*. Myśl filozofa zadaje się przenikać kolejne rozdziały tej ważnej pracy.

Autorka podjęła próbę przedstawiania swoich bohaterów w chwilach poszukiwań, bo dla niej, „szukać” znaczy tyle co „starać się zrozumieć”. Wyjaśnia to w *Słowie wstępnym*: „Zrozumieć, na ile to możliwe, świat, innych ludzi oraz motywacje ich działań, zrozumieć siebie, czyli uzmysłowić sobie własny stosunek do określonej skali wartości, wyznaczyć swoje zadania. Starają się zrozumieć, jak i po co mają

---

<sup>1</sup> J. Tischner, *Myślenie według wartości*, [w:] tegoż, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Wrocław 2003, s. 248.

<sup>2</sup> Tamże, ss. 248-249.

pisać, malować, rozmawiać...”<sup>3</sup>. Chodzi więc o poszukiwanie sensu, które wymaga wysiłku myślenia, myślenia na poziomie aksjologicznym. Kwestie te dopowiada w zamykającym tom rozdziale:

Musimy na powrót nauczyć się dążyć do zrozumienia. Należy zaryzykować i opowiedzieć się za systemem wartości za który ja będę ponosić odpowiedzialność, który dla mnie będzie najważniejszy. Kiedy będę wiedzieć, co jest ważne, co jest dobre – będę móc rozmawiać. Wtedy otworzy się przestrzeń dla nowych idei, których sens dostrzeżę<sup>4</sup>.

Refleksje Krakowiak oscylują wokół skal wartości dostrzeżonych w twórczości literackiej, krytycznej, malarskiej Bolesława Leśmiana, Kazimierza Wyki, Jana Błońskiego, Marii Czapskiej, Józefa Czapskiego, Jerzego Stempowskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Andrzeja Stasiuka. Zaproponowana przez badaczkę konstelacja twórców znajduje doskonałe uzasadnienie w dwóch, wzajemnie przenikających się perspektywach – ideowej i kompozycyjnej. Lektura całości przypomina, że myślenie jest etycznym obowiązkiem człowieka, a nawet więcej, dowodził tego Michał Heller: „myślenie jest też ludzkim przeznaczeniem”<sup>5</sup>, bo przecież „to właśnie myślenie stworzyło człowieka, a także całą jego kulturę i cywilizację”<sup>6</sup>. Autorkę interesuje i człowiek, który podejmuje próbę zrozumienia, i artystyczny kształt jego poszukiwań. Zaczyna od Leśmiana i wyczuwalnych w jego poezji przeświadczeniach o istnieniu innej, tamtej strony życia. Konsekwentnie zestawia odpowiednie fragmenty i cytaty, dowodząc „przenikania granic istnienia”. Leśmianowska metafizyka staje w centrum prowadzonej przez Krakowiak refleksji, a wraz z nią uwagi o śmierci, zapowiedziane już w pierwszym fragmencie tekstu, obszerną cytacją wiersza Kazimierza Wierzyńskiego *Na śmierć Bolesława Leśmiana*.

Problem śmierci, choć ujawnia się w kolejnych rozdziałach książki, tworzy (drugą już) czytelną klamrę: najmocniej obecny jest w tej pierwszej Leśmianowskiej części i w zamykających dzieło, tytułach części czwartej (*Polscy pisarze o świętości życia i rytuałach religijności, Jan Józef Szczepański i śmierć, Andrzej Stasiuk wobec śmierci*). I nie chodzi tu autorce o katalogowanie motywów tanatologicznych, nie ucieka też w stronę tanatologii filozoficznej, a nawet antropologii śmierci. Ceni rozważania Philippe’a Ariès’a i korzysta z jego rozstrzygnięć, podąża jednak własną badawczą drogą. Interesuje ją śmierć jako głębokie doświadczenie egzystencjalne i śmierć, która, jak u Leśmiana, „nie stanowi końca, nie jest *de facto* granicą życia. Przez

<sup>3</sup> M. Krakowiak, *O obowiązku...*, s. 11.

<sup>4</sup> Tamże, s. 301.

<sup>5</sup> M. Heller, *Moralność myślenia*, Kraków 2015, s. 5.

<sup>6</sup> Tamże, s. 5.

„szpary” – znaki przejścia – widać zawsze „coś”<sup>7</sup>. W twórczości swoich bohaterów poszukuje nie tylko pewników, ale i (niejasnych) przeczuć, intuicji, tęsknot, pragnień. Pisząc o tym, co Szczepański wiedział o śmierci, Krakowiak podkreśla:

Wiedział [...], że śmierć to moment życia równie ważny, co nieunikniony. Wiedział też, że może ona „jaśnieć godnością” – jak w przypadku świętego Maksymiliana Kolbego, albo być przerażająca, gdy dosięgnie człowieka niespełnionego w życiu, a więc nieszczęśliwego – jak biedny Jańcio z *Obiadów przy świecach*. Wiedział jeszcze jedno: że nie wolno przejść obojętnie obok cudzego umierania, jak to uczynił bohater *Raportu końcowego*, który nie oddał swego koca umierającemu [...]. Z takich małodusznych czynów zawsze trzeba będzie zdać sprawę w końcowym raporcie z życia<sup>8</sup>.

Ta pewna wiedza o śmierci, którą ze swoimi czytelnikami dzieli się Szczepański, poprzedzona została następującym spostrzeżeniem autorki:

Czy więc śmierć nie oznacza końca, lecz: szczyt, wzlot, ukoronowanie doczesnego istnienia, może jego przełom. Odpowiedzi na te i inne pytania mieszczą się w obszarach wiary, a nie wiedzy. Szczepański nie mieszał obu tych porządków. Jako człowiek uczciwy, przyznawał się do niewiedzy w sprawach ostatecznych, aczkolwiek nie był w stanie zaakceptować jednowymiarowości bytu<sup>9</sup>.

Wracam tu do prowadzonej przez Krakowiak refleksji o przeczuwanej tylko, a jednak artykułowanej przez Leśmiana sferze *sacrum*. Do tych rozważań autorka powraca w końcowych fragmentach książki, wtedy gdy wspomina o „niepewności” towarzyszącej Szczepańskiemu i wtedy, gdy puentuje Stasiukowe poszukiwania: „Stasiuk i jego postacie [...] drażą rzeczywistość i zaglądają w głębokie szczeliny doczesności. Tak głębokie, że zmysły i pomocnicze narzędzia zawodzą. Dotychczas udało się pisarzowi wypracować zasadę życiową i zarazem pragnienie: „mieć niejasne przecucie, że istnieje coś, co nas przekracza”. To i tak sporo”<sup>10</sup>.

W wewnętrznych, środkowych częściach książki autorka zgłębia krytykę literacką Wyki i jego uczniów. Kompozycję tego fragmentu pracy otwierają rozważania o meandrach światopoglądowych autora *Pogranicza powieści*, wieńczą zaś przenikliwe uwagi dotyczące paradygmatu wartości krytyka Jana Błońskiego. W charakterystyce jego postawy krytycznej, dostrzegam także przyjętą przez Krakowiak, jej

<sup>7</sup> M. Krakowiak, *O obowiązku...*, s. 29.

<sup>8</sup> Tamże, s. 264.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 294.

własną postawę badawczą. Autorka konsekwentnie, jak Błoński: „Literaturę traktuje jako *uniwersum*”<sup>11</sup>, bo literatura to życie, zdaje się, że dla niej, znów jak dla Błońskiego „Działanie krytyczne oznacza [...] pozostawanie świadkiem dialogu – kompetentnym, odważnie wartościującym, żądającym żywego zaangażowania i dążącym do uchwycenia w słowa tego, co – jak wszystko, co najważniejsze – trudne do wyrażenia lub zgoła niewyraźalne”<sup>12</sup>.

Część trzecia poświęcona jest eseistom, zwłaszcza Czapskim i Stempowskiemu. W tym miejscu, po raz kolejny podkreślić należy kompozycyjny kunszt tak całości, jak i poszczególnych części książki Małgorzaty Krakowiak. Ten najobszerniejszy fragment pracy rozpoczynają *Czapski i ich „kraj lat dziecinnych”*. Nie mogło tu zabraknąć rodowodu artystycznego rodzeństwa. Poza tym, że autorka dokonała wnikliwej prezentacji, udało jej się ukazać ich rzadki fenomen: byli z domu eseistami, by sparafrazować sąd Stempowskiego, dotyczący Gustawa Herlinga-Grudzińskiego<sup>13</sup>. Oni z bogatym bagażem kulturowego dziedzictwa (w tym religijnego) opuszczali rodzinne strony, podobnie jak Joseph Conrad i Jerzy Stempowski, bo z tekstem o Czapskich koresponduje, umieszczony kilka rozdziałów dalej artykuł: *Czytając „Bagaż z Kalinówki”, czyli jeszcze raz o sztuce patrzenia Jerzego Stempowskiego*. Krakowiak w kolejnych poświęconych mu szkicach, konsekwentnie przedstawia Stempowskiego jako wnikliwego czytelnika, czyniącego z czytania zawód. Wagę lektury wskazuje także w rozdziale *Józef Czapski wobec wiary i religijności*. Autorka powracając do książek z nocnego stolika w pokoju malarza, pisze: „Jak na eseistę przystało, traktował je [...], a właściwie autorów owych lektur – jako partnerów ciągłego dialogu”<sup>14</sup>. Prezentuje Czapskiego kompletnego, wielowymiarowego, spójnego, zmagającego się z Tajemnicą, nie tylko jako poszukującego prawdy pisarza, malarza, ale także (najpierw) czytelnika, otwartego na intelektualny dialog. I właśnie „*Coś w rodzaju dialogu...*”, zaproponowała niemalże pośrodku tej części, swoim czytelnikom autorka omawianej książki. Stanowi on ważny zwornik obszernej partii *O obowiązkach szukania....* Na podstawie wypowiedzi Czapskiego i Stempowskiego, którzy starali się zrozumieć przemiany w świecie XX wiecznej sztuki, ukazuje nie tylko podobieństwa ich myślowych traktów, ale i wynikający z myślenia według wartości, dostrzegany przez nich sens sztuki: „Dotykamy tu – czytamy w rozdziale – istoty zagadnienia. Zarówno obserwator (Stempowski), jak i praktyk malarstwa (Czapski) opominali się o etyczny wymiar dzieła sztuki, o jego prawdę”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 97.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Zob: J. Stempowski, *Po powodzi*, [w:] tegoż, *Notatnik niespiesznego przechodnia*, Warszawa 2012, t. 1, s. 181.

<sup>14</sup> M. Krakowiak, *O obowiązkach...*, s. 131.

<sup>15</sup> Tamże, s. 174.



Nie sposób nie zwrócić uwagi na jeszcze jeden walor tej książki. Cztery dekady temu Krzysztof Dybciak notował: „Ktokolwiek mówi o eseju, zaczyna mówić esejem”<sup>16</sup>. Małgorzata Krakowiak nie tylko mówi esejem, ale przede wszystkim nim myśli. Bohaterami *O obowiązku szukania...* są eseści, to ważne, bo przecież gatunki są znaczeniowótórcze. Istotny jest fakt, że nie są to tylko autorzy gatunku tej miary co Czapski, Stempowski, czy wspomniany także Wittlin, Miciński, których domeną był właśnie esej literacki, ale także ci twórcy, których opowiadania są wyraźnie esezowane, jak Szczepański, a nawet ci, którzy do eseistyki aspirowali, choćby Stasiuk. Krakowiak biegle zna nie tylko polską eseistykę, ale też obszerną i zróżnicowaną badawczą nad nią refleksję. Jej poprzednia książka to *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*. Autorka jest kompetentna, precyzyjna i odpowiedzialna, więc z uwagi na podjętą problematykę wyraźnie artykułuje także własną skalę wartości. Pod piórem Małgorzaty Krakowiak książka naukowa stała się ważną i osobistą refleksją o literaturze, sztuce, a przede wszystkim o życiu.

## Bibliografia

Dybciak K., *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977.

Dybciak K., *Wokół czy w centrum literatury. Studia o krytyce i eseju*, Warszawa 2016.

Heller M., *Moralność myślenia*, Kraków 2015.

Krakowiak M., *O obowiązku szukania. Wybory światopoglądowe polskich pisarzy z XX stulecia*, Łomianki 2018.

Stempowski J., *Notatnik niespiesznego przechodnia*, Warszawa 2012.

Tischner J., *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Wrocław 2003.

## Biogram autorki

**Aleksandra Dębska-Kossakowska** – doktor habilitowana nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii, jest zatrudniona na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego; Zajmuje się badaniem literatury modernistycznej, literatury dokumentu osobistego oraz związków literatury ze sztukami plastycznymi.

---

<sup>16</sup> K. Dybciak, *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1. Tenże Dybciak poświęcił Krakowiak fragment swojej książki: K. Dybciak, *Wokół czy w centrum literatury. Studia o krytyce i eseju*, Warszawa 2016. (*Co się dzieje z esejem i jego badaniami na początku nowego tysiąclecia? M. Krakowiak*, s. 363–368.)