

Film i media

– przeszłość i przyszłość.

Kontynuacje

pod redakcją
Andrzeja Gwoźdźcia
i Magdaleny
Kempnej-Pieniążek



Film i media — przeszłość i przyszłość. Kontynuacje

•BKF•

BIBLIOTEKA KWARTALNIKA FILMOWEGO

Film i media — przeszłość i przyszłość. Kontynuacje

Pod redakcją
Andrzeja Gwoźdźcia i Magdaleny Kempnej-Pieniążek

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk



Warszawa 2014

Recenzent: prof. dr hab. Andrzej Pitrus

Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach



Zakład Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

kwartalnik filmowy
INSTYTUT SZTUKI PAN

Redakcja i korekta: Andrzej Gwóźdź, Magdalena Kempna-Pieniążek

Edycja cyfrowa: Bartosz Kłoda-Staniecko

Projekt okładki: Tomasz Bierkowski

Wydawca:
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa
tel. 22 504 82 00

www.ispan.pl

ISBN 978-83-63877-59-0

© Copyright by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014

© Copyright by the Authors

Wszelkie prawa zastrzeżone

Spis treści

OD REDAKCJI

BOGUSŁAW SKOWRONEK | Medioznawstwo i lingwistyka transdyscyplinarne

KARINA BANASZKIEWICZ | O potrzebie antropologizowania. Metoda i praktyka w badaniach nad audiowizualnością

KATARZYNA CITKO | Antropologia obrazu jako myślenie hermeneutyczne w badaniach nad filmem

PIOTR SKRZYPCZAK | Aktor czy już performer? O perspektywach sztuki aktorskiej w filmie XXI wieku

TOMASZ KŁYS | Panoptykony, dyspozytywy, ekrany: media i ich reprezentacje w filmach Fritza Langa

SYLWIA KOŁOS | Życie sfilmowane. Uwagi o filmie biograficznym

KAMIŁA ŻYTO | Od kina *noir* do *neo-noir* – bezdroża i ślepe zaułki

ELŻBIETA DURYS | „Samotnie przeciw całemu światu...”. Zagrożenie, dziennikarze i media w amerykańskich filmach paranoi spiskowej lat siedemdziesiątych XX wieku

GRZEGORZ WÓJCIK | Kamera cyfrowa jako medium tożsamości bohaterów filmowych spod znaku polskiej generacji X

DAGMARA RODE | Aktywistyczne użycia (nowych) mediów: wybrane działania w polskim ruchu feministycznym

PATRYK GAŁUSZKA | Finansowanie społecznościowe jako nowe wyzwanie badawcze dla nauk o mediach

PAWEŁ SOŁODKI | Crowdsourcing films – szkic o zjawisku

NOTY O AUTORACH

ABSTRACTS

Od redakcji

Oddajemy do rąk Czytelników tom będący pokłosiem I Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców, jaki z inicjatywy Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach odbył się w czerwcu 2013 roku w Kamieniu Śląskim.

Dziewiętnaście artykułów powstałych na kanwie wystąpień zjazdowych opublikował „Kwartalnik Filmowy” w monograficznym, 85 numerze pisma z roku 2014. „Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje” wzbogacają tamten zbiór o kolejne dwanaście tekstów, bezpośrednio doń nawiązując.

Otwierający książkę artykuł Bogusława Skowronka zawiera projekt ufundowanej kulturowo i kognitywistycznie mediolingwistyki jako subdyscypliny na styku językoznawstwa i kulturoznawczo zorientowanego medioznawstwa. Refleksje Kariny Banaszkiewicz i Katarzyny Citko wprowadzają do zjazdowej tematyki perspektywę antropologiczną, rozważając różne metody i praktyki w badaniach nad audiowizualnością. Z antropologią w dużej mierze pozostaje związany również artykuł Piotra Skrzypczaka proponujący namysł nad aktorstwem filmowym w perspektywie zwrotu performatywnego.

Kolejny blok tekstów – zainaugurowany historycznofilmowym studium Tomasza Kłysa analizującego medialne reprezentacje w filmach Fritza Langa – poświęcony został problematyce poetyki kina w perspektywie biografistyki filmowej (Sylwia Kołos), kina *neo-noir* (Kamila Żyto) oraz tego nurtu w amerykańskiej kinematografii siódmej dekady ubiegłego wieku, który można określić mianem „filmów paranoi spiskowej” (Elżbieta Durys).

W dalszej części tomu Grzegorz Wójcik identyfikuje praktyki stosowania kamery cyfrowej w filmach pokolenia „iksów”, natomiast Dagmara Rode rozważa sposoby użycia nowych mediów w rodzimym ruchu feministycznym. Zamykające książkę artykuły Patryka Gałuszki i Pawła Sołodkiego analizują rozmaite aspekty stosunkowo nowych zjawisk w kulturze audiowizualnej, jakimi są finansowanie społecznościowe oraz *crowdsourcing*, stanowiące formy partycypacji w kulturze medialnej, ale także (jak dowodzi autor pierwszego ze wspomnianych artykułów) oferujące medioznawstwu nową perspektywę badawczą.

Żywimy nadzieję, że proponowany zbiór tekstów będzie dobrą okazją do dyskusji nad współczesnym stanem rodzimej nauki o mediach oraz rozlicznych sposobów i porządków jej uprawiania.

Bogusław Skowronek

Medioznawstwo i lingwistyka transdyscyplinarne

W niniejszym szkicu będzie mnie zajmował językowy wymiar komunikacji medialnej, obszar języka motywowanego medialnymi czynnikami, języka funkcjonującego w przestrzeni mediów. Stoję na stanowisku, iż współczesne badania lingwistyczne, dalekie od sformalizowanego strukturalizmu, mocno osadzone w tradycji badań kulturowych, doskonale łączą się z badaniami mediów. Uważam, iż sytuacja współczesnej kultury, status medioznawstwa i językoznawstwa dojrzały do tego, by w kontekście związków poszczególnych medialnych technologii i charakterystycznych dlań zjawisk językowo-komunikacyjnych odpowiedzieć sobie na zasadnicze pytania: czy można zbudować wspólną płaszczyznę badawczą, która stanowiłaby teoretyczne i metodologiczne zaplecze dla rozmaitych analiz, czasem bardzo odmiennych formalnie zjawisk językowych, właściwych poszczególnym technologiom medialnym? Czy współczesna lingwistyka w pełni uwzględniła fakt istotnego wpływu mediów na tworzenie ujętych w konceptualizacji rzeczywistości? Próbą odpowiedzi na te pytania jest teoretyczna koncepcja subdyscypliny, którą nazwałem mediolingwistyką i której założenia opisałem w autorskiej monografii *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*¹. Niniejszy artykuł będzie prezentacją jej najważniejszych tez².

Wbrew prognozom z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, wieszczącym kres myślenia opartego na języku oraz postlingwalny charakter kultury (będący skutkiem wyłącznego prymatu wizualności), słowo dalej jest (wszech)obecne, bo nadal stanowi główną ekspresję konceptualizacji (operacji poznawczych). Oczywiście nie zmienia to faktu, iż język wchodzi dziś z obrazem medialnym w bardzo różnorodne i przebogate relacje semiotyczne „w ramach hybrydowych systemów reprezentacji”³. Z pewnością media elektroniczne nie doprowadziły do kryzysu słowa lub jego degradacji. Owszem, status *verbum* i jego dotychczasowe osadzenie uległy zmianom, zwłaszcza poprzez oderwanie od materialnego nośnika i sprowadzenie często do elektronicznego obrazu (zwłaszcza w Internecie), ale ewentualny kryzys słowa interpretować należy przede wszystkim jako kryzys paradygmatu klasycznego językoznawstwa, w którego ramach dokonywano opisu jego kondycji⁴. Stąd też mój zamysł, by ów paradygmat nieco poszerzyć i w kontekście mediów zredefiniować.

Współczesne badania medioznawcze sprzężone z lingwistycznymi winno się, moim zdaniem, lokować przede wszystkim w obszarze badań trans- i oczywiście interdyscyplinarnych. Formuły te nie powinny być traktowane jako modny frazes, przypadkowy eklektyzm (okazjonalnie czynione „pożyczki” badawczych narzędzi) bądź męcząca konieczność. Nie może to być również seria przypadkowych „wycieczek” jednej dyscypliny na pola innych. Nie idzie także o proste sumowanie wyjaśnień dostarczanych przez poszczególne dyscypliny szczegółowe. Winna to być natomiast stała praktyka interpretacyjna, twórcza interakcja podejść, wzajemna badawcza inspiracja, motywowanie, ale i przenikanie spojrzeń, działanie systematyczne i sfunkcjonalizowane. Powinien to być dialog niezagłuszających się głosów, niewykluczających się, niewalczących o dominację, ale tworzących nową jakość, wynikającą z zestawienia wielu rozmaitych perspektyw teoretycznych. Dzisiejszy badacz mediów i języka tam funkcjonującego musi być, jak mówi Andrzej Gwóźdź, „kulturoznawcą medialnej technokultury”⁵. Owo „medialne kulturoznawstwo” musi łączyć się z „lingwistycznym kulturoznawstwem”, a precyzując: lingwistyką kulturową, mocno sprzężoną z semantyką kognitywną.

Projekt postępowania badawczego, zwany przeze mnie mediolingwistyką, opiera się zatem na wspólnej dla medioznawstwa i językoznawstwa podstawie – są to podejścia kulturowe oraz kognitywne.

W prezentowanym tu ujęciu definiuję język jako nierozzerwalny element poznawczych struktur, których funkcjonowanie zależne jest także od zewnętrznych kontekstów, zwłaszcza kultury medialnej. Język stanowi nie tylko narzędzie poznania – takie stwierdzenie wydaje się redukcjonistyczne, narzędzie jest bowiem zawsze zewnętrzne wobec podmiotu, można je zmienić lub odłożyć. Język traktuję jako coś więcej: fenomen spajający myślenie, poznanie, kulturę – antropologicznie podstawową formę ludzkiej ekspresji. Podstawowym komponentem języka jest zaś mentalna konceptualizacja, która z kolei leży u źródeł werbalnego wysłowienia. Język służy więc wyrażaniu, a kulturowo rzecz biorąc: konstruowaniu znaczenia⁶. Podobną rolę co język w budowaniu indywidualnych znaczeń, oswajających chaos świata, odgrywają dziś media (oczywiście, wraz z werbalnymi formami charakterystycznymi dla określonych technologii). Media traktuję jako maszyny sensotwórcze, konstruujące znaczenia, kreujące w pewien określony sposób obrazy świata – warto podkreślić: medialne obrazy świata. Rozumiem je jako epistemologiczne formacje, współtworzące indywidualny kapitał kulturowy.

Kategoriami spajającymi kulturowe rozumienie lingwistyki i medioznawstwa są: językowy obraz świata (JOS) oraz medialny obraz świata (MOS)⁷. W największym skrócie można stwierdzić, że JOS jest „zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie”⁸. Natomiast MOS jest medialną reinterpretacją językowego obrazu świata; jej istotę stanowi głównie modyfikacja treści w nim zawartych (z reguły dokonywana w mediach w określonych celach). Ów medialny obraz łączy się z istniejącym w umyśle użytkownika utrwalonym językowym obrazem świata określonych rzeczy i zjawisk. Spotykają się wtedy z reguły dwa typy racjonalności: potocznej, głównej racjonalności w konstruowaniu klasycznego JOS oraz racjonalności danego tekstu medialnego, tworząc nowe lub tylko zmodyfikowane konceptualizacje świata i jego werbalne ekspresje. Medialny obraz świata jest więc zawsze interpretacją rzeczywistości odpowiednio ideologicznie ukierunkowaną. Jak bardzo (i czy w ogóle) medialny obraz rzeczywistości będzie przesłaniał istniejące w języku wyobrażenia o rzeczywistości i czy będzie to obraz jedyny, zależy od posiadanych przez poszczególnych użytkowników protokołów kulturowych (kompetencji medialnych).

Wychodzę z założenia, że media przede wszystkim modyfikują istniejące już w umysłach odbiorców kulturowo utrwalone wizje rzeczywistości (wraz z ich językowym kształtem). Przyjmuję stanowisko Teuna van Dijka, zakładające istnienie w danej społeczności ogólnej wiedzy kulturowej, którą można nazwać wspólną bazą kulturową (*cultural common ground*). Można traktować ją jako „podstawę wszelkiej wiedzy, wewnątrz- i międzygrupowej, dlatego opierają się na niej różne ideologie. Oznacza to, że dla danej kultury wspólna baza jest niekwestionowana, zdroworozsądkowa i z tego względu nieideologiczna. Częścią wspólnej bazy kulturowej są ogólne normy i wartości podzielane przez wszystkich przedstawicieli danej kultury. Grupy wybierają niektóre z tych wartości kulturowych, np. wolność, równość, sprawiedliwość czy obiektywizm, i organizują je w swoje własne ideologie”⁹. Tak więc poszczególne grupy społeczne (określone wspólnoty dyskursu, także na przykład medialni nadawcy) konstruują zgodną z własnymi założeniami wiedzę i przekonania, bazując na przekonaniach bardziej ogólnych, kulturowych. W ten sposób wspólna baza kulturowa służy jako podstawa wiedzy grupowej, ta z kolei opiera się na fundamentalnych przekonaniach grupy, na jej ideologii¹⁰. Pochodnymi wspólnej bazy kulturowej są określone dyskursy ideologiczne, realizowane przez poszczególne przekazy medialne. Są one intencjonalne, oparte na bazie kulturowej, ale jej zasoby wykorzystują swoiście, czerpią z niej selektywnie, przy czym żaden z nich osobno ani wszystkie razem nie wyczerpują jej możliwości¹¹. Ideologie są z definicji dość ogólne i względnie abstrakcyjne, muszą bowiem nadawać się do różnych sytuacji, dlatego też konkretne ich realizacje (także językowe) wyznaczają odpowiednie modele kontekstu. Sprawują one kontrolę nad użyciem danego elementu bazy, tworzeniem i rozumieniem konkretnego dyskursu, a także leżą u podstaw odpowiedniej (ideologicznej)

interpretacji zdarzenia komunikacyjnego. Kontrola modeli kontekstu nad dyskursem (czyli: odpowiednie jego ideologizowanie) działa na wszystkich poziomach: od nich zależy, jakie sądy i w jakim zestawieniu wybiorą użytkownicy języka (na przykład nadawcy medialni), uznając je za relewantne (ciekawe, nowe, wstrząsające, sensacyjne itp.), jakie mają oni wyobrażenia o danym zjawisku, jakie pragmatyczne formuły językowe zostaną wtedy zastosowane, jakie będą cechy stylu wypowiedzi itp.¹²

Lingwistycznym korelatem wspólnej bazy kulturowej jest język (styl) potoczny wraz z charakterystyczną dla niego racjonalnością potoczną¹³. Typ racjonalności to sposób postrzegania przez człowieka rzeczywistości, akceptowany przez niego system potrzeb, uprzedzeń, preferencji, a także wartości¹⁴. Potoczność rozumiem niewartościująco, w sposób antropologiczny, jako kategorię kulturową, nie normatywną. Myślenie potoczne wraz z językiem (stylem) potocznym to kognitywny fundament człowieka, centrum systemu poznawczego i werbalnego, a zarazem baza derywacyjna i zaplecze dla wszystkich wyspecjalizowanych wariantów poznawczo-językowych (a takowe właśnie tworzą media). Jako wyjściową bazę dla swych przekazów media przyjmują kulturowo utrwalone struktury kognitywne, składające się na racjonalność potoczną (inaczej: wspólną bazę kulturową); odwołują się przy tym do wiedzy i doświadczeń znanych przeciętnemu użytkownikowi. Racjonalność potoczna „utrwała bowiem funkcjonujący w społeczeństwie zespół wspólnych znaków, struktur językowych, wyobrażeń i przekonań, jest nosicielem językowego obrazu świata. Potoczne konceptualizacje rzeczywistości cechuje antropocentryzm, konkretność i zdroworoządkowy praktycyzm, dlatego ten właśnie wariant języka jest korelatem «wspólnej bazy kulturowej»”¹⁵.

Pragnę zaznaczyć, iż zarówno wspólna baza kulturowa van Dijka, jak i racjonalność potoczna wraz ze stylem potocznym, wskazywane zwłaszcza przez Jerzego Bartmińskiego, są zdroworoządkowe, dalekie od skrajności, nieideologiczne i niekwestionowane w ramach danej kultury. Ich częścią są także normy i wartości podzielane przez wszystkich członków językowo-kulturowej wspólnoty. Media zatem, tworząc własne obrazy świata, zawsze muszą opierać się na wspólnej dla wszystkich bazie. Nie mogą uciec od zawartego w języku wspólnoty obrazu świata, który jest pochodną sposobu konceptualizacji rzeczywistości obowiązującego w danej kulturze. Taka ucieczka byłaby w istocie ucieczką od kultury¹⁶. Wyjściem z tej sytuacji jest odpowiednia, bo ideologicznie motywowana, modyfikacja/reinterpretacja odpowiednich elementów wspólnej bazy kulturowej. Każde kreatywne przekształcenie semantyki w medialnych przekazach wyrasta z konwencjonalnych (bazowych) użyć, jest ich rozwinięciem i przetworzeniem¹⁷. W medialnym dyskursie potoczny obraz świata (w tym językowy) ulega zawsze odpowiedniemu ukierunkowaniu, wchodzi w kontekst sytuacyjny i w sieć kulturowych powiązań, zasadniczo ideologicznych. W procesach komunikacji medialnej nadawcy instytucjonalni tworzą, opierając się na wspólnej bazie racjonalności potocznej, odpowiednie do realizacji własnych celów wizje rzeczywistości – medialne obrazy świata, wraz z ich realizacją językową, odpowiednio ukierunkowane. A ponieważ współczesna przestrzeń komunikacyjna jest zagospodarowana przez wielu medialnych nadawców, mamy w praktyce do czynienia z wieloma medialnymi dyskursami o rozmaitych ideologicznych koneksjach i światopoglądowej oraz językowej specyfice¹⁸. Powszechnie zdarza się, iż to samo wydarzenie bywa w mediach werbalizowane, interpretowane i wartościowane w skrajnie odmienne sposoby (wynika to ze sposobu przedstawienia, odpowiedniego układu informacji, wyróżniania lub ukrywania określonych aspektów).

Główny mechanizm napędowy mediów jako maszyn sensotwórczych opiera się zatem na kognitywno-językowych działaniach o kreatywnym charakterze. Owe działania polegają przede wszystkim na ideologicznym modyfikowaniu/reinterpretowaniu/profilowaniu istniejących w racjonalności potocznej i językowo utrwalonych obrazów świata oraz celowym tworzeniu na ich podstawie właściwych sobie wizji rzeczywistości (medialnych obrazów świata). Wspólna baza kulturowa, powiązana z racjonalnością potoczną, stanowi jednak zawsze punkt odniesienia dla

wszelkich ideologicznych transformacji znaczeniowych. Muszą bowiem istnieć pojęcia bazowe, aby móc dokonywać na nich ideologicznych operacji (musi funkcjonować osadzone w racjonalności potocznej wspólne zaplecze kulturowe). Tak więc ogólne definicyjne założenie: „wspólna baza kulturowa wraz racjonalnością potoczną oraz ideologiczne profilowanie określonych jej elementów”¹⁹ dobrze określałoby medialny dyskurs (oczywiście, w swym najogólniejszym założeniu).

Związane z użytkowaniem mediów przez daną jednostkę swoiste matryce percepcji, myślenia (poznawcze zasoby i kognitywne modele), mówienia (odpowiednie wzorce kodowania i komunikowania) oraz działania (semiotyczna aktywność, odpowiednie praktyki społeczne), usytuowane w odpowiednich kontekstach epistemologicznych, wykorzystywane potem do opisu otaczającej rzeczywistości, nazywam – w nawiązaniu do socjologii Pierre’a Bourdieu – medialnymi habitusami. Jeśli habitus opisywał relacje jednostki i społeczeństwa²⁰, to medialny habitus w moim ujęciu opisuje je także, ale włącza w te relacje również konkretne media i związane z nimi (ewokowane) dyspozytywy: formy użytkowania i semiotycznej partycypacji. Wzajemna interakcja łączy obydwie obszary (mediów i odbiorczych kompetencji), skutkując równocześnie odpowiednimi dla nich regułami komunikacji i językowymi formami. Na medialny habitus jednostki składają się zatem łącznie: realizowane przezeń sposoby konceptualizowania zjawisk (sposoby kognitywnego nadawania znaczeń), historyczno-społeczne uwarunkowania, nabywane w trakcie socjalizacji (od domu po instytucje edukacji) oraz uwarunkowania medialne (dostęp do mediów, realizowane formy partycypacji, posiadane protokoły kulturowe; autonomia *versus* wykluczenie połączone z technofilią *versus* technofobią). Owa sieć medialnych oraz kulturowo-społecznych determinant, czyli połączenie sfer subiektywności (osobistych dyspozycji, kompetencji medialnych i modeli uczestnictwa) z obiektywnością (dostępem do technologii i społeczno-demograficznymi uwarunkowaniami) określa przystosowanie się jednostki do funkcjonowania w mediatyzowanym społeczeństwie, a więc wyznacza jej medialny habitus.

Lingwistyka kulturowa, semantyka kognitywna i medialne kulturoznawstwo są tak ważnym teoretycznym zapleczem dla mediolingwistyki, gdyż pomiędzy mechanizmami, które decydują o indywidualnych procesach poznawczych (warunkujących konceptualizację), a mechanizmami społecznego oddziaływania mediów (polegającymi na tworzeniu medialnych obrazów świata) można znaleźć zasadnicze podobieństwo (choć oczywiście o bezpośredniej analogii nie może tu być mowy). Dlatego konsekwentnie nazywam media maszynami sensotwórczymi. Umysł/mózg – organ wytwarzający znaczenia – jest kształtowany zarówno przez cielesne, jak i medialne (kulturowe) doświadczenia²¹. Media są w obecnej sytuacji kultury fenomenem (współ)decydującym o sposobach objaśniania i interpretacji indywidualnie konstruowanych znaczeń. Tak jak ludzie mogą na wiele sposobów mentalnie konstruować jedną sytuację czy wydarzenie i następnie opisywać je za pomocą wielu odmiennych wyrażen językowych, tak też mogą czynić to poszczególne media, posługując się odpowiednimi komunikatami. Media pokazują, że znaczenie danego przekazu to nie tylko jego poznawcza treść, ale też (przede wszystkim) – przy uwzględnieniu określonej technologii i logiki funkcjonowania – sposób konstruowania tej treści. Ów sposób konstruowania znaczeń (treści) i ich językowej ekspresji bywa natomiast ważniejszy od samych znaczeń. Wszyscy badacze mediów oraz językoznawcy doskonale o tym wiedzą. Podstawowymi sposobami są tu: kategoryzacja (choćby poprzez akt nominacji), obrazowanie (to samo zjawisko, zdarzenie, sytuacja zostają ze względu na wielość perspektyw i punktów widzenia ukazane w rozmaity sposób, za pomocą dostępnych, ale alternatywnych środków wyrazu), profilowanie (tworzenie pewnego semantycznego wariantu danego pojęcia lub zespołu pojęć, zaznaczanie niektórych elementów ze wspólnej bazy jako najważniejszych) oraz procesy metaforyczne, splecione z amalgamacją kognitywną (procesem stapiania przestrzeni mentalnych).

W analizie medialnych obrazów świata pomocna może okazać się także klasyczna koncepcja performatywów. Jak wiadomo, przekazom medialnym trudno przypisywać kategorie prawdy czy fałszu.

Można natomiast mówić o ich fortunności (skuteczności) lub niefortunności (nieskuteczności). Określony tekst (obraz świata) – powołany w akcie medialnej reprezentacji, także językowej – jest fortunny wtedy, kiedy zostanie przez odbiorcę mentalnie uspołniony, zinterpretowany jako istotny semantycznie, posiadający znaczenie, ważny w kontekście własnej egzystencji i wkomponowany – zwłaszcza dzięki procesom amalgamacji kognitywnej – do posiadanych już poznawczych zasobów (określonego typu wiedzy). Sprawcza moc mediów realizuje się między innymi dzięki językowym wypowiedziom, których możliwości sprowadzają się do kreowania odpowiednich obrazów rzeczywistości (medialnych obrazów świata). Można więc wtedy mówić o istnieniu tak zwanych deklaratywów medialnych²². W tego typu aktach mowy liczy się określony komunikacyjny efekt wypowiedzi, czyli realizacja wybranych pragmatycznych funkcji: performatywnej (powoływania światów), fatycznej (inicjowania i podtrzymywania wrażenia kontaktu) czy perswazyjnej (kształtowania postaw odbiorcy, w tym nakłaniania go do aktywnego udziału w aktualnie realizowanym akcie komunikacji).

W transdyscyplinarnych badaniach o mediolingwistycznym charakterze bardzo istotne – wręcz kluczowe – jest pytanie: za pomocą jakich kryteriów charakteryzować i systematyzować polisemiczny i polimorficzny konglomerat najróżnorodniejszych fenomenów językowych motywowanych medialnie (biorąc pod uwagę konkretne już ich realizacje)? Proponuję stanowisko na tyle pragmatyczne, by mogło być badawczo operacyjne. Przyjmuję koncepcję Urszuli Żydek-Bednarczuk, która wskazuje na odmiany medialne języka²³: „odmiana językowa to struktura globalna wyposażona w ponadgatunkowe właściwości, ale przynależna do określonej klasy, w której mamy uniwersalne schematy utrwalone w tradycji językoznawczej, ale tkwiące także w świadomości użytkowników języka. [...] Dla modelu komunikacji ważne są zjawiska znaczeniowe, powstające przy udziale języka oraz ramy sytuacyjne, w których się pojawiają. [...] Tak więc ramy sytuacyjne (radio, prasa, telewizja, Internet) są tworzywem dla różnych działań komunikacyjnych, a zarazem są ich kontekstem. W rezultacie wydzielenie odmiany medialnej warunkowane byłoby kryteriami przynależnymi do komunikacji językowej i pozajęzykowej, występowaniem wzorców tekstowych charakterystycznych dla danej odmiany, kryteriami funkcji tekstu i wypowiedzi, typów sytuacji i interakcji, gatunków i ich odmian”²⁴. W każdym z mediów funkcjonowanie tych kryteriów wygląda oczywiście inaczej, stąd poszczególne językowe odmiany medialne będą się różniły od siebie i charakteryzowały swoistymi, sobie tylko właściwymi cechami.

Żydek-Bednarczuk wydziela cztery językowe odmiany medialne: prasową, radiową, telewizyjną i internetową. Zaznacza także, iż dawniej były one kwalifikowane jako publicystyczne. Dzisiaj, rzecz jasna, podział na media (czy też poszczególne przekazy) informacyjne i publicystyczne jest w praktyce trudny do utrzymania. Co więcej, typologię autorki warto rozszerzyć o jeszcze jedną – filmową – odmianę. Przyjmując zatem podstawowe kryteria wyodrębnienia mediów masowych, można, moim zdaniem, mówić o następujących prototypowych językowych odmianach medialnych: (1) prasowej odmianie medialnej, (2) filmowej odmianie medialnej, (3) radiowej odmianie medialnej, (4) telewizyjnej odmianie medialnej, (5) internetowej odmianie medialnej.

Przedstawiona klasyfikacja językowych odmian medialnych z punktu widzenia praktyki analitycznej jest bardzo wygodna w stosowaniu, a zarazem porządkująca, logiczna, zgodna z doświadczeniem użytkowników. Jest ona także niezwykle szeroka, heterogeniczna, co należy uznać za pewną wadę. Mam pełną świadomość, iż sytuacja werbalnego języka (zapośredniczonego przez różne media) jest bardzo złożona i często wymyka się jednoznaczemu opisowi. Jednak kryterium podstawowe, bardzo efektywne, bo umożliwiające wydzielenie językowych odmian, stanowi tu właśnie sama technologia medialna. Jest to wyznacznik wygodny i operacyjny, jako jedyny – wobec wszelkich możliwości mediów w tym zakresie – dający sposobność w miarę precyzyjnego uchwycenia najrozmaitszych językowych realizacji. Przykładowo, w sieci mamy do czynienia z ogromem najróżniejszych werbalnych (tekstowych i genologicznych) wykonań, radykalnie różniących się od siebie

(komunikacyjnie, formalnie, pragmatycznie, tekstowo, stylistycznie itp.). Wszystkie je spaja jednak ważna platforma – kontekst technologii, jaką jest Internet. Podobnie rzecz wygląda w odniesieniu do innych mediów. Świadom faktu, że w każdej językowej odmianie medialnej mamy do czynienia z przekazami różniącymi się formalnie, komunikacyjnie, gatunkowo, stylistycznie itd., uważam jednak, że ogólny koncept odmiany wydzielonej ze względu na samo medium – jako bardzo funkcjonalny i praktyczny – godzien jest zastosowania w mediolingwistycznych analizach.

Oczywiście, zawsze trzeba mieć na uwadze, że media to „istny ocean bardzo różnorodnych dyskursów (wydarzeń komunikacyjnych)”²⁵, jak obrazowo ujął to Stanisław Gajda. Kryteriów podziału tych dyskursów może być zatem wiele, jednakże to uwzględniające samo medium konsekwentnie traktuję jako nadrzędne. Innymi cechami porządkującymi mogą być: temat (dyskursy: polityczny, rozrywkowy, popularnonaukowy itp.), gatunek (formuły zarówno utrwalone, jak i nowe, hybrydyczne), źródło (dyskursy: własny i rozpowszechniony), styl (osobniczy, tytułów prasowych, audycji radiowych, reportaży telewizyjnych itd.)²⁶. Mam też pełną świadomość, że klasyfikacja treści lingwistycznych ze względu na technologie medialne, czyli patrzenie na nie przez pryzmat technicznych środków ich dystrybucji, w obecnej sytuacji kultury konwergencji i partycypacji może jawić się jako propozycja dyskusyjna. W epoce, w której Internet zredefiniował komunikację medialną, odrębność poszczególnych technologii staje się coraz bardziej iluzoryczna. Pamiętać jednak trzeba, że badacz, analizując określone zjawisko językowe, rozpatruje je w wersji ostatecznej – tej, która już osadzona jest w danym medium (niezależnie od wcześniejszych form danego tekstu, choć istnienie takowych trzeba zawsze uwzględniać w analizie).

Kolejne ważne pytanie brzmi: czy można wskazać jakieś dominujące płaszczyzny, które łączyłyby wymienione przeze mnie językowe odmiany medialne: filmową, prasową, radiową, telewizyjną i internetową? Spróbuję teraz wskazać te, zapewne nie wszystkie, wspólne determinanty. Komponenty owe są natury kulturowo-lingwistycznej, to znaczy, że będąc częścią kontekstu zewnętrznego (kulturowo-medialnego), jednoznacznie oddziałują (choć w rozmaity sposób) na językową warstwę przekazu. Dominantami tymi są, moim zdaniem: (1) internetyzacja, co oznacza, że sieć, jako dominująca dziś przestrzeń komunikacyjna, staje się punktem odniesienia dla wszystkich istniejących mediów i form językowo-komunikacyjnych, które je charakteryzują. Internet dokonał (ciągle dokonuje) remediacji poszczególnych technologii, form werbalnych i komunikacyjnych, wpisując je w nowe konteksty funkcjonowania i użytkowania; (2) ideologizacja, co oznacza, że wszystkie media produkują określone ideologiczne wyobrażenia rzeczywistości – medialne obrazy świata – wraz z ich ujętowioną postacią; często mamy do czynienia z wręcz programową światopoglądową jednoznacznością, a nawet stronniczością ujęcia, celową wybiórczością cech w budowaniu obrazu zjawisk²⁷; (3) instytucjonalna dyferencjacja, co oznacza, że funkcjonują rozmaite medialne instytucje, które ze względu na swoją specyfikę instytucjonalno-formalną (media prywatne/komercyjne/publiczne/niekomercyjne) odpowiednio profilują właściwe dla siebie przekazy (tworzą odpowiednie dla swoich założeń medialne obrazy świata wraz z ich językowymi reprezentacjami). Wiąże się to mocno z ideologizacją; (4) odbiorcza dyferencjacja (atomizacja publiczności), co oznacza, że przestrzeń medialna jest sfragmentaryzowana i mamy do czynienia z wieloma zróżnicowanymi ideologicznie i komunikacyjnie wspólnotami dyskursu (często nieprzystawalnymi do siebie). Każda z tych interpretacyjnych wspólnot (grup odbiorczych) dysponuje swoimi mediami i przekazami, typami komunikacji i językowymi obrazami świata oraz właściwymi sobie zasadami ich wykorzystywania, czasem zaś mediolektami; (5) aksjologizacja (mocno powiązana z ideologizacją), co oznacza, że media, odpowiednio wartościując elementy świata, zarządzają emocjami jednostkowymi i ponadjednostkowymi; (6) tabloidyżacja, co oznacza, że wszystkie przekazy medialne (niezależnie od swych prymarnych funkcji, na przykład informacyjnych) realizują przede wszystkim funkcje rozrywkowe, są częścią „globalnej ekumeny rozrywkowej”²⁸, a ich głównym celem jest

zatrzymanie uwagi odbiorcy, co z kolei wiąże się z budowaniem przestrzeni dla potencjalnych reklamodawców (silny związek tabloidyzacji z narracją konsumpcjonizmu). Stąd między innymi akcentowanie fatyczności, treściowe uproszczenia, jednoznaczność wizji świata, wyrazistość tezy oraz estetyka nadmiaru, szoku, ostentacji i udratyzowania (czemu towarzyszy fragmentaryzacja wydarzeń, ich izolowanie oraz oderwanie od ogólnych, szerszych procesów i kontekstów)²⁹; (7) hybrydyzacja genologiczna, co oznacza, iż przekazy medialne wraz z odpowiadającymi im językowymi odmianami charakteryzuje nadmiarowość formalno-gatunkowa i permanentna wielość stylistyk, typów komunikacji oraz hybryd, łączących cechy rozmaitych gatunków w obrębie jednego tekstu czy programu. Pragmatyczna polifunkcyjność skutkuje natomiast zjawiskiem przenikania się i łączenia tradycyjnych aktów mowy (poliillokucyjność).

Ostatnie ważne założenie prezentowanego tu transdyscyplinarnego podejścia jest związane z tym, że w kulturowych badaniach języka w mediach lingwistykę kulturową, medioznawstwo i semantykę kognitywną winna spajać krytyczna analiza dyskursu (KAD)³⁰. Rudymetarnym założeniem analiz medialnej polszczyzny jest właśnie przejawianie przez nie cech lingwistyki krytycznej, to znaczy nie tylko mającej na celu opis formalnych elementów danego tekstu językowego motywowanego medialnie, lecz przede wszystkim służącej ujawnianiu szerszych jego odniesień do struktur i procesów społecznych, komunikacyjnych, politycznych, kulturowych oraz, rzecz jasna, technologiczno-medialnych. W prezentowanym tu projekcie lingwistycznym chodzi o wyjście poza system i traktowanie języka jako społecznej praktyki, nie zaś tylko formalnej struktury. Dlatego też KAD z założenia jest interdyscyplinarnym projektem badawczym. Dzięki zgłębianiu ukrytych relacji i przyczynowych związków między konkretnymi tekstami funkcjonującymi w mediach a ich szerszymi, zewnętrznymi, kontekstualnymi usytuowaniami, projektowane w ten sposób analizy lingwistyczne łączą się z praktykowaną w kulturoznawczych badaniach tak zwaną krytyczną analizą dyskursu medialnego³¹. Pragnę mocno podkreślić, że językoznawcze metodologie ograniczające analizy werbalnych zdarzeń do formalnych czynników są nie tyle nawet redukcjonistyczne, co wręcz błędne. Słowo w aktach medialnego komunikowania nigdy nie jest niewinne, lecz zawsze i bez wyjątku ideologicznie obciążone, odsłania bowiem (w krytycznej procedurze analitycznej) określony wieloaspektowy medialny profil, który stoi za użyciem danego werbalnego komunikatu, będącego częścią medialnego obrazu świata.

Norman Fairclough wyróżnia trzy zasadnicze etapy krytycznej analizy dyskursu³²: (1) opis – koncentracja na formalnych właściwościach tekstu, (2) interpretacja – skupienie się na związku między tekstem a interakcją. Tekst traktowany jest na tym etapie jako rezultat procesu produkcji oraz jako podstawa w procesie interpretacji, (3) wyjaśnianie – zajęcie się związkiem między interpretacją a społecznym kontekstem (przy szczególnym uwzględnieniu społecznych czynników procesu produkcji i interpretacji oraz ich skutków). Propozycję Fairclougha traktuję jako pewną ramę, będącą podstawą dla szczegółowych działań analitycznych, dostosowanych do właściwego przedmiotu refleksji. Opracowany przeze mnie własny model postępowania badawczego zawiera następujące etapy działań, które winny składać się na krytyczną analizę zdarzeń lingwistycznych motywowanych medialnie: (1) wyodrębnienie tekstu językowego ze struktury przekazu określonego medium, analiza polisemiotyca wzajemnych związków i determinant; określenie logiki danej technologii i światopoglądu medium oraz ich wpływu na badany tekst: jest to etap medialnej denaturalizacji tekstu; (2) badanie celów pragmatycznych analizowanego tekstu i jego przeznaczenia wraz z określeniem obszarów tematycznych, decydujących o funkcji pola polityki, rozrywki, działalności społecznej, informacji itp.: jest to etap pragmatyczno-funkcjonalnej denaturalizacji tekstu; (3) analiza środków formalnych badanego tekstu, opis poszczególnych kategorii gramatyczno-systemowych, stylistycznych, kompozycyjnych, genologicznych itp.; wskazanie, jak od strony językowej budują one medialny obraz świata: jest to etap językowej denaturalizacji tekstu; (4) wykrycie determinujących badany tekst praktyk

i matryc ideologicznych (społecznych, politycznych, kulturowych, światopoglądowych) oraz ich wpływu na kreowany obraz rzeczywistości: jest to etap dyskursywnej denaturalizacji tekstu; (5) próba zbadania efektów oddziaływania analizowanego tekstu, ukazanie jego społecznej cyrkulacji oraz wpływu na poszczególnych użytkowników, w tym także ustalanie wzorców funkcjonowania w kulturze; analiza preferowanych sposobów interpretacji (zaprogramowanych przez autora badanego tekstu) oraz ewentualnych opozycyjnych odczytań: jest to etap odbiorczej denaturalizacji tekstu (często trudnej do efektywnej realizacji bez dodatkowych badań publiczności).

Przedstawione etapy postępowania są tylko pewną propozycją; nie stanowią listy ani ostatecznej, ani łącznej. W badaniach można poprzestać na jednym lub kilka etapach. Decydują o tym konkretne cele przyjęte przez badacza oraz charakter i struktura analizowanego tekstu. Równocześnie trzeba pamiętać, że komunikacja medialna i jej różnorodne w kształcie oraz bogate w lingwistyczne sensy realizacje wielokrotnie mogą wymuszać dodatkowe (poszerzające ogląd) etapy, a czasem wręcz zupełnie nowatorskie, subwersywne procedury analityczne. Jedno jest pewne: krytyczne badanie językowych zdarzeń motywowanych medialnie zawsze wymaga metodologicznej otwartości oraz szerokiego i rzetelnego zaplecza teoretycznego.

Tylko lingwistyka mocno osadzona na fundamencie kulturowym oraz kognitywnym, odsłaniająca zasady działania konceptualizacyjnej maszyny (medialnych obrazów świata), połączona z krytycznym podejściem do badanych tekstów (dyskursywnych uwarunkowań komunikacji medialnej) jest w stanie wyjść poza poziom systemowej diagnozy i pokazać wielorakie determinanty polszczyzny uwikłanej w media. Uważam, że teoretyczne zaplecze prezentowanego tu kierunku – językoznawstwo kulturowe, semantyka kognitywna oraz medioznawstwo z wiedzą o kulturze – pozwalają uważać mediolingwistykę za subdyscyplinę mocną w swych naukowych podstawach i metodologicznie efektywną.

¹ Por. B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.

² Dla zachowania paradygmatycznej równowagi główne tezy mediolingwistyki zaprezentowałem również językoznawcom podczas konferencji *Bogactwo współczesnej polszczyzny* (Kraków, 12–13.04.2013), w artykule *O nowej koncepcji badań polszczyzny medialnej*. Zob. „Język Polski” 2014, r. XCIV, nr 1.

³ S. Gajda, *Nowe media w perspektywie lingwistycznej*, [w:] *Styl, dyskurs, media*, red. B. Bogołębska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 25.

⁴ Por. M. Górka-Olesińska, *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009, s. 168.

⁵ A. Gwóźdź, *Przedmowa*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 8.

⁶ Zob. Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, s. 28.

⁷ Zob. D. Kępa-Figura, P. Nowak, *Językowy obraz świata a medialny obraz świata*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2006, r. XLIX, nr 1–2.

⁸ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 12.

⁹ T.A. van Dijk, *Dyskurs polityczny i ideologia*, „Etnolingwistyka” 2003, nr 15, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 10.

¹¹ J. Bartmiński, *Wartości i ich profile medialne*, [w:] *Ideologie w słowach i obrazach*, red. I. Kamińska--Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008,

s. 37.

[12](#) T.A. van Dijk, *Dyskurs polityczny...*, s. 12.

[13](#) Zob. J. Bartmiński, *Wartości i ich profile medialne...*

[14](#) Zob. R. Tokarski, *Wartościowanie człowieka w metaforach językowych*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. LXXXII, s. 146.

[15](#) Tamże, s. 24.

[16](#) Zob. D. Kępa-Figura, P. Nowak, *Językowy obraz...*, s. 51.

[17](#) Por. P. Nowak, R. Tokarski, *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*, [w:] *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 25.

[18](#) Zob. J. Bartmiński, *Wartości i ich profile medialne...*, s. 24.

[19](#) Tamże, s. 31.

[20](#) Zob. M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997; K. Sztandar-Sztanderska, *Teoria praktyki i praktyka teorii. Wstęp do socjologii Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

[21](#) Zob. Z. Kövecses, *Język, umysł...*, s. 464, 470.

[22](#) Zob. R. Dybalska, D. Kępa-Figura, P. Nowak, *Perswazja i manipulacja w języku mediów. Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004, s. 15–35.

[23](#) Autorka koncepcji, Urszula Żydek-Bednarczuk, w swych ostatnich publikacjach zrezygnowała z określenia „językowe odmiany medialne” na rzecz terminu „dyskurs medialny”, rozumianego jako hiperonim kolejnych dyskursów: prasowego, radiowego, telewizyjnego i internetowego. Zob. U. Żydek-Bednarczuk, *Dyskurs medialny*, [w:] *Stylie współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 187. Sam zamysł dyferencjacji medialnych form lingwistycznych i kryteria ich wydzielenia pozostały jednak w zasadzie bez zmian, dlatego konsekwentnie będę używał określenia „językowe odmiany medialne”.

[24](#) U. Żydek-Bednarczuk, *Zmiany w zachowaniach komunikacyjnych a nowe odmiany językowe (odmiana medialna)*, [w:] *Współczesne odmiany języka narodowego*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 99.

[25](#) S. Gajda, *Media – stylowy tygiel współczesnej polszczyzny*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Upowszechnianie Nauki – Oświata „UN – O”, Warszawa 2000, s. 24.

[26](#) Zob. tamże.

[27](#) Coraz częściej publicyści i ludzie mediów nie pozują na obiektywizm i nie ukrywają swoich poglądów. Dziennikarski etos, wyważanie racji oraz dążenie do obiektywizmu w przedstawianiu faktów ustępują ideologizacji. Paweł Lisicki, prawicowy dziennikarz, powiedział w wywiadzie dla Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, że element światopoglądowy musi być dla czytelnika bardzo widoczny. Stwierdził, że: „pisma w coraz większym stopniu dostarczają poczucie tożsamości, a w coraz mniejszym – informacje”. Cyt. za: C. Michalski, *Globalna Republika Weimarska*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 43, s. 30.

[28](#) G. Majkowska, *Język mediów w perspektywie aksjologicznej*, [w:] *Język polski jako narzędzie komunikacji we współczesnym świecie*, red. J. Mazur, M. Rzeszutko-Iwan, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 102.

[29](#) Zob. M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-Jr, Warszawa 2001, s. 254.

[30](#) Zob. *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków

2008.

[31](#) Zob. E. Wilk, *Dyskurs kultury – dyskurs języka. O ważnej tendencji badań kulturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 1, s. 63.

[32](#) Cyt. za: tamże, s. 62.

Karina Banaszekiewicz

O potrzebie antropologizowania. Metoda i praktyka w badaniach nad audiowizualnością

Szkic traktuje o antropologii przekazników w epoce rozwiniętej audiowizji i technopochodnej widzialności wielozmysłowej. Nie stawia pytań o to, czy antropologia mediów jest możliwa, lecz o to, jak antropologia mediów porządkuje pole komunikacji i jak ją uprawiać. W tym kontekście istotny jest określony przez moce człowieka punkt widzenia przyjęty w pojmowaniu wymiany komunikacyjnej i uznanie jej za aktywność na wskroś kulturową. Ma być ona rozumiana jako odtwarzanie i różnicowanie zawartości kultury. Komunikacja obejmuje aktualizacje kultur w postaci rzeczy, działań i zachowań, a także idei, wartości i sensów. Aktualizacje te są realizowane przy udziale nośników różnych generacji technicznych i technologii. W konsekwencji jako przekazy naznaczone są też matrycami¹, a także sposobami organizacji samego doświadczenia właściwymi dla użytego medium. Spojrzenie na przekazniki z perspektywy antropologicznej to typ lektury, a nie cel czy arbitralnie wyznaczony w kulturze temat. Dlatego też antropologia jest zawsze antropologią czegoś – w tym przypadku: antropologią mediów – wybiera bowiem teren poddany badaniu.

Praktykować antropologię to przyjąć nakreślony tryb obserwacji i czytania obrazów, a także pisanie o nich. Interpretacja pozostaje wielopoziomowa. Powinna uwzględnić i obrazy, i przekazniki. Szeroko zakrojony ogląd obejmuje sposoby organizowania przy udziale mediów wymiany i jej warunki, a także matryce mediów i konstrukcję samego widzenia. Obok dyspozytywów komunikacyjnych poszczególnych nośników i charakterystycznych dla nich dyspozytywów percepcji, równie ważne pozostają warunkowane nimi przedstawienia. Z jednej strony idzie o życie i śmierć obrazów w kulturze, o ich widzialność, przywołania i trwanie, z drugiej zaś o ewolucje przekazników. Można tropić czynniki modelujące media i uznać je tym samym za narzędzia tworzone i wykorzystywane w celu wymiany na przykład informacji. Można też pytać o kulturowe mutacje wywołane przez media i głosić koniec ery człowieka w obliczu sieci aktantów, aktorów sieci, mempleksów, systemów autopojetycznych, samoreprodukujących czy syntopii. Podejście wypracowane przez ujęcia antropologiczne pozostaje otwarte zarówno na opcje kulturocentryczne, jak i na opcje stawiające w centrum przekazniki. Nawet jeśli nie wiąże ich obu w swych praktykach interpretacyjnych, to przynajmniej żadnej z nich nie wyklucza. Miast sympatii po stronie antropocenu lub mediocenu, antropologia proponuje bowiem badanie. Dobór metod dla potrzeb analizy dyktuje zaś sam przedmiot poddany oglądowi. Równie ważny co ramy myślenia pozostaje zatem krajobraz współczesnej audiowizualności i poliwizji. Antropologia przekazników na nim koncentruje uwagę jako obszarze, na którym prowadzić ma badania. A jest to teren bliski, o nieuchwytnych granicach przecinających wnętrza miast, domów, aut, teczek, kieszeni. Tam wszak my, współcześni, umieszczamy ekrany, laptopy i telefony komórkowe. Trzeba nauczyć się patrzeć i rozumieć aktualizowanie kultury również w terenie endotycznym². Z pozoru przynosi on mniej egzotyki niż Wyspy Trobrianda z dzienników Bronisława Malinowskiego. Jednakże właśnie owo oswojenie społeczności euroatlantyckich z operacyjną rzeczywistością komputera i satelity czyni przekazniki polem trudnym do diagnozy. Dlatego też szkic ten rozpocznie od nakreślenia terenu badań, by pełniej oznaczyć przydatność metody antropologicznej dla medioznawstwa i na tym polu wykazać operacyjność jej działania.

Przeobrażniki produkujące obrazy ewoluowały i nadal się zmieniają. Narzędzia wspomagające ludzkie zmysły zyskują nowe możliwości. Powstały maszyny widzenia zdolne utrwaląc doświadczenie, organizować wedle swych matryc czas, przestrzeń, ruch i znaczenia. Niektóre z nich przejmują nawet obowiązki patrzenia, uprzednio ciążyły na użytkowniku. Dzięki optyce cyfrowo-falowej patrzenie nie jest już konieczne, by widzieć. Powstały maszyny poznania, które władne są wytwarzać i widzenie, i obrazy, w tym obiekty trójwymiarowe, pachnące, mobilne (między innymi zdolne imitować trzęsienie ziemi). Kino oraz telewizja spod znaku 3-4-5D, a nawet Internet są stopniowo zastępowane przez układy złożone z automatów. Komputerowe systemy rzeczywistości wirtualnej oraz rzeczywistości rozszerzanej oparte na satelitach i systemach lokalizacji obiektu (geomedia, na przykład GPS, MARS)³ coraz częściej tworzą platformy komunikacyjne. Dzięki współdziałaniu wielu mediów mogą one symulować zarówno zdarzenia osadzone w czasie i przestrzeni, jak i formować w teraźniejszym czasie komunikowania zdarzenia złożone równocześnie z czasoprzestrzeni symulowanych i fizycznych. Narzędzia do utrwalania obrazów stały się aparatami⁴, a ich oprogramowanie oferuje liczbę wariantów rzeczywistości przekraczającą percepcyjne możliwości człowieka.

Zajmując miejsce mechanizacji, automatyka zmieniała nie tylko cykl produkcji obrazów, lecz także same te obrazy. W ślad za mutacją tych ostatnich szły adekwatne względem nich zachowania komunikacyjne. Konstatacja to banalna, lecz konieczna. Użytkownik mediów doby pocyfrowej dysponuje obrazami technicznymi pochodzącymi z różnych faz rozwoju mediów wizualnych, audiowizualnych i polisensorycznych. Idąc tropem rzeczy i tworzywa, można oznaczyć wśród nich⁵: (1) obraz techniczny ograniczony ramą, oferujący ustabilizowane pole percepcyjne; (2) ruchomy obraz audiowizualny limitowany antyramą wyznaczaną przez pole emisji urządzenia; (3) cyberobraz jako obiekt palimpsestowy podlegający nawarstwianiu i rozwarstwianiu w granicach powierzchni monitora (na przykład okna systemu operacyjnego Windows); (4) przestrzenny obiekt audiowizyjny, trójwymiarowy fenomen regulowany względem sztucznego horyzontu, który gwarantuje mu widzialność w fizycznej przestrzeni użytkownika; (5) czasoprzestrzenne zdarzenie polisensoryczne, czyli artefakty, których sytuacyjne temporalne trwanie i widzialność regulowane są aktywnością użytkownika i możliwościami operacyjnymi urządzenia (systemu urządzeń)⁶; (6) widzialne środowisko alternatywne dostępne jako sztuczna czasoprzestrzeń istniejąca równolegle z przestrzenią fizyczną, którą limituje horyzont symultanicznego trwania czasoprzestrzeni różnych ontologicznie; (7) dostępna w czasie teraźniejszym komunikacji rzeczywistość zintegrowana z czasoprzestrzeni nietożsamyh ontologicznie (rzeczywistość zintegrowana, hybrydowa, rozszerzona).

Ewolucja od obrazu do wirtualnych rzeczywistości numeryczno-falowych i czasoprzestrzeni hybrydowych oznacza dla użytkownika dostęp do rzeczywistości takiej samej jak rzeczywistość fizyczna, lecz nietożsamej z nią⁷. Teoretycy mediów uważają stworzenie wirtualnej rzeczywistości za apogeum cyfryzacji i jakościową zmianę kultury. Wielu z nich konsekwencje tego fenomenu uznaje za tak głębokie, że dostrzega konieczność dyskusji nad nowym modelem poznania. Peter Weibel proponuje redefinicję schematu referencji Ivora A. Richardsa i Charlesa K. Ogdena zaproponowanego dla opisu procesów semiozy zachodzących w kulturze. W ramach relacji wiążącej znak i symbolizowanie oraz wzajemne odniesienia między znakiem, pojęciem i rzeczą stawia on w miejsce rzeczy medialną iluzję. Autor twierdzi, iż „kłamstwa reprezentacji przedstawia się jako prawdy rzeczywistości. Przez przyswojenie w formie zdarzeń i ponowne przeniesienie do świata naturalnych zmysłów medialna fikcja staje się zmysłową rzeczywistością i autentycznością”⁸; a wszystko to dzięki sztuce cyfrowej. Wedle tej epistemologii symulowana czasoprzestrzeń pełni dla doświadczenia funkcję rzeczywistości. Dla procesu pojmowania przyjmuje ona pozycję układu odniesienia, referenta, do którego odsyłają i znak, i znaczenie. Badacz nie jest w tym myśleniu odosobniony. Możliwości operacyjne aparatów – w filozofii mediów Viléma Flussera – zastępują porządek rzeczywistego; dla użytkownika funkcjonują jako wymiar, gdzie znajduje on rozwiązania i weryfikuje autentyczność

obiektów. Pokrewne nuty pobrzmiewają również w baudrillardowskiej koncepcji symulaków ujawniających stan, w którym znaki utraciły rzeczy i odnosić się mogą jedynie do innych znaków, zaś świat został przesłonięty przez niekończące się łańcuchy signifiantów i sygnifikacji. Wniosek jest jeden. Przekąźniki, niczym religia, zaczarowały świat. Ten, kto ich używa, poszukuje w mediasferze wszelkich odniesień.

Nie zamierzam ani rekonstruować tez wyznaczających flusserowsko-viriliowski paradygmat, ani z nimi dyskutować. Typologie maszyn zaproponowane przez Flussera, Virilia, Weibela, Baudrillarda oraz innych filozofów ponowoczesności dobitnie akcentują konsekwencje numerycznej wirtualności i rozmiary wirtualno-numerycznego technokulturowego przełomu. Punktem zwrotnym pozostaje pojawienie się w porządku obrazów symulacji cyfrowo-falowych w formacie ciągłej czasoprzestrzeni – medialnej rzeczywistości dostępnej fizycznie dla coraz większej liczby zmysłów. Jej kulminację wyznacza z kolei rzeczywistość zintegrowana pospół ze zdarzeń ontologicznych i iluzji medialnych, podobnie jak medialne zdarzenie polisensoryczne otwarta na doświadczenie epistemiczne. Interesujące są konsekwencje automatyzacji. Wydają się one istotne z punktu widzenia pytań o antropologię przekąźników, a nade wszystko zagadnień, z którymi musi się ona zmierzyć jako metoda badania terenu wykreślonego wcześniej w postaci form medialnych oraz sposobów ich użycia.

Do kategorii rzeczywistego przyjdzie w tej perspektywie jeszcze powrócić. Okaze się ona niezbędna na etapie budowania modeli pola wymiany i kultury poddanego operacyjności przekąźników. Będzie również konieczna na kolejnych piętach uogólnienia wyników badania terenu i pozwoli zapytać o porządki uprawdopodobniania obrazów i symulacji. Istotna stanie się też naturalizacja tychże w roli rzeczywistości i klasy samej rzeczywistości. Do gry wchodzi zarówno te rejestry, które produkty rozwiniętej audiowizji winny zastąpić, jak i te, które zdolne są one już zastąpić na obecnym poziomie swego rozwoju. Badanie klas tego, co uchodzi za rzeczywiste na planie przedmiotu i podmiotu⁹, jest nieodzowne. Stanowią one centralny problem badawczy. Należy je wyraźnie wskazać, jeśli procesy *vraisemblance* fundowane przez współczesną komunikację osiągnęły zdolność symulowania czasoprzestrzeni jako samowydarczającego się świata, jeśli zdarzenia medialne mają w pełni przejąć rolę rzeczywistości i zyskać jej status, w końcu zaś, jeśli doświadczenie zakotwiczone w horyzoncie wirtualności numerycznej i hybrydowej stać się ma modelem poznania i uczestnictwa w kulturze. Brak diagnozy w zakresie klas treści należących do rzeczywistego stawia media w pozycji rzeczywistości o słabej ontologii. A słabe bytowanie może prowadzić jedynie do równie słabej epistemologii.

Świat – czy to generowany przez maszyny, czy nie – nawet wtedy, gdy pojawia się jako niczyj, zawsze wydarza się wobec cielesności i ciała, a te doświadczają go na miarę posiadanych mocy. Zanim uczestnik wymiany przyzna zdarzeniu rangę świata i uzna go za swój, świat ten podlega weryfikacji. Jest testowany podług tego, co możliwe, i podług tego, co realne, przynajmniej wtedy, gdy doświadcza go człowiek. Podmiot poznający zachowuje dystans względem zewnętrznego, a ich wzajemne relacje są zapośredniczone i zachodzą przy udziale porządków obiektywizacji. Górę bierze ten spośród nich, który zdolny jest wypełnić dystans dzielący podmiot doświadczenia i jego przedmiot. Technopochodna audiowizualność i poliwidzialność są zaliczane do systemów o tej mocy. Formują one relacje między biegunami poznania i władne są wyrazić rzeczy, przedstawić je, nadać im obecność. Jako porządki reprezentacji dokonują tego środkami adekwatnymi, a zatem mającymi odniesienie do konkretnej sytuacji. Jednocześnie jednak użyte środki mogą być wykorzystywane niezależnie od danej sytuacji i temporalnego kontekstu. Obraz, język, religie czy przekąźniki w różny sposób pośredniczą w formowaniu tego, co dostępne zmysłowo, w postać rzeczywistości. I dystans, i porządki, które zdolne są go z powodzeniem niwelować, tworzy człowiek.

Ralf Konersmann za źródło kultury, fenomen „dróg okrężnych” wiodących do rzeczywistości uznaje rozziw między podmiotem i zewnętrżnością. W wieku moderny Aby Warburg pisał o potrzebie obiektywizowania jako właściwości na wskroś ludzkiej. Jest ona realizowana poprzez „zdolność do

stanowienia dystansu ikonicznego” względem świata i gest jego uchylania¹⁰. Zarówno międzyprzestrzeń wiążącą człowieka ze światem, jak i jej przesłanie autor opatrzył przydomkiem mimetycznych i wymiarem mimesis. Obie kategorie wskazują na zdolność zbliżania się do rzeczywistości w drodze gestu mimetycznego. Medialne obrazy, obiekty, zdarzenia, tak jak inne fenomeny, są przywoływane i rozpoznawane w teraźniejszości poprzez ustanowienie relacji podobieństwa i odtwarzania. W ich wypadku gest mimetyczny bazuje na użyciu nośnika w celu przedstawienia rzeczywistości, a przy tym naturalizuje nośnik do stanu przezroczystej szyby lub aktu zanurzenia użytkownika w przedstawienie (warto pamiętać zresztą, że wiedza o mediach od swego zarania bada *velo*, okna, zasłony, a wraz z nimi procesy projekcji–identyfikacji oraz reguły immersji). Dystans ikoniczny i jego znoszenie modelują ogląd w dwóch aspektach. Każą myśleć o przebiegu komunikacji oraz nabywaniu i nadawaniu wiarygodności medialnym iluzjom (światom wewnątrzświatowym). Każą również uwzględnić procesy przydawania wiarygodności samym formom medialnym. Procesy uprawdopodobniania obejmujące światy przedstawiane muszą podlegać charakterystyce w odniesieniu do różnych generacji przekazników i do pola tej kultury, która czyni wymianę możliwą i prawomocną. To ona sankcjonuje okularocentryzm wybranych mediów, ich widzialności i konwencje. Gest mimetyczny otwiera przeto dyskusję nad warunkami pojawienia się rzeczywistości oraz mimetycznego rozpoznania i postawienia zdarzenia medialnego w miejscu rzeczywistości. Współczesne nośniki wielomedialne zarówno mają siłę symulowania kontinuum w formacie czasoprzestrzeni, jak i przesłaniają różnice ontologiczne. Tym istotniejsze stają się pytania o tryby lektury. Czy w polu wymiany komunikacyjnej podległej przekaznikom gest mimetyczny stał się nieoperacyjnym lub zgoła nieadekwatnym anachronizmem? Czy realne i plan tego, co możliwe, stały się porządkami zamkniętymi i trafiły do archiwum?

Maszyny wytwarzają obrazy, zdarzenia medialne i organizują ich widzialność w wymiarze zbliżającym się ku pełnej cielesności użytkownika¹¹; wedle Weibela, przenoszą je ponownie w świat naturalnych zmysłów. Rekorporalizacja komunikacji i integrowanie rzeczywistości nietożsamy pod względem onto-ontologicznym¹² stawia doświadczenie w pozycji dominującego sposobu poznania. Waloryzacja przeżycia i doświadczenia w ramach współczesnego opisu to kolejny powód, by przywołać ramy poznania. Wiedzie ono przez zmysły, afekty, wyobrażenia, myśl i partycypację w kulturowej empirii. Uczestnik kultury na drodze doświadczenia zdobywa horyzont, w którym szuka odniesień pozwalających egzystować i istnieć w rzeczywistości danej kultury. Na drodze doświadczenia realizować ma również podstawowe aktywności epistemologiczne: postrzeganie, przedstawianie, pojmowanie i akty kreacji. Czy antropologia mediów ma być zatem antropologią doświadczenia?

Doświadczenia nie da się sprowadzić do przekazu informacji transmitowanej z punktu A do B lub rozchodzącej się w obrębie sieci czy odbieranej wszędzie, gdzie dociera sygnał (na przykład falowy). Doświadczenie rzeczywistości operacyjnej maszyn potrzebuje więc tego, kto doświadcza, jest bowiem odczuwaniem życia za sprawą właściwych uczestnikowi mocy. Należą do nich sensoria (cielesności), rejestry wrażliwości, między innymi afekty, imaginacja, wyobrażenia, myślenie, ale także narzędzia, jakimi dysponuje kultura, w tym przekazniki i systemy reprezentacji. Doświadczenie pozwala przeżywać, współodczuwać z innymi i rozumieć rzeczywistość, obejmuje uniwersum urzeczywistniane przez daną wspólnotę na prawach rzeczywistego – wszystko, co staje się oraz może się stać widzialne i obecne, i to niezależnie od tego, czym jest w swej ontologii. Rzeczywistość i doświadczenie korzystają zarówno z mocy użytkownika, jak i systemów ekspresji (które wyrażają przeżycie i formalizują je do postaci opowieści, opowiadania i narracji). Ekspresja lokuje je pospołu w polu mimesis i metonimii. Tam, gdzie gra w rzeczywiste toczy się przy udziale przekazników, istotna jest zarówno rzeczywistość, jak i środki wyrazu. Obrazy i zdarzenia medialne albo skrywają nośnik, jak ma to miejsce w przypadku klasycznego filmu fabularnego i *virtual reality*, albo czynią go oczywistym na wzór telewizji, telefonu komórkowego czy platformy wielomedialnej. Żadna z tych praktyk nie uchyla gestu, w którym świat

zyskuje przedstawienia, jest wyrażany i wypowiedzany. Obrazy nadal pozostają narracjami o rzeczywistości i o jej przeżywaniu. Poznanie na drodze doświadczenia oznacza sytuację, której istotę wciąż tworzy relacja między użytkownikiem a obrazem (między uczestnikiem i obiektem, zdarzeniem medialnym).

W obu przypadkach istotne staje się aktualizowanie zawartości uniwersum kulturowego. Ważne są matryce, wedle jakich media kolejnych generacji rozczłonkują dostępną epistemicznie rzeczywistość i na powrót integrują ją w całość. Proces przedstawiania przetwarza techniczną procedurę formalizacji realizującą porządek jak w narracji. Za jej sprawą pojawia się widzialne *co*. Staje się ono podstawą doświadczenia zmysłowego choćby jako rzecz i diegeza (co zdolne jest otworzyć świat wewnątrzświatowy). Antropologia koncentruje swą uwagę na matrycach przekazników i na możliwościach wyjścia poza owe matryce, w pole uniwersum, którego zawartość podlega aktualizacji. Doświadczenie jest wymiarowane przez matrycę medialną i przez matrycę kultury. Przejście od jednej ku drugiej wymaga gestu mimetycznego i skupia uwagę na sytuacji doświadczania. W tym kontekście sytuacja komunikacyjna oznacza wąski aspekt wymiany. W istocie chodzi o dyspozytywy: komunikacyjny i rządzący percepcją. Wskazują one zachowania, jakie użytkownik musi podjąć, by móc widzieć czy słyszeć obrazy i na warunki, jakie musi spełnić, by móc czytać obrazy lub uczestniczyć w zdarzeniach zorganizowanych wedle porządków ekspresji przekaznika.

Sytuacja kulturowa również rysuje wymiary wymiany, ale wykracza przy tym poza matryce nośników modelujące informację i jej przepływ. Powtarzanie i różnicowanie zawartości kultury w ramach komunikacji wiedzie do przywoływania idei, wartości i sensów, behawioru, rzeczy i tworzywa. Aspekty te w kontekście żadnej kultury nie ograniczają się do operacyjnej rzeczywistości przekazników. Lektura telewizji czy Internetu utrzymana w trybie medium to zaledwie jeden wymiar wymiany (obejmuje ona plan *jak* organizowany wedle transmisji sygnałów, przepływu, środków wyrazu, narracyjnej segmentacji). Iluzje medialne warunkują bowiem również i takie zachowania użytkownika, które pozwalają współodczuwać inny plan, są podstawą przeżycia. W jego wyniku konstytucji podlega widzialne *co* ujęte w formach medialnych i ujawnione jako treści należące do przedstawienia (świat wewnątrzświatowy). Dochodzi do wymiany, a jej przedmiotem jest aktualizacja horyzontu kultury. Niepodobna sprowadzić jej ani do temporalności, ani do działania wiążącego obraz z tym, kto go używa, lub zdarzenie medialne z jego uczestnikiem. Sytuacja komunikacyjna koncentruje się wokół narzędzia i matrycy. Określa ona przymus i warunki konieczne dla zabawy w literaturę, kino, Internet lub rozszerzoną przestrzeń hybrydową. Przy oglądzie wymiany sytuacja komunikacyjna umyka od treści, ekspresji i formy obrazu (lub symulacji) w stronę medialnej matrycy. Obok przymusu pozwala ujawniać sposoby rozfazowania rzeczywistości dostępnej epistemologicznie i jej ponowne konfiguracje ujęte w akty kwantylizacji – przyporządkowania wydzielonym fazom rzeczywistości postaci kodu językowego, między innymi postaci numerycznej.

Przekazniki oferujące oprogramowanie umożliwiające użytkownikowi kształtowanie sytuacji komunikowania w zgodzie z indywidualnymi preferencjami zostały okrzyknięte mediami odzyskanej tożsamości, ponieważ liczba możliwych wyborów przesłania rygory wymiany narzucane przez matryce przekazników. Znika tu dystans wobec obiektów, a gest mimetyczny pozwala doświadczać iluzji cyfrowo-falowych lub rzeczywistości zintegrowanych w trybie subiektywnym i jednostkowym. Jednakże indywidualizacja podlega ograniczeniu wedle zbioru opcji dostępnych w maszynie i jej oprogramowaniu (konkretnie: w języku użytkownika). Współcześnie inwarianty wyboru dopuszczane przez przekaznik są wymiarowane przez wielkie liczby. Wybór opcji w ramach tak zwanych języków użytkownika w praktyce komunikacji jest w stanie zawiesić sztuczność. Liczba dostępnych rozwiązań odsuwa na dalszy plan zarówno fakt symulowania warunków doświadczenia przez przekaznik, jak i strategie pomocne w ich naturalizacji oraz służące uoczywistnieniu środków wyrazu i konstytucji porządku *co* w postaci świata substancjalnego. Przedstawienie medialne przestaje być naświetloną

bloną i obrazem filmowym czy performansem rozkładalnym na piksary, zyskuje za to status rzeczywistego. Niepodobna jednak określić sposobu, w jaki jest ono przeżywane, za pomocą kategorii doświadczenia subiektywnego i akcydentalnego. Porządki, które wyznaczają warunki przeżycia iluzji hybrydowych, cyfrowych i przedcyfrowych, należą i do matrycy medialnej, i do konkretnej kultury kontekstu. To dyspozytywne percepcyjne. Wyznaczają one warunki, na jakich coś staje się widzialne i dostępne dla poznania; są na wskroś konwencjonalne. Konwencjonalność natomiast to przekrój terenu badanego właściwy dla lektury prowadzonej w kluczu metod antropologicznych. Mniej przydatne są tutaj psychologia i filozofia, a także standardy socjologiczne oparte na modelach zjawisk uśrednionych liczbą elementów powtarzanych. Istotą badania stanowią treści. Procesom aktualizacji podlegają treści matryc medialnych i treści kultury, które dana konwencja powtarza, integruje, formalizuje, różnicuje. To właśnie owe treści winna badać antropologia mediów. Są one właściwym przedmiotem jej oglądu. Interpretacja podąża za nim zarówno wtedy, kiedy zawartością przekąźnika pozostaje inny przekąźnik, jak i wtedy, kiedy staje się nią inny przekaz czy gatunek, a nade wszystko wtedy, gdy inna rzeczywistość pojawia się jako treść medium albo obrazu, obiektu, zdarzenia medialnego. Antropologia czyta relacje międzykulturowe, ale zachowuje sprawność analityczną również wobec form intertekstualności i wielomedialności oraz przesunięć międzymedialnych. Myślenie o tak pojemnym polu badania nie jest obce wiedzy o mediach. McLuhanowska wersja multimedialności oznacza w istocie zmianę kulturową, to jest warunki pojawienia się nowego przekąźnika. Dochodzi ona do głosu, gdy powtórzeniu, negacji lub hybrydyzacji w polu jednego przekąźnika podlega inny przekąźnik, a wraz z nim jego tworzywo, funkcje, modelowe zachowanie komunikacyjne, formy, treści. Wykluczenie wymienionych relacji między przekąźnikami oznacza, iż kultura w drodze różnicowania wyłoniła nowe medium.

Wspomniane aspekty sytuacji wymiany komunikacyjnej – medialny i kulturowy – są motywowane nie tylko klarownością pułapów antropologicznej interpretacji, która stara się nie postradać osiągnięć medioznawstwa, mówiąc i o narzędziach, i o kulturze. „Kultura wizualna zaczyna się [...] w sferze nieartystycznych, nieestetycznych i niezapośredniczonych lub bezpośrednich wyobrażeń wizualnych i doświadczeń” – powiada William J.T. Mitchell – „Obejmuje obszar tego, co nazwałbym lokalną wizualnością lub codziennym widzeniem [...]”¹³. Doświadczenie jako procedura poznania wiedzie zatem od punktu, w którym idzie o to, co i kiedy staje się obrazem lub zdarzeniem aleatorycznym bądź hybrydowym, do punktu, w którym istotą sprawy pozostaje to, co, kiedy i dla kogo pojawia się jako rzeczywistość.

By ująć problem antropologicznie, trzeba uwzględnić powtórzenia danego elementu kultury w wymianie organizowanej przez medium lub grupę mediów między innymi audio- oraz poliwizualnych. Należy badać jego kolejne aktualizacje jako serię oznaczoną początkiem, trwaniem i zamknięciem, przy założeniu, że w finale serii element nie znika, ale zostaje przesunięty do archiwum kultury. Tylko w ten sposób można uchwycić różnicowanie zawartości uniwersum zdolne formować nowy element w toku powtarzania. Zmiana zjawiska wydaje się niedostępna dla oglądu skłonnego brać pod uwagę jedynie temporalność i korzystać jedynie z pryzmatu sytuacji. Zarówno w procesach morfogenezy cząsteczek systemów biochemicznych i systemów cybernetycznych, jak i w ogóle w kulturze, brak powtórzeń elementu w parametrach klonu idealnego. Każda aktualizacja obrazu przynosi jego różnicowanie. Przywołanie przedmiotu lub przedstawienia nie zakłada wszak, że wraz z formą powtórzone zostają ich materia, właściwy im wymiar działań i zachowań, a nade wszystko wymiar idei, wartości i sensów. Skale różnicowania zawartości uniwersum na drodze jego aktualizacji określa empiria, teren badany. Wobec praktyki kultury trzeba przyjąć, że rzecz nie musi być powtarzana w swej formie przedmiotowej. Można przywołać ją w innym tworzywie, na przykład w cyfrowej immaterii, a nawet pod postacią reguły lub porządku zachowań. Miarą witalności obrazu stają się jego powtarzanie, integracja, formalizacja i różnicowanie. Są one podstawowymi mechanizmami aktualizowania zawartości

kontekstu kulturowego i jako strategii kultury określają jej peryferie i odrębność oraz dynamikę i zmianę. One też decydują o sile oddziaływania i nośności przedmiotów, jakimi pozostają obrazy i tworzywa w nich wykorzystywane. Wskazać warunki, na jakich obraz staje się obrazem, to wskazać, jak obraz zyskuje swą aktualizację w określonym tworzywie, jak wywołuje zachowania dowodzące, że jest rozpoznawany jako obraz lub jako rzeczywiste. Na tym nie koniec. Ogląd obrazu w ramach metody antropologicznej jest zobligowany, by oznaczyć również i to, jak obraz (czy zdarzenie) jest czytany jako realne i co przedstawia, wyraża, opatruje znaczeniem wtedy, gdy obejmie go gest mimetyczny. Czy obrazy klasycznej i rozwiniętej audio- oraz poliwizji są wyjątkowe? Obraz zamknięty ramą, ruchome obrazy stabilizowane wobec sztucznych horyzontów przyjętej perspektywy, trójwymiarowe obiekty lub zdarzenia wielozmysłowe to rzeczy, ekspresje rzeczywistości utrwalone i powtarzane w tworzywie materii lub immaterii. Czy ich obecność wymaga zachowań odmiennych od praktyk, do jakich skłaniały obrazy przedtechniczne, czy też różnica tkwi i wynika jedynie z tworzywa?

Ludzie tworzyli obrazy, wznosili dla nich budowle, a później pielgrzymowali na spotkanie z nimi. Te spośród wizerunków, którym przypisano szczególną moc, były przenoszone z miejsca na miejsce, wędrowały razem z ludźmi i były przy nich między innymi w formie replik, kopii, reprodukcji i przywołań utrwalonych w innym tworzywie. Ruska ikona stała się bramą wiążącą *sacrum* i *profanum*; zerwanie zasłony przesłaniającej wizerunek inicjowało wejście w obraz, w świat święty. Ludzie znają również skupione oczekiwanie na obraz, który zawita do ich przestrzeni i będzie przebywał pod ich dachem. Praktykowana wiedza o obrazach każe na czas gościny przekształcić dom w przestrzeń wybraną. Wiedzy tej nie oddaliły z kultury ani obrazy kina i telewizji z epoki analogowej (później wędrujące przez ekrany połączone układami kabli, światłowodami, satelitą), ani hologramy wychodzące w przestrzeń fizyczną użytkownika. Nie przekreśliły też kulturowego życia obrazu zdarzenia cyfrowo-falowe i rzeczywistości zintegrowane, nawet wtedy, gdy pozwoliły użytkownikowi na poruszanie się w swej własnej przestrzeni. Obrazy techniczne i wielomedialne nie przekroczyły pułapu wskazanych schematów proksemicznych – widz idzie do kina, obrazy telewizyjne przychodzą do domu, pojawiają się na ekranach, obiekty symulowane wychodzą z monitorów, są lokowane w jednej perspektywie stapialnej z użytkownikiem, zaś medialne zdarzenia dają możliwość działania we właściwej dla nich przestrzeni symulowanej w formie ciągłości świata. Wszelkie widzialności należą do kultury, podobnie jak „medialne okulary” kolejnych generacji. Muszą przeto różnicować swoje dla siebie zachowania przestrzenne na drodze odtwarzania relacji, jakie wiążą obrazy i człowieka w dobie antropocenu. Pielgrzymi znaczyli drogi swych peregrynacji klasztorami. Użytkownicy Internetu też sygnują szlaki wędrówek. Tworzą na monitorach i wyświetlaczach telefonów katalogi ulubionych miejsc i ścieżki pozwalające je odnaleźć. Zostawiają znaki swych podróży i swego istnienia.

Współczesny pejzaż medialny jasno uzmysławia ciągłość praktyk przestrzennych. Obrazy, techniczne czy nie, nadal koncentrują aktywności użytkownika. Dają początek określonym typom działania i stabilizującym je w zachowania konwencjom. Mobilności znajdują z kolei materialny wyraz w krajobrazach kształtowanych podług szlaków wędrówek obrazów i ich użytkowników. W efekcie organizują przestrzenie, które pozwalają się określić mianem kultury sieci, mediów 3.0 oraz 4.0 czy kultury wirtualności¹⁴. Uniwersa reprezentowane i przeżywane w iluzjach cyfrowo-falowych i hybrydowych nadal aktualizują zawartość życia wspólnot.

Nadmiar czyni z obrazów audiowizualnych i symulacji uprzywilejowany ilościowo typ dostępu do wspólnoty. Fakt ten nie oznacza jednak, że obrazy obejmują kulturę tej wspólnoty we wszelkich jej wymiarach. Nadprodukcja obrazów stała się udziałem euroatlantyckiego Zachodu. Jednak ich wielość nie powoduje mutacji. Trudno uznać, iż wspólnoty tego regionu trwają jedynie w rzeczywistości wirtualnej. Na pewno natomiast nadmiar wiedzy z jednej strony do przemocy obrazów i paniki wywołanej ich nadprodukcją¹⁵, z drugiej zaś do zachwyty nad technologią. Entuzjazm globalizacji pozostaje z ducha ewolucjonistyczny, inicjując w dobie poglobalnej kolejne wcielenia

konstruktywizmu.

Diagnozy zmiany kulturowej wywołanej automatyzacją, opisywane z socjo-antropologicznego punktu widzenia, przeczą wizjom współczesności formułowanym przez filozofie przekąźników. Odmierna interpretacja cyfrowo-falowej rewolucji wynika z prób spojrzenia na nią z perspektyw kolejno: kulturowej i mediocentrycznej. Antropologia proponuje ujęcie przekąźników w obu tych perspektywach. Wychodzi od empirii i przedmiotu badanego, prowadzi analizę w trybie kulturo- i mediocentrycznym, a na koniec jej ogląd powraca do pełnego pola kultury. Tam weryfikuje ona uzyskane wyniki i uogólnienia dla potrzeb formułowania interpretacji i teorii drugiego stopnia.

Medioznawstwo wybrało dla swych rozważań narzędzia zdolne produkować obrazy techniczne i zdarzenia medialne, integrować niejednorodne rzeczywistości oraz wytwarzać kolejne maszyny, w tym androidy i cyborgi. Rzeczywistość operacyjna maszyn pozostaje wymiarem komunikacji i jako przedmiot badań nauk o mediach jest uzasadniona i cenna dla rozumienia procesów globalizacji zachodnich społeczności. Niepokoi natomiast swoisty nałóg cechujący i entuzjastów, i wrogów rosnącej wagi przekąźników w roli moderatorów codzienności. Polega on na rozciąganiu interpretacji prawomocnych w ramach matryc medialnych (i dyspozytywów) na lekturę całej kultury i generalne o niej wnioskowanie. Wątpliwości rodzi również inna kwestia. Przy tak wysokim stopniu uogólnienia zjawisk komunikacyjnych sama kultura staje się metaforą w świecie przekąźników. Jest pojmowana *en globe* jako kultura każdego antro- i nieantropocentrycznego uczestnika, nie zaś ujawniana poprzez różnice i konwencje jako kultury określonych kontekstów społecznych. Uniwersalizacja paraliżuje postulowany tu antropologiczny tryb badania. Nie pozwala bowiem uwzględnić treści podlegających aktualizacji i wymianie w ramach poszczególnych matryc kulturowych (dyspozytywów, na przykład percepcji, poznania). Przyjęcie euroatlantyckiej płaszczyzny spojrzenia na świat przynosi w efekcie centryzm aksjologiczny i poznawczy. Badać w tym duchu, znaczy wartościować kulturę wspartą na wielomedialności (i mediach cyfrowo-falowych) wyżej niż inne, nakładać siatkę poznawczą adekwatną dla opisu mediów w polu Zachodu na opis innych kultur. W konsekwencji kolejne „końce” głoszą kres człowieka i jego epoki, śmierć podmiotu, koniec realnego. Miejsce badania zajmuje wartościowanie. Powstają albo profetyczne wizje przekąźników, albo eschatologie z przekąźnikami w roli głównej. I jedno, i drugie rzadko podejmują weryfikację ustaleń poczynionych w polu maszyn i ich możliwości operacyjnych, budują teorie zmiany technokulturowej, lecz rzadko powracają do empirii. Jeśli pojawia się tu praktyka kulturowa, to najczęściej przyjmuje ona wykładnię cząstkowych analiz trendu filmowego czy równie cenne opisy sztuki w postaci między innymi sztuki ekranów cyfrowych czy *art@science*. Jako sposób pokonania impasu teorii Lev Manovich proponuje dwa skrzydła nauk o mediach. Różnicuje on badanie mediów i badanie kultury wobec pola mediów, gdzie ważne powinny być wiążące je w komunikacyjnej praktyce relacje zwrotne i gdzie istotna jest diachronia zjawisk. Na obu tych płaszczyznach metoda antropologiczna wydaje się dostarczać adekwatnych narzędzi i procedur.

Obok techniki i technologii, języka i sztuki, medioznawstwo czyni modelem opisu uniwersum współczesności systemy biochemiczne. Nader często aplikuje strategie ich rozwoju jako rejestry mutacji technokulturowej, która zachodzi nie tylko przy udziale, ale za sprawą mediów. Znów jednak aplikacja nie zostaje poparta adaptacją do praktyki kulturowej. Polega jedynie na przejęciu pojęć i szukaniu w polu mediów zjawisk, które pozwalają się w tych pojęciach opisać. Takim ujęciom brak prawdy – zarówno tej wynikającej z empirii działania przekąźników, jak i tej możliwej do osiągnięcia w ramach metody przyjętej ze świadomością jej możliwości i ograniczeń. Jak pytać o doświadczenie, horyzont i rzeczywistość, gdy mówi się o rzeczywistości operacyjnej maszyn jako o uniwersalnej kulturze wszystkich jej uczestników? A trzeba o nie pytać. Dlatego raz jeszcze przypomnę, że przekąźniki pozwalają na to, by uczestnik współczesności przełączał się nie tylko między obrazami, lecz również między rzeczywistościami lub trwał w rzeczywistości zintegrowanej. Przekąźniki

symulują obecność czasoprzestrzeni hybrydowych, ale to użytkownik jest zdolny ich doświadczać i poddać poznaniu. I to nawet wtedy, kiedy medialnym światom brak tożsamości fundamentalnej, onto-ontologicznej. Technologia otworzyła w kulturze rzeczywistość operacyjną, dzięki której możliwe jest ich doświadczenie i wykorzystanie. Czasoprzestrzenie niejednorodne są dostępne w oglądzie zmysłowym lub dostępne jako rzeczywistość zintegrowana w formule hybrydy (otwartej na rozszerzenie przez kolejne augmenty). Pomimo braku wspólnoty źródłowej, automatyzacja jednakowo ustawiła je względem doświadczenia: „Współczesna sztuka medialna wierzy [natomiast – przyp. K.B.], że z kompleksowego świata uciec może do prostego świata narządów zmysłów”¹⁶.

Jak obrazy i zdarzenia techniczne pojawiają się w roli i na prawach rzeczywistego? Co to znaczy pełnić funkcję rzeczywistości, być używanym w jej roli i zyskać jej status? Oto punkt, w którym trzeba rozważyć kategorie użytkownika, uczestnika kultury. Istnieje też alternatywa. Można poniechać badań na rzecz uogólnienia o takim pułapie uniwersalności, przy którym partycypacja w kulturze jest odnoszona do sieci powiązanych ze sobą biegunów informacji lub aktantów, aktorów sieci, autoreferencyjnych systemów czy modelowana przez uniwersa zdolne do syzygii, synergii, syntopii.

Przekazniki opisywane kodem mediów 2.0. 3.0. i 4.0 nie tylko zwróciły w kulturze jednostkom ich moc kreacyjną i tożsamość. Dokonały również, jak twierdzi wielu teoretyków, egalitaryzacji nadawania roli artysty; i nie tylko. Alfabetyzują one społeczności w sferze wirtualności cyfrowej i innych zakresach wiedzy. Media zdołały też zdemokratyzować percepcję, a zawartość Internetu uczyniły królem. Każda z powyższych też obrosła mitologią i wymaga lub już doczekała się odbrązowienia. Kolejne koncepcje skazuje na śmierć nie tyle rozwój przekazników, ile charakteryzujący je uniwersalizm w postrzeganiu kultury. Przykład niesie Internet i przywołana już przeze mnie „odzyskana tożsamość”. W toku mikroanalizy teoria wyzwolonej z ograniczeń tożsamości ujawniła poziom konwencji, zamiast indywiduacji i subiektywności. Razem jednak uniwersalistycznie zakrojone teorie stawiają problem tego, kto podejmuje wymianę komunikacyjną, używa ekspresji obrazów, urzeczywistnia ich zawartość, weryfikuje realność przedstawienia i jego prawdopodobieństwo w oparciu o posiadane moce i horyzont. Skoro można używać Internetu i być cyborgiem, psem lub wykreować dowolną tożsamość, to horyzont rzeczywistości staje się kluczowy. Zmysły pozostają modalnościami środowiska – tak uczy etnografia. Czasoprzestrzenie medialne wymuszą i nowe sensoria, i adekwatny dla siebie typ użytkownika – wedle wielu medioznawców, to jedynie kwestia czasu. Dlatego też technomiopia i eugenika ujawniają postęp cyborgizacji człowieka i próbują określać krystalizujące się nowe, jak utrzymują, cielesności i ciała. Tyle że, gdy w grę wchodzi rzeczywistość jako horyzont użytkownika, problem wykracza poza zmysły. A i te wciąż pozwalają w Internecie odróżnić cyborga od człowieka, wystarczy prosty test Receptach (test zniekształconych liter, których cyborg nie umie odczytać jako słowa). O ile publiczność, komunikacja i zawartość wymiany komunikacyjnej stanowią klasyczną domenę antropologii, o tyle cyborgi i psy lokują się w pozycji treści kultury. Przyznawana im pozycja podmiotów nieantropocentrycznych nie zmienia stanu rzeczy. Ludzie włączają je w zakres swego ciała, świata realnego, wyobrażeń. Ludzie również obdarzają je podmiotową tożsamością. Inne pozostają moce i ludzki horyzont, inne cechy przysługują psom, a jeszcze inne cyborgom. Jest to banał, ale uoczywistniony pozwala stawiać pytania.

Czy zatem antropologia mediów, postrzegana przez pryzmat doświadczenia komunikacyjnego, jest możliwa, gdy uczestnikiem wymiany będzie zwierzę lub humanoidalna maszyna? Czy też model wymiany wpisany w odtwarzanie i różnicowanie świata rzeczy i idei odnosi się jedynie do antropocenu? W epoce człowieka kultura była dobrem uniwersalnym, ogólnoludzkim. Jednocześnie jednak powinnością było badanie różnic kulturowych oraz tego, co podlega wymianie z uwzględnieniem zjawiska w jego synchronii i diachronii.

Antropologia jest trybem lektury i uczy ją uprawiać. Scenariusz interpretacji zakłada przyjęcie modułu; względem niego i na jego miarę porządkowane są elementy i wyniki. Antropologizowanie w

ujęciu Michela Foucaulta pozostaje snem humanistyki, lecz i jej nieodwracalnym losem. Jeśli człowiek obserwuje, uczestniczy i wnioskuje, to horyzont jest określany przez ludzką rzeczywistość, a ta podlega polaryzacji. To, co dostępne doświadczeniu, jawi się jako realność, porządek fikcji, wyobrażenia, abstrakcji oraz wymiar wirtualnego. Tym samym zwrotnie podlega też ocenie i weryfikacji wedle takich właśnie klas rzeczywistości. Jak starałam się wykazać, ważne są porządki uprawdopodobniania informacji w pozycji rzeczywistości i urzeczywistniania tego, co widzialne i otwarte dla doświadczenia. Dostępne widzialności określają uniwersum, które zostaje postawione i jest wykorzystywane w roli horyzontu. Horyzont danej epoki, a wraz z nim model skończoności człowieka, pozwalają włączyć coś do kultury i przypisać mu status rzeczywistego. Być używanym na prawach rzeczywistości oznacza modelować wszystko to, co jest i może być postrzegane i przedstawiane w kulturze, wraz ze sposobami pojmowania i różnicowania zdolnymi kreować nowość. Tylko przy tak zakrojonej funkcjonalności horyzont określonego uniwersum jest bowiem pluralizowany wobec kontekstu wspólnot i staje się rzeczywistością podzielaną przez uczestników tych wspólnot. Czy jednak pojmowany za Foucaultem horyzont automatycznie staje się kulturą w jej całościowym rozumieniu?

Obrazy techniczne i symulacje muszą spełnić wystarczające warunki, by zostać włączone w wymiary rzeczywistego i zarazem zostać rozpoznane jako określona klasa rzeczywistego. Status świata wykracza poza wytwarzanie czasoprzestrzeni otwartej na ludzkie działania. By stać się pełną rzeczywistością na miarę antropa, media muszą profilować wszystkie powyżej wskazane aktywności poznawcze – od postrzegania do kreacji. Na tym jednak nie koniec. Rzeczywistość operacyjna maszyn ma pełnić wobec podejmowanych aktywności rolę planu odniesienia, i to w wersji kompletnej, to jest operacyjnej i adekwatnej w ramach każdej sytuacji. Z racji udziału przekazników w zbieraniu, opracowywaniu oraz transmisji danych, dyskusji podlega zarówno dominacja tak zakrojonego horyzontu, jak i sam moduł, wedle którego mocy porządkowana jest lektura. Rozwarstwienie rzeczywistości na klasy musi być aktualizowane, bo to one pozwalają człowiekowi na poznanie i orientację w świecie rzeczy i reguł. Antropologiczne spojrzenie na media staje się ostre analitycznie w krajobrazie mediów.

Filozofie posługują się pojęciem rzeczywistości na poziomie uniwersalnym, a tym samym nie są w stanie uwzględnić ani cyborga w roli podmiotu, ani uwypuklić konwencjonalnych różnic pomiędzy kulturami w pojmowaniu realności czy wirtualnego. Dla filozofa rzeczywistość jest tożsama dla każdego i dla wszystkich ludzi. Antropolog natomiast różnicuje rzeczywistość fizyczną, ponieważ obok realnego należą do niej także fikcja, wyobrażenie, abstrakcja i to, co wirtualne. Co więcej, stara się określić rozpoznawane przez człowieka klasy za pomocą treści, jakie są z nimi związane w kulturach kontekstu i kadru socjologicznego. Antropologia zatem nie mnoży bytów, kosztem modelu idealizacji precyzuje natomiast dodatkowe warunki doświadczenia i wymiany, które pozwalają charakteryzować również niższy pułap ich uogólnienia.

Jeśli projekt antropologii przekazników ma być koherentny, musi objąć poziom mediów oraz kulturowy kontekst komunikacji medialnej. Nim stworzy diagramy kultury przekazników, powinien uwzględnić kolejne piętra uogólnienia empirii. Pole *praxis* wyznaczają: (1) obserwacja terenu i uczestnictwo (współprzeżywanie wymiany), (2) tworzenie wstępnego modelu sytuacji komunikacyjnej i kulturowej wokół badanego aktu wymiany, (3) pogłębiona analiza traktowana jako weryfikacja w terenie wstępnego uogólnienia i skonstruowanego wcześniej schematu, w końcu zaś: (4) synteza w postaci diagramu, to jest statycznego modelu empirii wymiany komunikacyjnej zapośredniczonej przez udział mediów audiowizualnych, cyfrowo-falowych, hybrydowych, wielomedialności. Dopiero łącznie wskazane poziomy interpretacji wiodą ku teorii. Równie istotna co badanie w terenie jest przy tym metoda. Aby wykroczyć poza wymiar kreacji epistemologicznej i wiarygodność osadzoną na braku sprzeczności samej ze sobą, teoria zobowiązana jest wskazać zarówno piętra uogólnienia empirii, jak i poziomy weryfikacji dyscypliny. Za Bronisławem Malinowskim oraz Cliffordem Geertzem można stwierdzić, że powinna ona być refleksywna i krytykować badane źródło. Tak pojęta antropologia

przekazników potwierdza spójność konstruowanych modeli, między innymi medialnej wymiany komunikacyjnej, na kilku piętach interpretacji. Weryfikacja wyników przebiega na pułapie metodologii badań nad mediami. Potem są one falsyfikowane wobec nauk o kulturze, a następnie wobec możliwości antropologii filozoficznej. Wreszcie metoda ta sprawdza samą siebie w ramach epistemologii gruntowanej rozwiązaniami filozofii ogólnej.

W kwestii antropologii przekazników oraz problemu użytkownika materialnych, immaterialnych i hybrydowych obrazów technicznych filozofia zachodnia przynosi radykalne rozstrzygnięcie. Moduł, wobec którego polaryzuje się rzeczywistość, jest niezbywalny¹⁷. Zachód bowiem nie wypracował koncepcji poznania zdolnej opisać doświadczenie bez instancji poznającej. Nie uchylił ani figury tego, kto podejmuje lub może podjąć poznanie i gest mimetyczny, ani tego, kto ustanawia i znosi dystans między sobą a światem. Spojrzenie na media, respektujące przedstawione założenia i przebieg badania, musi być antropologizmem, a w praktyce badawczej antropologią. Dobór danych badawczych i kolejne pułapy ich interpretacji pozwalają wejrzeć w siebie z perspektywy mocy gatunkowych – badacz ma do nich dostęp jedynie jako człowiek wyposażony w moce i wytwory. Antropologia przekazników otwarta na podmioty nieantropocentryczne i zmiany sensorium mogące pojawić się jako modalności symulowanych czasoprzestrzeni reprezentuje perspektywę antropizmu. Thomas Kuhn, Charles P. Snow oraz Charles Taylor postulują wspólną wykładnię dla dyscyplin humanistyczno-społecznych i doświadczalnych. W drodze nauki ku „trzeciej kulturze” antropizm staje w jednym rzędzie z fototropizmem, hydro-, zeo- i chemiotropią, zwalnia badanie z wartościowania jego obiektu i perspektywy oraz otwiera je na mogącą wyłonić się mutację. Spojrzenie antropiczne nie jest naznaczone antropocentryzmem ani aksjologicznym, ani poznawczym. Oznacza natomiast nachylenie procesu badawczego do człowieka. Jest to myślenie mi bliskie i, jak sądzę, obiecujące dla opisu zjawisk wymiany komunikacyjnej z mediami w roli głównej.

„To, co spodziewamy się zaobserwować [jako badacze – przyp. K.B.], musi spełniać warunki konieczne dla istnienia nas jako obserwatorów. Wszechświat musi być taki, by dopuszczać powstanie w nim obserwatorium na pewnym etapie ewolucji”¹⁸ – formułując powyższe tezy, fizyka przyjęła perspektywę antropiczną w wersji zasady słabej i mocnej. Oba warianty są modelem doświadczenia. W wersji koniecznej dla zachodniej epistemologii użytkownik i środowisko powiązani są relacją niemożliwą do uchylecia. Antropizm potwierdza ich koegzystencję, ustanawia jako pewnik materialność lub przynajmniej tworzywo świata, które czyni go dostępnym w doświadczeniu i modeluje instancję o statusie obserwatora. Spojrzenie antropologiczne na media – pozostające w pozycji epistemologii mocnej dzięki swej niesprzeczności z filozofią ogólną – koncentruje się na narzędziach (przekaznikach) lub na kulturze, w której środowisku są używane, kreśli naukę o mediach lub bada kultury zorganizowane wokół mediów.

Prezentowany tu projekt obejmuje pułap wymiany w wymiarze sytuacji komunikacyjnej i kulturowej oraz oferuje zmienną perspektywę oglądu, uwzględniającą zarówno aspekt przedmiotowy, jak i punkt widzenia podmiotu zanurzonego w kontekście kultury. Tworzywo, materiałowa proveniencja rzeczywistości ustanawia instancję obserwatora i modeluje jej doświadczenie. Doświadczenie czegoś jako rzeczywistości dochodzi do skutku wtedy, gdy materiałowy wymiar fenomenu zostanie rozpoznany na poziomie kultury w roli przestrzeni. Wydaje się ona podstawowym porządkiem uprawdopodobniania form medialnych w roli rzeczywistości. Świat dla obserwatora istnieje o tyle, o ile istnieje przestrzeń. *Versus*, świat istnieje o tyle, o ile obserwatora i świat wiąże relacja przestrzenna – przestrzenność. Przestrzeń i konwencje zdolne czynić ją obecną niosą ekspresję, język opisu świata i jego przedstawiania. Stanowią one dominujący porządek, zdolny naturalizować symulacje medialne jako rzeczywistość. Gdy idzie o zmysły, przestrzeń czyni świat prawdopodobnym. Gdy zaś idzie o bytowanie zjawiska na prawach rzeczywistości, prawdziwość weryfikuje pole kultury. Nośnik określa transmisję danych, strumień sygnałów, jego segmentację i dostępność. W wyniku relacji użytkownika

medium i transmitowanej przez nie zawartości powstaje informacja. Jednakże najistotniejsza pozostaje świadomość użycia medium i odpowiedzialność za przekaz. Oba te gesty wymagają znajomości zarówno pola kultury własnej, jak i otwarcia na wyłonienie inności i innego, wprowadzają bowiem media w porządek dobra i zła.

Uogólnienia empirii przekazników dokonywane w zgodzie z warsztatem antropologicznym są budowane w niesprzeczności nie tylko z metodologią nauk o kulturze i pułapem antropologii filozoficznej, lecz także z filozofią ogólną. Obok problemów badawczych, pojęć i narzędzi, które pozostawiają część problematyki poza oglądem, muszą one zmierzyć się również z metodami pracy w terenie. Wraz z pojawieniem się symulacji cyfrowo-falowych i ich czytaniem na zasadach wielozmysłowego doświadczenia badanie przekazników audiowizualnych staje w obliczu tekstu wywołanego. Liczba opcji rzeczywistości jest oferowana użytkownikom w postaci artefaktów danych do zrobienia w akcie *mise-en-oeuvre*. Projektowanie obiektowe¹⁹ powoduje, że medioznawstwo zaprawione w analizie tekstów gotowych (zastanych) zmuszone jest wypracować narzędzia interpretacji tekstów generowanych w czasie trwania rozmowy (między innymi z maszyną, z układem maszyn). Antropologia zna ten typ tekstu i określa go mianem tekstu wywołanego; powstaje on w trakcie wywiadu i uczestnictwa w sytuacji komunikacji międzykulturowej. Obowiązki ciężące niegdyś na etnografii w okolicznościach wymiany modelowanych przez przekazniki hybrydowe stają się obecnie udziałem uczestnika. To na nim spoczywa krytyka źródła informacji o rzeczywistości konstruowanej w toku dialogu z maszyną.

Problem równie ważki, o ile nie istotniejszy dla antropologii mediów, stanowią narzędzia pracy w terenie rzeczywistości operacyjnej maszyn. Ramy obserwacji i postawy uczestniczącej w wymianie komunikacyjnej wymagają przepracowania w polu przekazników. Nie chodzi jedynie o ich użycie, lecz – w szerszym planie – o sytuację wymiany o znamionach rytuału. Idzie tu o uczestnictwo w wymianie, aktualizację zawartości kultury i o jej współprzeżywanie wedle określonego i powtarzalnego scenariusza. Czy względem wymiany organizowanej na wzór mediów 2.0-3.0-4.0 jest możliwa postawa inna niż uczestnictwo? Interpretacja winna wyjść poza rozciąganie wniosków płynących z badania komunikacji wirtualności na całość danej kultury i poza rozciąganie ustaleń poczynionych dla synchronii na długi czas trwania. Jeśli lektura ma temu sprostać, nade wszystko musi przekroczyć woluntaryzm uogólnienia jednostkowych doświadczeń. Technika pracy w każdym terenie każe określić postawę rozumienia wspartą i na uczestnictwie, i na obserwacji. Antropologia przekazników ma przed sobą zadania z zakresu metody pracy w terenie i narzędzi badania. Jeśli ich nie wykona, pozostanie filozofią mediów albo pójdzie w stronę indywidualizacji empirii typowej dla psychologii lub statystycznych przekrojów oraz modeli socjologicznych (opartych nie o fakt kulturowy czy konkretne zjawisko, ale o jego statystyczne uogólnienie).

Spojrzenie na media określone poprzez moce człowieka nie jest ani anachronizmem, ani typem interpretacji bezradnej wobec rzeczywistości, co – jak sądzę – udało się już wykazać. Rzeczywistość operacyjna maszyn zdolnych aktualizować widzenie i rzeczywistość użytkownika stanowią bieguny doświadczenia. W świecie euroatlantyckim wiążą je relacje koegzystencji. Zakres użytkownika ujęty w maszynach i zakres maszyn stający się wymiarem użytkownika pojawiają się zawsze w określonej sytuacji. W przypadku antropologicznego spojrzenia na media sytuacją najbardziej obiecującą z poznawczego punktu widzenia pozostaje wymiana komunikacyjna realizowana przy udziale maszyn. Komunikacją, tak samo jak każdą wymianą, rządzi aktywność, przyjmująca postać ciągu. W kulturze każe on dawać –otrzymywać – zwracać. Archaiczna ekonomika narzuca myślenie o komunikacji w perspektywie daru. Myślenie to wiedzie poza dyspozytywy i opis sytuacji komunikacyjnej. Pozwala wydobyć treści kultury aktualizowane i zarazem stanowiące dar, podlegający wymianie i pozwalający oczekiwać rewanżu, nakładający obowiązki na obdarowanego i darczyńcę. Za dar należy uznać także deklarację kontaktu i potrzebę bytowania w horyzoncie kontaktu. Jest on wartością, nawet jeśli

pozostaje potencjalny i odroczone na wzór czatu, poczty mailowej itd. Najistotniejsze znaczenie ma jednak przeżycie swojskości, rozpoznanie wspólnego wraz z innym i w innym.

Antropologia w wersji antropologizowania czy antropizmu nie jest myśleniem rozmytym. Uczy lektury otwartej na zmianę. Stara się wyznaczać warunki badania wolne od aksjologii etnocentrycznej i poznawczej, a nawet homocentrycznej, pozwala unikać wartościowania i redukcji. Metoda ukuta w polu spojrzenia wedle mocy człowieka daje narzędzia, by obserwować różnicę i doświadczać inności, a w końcu współprzeżywać ją jako treść wspólną.

Kreśląc krajobraz medialny, starałam się akcentować związane z nim trudności. Jest to droga, na której antropologia pozwala wyłonić problematykę badawczą. Formułowane w polu empirii przekazników problemy pozwalają re-konstruować antropologiczny punkt widzenia dla współczesnych nauk nad mediami. Ten zaś zdaje się lokować między antropologizacją i antropizmem, przy czym żadne z ujęć nie oznacza z definicji antropocentryzmu. Nie wiecie ku niemu również sama antropologia, jeśli uznać ją za instrukcję tworzenia procedury oglądu zjawiska kulturowego. Obok estetyki starych i nowych mediów, estetyki wirtualności czy art@science, performatyki, memetyki, teorii systemów, sieci, postsięci wciąż pojawiają się kolejne trendy badawcze i wciąż ogłaszane są narodziny kolejnych dyscyplin naukowych. Sądzę, że antropologia z powodzeniem wpisuje się w horyzont perspektyw istotnych dla badania przekazników, i to pomimo długiej tradycji oraz wypracowanych narzędzi i metod. Celowo piszę pomimo, a nie dzięki nim. To właśnie warsztat staje się powodem wytwarzania wokół myślenia antropologicznego i człowieka aury pas mode. Tymczasem interpretacja antropologią krojona dopóty będzie miała co robić w nauce, dopóki ludzie będą udziałowcami świata czy choćby zachowają moc obiektywizowania i weryfikacji danych. Nikt nie mówi, że antropologia mediów i antropologia obrazów medialnych jest lekturą prostą. Hans Belting określa ją wręcz mianem dyscypliny trudnej, lecz dostrzega i potencjał, i konieczność poznania uprawianego w jej perspektywie.

¹ Matryce medialne rozumiem jako właściwe dla przekaznika sposoby rozcłunkowywania i spajania rzeczywistości dostępnej w doświadczeniu epistemologicznym. Decydują one o strukturze przekazu, a także wyznaczają warunki konieczne dla lektury przekazu sformalizowanego przez dany przekaznik. Przyjmuję, że fotografia, kino, telewizja oraz media cyfrowo-falowe posiadają takie charakterystyczne struktury porządkowania i przedstawiania świata, zależne od technologii i tworzywa, jakim operują, oraz – tak jak inne narzędzia w kulturze – organizują sytuację komunikacyjną jako działania i zachowania, które należy podjąć, by stać się ich użytkownikiem i zyskać dostęp do produktów medialnych w formie zdjęcia, filmu, strumienia programów, zdarzenia medialnego. Zob. M. Ostrowicki, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006.

² „Badacze wyruszają na nieznanne przedmieścia, wkraczają w odległe dzielnice miejskie, jakby poszukiwali zredukowanych warunków pracy swych «egzotycznych» kolegów. Można prowadzić pracę etnograficzną na progu własnego domu. To kwestia dyspozycji intelektualnej – pewnego rodzaju habitus naukowy. [...] Antropologia komunikacji [...] wyrasta z założenia, że teren jest tym, co badacz postanowi zdefiniować jako taki”. Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 19.

³ Zob. K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media, narracja, człowiek*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2011, s. 32–337.

⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004.

⁵ Zob. K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność...*, s. 196–243.

⁶ Możliwości urządzenia określają formę partycypacji w zdarzeniu medialnym jako: podporządkowanie regułom dyskursu, reakcje w odpowiedzi na aktywność użytkownika (respons),

dialog z użytkownikiem lub wystawienie artefaktu do zrobienia *mise-en-oeuvre* i uczestnictwo użytkownika w toczeniu się zdarzenia. Zob. R. Kluszczyński, *Dylematy interaktywności (Sztuka w kulturze partycypacji)*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 150–164.

[7](#) Zob. P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002, s. 16–17.

[8](#) P. Weibel, *Od mediów mechanicznych do mediów społecznych*, przeł. W. Niemirowski, [w:] *Mindware. Technologie dialogu*, red. P. Celiński, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2012, s. 28.

[9](#) Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

[10](#) Zob. J. Habermas, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

[11](#) Zdolność prezentacji czasoprzestrzennych zdarzeń polisensorycznych, a potem wirtualnych rzeczywistości oznacza odzyskanie poznania za pomocą wielu zmysłów dla wymiany zachodzącej przy udziale przekąźników. Fotografia odebrała obrazom ruch i mowę, telefon zaanektował jedynie słuch, kino i klasyczna telewizja odarły świat z ciągłości i głębi. Kolejne reżimy widzenia po kinie i telewizji, okaleczające poznanie zmysłowe i doznanie autentyczności obrazów, podlegają cyfryzacji lub stopniowo znikają w archiwum kultury.

[12](#) W wymiarze praktyki integracja oznacza łatwość, z jaką użytkownik podejmuje równoczesny kontakt z Internetem, światem ontologicznym, strumieniem telewizyjnym, systemem zarządzania domem przy użyciu telefonu komórkowego czy tabletu i łatwość przełączania się między mediami i rzeczywistościami charakterystyczną dla kultury sygnowanej przez media poziomu 2.0 i 3.0. Zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010. W wymiarze teorii integracja oznacza wytwarzanie hiperrzeczywistości złożonej z nietożsamyh ontologicznie rzeczywistości, w której brak limitacji i zanik nośników wiodą do przemocy rzeczywistości zintegrowanej, która polega na odebraniu użytkownikowi możliwości odróżniania tego, co realne, od tego, co symulowane. Zob. J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, przeł. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 29, s. 7–31.

[13](#) G. Boehm, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, J. Sztompke, Znak, Kraków 2011, s. 136.

[14](#) Szerzej o problematyce przestrzeni medialnych przywołanej w tym akapicie: K. Banaszekiewicz, *Audiowizualność...*, s. 127–150.

[15](#) Zob. W.J.T. Mitchell, *Przedstawienie widzianego: krytyka kultury wizualnej*, przeł. G. Bryda, [w:] *Fotospołeczeństwo...*, s. 118–139.

[16](#) P. Weibel, *Od mediów mechanicznych...*, s. 29.

[17](#) Zob. K. Banaszekiewicz, *Nikt nie rodzi się telewizzem: człowiek, kultura, audiowizualność*, Nomos, Kraków 2000.

[18](#) B. Carter, *Confrontation of Cosmological Theories with Observations*, „Science American” 1974, s. 178, cyt. za: J. Czerny, *Czy filozofia recentyzmu „testuje” zasadę antropiczną?*, „Folia Philosophica” 2001, nr 19, s. 31.

[19](#) Program Sketchpad, stworzony przez Ivana Sutherlanda, od 1962 roku pozwala na tworzenie grafiki bezpośrednio na ekranie komputera. Projektowany obraz daje rzut modelu, nie zaś – jak przedtem – rzut konkretnego obiektu w perspektywie. W konsekwencji projektowana przestrzeń to scena, obraz wirtualnego świata zapisany wirtualną kamerą. Można w jednej scenie wiązać obrazy obiektów realnych i modeli. Każda zmiana dokonana taktylnie na ekranie zmienia jednocześnie dane w pamięci komputera. Możliwe stało się projektowanie potencjalnych zmian mapowanej przestrzeni

wobec zmian wirtualnego punktu widzenia i obserwacja metamorfoz obrazu w trakcie dokonywania modyfikacji.

Katarzyna Citko

Antropologia obrazu jako myślenie hermeneutyczne w badaniach nad filmem

Współczesna kultura w coraz większym stopniu przesycona jest różnego rodzaju obrazami. Ekspansja widzialnego oraz rosnące znaczenie obrazu we wszystkich sferach ludzkiej działalności mają swoje odzwierciedlenie w refleksji humanistycznej, która przenosi swe zainteresowania z logocentrycznej analizy kultury i traktowania jej jako tekstu czy języka na procesy związane z wizualnością. William J. Thomas Mitchell określa tę tendencję jako zwrot piktorialny¹, wskazując na jej znaczenie i istotę: obrazy stają się centralnym obszarem refleksji w badaniach nad kulturą, zapoczątkowując studia nad kulturą wizualną (*Visual Culture Studies*)².

Pojęcie obrazu może być definiowane w rozmaity sposób: jako *picture* i *image*, jako byt materialny i mentalny, techniczny i medialny. Obraz, jak zauważył Hans Belting³, to o wiele więcej niż sam produkt postrzegania, gdyż jego esencją jest także jego objaśnianie, rozumienie, przetwarzanie, używanie przez odbiorców. Obrazy funkcjonują w świecie różnorodnych odniesień. Belting postuluje powiązanie ich z ciałem i medium jednocześnie, co pozwala na usytuowanie ich w systemie znaczących relacji. Dlatego też pojęcie obrazu, stwierdza autor, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym – w sensie jego konstytuowania i odczytywania przez człowieka oraz referencyjności względem ludzkiej kondycji bycia w świecie.

Antropologiczne podejście pozwala traktować obraz zarówno jako temat badawczy, jak i sam sposób badania: obrazy komunikują pewną rzeczywistość, a zarazem domagają się jej analizy i interpretacji. W tym momencie ważna staje się ich funkcja hermeneutyczna. Karina Banaszkiewicz⁴ podkreśla, że myślenie antropologiczne stawia człowieka jako wzór, względem którego analizuje i interpretuje on świat. Relacja człowieka z jego wyobrażonym i przeżywanym obrazem świata pełna jest znaczących treści. Są one związane z działaniami, zachowaniami, przedmiotami, z ideami, wartościami, sensami, z procesami ich konstytuowania i odczytywania, zmiennymi historycznie i kulturowo. Antropologia zatem uczy hermeneutyki, odczytywania znaczeń zawartych w otaczających człowieka obrazach. Dla ich zrozumienia istotna jest zarówno podmiotowość, jak i zewnętrżność.

Studia nad obrazem, badania z zakresu kultury wizualnej skupiają się zatem i na samym akcie widzenia, i na jego rozumieniu; stanowią wytwór ścierania się zewnętrznych obrazów z ich wewnętrzną absorpcją. Konstytuują przestrzeń badawczą, w której ważne są rozważania dotyczące istoty obrazu (tego, co widzialne), podmiotu percypującego i rozumiejącego, wzajemnych relacji między widzeniem, wiedzą i władzą⁵. Dlatego, jak słusznie zauważa Belting, muszą być one oparte na rzetelnej i gruntownej wiedzy o człowieku. Badacz podkreśla potrzebę wprowadzenia interdyscyplinarnego, komparatystycznego modelu zajmowania się wizualnością i obrazami, w miejsce tradycyjnej, a wyczerpującej się dziś historii sztuki. Perspektywa antropologiczna odchodzi od „technologicznie zorientowanej historii obrazu i mediów”⁶, otwierając się na żywego człowieka, z jego światopoglądem, mentalnością, uwarunkowaniami kulturowymi i społecznymi. Człowiek rozumie świat i samego siebie poprzez obrazy, żyje obrazami, staje się „miejscem obrazów”, które go zawłaszczają: „jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył”⁷. Dlatego właśnie obrazy, szczególnie zapośredniczone w mediach, żyją swoim własnym życiem, niezależnym od poszczególnych indywidualnych interpretacji odbiorców.

Obrazy jednocześnie są zakorzenione w uniwersum kulturowym, umożliwiającym wytwarzanie i interpretowanie znaczeń, jak i funkcjonują na materialnej powierzchni, odsyłając do kategorii ciała i medium. Proponowana przez Beltinga antropologia ukazuje sposób ich istnienia jako swoistą ontologię pola kulturowego, pełnego dyskursywnych znaczeń, jakie wytwarzają i z sobą niosą. Znaczenia domagają się zrozumienia i wyjaśnienia w procesie interpretacji. Przywołują myślenie hermeneutyczne.

W tym obszarze spotykają się antropologia obrazu i hermeneutyka. Obydwie metody łączy traktowanie obrazu jako ontologii kulturowego obszaru i odejście od tradycyjnego pojmowania antropologii w jej wymiarze społecznym, a przede wszystkim historycznym. „Tradycyjny” antropolog bada dawne kultury i stara się dotrzeć do sposobów ich funkcjonowania w społecznościach w momencie ich powstawania i używania, natomiast badacz o nastawieniu hermeneutycznym, choć świadomy jest bagażu historycznego uwarunkowania i powstawania różnorodnych procesów, proponuje ich współczesną interpretację. Spojrzenie hermeneutyczne to spojrzenie z wnętrza obrazu, które sprzyja ożywieniu tradycji i historii.

Podjętą przez Hansa Beltinga krytykę historii odnaleźć możemy również w hermeneutycznym dyskursie Hansa-Georga Gadamera⁸, który podkreśla, że historyczne są nie tylko same dzieje, lecz także procesy ich pojmowania. Zrozumienie historii domaga się założenia, że artefakty z przeszłości mają coś istotnego do przekazania współczesnym badaczom. Tymczasem tradycyjne metody rekonstrukcji dziejów ograniczają się do opisu wydarzeń w kontekście konkretnych epok historycznych, z których każda jest od innych wyraźnie odseparowana. Oddzieleniu ulegają również podmiot i przedmiot badań. Podobne zarzuty wobec historii sztuki stawia Belting: nie jest ona w stanie podjąć kompleksowej dyskusji o obrazach, gdyż ogranicza się do wytworzenia skostniałego, uświęconego tradycją kanonu i katalogu dzieł. Dlatego należy pożegnać się z wiodącym modelem historii sztuki i jego wewnętrzną logiką, która polega na ukazywaniu przemian stylistycznych dokonujących się pomiędzy poszczególnymi okresami historycznymi. Gubi się bowiem w tym podejściu otwarcie na artefakty z przeszłości, podjęcie z nimi dialogu: „Im dalej posuwała się dezintegracja historii sztuki jako koherentnego dyskursu, tym bardziej rozmywała się ona w środowisku kulturowym i społecznym, którego była częścią. Debata o metodzie utraciła wyrazistość, a historycy zastąpili jedną, obowiązkową historię sztuki kilkoma, a nawet większą ilością historii sztuki, które istnieją obok siebie, podobnie jak dzisiejsze style artystyczne”⁹. Tymczasem dzieło sztuki, które mieści się w pojęciu obrazu, lecz go nie wyczerpuje, jest – podobnie jak człowiek – bytem wielopoziomowym i podatnym na rozmaite interpretacje.

Sposobem na wyjście z pułapki historycznego dyskursu na temat obrazu jest, jak mówi Belting, umiejscowienie go w przestrzeni wizualno-antropologicznej¹⁰. Obrazy komunikują widzom, że istnieją, co podkreślał także Martin Heidegger, domagając się od odbiorców odpowiedzi na pytanie o ich status. Natomiast podejmowany przez widzów proces rozumienia staje się kategorią ontologiczną, na co zwracał uwagę Gadamer, definiując ją za Heideggerem jako ludzki sposób bycia w świecie¹¹. Istniejąca w człowieku świadomość postrzegania świata, widzenia jego obrazów, spotkania z nim w hermeneutycznym dialogu, a także podjęcie trudu rozumienia świata, innego człowieka i samego siebie są prymarnymi uwarunkowaniami antropologicznymi.

Rozwijanie nauki rozumienia, umiejętność odczytywania znaczeń zawartych w obrazach, staje się, jak mówi Maria Janion, lekturą świata. Zadawanie pytań i poszukiwanie nań odpowiedzi to budowanie domu ludzkości, wspólnego dla doświadczeń rozmaitych odbiorców: „Nie pozostawać na zewnątrz, znaleźć się w «kręgu hermeneutycznym», pozwolić się zagarnąć i oświecić światłu, które jest symbolem domu, domu jako osi świata, oto wyraźnie widoczna, a skierowana do każdego intencja pedagogiczna hermeneutyki”¹². Przydatność hermeneutyki w teoretycznych badaniach nad obrazami, szczególnie zapośredniczonymi w mediach, w tym także w kinie, uwidacznia się szczególnie w kategoriach i obszarach związanych z odbiorem filmu przez widzów.

Relacje między odbiorcami i oglądanymi przez nich dziełami były tematem analiz niemalże od początków istnienia kina, czego przykładem są rozważania Hugo Münsterberga. Konrad Klejsa¹³ przypomina również zapomniane dziś prace Emilii Atlenloh, Herberta Blumera czy Leo Handla. W epoce teorii poststrukturalnych powstało wiele interesujących propozycji, w których widz ukazywany był na ogół jako podmiot wystawiony na ideologiczne oddziaływanie tekstu. Prace Edgara Morina i Christiana Metza są tu dobrymi przykładami. W Polsce istotny wkład w rozwój antropologicznego podejścia do kina wniosła Alicja Helman¹⁴ badaniami nad związkami widz – przestrzeń. Autorka opisała funkcjonujący w procesie odbioru filmu kod proksemiczny, ustanawiający model relacji między postaciami filmowymi oraz między nimi a widzami.

Współczesne *audience studies* związane są zarówno z teorią komunikacji językowej i mediami, jak i społecznymi, psychologicznymi czy też językowymi uwarunkowaniami filmowej widowni, mają więc szeroki, interdyscyplinarny charakter. Podejście hermeneutyczne może być w nich szczególnie przydatne w kontekście szukania psychologicznych uwarunkowań widzów, ich nastawień, preferencji, systemów wartości. Istotną rolę w badaniach nad widzem odegrali autorzy z kręgu kognitywizmu. Filmoznawcy amerykańscy, szczególnie ci związani z Projektem z Wisconsin, zajęli się problematyką percepcji, która zdefiniowana została jako zbiór mentalnych operacji odbiorców, uwarunkowanych przez schematy i kategorie poznawcze.

Interesujący obszar kognitywnych badań nad filmem stanowią analizy emocjonalnego aspektu odbioru filmu, podejmowane między innymi przez Nöela Carrola, Murraya Smitha i Eda S. Tana. Badacze ci przyjęli założenie o racjonalnym charakterze emocji, uznając je za wynik poznawczego przetwarzania informacji, odrzucili natomiast teorię identyfikacji, proponując zastąpić to pojęcie terminem „asymilacja”, a nawet „wyobraźnia”. Carroll¹⁵ neguje przydatność identyfikacji w dążeniu do zrozumienia postawy widzów i zwraca uwagę na fakt, że emocje ekranowych postaci i odbiorców wcale nie muszą być takie same. Przyjęcie postawy asymilacji wymaga od widza podjęcia trudu zrozumienia sytuacji, w jakiej znalazł się bohater, a nie wytwarzania repliki jego stanu emocjonalnego. Pojmowanie zachowań i motywacji fikcyjnych bohaterów możliwe jest dzięki postawie hermeneutycznego szukania kontekstów przez odbiorców w ich własnej egzystencji. Murray Smith¹⁶ podkreśla z kolei, że filmowe postaci są złożonymi konstrukcjami tworzonymi w umyśle widza w oparciu o składniki mimetyczne. Mogą one zaistnieć na poziomie podstawowym i uniwersalnym, odnosząc się do cech osobowych bohatera jako człowieka, oraz na nadbudowującym się nad nim poziomie kulturowym. Zaangażowanie widza w losy postaci ma miejsce dzięki temu, że narracja wywołuje jego zaciekawienie i pobudza wyobraźnię.

Zainteresowanie odbiorcy budzi się podczas projekcji i jest uzupełniane podejmowaną – od razu w momencie percepcji i po wyjściu z kina – interpretacją obrazów filmowych, które się przed nim unaoczniają. W postawie poznawczej i interpretacyjnej widza ujawniają się trzy poziomy: rozpoznania (*alignment*), współodczuwania (*allegiance*) oraz nastawienia. Rozpoznanie, zarówno świata przedstawionego, jak i uczuć żywionych przez bohaterów, zachodzi niejako automatycznie, chyba że narracja w zamiśle reżysera celowo dezorientuje i wyprowadza widza na manowce. Postawa empatycznego współodczuwania, sympatii bądź antypatii wobec fikcyjnej postaci ogarniętej emocją i podejmującej konkretne działanie wpływa ze zrozumienia przez widza sytuacji, w jakiej znalazł się bohater, jej oceny i stosownej do niej reakcji emocjonalnej. Na poziomie nastawienia pojawiają się natomiast postawy, jakie wobec ekranowych postaci przyjmują odbiorcy w zgodzie z własnym systemem wartości. Nastawienie wiąże się więc z moralną oceną bohaterów, mającą wymiar poznawczy i afektywny zarazem. Poznawczy, gdyż widz pyta: czym jest obraz filmowy dla niego? Jakie problemy, ważne z jego egzystencjalnego punktu widzenia, ukazuje? Tego typu zagadnienia są fundamentalne dla hermeneutycznego myślenia. Interpretacja podjęta w duchu tej metody nie tylko daje szansę dotarcia do najgłębszej struktury wewnętrznej znaczeń niesionych przez obrazy, lecz umożliwia także przyswojenie

obrazu świata jako istotnego i znaczącego osobiście dla odbiorcy. Wymiar afektywny jest tutaj pomocny i zarazem wyzwala myślenie w kategoriach aksjologicznych, widz ocenia bowiem ważność propozycji wizji świata niesionej przez obraz i jego zgodność z osobistym systemem wartości.

Ed Tan¹⁷ analizuje afekty widzów w kontekście funkcjonalnych teorii emocji. Łącząc koncepcję narracji filmowej autorstwa Davida Bordwella z funkcjonalną perspektywą rozumienia emocji Nico Frijdy, badacz stwierdza, że fikcyjny obraz filmowy zdolny jest wzbudzić w odbiorcach autentyczne emocje. Podobnie jak Bordwell, Tan zakłada, że filmowa narracja jest celowo tak skonstruowana, by wywoływać u widzów całą gamę różnorodnych afektów. Interpretacja podjęta przez odbiorcę przywołuje myśli, które „[...] mogą posiadać pewien rodzaj pozornej realności i jakoś odnosić się do zainteresowań podmiotu. [...] Jak wiemy, ludzie lubią pewne przedstawienia możliwości, jak choćby romantyczne obrazy życia, przyjmując, że jest w nich prawda, której na co dzień nie widać. Film pozwala nam zobaczyć, jak takie przedstawienia stają się prawdziwe”¹⁸.

Postawa widza opisywana przez Tana przywołuje hermeneutyczne kategorie: stawiając się w sytuacji świadka, odbiorca ocenia sytuację z własnej perspektywy, a zarazem przyjmuje optykę narzuconą mu przez dzieło. Świat przedstawiony wywołuje w nim zarówno postawy empatyczne, jak i obojętne bądź wrogie. Narzucenie przez obraz obserwacyjnej postawy stanowi ważną metodę, za pomocą której film fabularny wzbudza w odbiorcy emocje i gotowość do podjęcia trudu waloryzowania, w zgodzie z opisywanym przez Frijdę prawem zainteresowania oraz znaczenia sytuacyjnego. Przypomina to hermeneutyczny dialog odbiorcy z dziełem, odnoszony nieustannie i do tekstu (obrazu), i do jego interpretatora.

Film fabularny dostarcza różnorodnych przyjemności, którym widzowie poddają się bez oporu, wywołanych zaspokojeniem ciekawości poznawczej, podniecenia, budowaniem poczucia kompetencji i znawstwa, empatii i solidarności z bohaterami. Skłonność do ulegania tego typu postawom sama w sobie też jest emocją: zainteresowaniem. Tan zaznacza: „Odrobina dobrej woli, wykazana przez widza, zwiększa iluzję efektu diegetycznego, dzięki czemu struktura znaczenia sytuacyjnego nabiera mocy, a reakcji jeszcze trudniej się oprzeć. Reakcja emocjonalna, a przede wszystkim zainteresowanie wzmacniają się więc same. W ten sposób intensywność przeżycia emocjonalnego łatwo osiąga punkt, od którego nie ma odwrotu. Rozum nie może już burzyć iluzji. Aktywnością widza rządzi prawie niepodzielnie racjonalność emocji”¹⁹.

Rodzajem aktywności widza jest również podejmowana przez niego próba interpretacji dzieła filmowego, będąca naturalną konsekwencją i rozwinięciem procesu emocjonalnego przeżycia domagającego się zrozumienia. Heideggerowska hermeneutyka proponuje spojrzenie na istotę ludzką jako byt mający świadomość samego siebie i zdolność przemawiania własnym językiem, w tym także językiem emocji. Istotą człowieczej egzystencji staje się takie rozumienie siebie i otaczającego świata, w tym jego obrazów, które charakteryzuje się postawą empatii.

Rozumienie u Heideggera jawi się jako umiejętność stawiania pytań. Byt, który pyta o sens życia, postrzega i stara się dotrzeć do zrozumienia siebie i świata, Heidegger określa mianem *Dasein*²⁰. Zanim cokolwiek pozna, *Dasein* jest wrzucony w świat jako rozumiejący byt pośród napotkanych rzeczy. Zespół odniesień do rzeczy użytecznych, poręcznych Heidegger nazywa sensem. Według filozofa poznanie nie jest więc relacją między *Dasein* a światem będącym dla niego nie czymś zewnętrznym, lecz sposobem istnienia, momentem wewnętrznej struktury. Dlatego poznanie nie wymaga wykroczenia poza siebie, zaś rozumienie jest włączaniem w swój świat tego, co napotkane i poręczne – czyli samorozumieniem i poszerzeniem wiedzy o samym sobie. Podobną zasadę włączania fikcyjnych obrazów w świat własnej egzystencji odnajdziemy u widza interpretującego film; obraz zostaje uwewnętrzniony i przyswojony w procesach percepcji, emocjonalnego zawłaszczenia oraz aksjologicznego odniesienia.

Istotne założenia dla hermeneutycznego modelu interpretacji Heideggerowskiego bycia w świecie

przyjmują Hans-Georg Gadamer i Paul Ricoeur, odnosząc je do tekstów i obrazów. Uznają oni, że każda interpretacja wypływa z przyjętych uprzednio założeń, opartych na osobistych sądach pozytywnych, uprzedzeniach, a nawet fobiach. Paul Ricoeur wyznaje w swoim słynnym zdaniu objaśniającym metodę koła hermeneutycznego: „Należy rozumieć, by uwierzyć, lecz trzeba wierzyć, żeby zrozumieć”²¹. Owo wstępne rozumienie, zdeterminowane przez egzystencjalne i kulturowe konteksty postawy interpretatora, związane jest również z zawłaszczaniem widza przez obrazy, które sam stworzył, wydaniem na ich łup, jak mówi Belting. Człowiek – łowca obrazów – sam zostaje przez nie złowiony, zaczyna żyć ich życiem. Świadczą o tym chociażby różnorodne zrzeszenia i bastiony fanów *Gwiezdných wojen*, skupiające działalność widzów redagujących fora internetowe, piszących blogi, wydających komiksy i gry odwołujące się do wydarzeń i bohaterów z obu trylogii George’a Lucasa. Znamienna i powszechnie znana była również historyczna reakcja niektórych wielbicieli *Avatara* (2009) Jamesa Camerona na wieść, że księżyc o właściwościach planety – Pandora, na której rozgrywa się akcja filmu, w rzeczywistości nie istnieje i jest tylko fikcją²².

Znaczenie obrazu czy dzieła sztuki nie jest dane odbiorcy obiektywnie raz na zawsze, lecz rodzi się w toku interpretacji jako zespolenie filmowego obrazu i otwartej na niego postawy widza. W odczytywaniu znaczeń wypływających z dzieła sztuki, podobnie jak w procesie rozumienia, prawda nie jest podana od razu jako gotowa, lecz formułuje się w toku zdarzenia, które trwa i warunkuje poszczególne wypływające z siebie etapy. Hermeneutyka znosi więc w procesie odbioru i interpretacji filmowych obrazów sztywny podział na poznający podmiot i przedmiot poddający się obiektywnemu poznaniu. Obraz nie jest jedynie przedmiotem; nie jest także tylko materialnym zapisem rzeczywistości bądź fikcji, gdyż jego znaczenie rodzi się w interakcji, w procesie percepcji i interpretacji.

Hans-Georg Gadamer porównuje sztukę do gry²³, odnosząc to pojęcie nie tyle do aktu przeżycia estetycznego, co do samego sposobu istnienia dzieła. Gra istnieje bowiem jedynie w momencie jej dziania się. Podobnie dzieło sztuki egzystuje jedynie wtedy, gdy uczestniczy w grze z odbiorcą. Możliwe jest wielokrotne uczestniczenie w jednej i tej samej grze, za każdym razem jej przebieg jest jednak nieco inny. Najistotniejszym czynnikiem, a zarazem uczestnikiem gry okazuje się odbiorca z jego nastawieniem, światopoglądem, systemem wartości itd. Tam, gdzie Gadamer w odniesieniu do odbioru dzieła mówi o grze, tam Ricoeur przywołuje zespół referencji, otwieranych przez dzieło bądź światy odsłaniane przez referencyjne odniesienia przyswajanych obrazów²⁴.

Przedstawiciele hermeneutyki ontologicznej, szczególnie Gadamer i Ricoeur, krytykują przy tym tradycyjne modele interpretacji (zwłaszcza historyczne, psychologiczne i strukturalne), gdyż u ich podstaw leży błędne, ich zdaniem, rozumienie relacji między interpretatorem a obiektem interpretacji. Podmiot traktowany jest jako element abstrakcyjny i uniwersalny, przedmiot poznania natomiast jawi się wobec interpretującego podmiotu jako zewnętrzny, obiektywnie określony co do swoich właściwości i poddający się spekulacjom oraz manipulacjom. Natomiast hermeneutyka w miejsce obiektywnego podmiotu i sprecyzowanego w swoich właściwościach przedmiotu badań wprowadza rozumienie procesu interpretacji jako dialogu między subiektywnym podmiotem i obrazem, który ma widzowi coś istotnego do zakomunikowania. Interpretator odczytuje znaczenie obrazów całym sobą i samym sobą, wykorzystując osobiste gusta i sądy, preferencje i upodobania, uprzedzenia i sympatie. Zgodnie z ontologią *Dasein*, wszelki proces poznawczy jest bowiem określony przez wcześniejsze zrozumienie tego, co stanowi jego przedmiot. Rozumienie może być zafałszowane i błędne²⁵, a jego korekta jest wynikiem interpretacji, rodzi się w procesie przyjęcia postawy otwartości na obraz i podjęcia z nim hermeneutycznego dialogu.

Przyjęcie postawy hermeneutycznej umożliwia sformułowanie następującej definicji procesu interpretacji: jest on nawiązaniem dialogu między obrazem a jego interpretatorem, w którego wyniku następuje odsłonięcie świata przedstawionego i przyjęcie go jako własnego przez podmiot interpretujący. Interpretowane w akcie hermeneutycznego dialogu obrazy mogą wspomagać rozumienie

świata, a zarazem konstytuować sztukę komunikowania tego, co zostało zrozumiane. W przypadku udanej interpretacji mogą stać się aktem, poprzez który widz dochodzi do zrozumienia otaczającego go świata i innych ludzi.

Dzięki hermeneutycznej interpretacji obrazu nie zastygają w raz na zawsze jednoznacznie określonych sensach, o które usiłowała zabiegać historia sztuki. Każde nowe doświadczenie zdobyte w kontakcie ze sztuką może korygować poprzednie i znacząco wpływać na następne. W kontakcie z dziełem filmowym ostatecznie chodzi o zrozumienie nie jego ontologii, genezy czy formy, lecz siebie i świata w kontekście przeżytego i przyswojonego obrazu.

Owo uwewnętrznienie obrazu przez odbiorcę dokonuje się nie tylko w odniesieniu do tzw. „wysokiej” sztuki filmowej (o ile w dobie postmodernistycznego wymieszania konwencji gatunkowych, rodzajowych i stylistycznych coś takiego jeszcze istnieje). Referencyjność filmowych obrazów i ich otwarcie się na interpretacyjne poszukiwanie znaczeń odnosi się również do kina popularnego, w tym do Kina Nowej Przygody, wykorzystującego efekty specjalne elektronicznej generacji. Chociaż Andrzej Gwóźdź określa je mianem już nie-kina oraz techniki kulturowej o znamionach designu²⁶, kino elektroniczne również generuje obrazy. Mimo iż ich technologiczny status jest odmienny od tradycyjnie utrwalonych analogowo, to jednak obrazy te da się referencyjnie interpretować jako znaczące dla odbiorców. Nawet jeżeli komputerowe efekty specjalne znajdują swoje usytuowanie, jak pisze badacz, głównie na interfejsowych powierzchniach znaczących dla widza w tym sensie, że stymulują one jego oczekiwania związane z atrakcyjnością i podziwem dla sprawności oczarowania ich nieprawdopodobieństwem, to nie uwalniają się one automatycznie od ontologicznego przymusu głębi²⁷. Obrazy niosą znaczenia i jako takie domagają się od widzów przyswojenia, uwewnętrznienia, zagarnięcia w sieć własnych interpretacji. Być może nawet bardziej niż obrazy reprodukujące rzeczywistość, efektowne fajerwerki elektronicznych trików zabiegają o zrozumienie niesionych przez siebie treści (dosłownych i metaforycznych), gdyż urzekają widzów swoją odmiennością i atrakcyjnością.

Słusznie zauważa Andrzej Gwóźdź, że współczesne filmy specyficznego nadmiaru obrazów²⁸ charakteryzować można jako grę, w znaczeniu zabawy obrazami. Gra jednak domaga się gracza – interpretatora, który ją podejmie. Gra widza z obrazami filmowymi nie polega (bo nie może polegać) jedynie na swobodnej żonglerce owymi obrazami, powierzchownym zachłyśnięciu się i oczarowaniu ich estetyką, płynnością i migotliwością; widz chce nie tylko bawić się wizualnością, podziwiać sprawność konstrukcji czy efektowność designu, ale pragnie również zrozumieć obrazy, przyswoić je, zatrzeć granicę między światem fikcyjnym a własną egzystencją. Jeżeli obrazy są mu bliskie, to nie dlatego, że zapierają mu dech w piersi swoją sprawnością i widowiskowością, tylko dzięki temu, co do niego mówią, co mają mu do zakomunikowania. Obraz jest więc swoistą praktyką kulturową, stosowaną przez indywidualnego użytkownika, którego wyobraźnia ożywia to, co zostało przedstawione; w tym kontekście usadowił go w swoich rozważaniach Hans Belting. Z pewnością *Avatar*, chociaż jest najbardziej reprezentatywnym przykładem kina elektronicznych efektów specjalnych (około 60% filmu stanowią CGI), poddaje się hermeneutycznej interpretacji, nawet jeżeli jego przesłanie jest banalne, a fabuła przewidywalna i okraszona nieznośnym hollywoodzkim happy endem. Musimy jednak pamiętać, że na tego typu realizacje istnieje największe zapotrzebowanie masowej publiczności. Oznacza to, że właśnie takie obrazy mają coś istotnego do zakomunikowania współczesnym widzom. Odbiorcy przyjmują ten komunikat poprzez podjęcie trudu hermeneutycznej interpretacji. Jest ona istotna tym bardziej, że hermeneutyczny model odbioru uprawomocnia postawę masowych widzów, zachęcając ich do procesów identyfikacji i empatii, a także do przekraczania granicy między fikcją dzieła a rzeczywistością własnej egzystencji. Wśród odbiorców nierzadkie są tęsknoty za baśniowymi światami, rekompensującymi braki szarej codzienności. Hermeneutyka je wspiera, ukazując, że możliwe jest przekroczenie dystansu między filmowym obrazem a światem

odbiorcy, zawłaszczenie fikcyjnego wizerunku i przetwarzanie go w marzeniu i tęsknocie. Fascynacja filmem staje się okazją do poznania siebie, ale i przekroczenia swojego horyzontu w celu zasmakowania czegoś innego, nowego, nieznanego dotychczas, budzącego dreszczyk emocji.

Obrazy filmowe niosą wizerunek świata, który może mieć charakter naturalistyczny, metaforyczny, symboliczny, surrealistyczny lub fantastyczny. Struktury egzystencjalne, kategorie człowieczego bycia w świecie, wymowa ideowa o charakterze uniwersalnym i ponadczasowym dają się wszakże wyrazić poprzez owe obrazy na różne sposoby, w manierze realistycznej bądź odrealnionej, symbolicznej bądź baśniowej. Dzieło filmowe powinno ukazywać wizerunek świata w jego dynamicznym rozwoju, jak mówił Andriej Tarkowski. Nieważne są przy tym konwencje gatunkowe, czas, ani miejsce akcji, przyjęte styl i forma, materia czy medium, gdyż za pomocą różnorodnych sposobów można ukazać sprawy istotne: wiarę w istotę ludzką, miłość, nadzieję, solidarność, wszystko, co czyni – jak twierdził Tarkowski – człowieka nieśmiertelnym²⁹. W spotkaniu podmiotu z obrazem, co podkreślał Hans Belting, chodzi wszak o przekroczenie śmiertelności: w antropologicznym ujęciu obraz jest niczym innym, jak rozpaczliwym sposobem radzenia sobie z własną nietrwałością i kruchością egzystencji. Natomiast hermeneutyczna interpretacja obrazów ludzkiej przemijalności przynosi element nadziei: istniejemy jako ludzie dopóty, dopóki ponosimy trud rozumienia, docierania do prawdy i wartościowania tego, co obrazy mają nam do powiedzenia o naszej kondycji.

¹ Zob. W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Bryl, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23).

² Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4.

³ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 11.

⁴ Zob. artykuł *O potrzebie antropologizowania. Metoda i praktyka w badaniach nad audiowizualnością* zamieszczony w niniejszym tomie.

⁵ Zob. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London–New York 2000, s. 14.

⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 9.

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ Zob. H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. i wyb. K. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 63.

¹⁰ Zob. tamże, s. 296.

¹¹ Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.

¹² M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 124.

¹³ Zob. K. Klejsa, *Badania widowni filmowej: historia i współczesność (rekonesans bibliograficzny)*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 100–117.

¹⁴ Zob. A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.

¹⁵ Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2004.

¹⁶ Zob. M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suczyński, Kraków 1999.

¹⁷ Zob. E. Tan, *Film fabularny jako maszyna emocji*, przeł. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu...*

¹⁸ Tamże, s. 257.

[19](#) Tamże, s. 270–271.

[20](#) Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

[21](#) Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Pax, Warszawa 1986.

[22](#) O autorach blogów, którzy nie potrafili pogodzić się z faktem, że fantastyczny świat filmu Camerona jest całkowicie fikcyjny i nawet planowali z tego powodu samobójstwa, donosił między innymi brytyjski serwis online „The Telegraph”, <http://blogs.telegraph.co.uk/news> (25 grudnia 2009).

[23](#) Zob. H-G. Gadamer, *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

[24](#) Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

[25](#) Heidegger i jego następcy uważają, że samowiedza *Dasein* jest zazwyczaj zafałszowana i niepewna. Rozwija się ona stopniowo, poprzez rozpoznawanie samego siebie w innych bytach i sytuacjach, w tym także w tekstach i obrazach kulturowych. Dlatego hermeneutyka proponuje przyjęcie postawy otwartości względem tego, co niesie obraz, aby mógł on przemówić do widza. Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas...*

[26](#) Zob. A. Gwóźdź, *Kino designu*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 157.

[27](#) Zob. tamże, s. 160.

[28](#) Zob. tamże, s. 157.

[29](#) Zob. K. Stanisławski, *Zwierciadła Andrzeja Tarkowskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 1–2.

Piotr Skrzypczak

Aktor jeszcze czy już performer? O perspektywach sztuki aktorskiej w filmie XXI wieku

Pytanie sformułowane w pierwszej części tytułu może się wydawać prowokacyjne, ale nie jest chwytem retorycznym, a tym bardziej perswazyjnym podstępem. Nie da się, oczywiście, postawić w wyraźnej opozycji kategorii aktora i performera. Różnice znaczeń obu pojęć dotyczą ich zakresu czy pojemności, nie zaś zasady ich całkowitego wzajemnego wykluczania się. Kiedy zaś następuje starcie na ich granicy, można dojść do bardzo ciekawych wniosków. We wstępie ustalę więc wzajemne relacje między nimi, aby móc później przyjrzeć się im w perspektywie rozwoju mediów najbliższej przyszłości. Poświęcę również uwagę proponowanej przez amerykańską Metodę Lee Strasberga technice interpretacji i pracy nad rolą, która poddawana jest obecnie istotnym transformacjom w związku z rozwojem techniki filmowej i technologią nowych mediów.

Relacja: aktor-performer

Performatyka jest nowoczesną metodą badania problematyki aktorstwa, czerpiącą z szerokiego repertuaru innych dyscyplin, ale przede wszystkim ujmującą je w syntezie sztuki interpretacji roli aktorskiej, historii, antropologii, psychoanalizy, semiotyki, kognitywistyki, teorii mediów, gender studies oraz innych. Odpieram od razu zarzuty, kierowane czasem pod adresem performatyki, że jest ona bardziej fuzją czy zapożyczeniem niż suwerenną dyscypliną. Przedstawiciele tej opcji objaśniają (moim zdaniem, słusznie), że performatyka zaczyna się właśnie tam, gdzie kończą się inne nauki. Interesują ją przecież bardzo różne aspekty „zachowania” wykonawcy, na przykład – szczególnie nas interesujące – okoliczności powstania wykonania, interakcje widza z tym wykonaniem czy wykonanie w kontekście możliwości mediów.

W pewnym momencie w dziejach refleksji nad aktorstwem pojawiła się przecież propozycja łączenia różnych dyscyplin i teorii. Tendencja ta (gdyż raczej trudno ją uznać za samodzielną dyscyplinę) nazywana bywa często „ogólną teorią aktora” lub „ogólną teorią aktorstwa”. Zgadzam się z takim podejściem. Ogólna teoria aktora zawiera przecież, podobnie jak performatyka, wiedzę z pogranicza wielu dziedzin: antropologii, historii teatru i filmu, estetyki, historii i teorii literatury, psychologii odbioru dzieła scenicznego i filmowego oraz dziedzin o węższym zakresie, ale ściśle związanych z aktorstwem: fizjologii, mimiki, gestyki, dykcji czy kinezyki. Podstawowe pytanie brzmi: czym właściwie różni się ogólna teoria aktora od performatyki?

Oto dwa problemy: pierwszym jest sam wybór przedmiotu badań, czyli tak zwanego aktorstwa właściwego i złożonego, drugim zaś okazuje się punkt wyjścia owych badań. Ogólna teoria aktora skupia się na aktorze raczej jako wykonawcy i realnym człowieku niż jako performerze „przy okazji” czy w momencie sytuacji wykonania. Performatyka natomiast nie jest głównie zainteresowana aktorem jako filmowym analogonem realnego człowieka czy ekranowym analogonem granej przezeń postaci. Interesuje ją przede wszystkim aktor jako wykonawca czy sprawca wykonania. Byłoby jednak fałszywym stwierdzenie, że performatyka zupełnie ignoruje sam efekt wykonania, na przykład w postaci zapisu na taśmie filmowej, w zapisie magnetycznym czy elektronicznym. Ani ogólna teoria aktora, ani performatyka nie jest przy tym wnikliwsza, sprawniejsza, dostępniejsza czy bardziej

uprawomocniona do uzurpowania sobie posiadania pełniej wiedzy o aktorze. Każda z tych dyscyplin tylko częściowo może ogarnąć fenomen aktorstwa.

Współczesne i najpowszechniejsze pojmowanie słowa „aktor” pojawiło się stosunkowo późno. W wielowiekowej tradycji euroazjatyckiego teatru, z którego wywodzi się nowożytne aktorstwo teatralne, a później i filmowe, gra aktorska polegała nie tylko na „udawaniu postaci”, stwarzania pozoru, że jest się kimś innym. Aktor grał, czyli udawał kogoś innego, wykorzystując swoją fizyczność, prezentowaną widzowi jako istotę uchwytną i materialną, jego ciało zaś pozostawało efemeryczne i przemijające, tak jak on sam stawał się kimś zaledwie „chwilowo zamieszkanym” przez inną osobę, przetworzoną w kogoś innego. Najważniejszymi cechami tego aktorstwa były i są nadal iluzjonizm i logocentryzm. Jednak możliwość zapisu wykonania roli radykalnie zmieniła kondycję wykonawcy; nie tylko zaczął on funkcjonować w niewyobrażalnym dotąd zasięgu odbioru, ale przede wszystkim zaistniał w drugiej swojej instancji – ekranowej, którą Pierre Brossard nazywał dwugłowym znakiem ikonicznym¹.

Performatyka słusznie zakłada, że przedmiotu jej badań nie należy dzielić czy też klasyfikować w zależności od środków wyrazu między różne dyscypliny – muzykę, taniec czy literaturę dramatyczną². Dyscyplina ta zajmuje się przecież okolicznościami, w jakich zaistniała wypowiedź – dzieło, czyli „zachowanie artystyczne”. Jeżeli będzie to gra aktorska, refleksja performatywna zbliży się bardziej do zagadnień z zakresu teorii teatru, filmu czy innych widowisk. Badanie sztuki aktorstwa w ogóle, w tym aktorstwa filmowego, stanowi jedno z ważnych, bynajmniej nie peryferyjnych, pól zainteresowań performatyki.

Richard Schechner, za Michaeliem Kirbym, umieścił aktorstwo, czyli działanie profesjonalne, świadome i kreatywne, jako jedno z ogniw łańcucha poszczególnych odmian performansów³ i to rozróżnienie z całą konsekwencją traktuję jako główny punkt wyjścia badań aktorstwa i nieaktorstwa:

NIEAKTORSTWO AKTORSTWO

performans wzorzec aktorstwo proste złożone
bez wzorca ↔ domniemany ↔ postrzegane ↔ aktorstwo ↔ aktorstwo

Artur Duda odważnie definiuje performans jako uporządkowaną sekwencję działań symbolicznych: (1) będącą powtórzeniem tradycyjnego lub wymyślnego wzorca, (2) dokonywaną w obecności członków społeczności, (3) powodującą zarówno realizację przez ową społeczność jej potrzeb, jak i wyrażanie jej kulturowej autoprezentacji⁴. Tak zwany performans medialny może przybrać, według autora *Performansu na żywo*, trzy formy, z których najbardziej interesujące wydają się druga i trzecia⁵: performans „nażywości mediatyzowanej”, w którym ciało wykonawcy staje się ekranowym fantomem, natomiast odbiorców dzieli od niego dystans przestrzenny, ale nie czasowy (np. transmisja telewizyjna) oraz performans w pełni mediatyzowany, symulujący współobecność wykonawcy i odbiorcy w wymiarze cielesnym, ale także w aspekcie przestrzeni oraz czasu (kino)⁶.

Aktorstwo filmowe wpisuje się w swoim analitycznym ujęciu w pewien splot, a właściwie interpolację różnych pojęć dotychczas tu przywołanych: performans wzorca – aktorstwo złożone, performans medialny oraz jego „twarda” odmiana – performans w pełni mediatyzowany. Być może w perspektywie nie najdalszej przyszłości aktorstwo to będzie się znajdować również, przynajmniej częściowo, w obrębie kategorii „nażywości mediatyzowanej”, kiedy zarejestrowane wykonanie zostanie zintegrowane z wykonaniem „na żywo” w takiej na przykład sytuacji, gdy seans kinowy lub indywidualny pokaz odbywać się będzie za pośrednictwem centrali dystrybuującej film łąkami satelitarnymi z ewentualnym udziałem aktorów performujących w tym samym czasie, ale w innej niż sala kinowa (indywidualny ekran) przestrzeni. Poszukując określenia dla tak zaawansowanej formy performansu aktorskiego (dla ułatwienia tak będę go odtąd nazywał), spróbuję odwołać się do pojęcia performansu technicznego, którym posługuje się Jon McKenzie⁷. Badacz ten używa zresztą określenia

„performans” w stosunku do tak wielu dziedzin życia, że za jego pomocą dałoby się opisać i zanalizować właściwie wszelką ludzką aktywność, w związku z czym stanowić mógłby on „ogólną teorię wszystkiego”. Teorię tę można by rozciągnąć na całą sferę cywilizacji, kultury, a nawet natury, dochodząc aż do mechanizmów antropogenezy. Byłoby to możliwe i zarazem niebezpieczne, pod warunkiem, że nie przyjęłoby się takiego oto zastrzeżenia: „Kulturoznawcy, artyści i aktywiści określili performans w kategoriach społecznej skuteczności; menedżerowie zbudowali pojęcie performansu jako organizacyjnej wydajności. Istnieje jednak kolejna społeczność, patrząca na performans z jeszcze innej perspektywy. Konstruktorzy raket omawiają związek temperatury z «performansem uszczelki». Materiałoznawcy zanalizują «performans metali» i uważają, że «stopy cynku i aluminium performują lepiej od kompozytów polimerowych». Inżynierowie kreślą «uniwersalną krzywą performansu samochodów». Wreszcie specjaliści od komputerów usiłują skonstruować «systemy komputerowe high performance, stosujące skalowane układy równoległe i zdolne uzyskać performans przynajmniej biliona operacji na sekundę (teraopsa)». Wszyscy ci specjaliści bynajmniej nie zajmują się performansem kulturowym czy organizacyjnym – lecz technicznym”⁸.

W pewnym miejscu swoich rozważań McKenzie konkluduje, że mimo braku jasnej i ogólnej definicji performansu technicznego można się pokusić o jej sformułowanie na zasadzie wyróżnienia pojęć synonimicznych: sprawności, wydajności, testu, potencjału czy biegłości: „W swoim studium katastrofy promu kosmicznego «Challenger» Diane Vaughan pisze, że «dla inżynierów projekt stanowi niejako hipotezę, którą należy poddać testom. Jednakże nawet testy zaledwie przybliżają rzeczywistość. Prawdziwym dowodem jest dopiero performans»”⁹.

W erze globalnego performansu, jak współczesne nam czasy określa McKenzie, kino, jak żadna inna dziedzina sztuki ściśle uwikłane w technologię, a właściwie dzięki niej funkcjonujące i rozwijające się, wymaga być może odświeżenia refleksji nad samym sobą w odniesieniu do korpusu rozważań o charakterze artystyczno-technologicznym. Nie mogę się jednak zgodzić na eksploatację, a tym bardziej nadużywanie określenia „performans techniczny” w kontekście funkcji, którą może spełniać aktor we współczesnym, bardzo zaawansowanym pod względem technologicznym filmie, chociaż w tym względzie dzieją się rzeczy zaskakujące i wyjątkowe, wpływające wyraźnie na artystyczną wartość roli, kondycję społeczną oraz ekonomiczną aktora, a nawet na jego etykę. Zachowując więc umiar wobec stosowania określenia „performans techniczny” i przykładając je do rozważań z dziedziny najnowocześniejszych metod realizacji filmu, skupmy się na kilku aspektach nowych wyzwań technologicznych, jakie kino stawia przed aktorem współczesnym i jakie tym bardziej postawić może przed aktorem przyszłości.

Granie, udawanie i bycie. Punkt referencyjny i green screen

Pod względem technicznych możliwości współczesne kino osiągnęło poziom, który musi implikować pytanie: gdzie są granice tak zwanej gry realistycznej? Jeżeli możliwe jest dzisiaj ekranowe multiplikowanie postaci, ich kontaminacja, retuszowanie sylwetki aktora, gra do niewidzialnego lub nieistniejącego partnera, gra bez scenografii itd., to musimy zadać pytanie kolejne: czy w ogóle mamy jeszcze do czynienia z aktorstwem realistycznym? Wywodzące się z kilkuwiekowej tradycji teatralnej aktorstwo filmowe jako realistyczne – iluzjonistyczne i logocentryczne – staje przed wyzwaniem nowej ery kina. Aktorstwo, w którym zachowanie postaci wzorowane jest na życiu codziennym, jakkolwiek stanowi przecież tylko pewien „styl zachowania się” na scenie czy przed kamerą, sprawia wrażenie rozgrywania się prawdziwych, rzeczywistych wydarzeń¹⁰. Oczywiście, już na samym wstępie można by śmiało podważyć założenie, iż aktorstwo współczesnego kina, symulując w całej swojej paradoksalności¹¹, że jest się kimś innym, niż się jest, niczym nie różni się od aktorstwa minionych epok. Pod względem odwoływania się do własnych doświadczeń, sfery uczuć, wykorzystania nabytej techniki wykonawczej jest tak w istocie. Ale czy to samo możemy powiedzieć o tworzeniu postaci na

planie filmowym? Schechner słusznie założył, że aktorstwo realistyczne pozostaje „poza wszelkimi podejrzeniami”, nawet gdy weźmie się pod uwagę wysoki stopień oryginalności, egzotyki czy fantastyki scenariusza: „Nawet kiedy historia, fabuła i dekoracje są fantastyczne – jak w *Gwiezdnych wojnach* czy *Przyczajonym tygrysie, ukrytym smoku* – aktorstwo pozostaje realistyczne. Zakłada ono, że emocje postaci przypominają te «rzeczywistych ludzi», nawet jeżeli postaci hulają po wierzchołkach drzew albo żyją «w odległej galaktyce». Mogą walczyć tak, jak ludzie nigdy by nie umieli, albo przeprowadzić swój okręt kosmiczny poprzez szczelinę czasową miliardy lat świetlnych dalej – kiedy jednak mówią, mówią zwyczajnie i zwykłym językiem. Zakochują się, kłócą, żartują, smucą i wybuchają gniewem w łatwo rozpoznawalny sposób. Widzowie nie potrzebują szczególnej znajomości teatralnego kodu, aby zrozumieć, co się dzieje. Formy skodyfikowane od klasycznego baletu do teatru nō, jak również liczne obrzędy wychodzą z odmiennego założenia”¹².

Wcześniej użyłem określeń takich jak: „udawać”, „być” i „grać”, co oczywiście było aluzją do słynnej, ale jakże niefortunnie nadużywanej jako argument na rzecz naturalności gry koncepcji Siegfrieda Kracauera, według którego aktor na ekranie „jest”, natomiast aktor na scenie „gra”¹³. Można przecież opozycję „być i grać” lub „być i udawać” odnieść do anegdotycznego przykładu Lwa Kuleszowa: „Kiedy przychodzi kandydat na aktora filmowego, na wykonawcę i mówi się mu: «w pokoju jest gorąco, proszę otworzyć lufcik», wtedy zaczyna on pokazywać, że jest gorąco, podchodzi do wyimaginowanego okna, zaczyna grać, że niby ten lufcik otwiera itd. Nie jest w stanie wykonać zwykłej, realnej czynności: podejść zwyczajnie do prawdziwego okna, naprawdę otworzyć lufcik i zrobić to jak najprościej – tak jak każdą inną wykonywaną czynność. Niekiedy do zwykłego schematu należy dodać pewną charakterystyczną cechę gestu, która określałaby typ człowieka wykonującego to zadanie, ale i to należy robić w sposób naturalny, normalny, a nie w sposób sztuczny, teatralny”¹⁴.

Tymczasem to w tym Kuleszowowskim przykładzie aktora udającego duszności znalazła się pewna intrygująca pułapka. Takie właśnie rozumienie aktorstwa nie ma przecież dzisiaj odzwierciedlenia w technice współczesnego kina, a już na pewno nie ma go zawsze i do końca. Można grać do kogoś, ale też i do czegoś, jak twierdził Stanisławski. Współczesna strategia wykonania roli może być pod wieloma względami podobna do wskazań psychoanalityków, którzy uważają, że poczucie klaustrofobii aktor może utrwalić w sobie siłą woli i imaginacji, na przykład kiedy wyobraz sobie, że jest... sardynką w puszcze – jak w *Świadku mimo woli* (*Double Body*, 1986) Briana De Palmy. Podstawowym narzędziem, jak pisał Stanisławski, jest przecież umieszczenie aktora w tak kreatywnym stanie, w którym jego podświadomość funkcjonować będzie w naturalny sposób¹⁵. Granie to pozostaje jednak nadal graniem wewnętrznym, bez względu na to, czy interpretuje się rolę „do kogoś”, czy „do czegoś”. Drugą sytuację nazywam graniem do tenisowej piłeczki, ponieważ najpowszechniejszą praktyką wykonania roli na tle green albo blue screenu jest granie do piłeczki zatkniętej na tyczce. Równie dobrze można by odnieść to określenie do aktora występującego w wielu współczesnych filmach i pójść nawet nieco dalej, zakładając, że gra on „do nikogo”, jeszcze częściej „do niczego”, wreszcie, najczęściej, „na żadnym tle”. Dlatego dwa użyte w śródtytule pojęcia – punkt referencyjny oraz green screen (tenisowa piłeczka) – jako wyraziste symbole metody współczesnej, bardzo zaawansowanej technicznie realizacji filmowej stawiają tak zwane realistyczne aktorstwo filmowe w nieco innym świetle niż przedstawił je Schechner.

Biorąc pod uwagę nowe technologiczne możliwości kina, zgadzam się z Andrzejem Gwoździem, który formułuje ostry sąd na temat perspektyw współczesnych technik: „[...] dlatego kultura monitora wymyśliła morfing i inkrustację – owe figury czasu rzeczywistego oparte na logice fragmentacji, ukazujące widzialne stany rzeczy skierowane «do wewnątrz» ekranu – monitora”¹⁶.

Ze znaczenia repertuaru technologicznych możliwości współczesnego kina wobec kreowanych przez nie wartości artystycznych nie chcemy najczęściej zdawać sobie sprawy albo omijamy to zagadnienie szerokim łukiem, ponieważ wydaje się ono bardziej techniczne niż artystyczne. Repertuar ten jest tak

szeroki, że postanowiłem w drastycznie okrojonym skrócie przedstawić go w formie zaledwie dziesięciu wybranych, najistotniejszych punktów: (1) aktor filmowy może nie być jedynym autorem swojej ekranowej interpretacji; w istocie swojej cielesności może zostać zdublowany animatronicznie lub jako serwomechaniczna kukła: kompletnie lub częściowo; (2) aktor filmowy nie musi grać do niczego i do nikogo, ale „gra” do tzw. punktów referencyjnych, do których się odnosi. Punkty referencyjne są nanoszone na tło *motion capture*, czyli siatki punktów, do których odnosi się wykonawca; (3) aktor filmowy może grać bez dekoracji, na tle tak zwanego blue lub green screenu, które w obróbce cyfrowej pozwalają wprowadzić dekorację na zasadzie wypełnienia jednolitego tła; (4) scenografia dla wykonania roli nie jest zawsze potrzebna, gdyż można ją zastąpić prewizualizacją, czyli połączeniem *motion capture* z green screenem; (5) postać aktora i obiekty w jego towarzystwie mogą się poruszać w przestrzeni i tempie niemal nieograniczonym (sterowana komputerowo kamera – *motion controle*); (6) postać aktora filmowego może być dowolnie modyfikowana, od skali fizjonomii do skali całej sylwetki i motoryki postaci (morfing); (7) działanie aktora filmowego może zostać poddane dowolnym przyśpieszeniom i spowolnieniom na zasadzie klatkażu; (8) fizyczne funkcje postaci mogą zostać poddane najdalej idącym modyfikacjom (na przykład *bullet time*); (9) aktor filmowy może „spotkać się” wirtualnie z innym aktorem i odegrać scenę na tle *digital matte* lub *digital painting* lub montowanych metodą green screenu krajobrazowych pasaży; (10) możliwości dubbingu i transformacji głosowej interpretacji roli są niemal nieograniczone.

Doskonałym przykładem możliwości, które daje współczesne kino aktorowi-performerowi, jest *Życie Pi* (*Life of Pi*, 2012) Anga Lee. Niemal cała warstwa wizualna tego filmu została wykreowana cyfrowo lub zretuszowana dzięki digitalizacji obrazu. Zaledwie 20% filmowych ujęć pokazuje prawdziwego tygrysa, zwanego Richardem Parkerem. Stworzyło to możliwość utrzymania wszelkich warunków bezpieczeństwa na planie i zaangażowania do roli Piscina Molitora Patela, zwanego Pi, Suraja Sharmy – wykonawcy z minimalnym doświadczeniem pracy przed kamerą. Postać aktora została poddana cyfrowej obróbce. Mizernieje on w oczach widza, co jest daleko bardziej sugestywne od uzyskanego dzięki wykorzystaniu o wiele prostszego optycznego efektu pionowego rozciągnięcia obrazu chudnięcia Adriena Brody’ego w *Pianiście* (*The Pianist*, 2002) Romana Polańskiego. Ciągłe zmieniające się niebo nad „oceanem”, stworzonym w zbudowanym na potrzeby realizacji na terenie lotniska w Tajpej gigantycznym zbiorniku, powstało na zasadzie efektu green screenu, podobnie jak hiena, ptaki i inne obiekty.

W *Życiu Pi* główną ludzką postać odtwarza z pewnością performer, ale czy można w jego przypadku mówić o rozwiniętym aktorstwie złożonym? Jeżeli zaś Sharma gra, to do punktów referencyjnych, czyli... równorzędnego partnera – tygrysa, którego przecież naprawdę nie ma. Chłopiec i tygrys ocaleli z katastrofy statku cyfrowo wygenerowanego na ekranie. Sama postać Pi została poddana precyzyjnemu komputerowemu liftingowi. Interakcje obu „bohaterów” rozgrywają się na tle wzburzonego morza i dramatycznie zmieniającego się nieba, których również nie ma. Wszystko to razem implikuje szereg pytań: o wiarygodność przeżywanych czy zaledwie symulowanych stanów emocjonalnych wykonawcy w związku z umownością niemal wszystkiego na planie, o fenomen nieobecności partnera do gry, o możliwości daleko idących transformacji fizyczności wykonawcy, a nawet o sam status odtwórcy wiodącej roli. A więc wszystko jest możliwe? Czy w kontekście takich zabiegów można jeszcze mówić o aktorstwie realistycznym?

Sądzę, że tak, ponieważ ludzie przed kamerą lub mikrofonem zachowują się naturalnie, nawet grając do udającej partnera tenisowej piłeczki lub animowanego simulacrum. Postać ekranowa – jako ostateczny efekt i rezultat wykonania – objawi się nam natomiast jako coś odmiennego (w sensie fenomenologicznym nawet jako coś zupełnie odmiennego). Można włożyć w rolę „samego siebie”, jak postulował Lee Strasberg w swojej Metodzie: „Najtrudniejsze dla aktora jest być prywatnym publicznie – co znaczy, że musi on sprawiać wrażenie rzeczywistej sytuacji, podczas gdy doskonale wie, że jest na

scenie. Aby sobie z tym bezpośrednio poradzić, eksperymentowałem z kilkorgiem ludzi, z którymi miałem trudności. Było u nich wiele wewnętrznych emocji, wiele się działo i nie uwidoczniało się ze względu na napięcie spowodowane widownią. Jak sobie z nim poradzić – widownia musi przecież być, nie można jej usunąć. Jeżeli umiesz się skupić, to dobrze. Ale jeżeli z jakiegoś powodu nie dajesz rady, to co masz począć? Powiedziałem wtedy: musisz mieć w życiu chwile, kiedy nikogo nie ma przy tobie i kiedy zachowujesz się tak, jak natychmiast przestajesz, gdy tylko ktoś wejdzie albo kiedy usłyszysz skrzypnięcie drzwi. Innymi słowy, to chwila, kiedy tylko jesteś sam; to chwila twojej prywatności”¹⁷.

Niemal tak samo charakteryzował „wejście w rolę” Michaił A. Czechow, pisząc o kolejnych etapach pracy nad nią: imaginacji, atmosferze, treści, współodczuwaniu i najważniejszym z nich: geście psychologicznym, który polega na wchłonięciu granej postaci¹⁸. Mel Churchar nazwała to rozkazem: „Śpiesz się i czekaj!”¹⁹. Edward Dwight Easty na dwustu stronach klasycznego już *On Method Acting* tłumaczył natomiast, jak można wejść w charakter postaci, zupełnie się w niej zapominając²⁰. Techniki stosowane w Metodzie – improwizacja, relaksacja, rozwijanie psychologicznych pauz czy traktowanie przedmiotów „naładowanych emocjonalnie” jako motywu do gry, są dowodem na to, że mamy tu do czynienia z praktyką psychoanalitka. Stanisławski uważał, że tylko świadomość aktora potrafi powiedzieć, który i dlaczego akurat ten obiekt wysuwa się na pierwszy plan jego umysłu²¹. Czy można jednak sugestywnie i przekonująco grać do tenisowej piłeczki?

Życie Pi jest tyleż wyrazistym, ile skrajnym przykładem wzmożonego wpływu technologii filmowej na sytuację interpretacji. Nie trzeba jednak przecież odwoływać się do egzemplifikacji aż tak oryginalnych jak film Anga Lee czy choćby do filmów Petera Jacksona, zarówno tych z cykli *Władca Pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 2001–2003) oraz *Hobbit* (*The Hobbit*, 2012–2013), gdzie jedną z najbardziej sugestywnych postaci okazuje się cyfrowy Gollum, moderowany przez Andy’ego Serkisa, jak i do *King Konga* (2005), gdzie Naomi Watts gra do cyfrowo wygenerowanej gigantycznej małpy, dla której dawcą kodów gestyczno-mimicznych również był Serkis, pojawiający się zresztą dowcipnie w tym filmie także jako „normalna” postać jednego z marynarzy statku. Współczesna, bardzo dynamicznie rozwijająca się technologia zmienia warunki i efekty gry w sposób mniej lub bardziej spektakularny. Pytanie o kondycję aktora filmowego okazuje się wobec takiego stanu rzeczy zagadnieniem podstawowym. Spróbujmy więc na nie odpowiedzieć, odwołując się do sztuki aktorskiej orędownika Metody – Dustina Hoffmana.

Is it safe? Od Metody do Mistrza Shifu

Zagrał w sześćdziesięciu filmach. Na pytanie o to, którą rolę uważa za najlepszą w swoim aktorskim życiu, odpowiedział prosto: „Shifu z *Kung Fu Panda*. To żart, chociaż dzieciom rzeczywiście kojarzę się z głosem niedźwiadka. Prawdziwą satysfakcję mam z tego, że nigdy nie dałem się złamać. Długo żyłem w biedzie, nie dojadłem, spałem na podłodze w kuchni w kawalerce u Gene’a Hackmana, szlajałem się po mieście w poszukiwaniu dorywczych robót i laziłem na zdjęcia próbne, na których mnie wyśmiewano i radzono, bym zmienił zawód. Wytrzymałem”²².

Dustin Hoffman jest orędownikiem nowojorskiej Metody. Nawiązując do jego słynnej roli Babe’a Levy’ego, można stwierdzić, że na pytanie: „Czy jest bezpiecznie?” (*Is it safe?*) odpowiadał wiele razy. Niejednokrotnie musiał też tłumaczyć się ze spięcia z Sir Laurence’em Olivierem, które miało miejsce na planie *Maratończyka* (*Marathon Man*, 1976) Johna Schlesingera. W oficjalnej, popularnej wersji wydarzeń (aktor grający w Metodzie kontra aktor szekspirowski) starcie to wyglądało następująco: na spotkanie z Olivierem (ekranowym Christianem Szellem) Hoffman przyszedł zmęczony i od trzech dni niewyspany. Olivier miał powiedzieć: „Nie wyspałeś się, chłopcze? To spróbuj aktorstwa!”. W rzeczywistości konfrontacja wyglądała inaczej. Śmiertelnie chory już wtedy Olivier spostonował lekko Hoffmana, mówiąc mu, aby po prostu zatrzymał gest emocjonalny! Aktor, który ów gest zastosował w swoich najlepszych rolach – między innymi w *Nocnym kowboju* (*Midnight Cowboy*, 1969) Johna

Schlesingera, *Małym wielkim człowieku* Arthura Penna (*Little Big Man*, 1970) czy w *Sprawie Kramerów* Roberta Bentona (*Kramer versus Kramer*, 1979), zawsze pozostawał wierny Metodzie. Nadal zresztą gra oszczędnie, nawet wtedy, kiedy zechce się mu aktorsko szarżować. Od biedy, której doświadczył w Los Angeles, praktykowania w Pasadenie, studiów w Nowym Jorku, gdzie doznał olśnienia Metodą, doszedł do statusu gwiazdy, która może sobie pozwolić na występy w blockbustarach. Metoda okazała się dla niego najlepszą drogą do odnalezienia struktury aktorskiej roli, co wytłumaczyła mu kiedyś Geraldine Page: „Stanisławski próbował wyłożyć to, co najlepsi aktorzy i tak robią. Nie wymyślił nic nowego. Dlatego ci aktorzy, którzy z Metody naigrywają się, są wobec niej nastawieni wojowniczo. [...] Metoda pozwala ci odkryć mniej oczywiste związki między tobą a daną ci postacią... Ona otwiera całe pole połączeń, które możesz świadomie z siebie wydobyć. Dużo odkrywasz nieświadomie i automatycznie, ale Metoda, którą kreujesz, poszerza obszar twojego postrzegania; z jej pomocą możesz dodać więcej własnych kolorów postaci”²³.

Hoffman nie stroni od postaci dziwnych czy demonicznych. Znakomite role, które zagrał w *Nocnym kowboju* i *Maratończyku*, określiły jego aktorski status; pozwalają mu też tworzyć postacie oryginalne, a czasami nawet nie najmądrzejsze: „Wiele osób musi przyjmować wszystkie propozycje, żeby przetrwać do pierwszego. Rozumiem to. Jeśli jednak ktoś już ma luksus wyboru, przekraczanie barier jest jego arystokratyczną powinnością. Czekałem na role, w których nie czułbym się pewnie”²⁴. Mimo to selekcja ról, której dokonuje Hoffman, pozostaje dla mnie pewną zagadką. Wybory te można tłumaczyć wiekiem aktora, ale też i nową sytuacją filmowego marketingu. Hoffman należy do szacownej czołówki amerykańskich aktorów dramatycznych starszego pokolenia, wywodzących się z *Metody*, takich jak Warren Beatty, Robert De Niro, Robert Redford, Al Pacino i Jack Nicholson: „Kiedy przyjrzeć się jeszcze młodszemu pokoleniu aktorów, to widać, o ile trudniej będzie im zrobić podobnego kalibru kariery. Przypomnijmy sobie, w jaki sposób wyłoniło się to złote pokolenie: Eastwood stawiał pierwsze kroki w telewizyjnym westernie i z łatwością przeszedł do kinowych ról kowbojów i twardzieli. Beatty i Redford, obaj obdarzeni wyjątkową urodą, dysponowali też niezaprzeczalnym talentem aktorskim. Jeśli jednak chodzi o Nicholsona, Hoffmana, Pacina i De Niro, można się zastanawiać, czy dziś ktokolwiek wpuściłby ich za bramę hollywoodzkiego studia. Nie byli tradycyjnymi przystojniakami, a ostatnia trójka znalazła drogę do branży filmowej, kiedy ta pragnęła realizmu i była otwarta na aktorów wyglądających jak faceci z ulicy – przeciwieństwo typowego amerykańskiego złotego chłopaka. Pod tym względem pomogły im ich etniczne korzenie”²⁵.

Ze wspomnianej siódemki aktorów bardziej lub mniej wiernych *Metodzie* naprawdę systematycznie zajęty dramatycznym aktorstwem filmowym (dzielącym zresztą ową aktywność z projektami reżyserskimi i producenckimi) pozostaje właściwie tylko najstarszy z grupy – Clint Eastwood. Pozostali wybrali produkcje telewizyjne (Al Pacino) lub lżejszy repertuar komediowy z przerwami zaledwie na ambitniejsze popisy (De Niro). Redford poświęcił się działalności producenckiej i impresaryjnej, Beatty zupełnie zniknął z ekranu, Nicholson zapowiada koniec swojej kariery aktorskiej²⁶, natomiast Hoffman grywa w kinie i telewizji, a ostatnio także reżyseruje.

Aktorskie propozycje, które dzisiaj przyjmuje Hoffman, wydają się w tym świetle nieco zaskakujące. Być może trudno jest mu znaleźć odpowiednie propozycje repertuarowe i dlatego spróbował (z powodzeniem) reżyserii w *Kwartecie* (*Quartet*, 2013). W swoich wyborach aktor kierował się, przynajmniej jak dotąd, zasadą psychoanalitycznego określenia roli. Praktyka w szpitalu dla psychicznie chorych, którą podjął u progu kariery, oraz wnioski, jakie z niej wysnuł, dawały mu kolejne asumpty do głębszych studiów nad skrajnymi zachowaniami: „Choroby psychiczne zawsze mnie fascynowały” – wyznał Michaelowi Freedlandowi²⁷. Tryby „pracy w roli” czy „wejścia w rolę”, o których pisała Virginia Wright Waxman²⁸, są przecież typowym dla przedstawicieli Metody sposobem pogłębionej interpretacji postaci.

Czy granie do piłeczki jest dla Hoffmana problemem? Zagrał przecież do wygenerowanej cyfrowo

kuli jako doktor Norman Goodman w filmie Barry'ego Levinsona (*Sphere*, 2006) i podłożył modulowany dziwnym teksańsko-południowoafrykańskim akcentem głos do animowanej *Zebry z klasą* (*Racing Stripes*, 2005) Fredericka Du Hau. Kondycja i aktorska pozycja Hoffmana, umożliwiające mu teraz produkowanie i reżyserowanie filmów, pozwalają także na równoczesne bycie gwiazdorem i antygwiazdorem. Od zgłębienia i opanowania Metody, co zapewniło mu sukces w *Absolwencie* (*The Graduate*, 1968) Mike'a Nicholasa, poprzez znakomitą rolę Ritzo-Ratzo w *Nocnym kowboju*, po mniej lub bardziej wykalkulowane wybory: interpretacje ról drugo- czy trzecioplanowych, gdzie udziela się jako gwiazda, obsadowy ozdobnik oraz aktorski „mentor” (nazywam to syndromem Maxa von Sydowa) i inne, czasem mniej fortunate, repertuarowe decyzje, Hoffman pozostaje przecież ciągle aktorem znakomitym, świadomie kontrolującym swoje *emploi*.

Wnioski

Dustin Hoffman i Suraj Sharma – dwaj wykonawcy, ale czy równi sobie aktorzy? Gdzie zaczyna się świadome złożone aktorstwo (aktorski performans), a gdzie zaledwie intuicyjne wykonawstwo? Czy aktorowi wykształconemu w Actors Studio, z bogatym doświadczeniem interpretacyjnym tak wielu ról wypada konkurować z fotogenicznym, co najwyżej dramatycznie utalentowanym, modelem? W pewnym sensie tak, ponieważ obaj realizują się w filmowym spektaklu jako ekranowe postacie. Aktorskie wcielenia Dustina Hoffmana wypada uznać za najdoskonalsze realizacje ostatniego ogniwa performansu – aktorstwa złożonego. W obszarze nowej technologii filmowej Hoffman czuje się i porusza równie pewnie, jak robił to w kinie kilka dekad temu, kiedy tworzył swoje najdojrzalsze role. Trudno jednak rozsądnie zakładać, że doświadczenia z green screenem, punktami referencyjnymi i dubbingiem do cyfrowych animacji są domeną jego aktorstwa; stanowią one co najwyżej bardzo wąski margines jego właściwej profesji.

Wracając do pytania zawartego w tytule niniejszego artykułu i odnosząc się do przywołanych definicji i klasyfikacji, można wspomnianą relację ująć w ten sposób: każdy aktor jest z pewnością performerem, ale nie każdy performer aktorem. Pytanie o status performer/aktora w filmie pozostanie jednak otwarte dopóty, dopóki nie dokona się rewolucja kompletnej digitalizacji obrazu filmowego. Ale czy będzie to kino, jakie obecnie znamy? O statusie tak technologicznie zaawansowanej kinematografii i jej najbliższych, przewidywanych, ale chyba niepożądanych perspektywach, mówił Andrzej Gwóźdź w wystąpieniu zatytułowanym *Kino designu* podczas I Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców²⁹.

Na temat przyszłości aktorstwa w kinie następnych dekad nie sposób snuć teorii i spekulacji. Nie zamierzam nawet sugerować, że potrafię ową przyszłość przewidzieć – w związku z zaskakująco szybkim postępem technologii filmowej jest na to jeszcze za wcześnie. Natomiast sam fenomen postaci performer/ekranowego przyszłości czy też performansu w pełni mediatyzowanego jest zjawiskiem bardzo fascynującym. Coś ważnego zaczęło się bowiem dzieć na naszych, widzów, oczach i w naszych głowach.

¹ Zob. P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, przeł. E. Niewczas, „Kino” 1977, nr 9, s. 20. Zdaniem Brossarda, nie ma żadnej wątpliwości, że cechy fizyczne, sylwetka, sposób poruszania się, jednym słowem: duża część tego, co stanowi obraz aktora, czerpie przede wszystkim z konstrukcji filmowej postaci. Wspomniane właściwości są jej elementami w równej mierze, jak na przykład czyny, przez które również się ją określa. Wygląd (analogon) przejawia się więc tutaj jako część składowa postaci. Jednocześnie wszystko, co narzuca opowieść, a co dotyczy postaci (przede wszystkim ogółu jej znaczeń), odnosi się do aktora. Tak więc obraz aktora bierze na siebie i upostaciowuje ogólne znaczenie postaci. Dwugłowy znak ikoniczny karmi się sprzecznością, ażeby być jednocześnie całością i częścią.

² Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kulikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego

Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 17. Schechner z akceptacją przytoczył tezy Barbary Kirshenblatt-Gimblett: „Badanie performansu jako formy sztuki, która nie ma żadnego swoistego środka wyrazu (i dlatego wykorzystuje wszelkie środki), wymaga zajmowania się wszystkimi rodzajami sztuki. To odróżnia performatykę od dziedzin skupiających się na pojedynczych rodzajach – tańcu, muzyce, plastyce, teatrze, literaturze, kinie. Między innymi dlatego performatyka lepiej sobie radzi z badaniem większości występujących na całym świecie artystycznych ekspresji, stanowiących syntezę czy jakieś połączenie ruchu, dźwięku, mowy, narracji i przedmiotów”. Tamże.

[3](#) Zob. tamże. s. 201, 203. Performansem bez wzorca będzie działanie na scenie, niepolegające na graniu roli, zaś performansem domniemanego wzorca – działanie, które widzowie uważają za przynależne postaci, chociaż performer zachowuje się niejako prywatnie. Aktorstwo postrzegane to „wykonanie” polegające na samej obecności, w którym performer nie czyni nic, aby uosobić postać, jest natomiast postrzegany jako przynależny sytuacji scenicznej (statysta). Aktorstwem prostym będzie z kolei „wykonanie”, w którym performer „symuluje” mowę i zachowanie postaci scenicznej. Wreszcie, interesujące nas tutaj tak zwane aktorstwo złożone to wykonanie, w którym cała aktywność psychofizyczna wykonawcy jest zaangażowana w przedstawienie postaci. Jako widzowie mamy do czynienia ze wszystkimi tymi kategoriami performansu. Posłużę się zaledwie własnymi dwoma toruńskimi przykładami – performansem domniemanym była interwencja strażaka, gaszącego papierosowy ogień Piotrowi Szulkinowi w czasie premierowego spotkania, zaś aktorstwem w najwyższym stopniu złożonym – genialna rola Tadeusza Łomnickiego w *Ostatniej taśmie* w Teatrze Wilama Horzycy.

[4](#) Zob. A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 59.

[5](#) Zob. tamże. Duda pisze o pierwszej kategorii jako o „performansie na żywo do kwadratu”, gdzie mamy do czynienia z cielesną współobecnością twórców i odbiorców w tej samej przestrzeni i tym samym czasie.

[6](#) Zob. A. Duda, *Performans na żywo...*, s. 59.

[7](#) Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011, s. 121.

[8](#) Tamże, s. 121–122.

[9](#) Tamże, s. 123.

[10](#) Zob. R. Schechner, *Performatyka...*, s. 204.

[11](#) Zob. P. Brossard, *Szkic do portretu...*, s. 19. Autor pisze o aktorze jako o instancji złożonej i paradoksalnej: „Między filmem a wykonawcą ustala się tak silny związek, że jeden i drugi w równej mierze dłużnicy co wierzyciele, pozostają we wzajemnej równowadze. Otóż z tej prawdziwej osmozy, która działalność tekstową przekłada na proces wymiany, wynika instancja aktorska”. Tamże.

[12](#) Zob. R. Schechner, *Performatyka...*, s. 204–205.

[13](#) Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Kraków 1981, s. 116.

[14](#) L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, przekład zbiorowy z języka rosyjskiego na podstawie: *Искусство кино (Мой опыт)*, Москва 1928, red. W. Godzic, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996, s. 44–45.

[15](#) Zob. V.W. Wexman, *Method Acting in Hollywood*, [w:] *Movie Acting. The Film Reader*, red. P. Robertson Wojcik, Psychology Press, New York–London 2004, s. 129.

[16](#) A. Gwóźdź, *Mała ekranologia*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Rabid, Kraków 2002, s. 25.

[17](#) R. Schechner, *Performatyka...*, s. 207.

[18](#) Zob. M.A. Czechow, *O technice aktora*, przeł. M. Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2000, s.

155–159.

[19](#) M. Churcher, *Acting for Film. Truth 24 times a Second*, Virgin Books, London 2003, s. 246.

[20](#) Zob. E.D. Easty, *On Method Acting. The classic actor's guide to the Stanislavsky technique as practiced at the „Actors Studio”*, Ivy Books, Toronto 1989, s. 116.

[21](#) Zob. tamże, s. 20.

[22](#) K. Kwiatkowski, *Nie zламаłem się*, wywiad z Dustinem Hoffmanem, „Wprost” 2013, nr 15, s. 84.

[23](#) R. Bergan, *Dustin Hoffman*, przeł. i opr. M. Przyłipiak, Phantom Press, Warszawa 1992, s. 50.

[24](#) K. Kwiatkowski, *Nie zламаłem się...*, s. 85.

[25](#) *Joker schodzi ze sceny*, „The Observer”, opr. M. Zglinicki, cyt. za: „Forum” 2013, nr 27, s. 38–39.

[26](#) Zob. tamże, s. 37, 39.

[27](#) M. Freedland, *Dustin. Biografia Dustina Hoffmana*, przeł. G. Woźniak, Bis, Warszawa 1992, s. 27.

[28](#) Zob. V.W. Wexman, *Method Acting...*, s. 130.

[29](#) Zob. A. Gwóźdź, *Kino designu*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 154–164.

Tomasz Kłys

Panoptykony, dyspozytywy, ekrany: media i ich reprezentacje w filmach Fritza Langa

Niemal od początków twórczości Fritza Langa (*Zmęczona Śmierć* [*Der müde Tod*], 1921) do samego jej końca (*Tysiąc oczu doktora Mabuse* [*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*], 1960) obecny był w niej temat mediów. Pojawiają się one wprost w światach przedstawionych dzieł reżysera jako wynalazki techniczne (wideofon, interkom, poczta pneumatyczna, dalekopis, radio, telewizja, film, mikrofony podsłuchowe, kamery szpiegowskie) albo są ukazywane metaforycznie (na przykład komnata świec jako dyspozytornia zmęczonej Śmierci; wywołana hipnozą intersubiektywna halucynacja widzów filharmonii w *Doktorze Mabuse, graczu* [*Dr. Mabuse, der Spieler*], 1922 jako alegoryczne przedstawienie kina; kula Alberyka i ściana jaskini w *Nibelungach* [*Die Nibelungen*], 1924 jako dyspozytyw kina; pokój z kotarą i gabinet profesora Bauma w *Testamencie doktora Mabuse* [*Das Testament des Dr. Mabuse*], 1933 jako logicznie implikowana metafora telewizji). W fabułach filmów Langa media i środki łączności, oprócz komunikacji, służą też sprawowaniu kontroli, i to nie tylko nad bezpośrednimi podwładnymi (*Szpiedzy* [*Spione*], 1928, *Testament doktora Mabuse*) czy hotelowymi gośćmi (*Tysiąc oczu doktora Mabuse*), ale i nad społeczeństwem w ogólności (*Szpiedzy, M – morderca* [*M*], 1931) czy wręcz nad całą ludzkością (*Zmęczona Śmierć*).

Nic zatem dziwnego, że tematyka mediów ewokuje w filmach niemieckiego reżysera ponurą Orwellovską wizję paninwigilacji. Jej wyrazem są nie tylko obserwacyjno-szpiegowskie media, ale i panoptykony: miejsca, z których władca-kontroler-dyspozytor może nadzorować podległy mu zakres świata. Idea panoptycznej kontroli, ucieleśniona w rozświetlonym przez Michela Foucaulta Benthamowskim projekcie więzienia, w filmach Langa również znalazła wymiar architektoniczny: jako medialny gabinet Joh Fredersena w *Metropolis* (1926), klatka schodowa i gabinet na jej szczycie w centrali Hagiego w *Szpiegach* oraz naszpikowany mikrofonami i kamerami, zbudowany przez nazistów Hotel Luxor w *Tysiącu oczu doktora Mabuse*. Raczej instytucjonalnymi niż architektonicznymi czy technicznymi wcieleniami Panoptykonu, tak banalnymi i codziennymi, że już właściwie niepostrzeżanymi przez społeczeństwo jako awatary kontrolno-obszaryjnego monstrum, są takie instytucje, jak poczta (*Szpiedzy*) czy też cywilne archiwa i policyjne kartoteki (*M – morderca*). Sprzymierzone z technicznymi środkami łączności, komunikacji i obserwacji, tworzą one otaczającą społeczność ze wszystkich stron medialną pajęczynę.

Kino w filmach Langa to z kolei medium ambiwalentne. Jest ono iluzją, halucynacją, która ideologicznie zwodzi publiczność, oferując widma jako rzeczywistość (*vide*: scena w filharmonii z *Doktora Mabuse, gracza* czy zwiedziony iluzją „projekcji” Alberyka Zygfyrd). Jest ono także wizją, w której doznającej jej osobie ujawnia się metafizyczna prawda o naturze rzeczy (*Zmęczona Śmierć*), lub snem, w czasie którego ożywają na ekranie niedopuszczone na jawie przez cenzurę superego fantazmaty (*Kobieta w oknie* [*The Woman in the Window*], 1944). Ale kino ma też potencjał odsłaniania prawdy o rzeczywistości, choćby była ona już – przez agnostyczną historiografię negowaną jako poznawalna – przeszłością, co unaocznia ujawnienie przed sądem sprawców zbrodni w filmie *Jestem niewinny* (*Fury*, 1936).

Zmęczona Śmierć – alegoria kina i „medialnej” kontroli nad ludzkością

Medialna tematyka wkracza do filmów Langa już w jego pierwszym arcydziele, filmie *Zmęczona Śmierć* – choć na razie tylko w sposób alegoryczny i może nieoczywisty. Przyjrzyjmy się dwóm wizjom, jakich doznaje główna bohaterka dzieła. Na rynku miasteczka pojawia się dylizans. Dziewczyna i Chłopiec oraz ponury nieznajomy, który podróżował z parą, udają się do gospody. Nieznajomy dosiada się do stolika bohaterów. Oberżystka proponuje zakochanym wspólne napicie się z „pucharu miłości”. Próba „na sucho” nie bardzo im się udaje, a gdy podejmują ją drugi raz, już z czarami napełnionymi winem, Dziewczyna tłucze puchar (przeraziła się doznaną wizją, w której należąca do nieznajomego szklanka piwa zmieniła się w klepsydrę, a główka jego laski rzuciła na stół cień kościotrupa).

Tom Gunning uważa momenty wizji, których doświadczają bohaterowie filmów Langa, za punkty zwrotne w intrygach: „Zazwyczaj są to momenty, kiedy postać przeziera przez powierzchnię rzeczy i osiąga wizję maszyny Przeznaczenia (*Destiny-machine*) pulsującej pod spodem [...]. Obrazy te nie są po prostu wizualizacją halucynacji czy fantazji. W filmach Langa są pierwszym momentem uświadomienia i interpretacji, lektury znaków, w której prawdziwy mechanizm kontrolujący rzeczywistość jest dostrzegany przez postać. Ta lektura przeczy zwyczajnemu postrzeganiu rzeczy i zdumiewa postacie doświadczające wizji. Najczęściej wizje te alienują postać od jej poprzedniego odczuwania egzystencji”¹. Ujęcie ukazujące wizję Dziewczyny jest subiektywne, zachowując jej fizyczny punkt widzenia (figura POV – *point-of-view shot*). Jest ono także bardzo krótkie, niemal na krawędzi percepcji, ale bliski plan i kulturowa oczywistość emblematów klepsydry i kościotrupa z kosą nie pozwalają mieć najmniejszej wątpliwości, że tym, co zarówno widz, jak i bohaterka odczytali w wizyjnym rebusie, jest obecność Śmierci. Wizja Dziewczyny ma postać zarówno swego rodzaju filmu z podwójną ekspozycją (przemiana szklanki w klepsydrę), jak i teatru cieni (projekcja cienia laski jako figury kościotrupa), a ekran, na który rzutowany jest i ów chwyt filmowy, i „teatr”, stanowi obiekt z otaczającej bohaterkę rzeczywistości: blat stołu, przy którym siedziała.

Drugiej wizji Dziewczyna doznaje u stóp nieskończonego muru, którym otoczył swą posiadłość nieznajomy: pochód widmowych osób przenika przez ścianę. Bohaterka uświadamia sobie ze zgrozą (widzimy jej rozszerzone z przestachu oczy), że to zmarli, a za nieprzeniknionym dla żywych murem rozpościera się dziedzina Śmierci. Wśród umarłych jest też widmo jej ukochanego – Dziewczyna na próżno wyciąga doń ręce, klęka: widmo na krótko zatrzymuje się, lecz potem wraz z innymi przenika przez mur. Bohaterka pada zemdlona. Mur posiadłości stanowi tu ekran, na który w podwójnej ekspozycji rzutowany jest „film” Dziewczyny.

Śmierć jest poniekąd władcą dyskursu w filmie Langa. Można powiedzieć, że narracja zaczyna się tu wraz ze Śmiercią (postacią) i ze śmiercią (bohaterki) się kończy. O metafizycznym statusie nieznajomego informuje nas sposób jego zjawienia się w krajobrazie – przybywa on znikąd, po mélièsowskim triku zatrzymania i ponownego uruchomienia kamery w tym samym miejscu już po podmianie filmowanego obiektu². Od tego momentu „nadzwyczajne” rozwiązania montażowe – kolejne mélièsowskie triki, przenikania, podwójna ekspozycja – będą w narracji wyłącznym atrybutem i przywilejem Śmierci bądź oznaką przynależności innych postaci do jej dziedziny. W podobny sposób w alegoryczną figurę w czarnym płaszczu zmieniają się El Mot i Maur – zabójcy „ukochanych” w historii pierwszej i drugiej świecy. Dziewczyna trafia do dziedziny Śmierci – choć nie wiadomo, czy istotnie ma to miejsce po zażyciu trucizny, to z pewnością można powiedzieć, że dzieje się to po przenikaniu. Kombinacja zdjęć nakładanych i triku unaocznia nam oraz Dziewczynie dokonane przez Śmierć oderwanie płomienia od świecy, a następnie jego przemianę w nagie niemowlę, które Śmierć zabiera jakiejś matce w innej przestrzeni. Widmowość postaci przechodzących przez nieprzekraczalny dla innych mur, osiągnięta za pomocą podwójnej ekspozycji, świadczy o ich statusie jako zmarłych, z czego zdaje sobie sprawę i widz, i jego reprezentant w tekście – przerażona ową wizją Dziewczyna. W finale z

martwych ciał bohaterki i Chłopca Śmierć wydobywa ich „widma”, by te wiodły wieczną egzystencję w jej zaświatowym królestwie, co unaocznia nam kolejną mistrzowska podwójną ekspozycja.

Śmierć rządzi jednak w tym filmie nie tylko trikami, ale i montażem w ogólności. Panowanie nad nim oznacza z kolei władanie czasem i przestrzenią świata przedstawionego filmu. Tom Gunning przyrównuje komnatę świec, do której Śmierć wprowadza Dziewczynę, do czegoś w rodzaju konsoli czy tablicy rozdzielczej (*switchboard*)³, gdzie Śmierć jest swoistym dyspozytorem ludzkich istnień, gasząc, „kiedy trzeba”, płomień czyjegoś żywota (jak w wypadku odebranego matce dziecka). Zwróćmy uwagę, że świece, odmierzając czas ziemskiej egzystencji, w istocie są dość szczególnymi zegarami, kolejnymi zrodzonymi w iście saturnicznej⁴ wyobraźni zafascynowanego czasomierzami Langa. W swej dyspozytorni Śmierć precyzyjnie synchronizuje spalanie się płomienia z ziemskimi zegarami, odmierzającymi fizyczny czas, co dobitnie unaocznia fabularny przebieg każdej z trzech historii: Frankończyk, Giovanfrancesco i Liang nie przeżywają terminu wyznaczonego na ich śmierć przez tyranów (kalifa, Girolama, cesarza); co więcej, niefortunne działania ich kochanek (Zobaidy, Fiametty, Tiao Tsien) zgubę tę jeszcze przyspieszają. Podobnych do Śmierci dyspozytorów, precyzyjnie organizujących działania na czyjaś zgubę za swymi „konsolami”, zobaczymy w następnych filmach Langa: w chyba jeszcze sugestywniejszych wcieleniach doktora Mabusego (*Doktor Mabuse, gracz*), Haghiego (*Szpiedzy*) czy Corneliusa/Jordana (*Tysiąc oczu doktora Mabuse*).

Ciekawe wydaje się zwłaszcza porównanie Śmierci z definitywnie ostatnim wielkim przestępcą w twórczości Langa. Jordan śledzi innych ze swego pełnego telewizyjnych monitorów „centrum szpiegowskiego”, usytuowanego w naszpikowanym podglądającymi kamerami hotelu, co ułatwia mu planowanie i wykonywanie zbrodni. Zarazem w drugim swym wcieleniu, nie metafizycznym, po prostu przebrany za jasnowiedza Corneliusa, udaje on, iż zna przyszłość, zapowiadając to, co sam wykona czy komuś zleci. Jordan wydaje się w swym monitorowym centrum bardzo podobny do Śmierci w jej komnacie świec, tak jak on włączającej swoisty „ekran”, przekazujący obraz „skądinąd”, by w odpowiednim momencie „zdmuchnąć” płomień jakiegoś toczącego się „gdzie indziej” życia. Ale podczas gdy władza Jordana/Corneliusa ogranicza się do jednego miejsca i momentu historycznego, panowanie Śmierci wydaje się nie mieć granic ani w przestrzeni, ani w czasie.

Na czym właściwie polegają trzy szanse dane przez Śmierć Dziewczynie podczas jej pobytu w zaświatach? Ocalić płomień choć jednej z trzech świec – no dobrze, ale właściwie jak? Czy Dziewczyna i „warunkowo żywy” Chłopiec wcielają się w postaci „skądinąd” i z jakiejś innej epoki, mając za przeciwnika w szczególnej rozgrywce Śmierć, również obsadzoną w jednej z ról w tych trzech „tragediach kostiumowych”? A może historia każdej ze świec przedstawia po prostu analogiczne do losów Dziewczyny i Chłopca dzieje jakichś innych par kochanków, których szczęście przerwała gwałtowna śmierć ukochanego? W tym ujęciu historii te byłyby zwierciadłem sytuacji, w której Dziewczyna mogłaby i powinna się przejrzeć, by rozeznać własną sytuację. Wydaje się wręcz, że bohaterka, reprezentantka widza w tekście, ogląda na ekranie komnaty świec trzy filmy, wyświetlane jej przez władcę narracji, wielkiego dysponenta obrazów, jakim jest Śmierć. Ta zaś, jak potem Mabuse, Volker czy Haghi, stanowiłaby jedną z figur artysty w twórczości Langa. Tylko gdzie tu miejsce na „szansę” Dziewczyny, na jej interwencje, aktywny udział w zdarzeniach, grę ze Śmiercią?

Nibelungi: dyspozytyw Alberyka

Jest w *Nibelungach* moment, kiedy w sposób niewątpliwy ewokowane zostaje medium kina: to chwila, kiedy karzeł Alberyk przy pomocy swej szklanej kuli wyczarowuje Zygfydowi na ścianie groty obraz wykuwania przez Nibelungów korony Króla Północy. Alberyk jawiłby się tu zatem jako kolejna – po Śmierci w zagadkowy sposób demonstrującej Dziewczynie historie trzech świec i doktorze Mabusem we wcieleniu Sandora Weltmanna mamiącego zahipnotyzowaną publiczność filharmonii fantomatyczną karawaną – figura filmowca. Przy czym po raz kolejny byłaby to figura negatywna, jeśli

nie wręcz demoniczna – zwłaszcza w świetle podjętej przez Davida Levina analizy postaci karła i sceny w grocie.

Zdaniem autora, niezbyt istotna jest zawartość „filmowego” obrazu, tzn. to, co Alberyk „wyświetla” Zygrydowi⁵. Ważny jest natomiast sam fakt, że dysponuje on „aparatem” kina (w medialno-ideologicznym, à la Jean-Louis Baudry, rozumieniu tej kategorii), którego metaforę stanowi rozświetlona szklana kula. Zygryd reaguje naiwnie, jak ponoć widzowie pierwszych filmów: po zniknięciu obrazu usiłuje podążyć za nim, schwycić go, ale natrafia tylko na ścianę groty, „ekran”, na którym „film” był wyświetlany. Bohater jest widzem bezrefleksyjnym, a co więcej, cynicznie manipulowanym przez posiadacza „dyspozytywu”, Alberyka. Levin – autor z wyraźną predylekcją do krytyki ideologicznej lewicowej proveniencji i do wydobywania, gdzie się da, znaczeń symptomatycznych – odczytuje postać złowrogiego karła (pamiętajmy, że mimo oferowanego bohaterowi skarbu, dwukrotnie dokonuje on na niego zamachu i rzuca nań klątwę) jako figurę żydowskiego przedsiębiorcy filmowego i metonimiczną reprezentację Hollywoodu: „Scena wyświetlana na ekranie (czy na ścianie) odtwarza istotną fantazję kinematograficznej autodefinicji, gdyż Alberyk jest tu ukazany z aparatem kina w swej garści. Co równie ważne (jeśli nawet mniej dosłowne), ma on w swej garści także Zygryda, oczarowanego wyświetlanym obrazem. Warto by dobrze przyjrzeć się tej ręce – faktycznie, palce otaczające kryształową kulę są długie i zakrzywione, sama dłoń jest brudna, ręce zbyt długie, ramiona pochyle, twarz zdeformowana, nos haczykowaty, oczy świdrujące. Alberyk nie tylko ucieleśnia kontrolę nad dyspozytywem, jest także wcieleniem Żyda: jego zdradzieckość, pokraczność i intryganctwo odpowiadają dominującym niemieckim stereotypom żydowskiej powierzchowności i żydowskiej natury. W dodatku jego zachowanie przedstawia wyrazistą wizualizację żydowskiego jammern, kombinacji skradania się i błaganiny, drżenia i grymasów, wizualnej gadatliwości, która w zestawieniu z niemotą medium jest tym bardziej wymowna. [...] *Nibelungen-Film* jest reakcją przeciw filmowi hollywoodzkiemu, przedstawiając zarazem jego wizję jako znajdującego się w rękach żydowskich”⁶.

Od naśladowanej epos formy, przez rolę słowa, figury artysty i metaforę kina doszliśmy oto do politycznych konotacji *Nibelungów*. Są bardzo dyskusyjną i jednak zbyt daleko, jak sędzę, idącą interpretację „filmu Alberyka” jako metafory komercyjnego, pozbawionego duchowej głębi, pozostającego w żydowskich rękach kina amerykańskiego Levin podpira wypowiedziami *expressis verbis* Thei von Harbou (znanej z nacjonalistycznych predylekcji) i samego Langa (czy też Langowi przypisywanymi)⁷. Zgodnie z nimi alternatywą dla tego kina ma być film taki jak *Nibelungi*, nie po prostu adaptacja, ale coś, co czerpie z „duchowej świątyni narodu”⁸. Czy jednak, istotnie, tak jednoznacznie dzieło wpisuje się w tradycję niemieckiego nacjonalizmu i czy nie jest to raczej kolejny przykład zawłaszczania przez nią aż nazbyt chętnie tematu w gruncie rzeczy niemającego z nią wiele wspólnego?

Mabuse: przedsiębiorca rozrywkowy i filmowiec

Tytułowy bohater dyptyku *Doktor Mabuse, gracz* jawi się jako organizator weimarskiego życia kulturalnego i rozrywkowego: wygłasza odczyt o psychoanalizie, jako Sandor Weltmann odnosi triumf w filharmonii podczas pokazu swych paranormalnych zdolności, czuwa nad sukcesem Carozzy podczas jej występu w Folies Bergères, a w Palais Andalusia to jego ludzie zdają się rządzić (przynajmniej tą ukrytą) szulernią, której podwoje otwiera hasło „Ananas”. Zapewne ma też jakieś powiązania ze Schrammem, który przed wojną był ulicznym sprzedawcą (niczym on sam w swym ostentacyjnie żydowskim wcieleniu), w 1919 roku prowadził z Żydami jakieś mętne interesy „w brylantach”, a w roku 1922 jest potężnym „przedsiębiorcą rozrywkowym”. Schramm (sam zapewne także Żyd) i Mabuse jawią się zatem jako przedstawiciele środowiska, które 11 lat później nazistowski dygnitarz określi jako „motłoch z Friedrichstraße”⁹ – żydowscy (głównie) producenci filmowi, przedsiębiorcy rozrywkowi,

właściciele kabaretów, rewii i lokali usytuowanych między innymi przy tej sławnej berlińskiej ulicy. Za miazmaty dekadencjonalnej rozrywki w szalonych latach dwudziestych, zdaniem nazistów, odpowiedzialni byli właśnie Żydzi, których alegoryczną reprezentacją stanowił Mabuse i, w mniejszym stopniu, fantastycznie wybijający się w latach wojny i inflacji Raffke (nuworysz) – Emil Schramm.

Mabuse jest również filmowcem – oczywiście, na modłę alegoryczną. Niemniej moment występu Sandora Weltmanna, wyczarowującego zahipnotyzowanej publiczności wyłaniającą się z głębi sceny i wędrującą pomiędzy widzami karawanę, ewidentnie stanowi metaforę kina: sytuacji, w której unieruchomiony w ciemności odbiorca doświadcza dialektyki realności-nierealności pewnego iluzyjnego świata – świata spektaklu. Nie miejsce tu, by przywoływać rozmaite teksty czy koncepty dotyczące wrażenia realności czy hipnotycznego wpływu kina. Wystarczy zaznaczyć, że ten fragment filmu Langa jest artystycznie potężną alegorią kina i sytuacji widza – i aż dziwne, że nie przywołują go w swych pracach Christian Metz czy Jean-Louis Baudry. Dla widza doświadczającego podobnego oczarowania, co publiczność wewnątrzdiegetycznej filharmonii, jest jednak oczywiste, że „cud” Weltmanna dokonał się wyłącznie dzięki montażowi ciętemu: to właśnie on, nawet bez jakichś szczególnie wymyślnych trików, umożliwił pojawienie się karawany na scenie, następnie znalezienie się jej poniżej rampy, pośród widowni, wreszcie jej zniknięcie. A ponieważ panowanie bohatera nad czasem i przestrzenią w chwytach filmowych realizowało się także poprzez montaż (konkretnie: cięty montaż symultaniczny), to Mabuse jawi się jako władca dyskursu hipnotycznie zniewalający widownię i kolejna w twórczości Langa (po zmęczonej Śmierci) figura artysty filmowego.

Szpiedzy: medialna pajęczyna

Tym, co charakteryzowało doktora Mabusego w pierwszym pamiętnym akcie tamtego filmu, było panowanie nad nowoczesnymi środkami łączności i komunikacji, dzięki któremu bohater osiągnął swój fantastyczny sukces giełdowy. Panowanie to nie było może nawet realne, ale sugerował je montaż: Mabuse, nieruchomy jak pająk za swym biurkiem, z zegarkiem w ręku i telefonem przy uchu, wydawał się precyzyjnie synchronizować w czasie i przestrzeni działania swych ludzi oraz trajektorie pociągu i samochodu. Natomiast ściśle obliczone dawkowanie podczas sesji giełdy sensacyjnych wiadomości o kradzieży i „odnalezieniu się” szwajcarsko-holenderskiej umowy handlowej świadczyło o umiejętnym wykorzystaniu potęgi prasy i raczej relatywnej, powiązanej z informacją, niż substancjalnej wartości akcji.

Temat medialnego panowania nad światem nie został jednak w *Doktorze Mabuse, graczu* konsekwentnie rozwinięty – superprzestępca, jakby niepomyślny rozmiarów sukcesu swej spekulacji, w dalszym toku filmu oddaje się ogrywaniu bogatych hazardzistów w rozmaitych kasynach i szulerniach, a o jego potęgę świadczą nie panowanie nad mediami, ale sposoby w zasadzie nadnaturalne: telepatia, hipnoza, sugestia. Wątek kontroli świata poprzez media rozwiną dopiero *Szpiedzy*, przy czym superprzestępca z tego filmu – Haghi (znowu w aktorskim wcieleniu Rudolfa Klein-Rogge) – choć pozbawiony nadprzyrodzonych zdolności doktora Mabusego, jest jednak postacią o znacznie potężniejszej władzy i zdecydowanie większym, bo już światowym, zasięgu działania. Żerujący na hazardowej gorączce Mabuse był (poza prologiem) przestępcą „prywatnym”; Haghi to wróg publiczny numer jeden. Trzeci segment filmu, prezentujący jego kwaterę główną, rozpoczyna się od planszy z napisem: „Wróg”.

Haghi wielce przypomina profesora Moriarty’ego, superprzestępcę z opowiadania Conan Doyle’a *The Final Problem*, który przyczyni się do zguby słynnego detektywa. Tak jak Moriarty, Haghi „spoczywa bez ruchu, niczym pająk w środku sieci i dobrze wie o drganiu każdej z tysiąca promienistych nici”. Sam w zasadzie jest nieaktywny, planuje tylko działania swych „licznych i wspaniale zorganizowanych agentów”¹⁰. Podobnie jak Mabuse (albo zmęczona Śmierć), bohater *Szpiegów* ma swój gabinet (w *Zmęczonej Śmierci* była to komnata świec), który stanowi swoiste

centrum dowodzenia, sam środek medialnej pajęczyny. Najważniejszym miejscem tego pomieszczenia jest proste, nowoczesne, ostentacyjnie funkcjonalne biurko, o atrybutach jakby rodem z Bauhausu¹¹. Właśnie z tego biurka, usytuowany w wózku inwalidzkim, Haghi przesłuchuje swych ludzi zdających raporty albo dostarczających jakieś materiały, przyjmuje Sonię czy uratowanego od szafotu Morriera. Na przedzie, ustawiony cyferblatem w pionie, wprost przed Haghim stoi zegar o przejrzystej, dwudziestoczworogodzinnej tarczy. Przewidywalność zegara i jego numeracja są znakiem tego, że bohater pragnie ogarnąć swym spojrzeniem całą dobę, być panem czasu precyzyjnie obliczonego i zagospodarowanego (zresztą w kwaterze głównej, na zewnątrz gabinetu, znajduje się jeszcze inny wielki zegar, o tarczy dwunastogodzinnej, za to z podwójną numeracją: 1–12 i 13–24). Biurko to oznacza jednak – może zresztą w większym jeszcze stopniu – także panowanie Haghiego nad przestrzenią. Znajdują się na nim telefon, mikrofon interkomu, przez który Haghi wydaje swym ludziom polecenia oraz słuchawki, za pomocą których odbiera on radiową informację od Morriera; dochodzą tam również dwie tuby poczty pneumatycznej (z jednej z nich bohater po naciśnięciu jakiegoś guzika odbiera gazetę donoszącą o uprowadzeniu spod szafotu Morriera, do drugiej wrzuca przeczytane czasopismo; zapewne tą drogą otrzymuje on wydruk dalekopisu, sporządzony przez jego ludzi z podsłuchu Japończyków). Biurko zdaje się zresztą pełnić jeszcze jakieś inne komunikacyjne, ale nieokreślone bliżej funkcje, o czym świadczą rzędy rozmaitych przycisków i pulsujące światełka. To istotnie „konsola” w sensie dosłownym, nie tylko zaś metaforycznym (jak komnata świec czy biurko Mabusego); miejsce, skąd – wydając polecenia przez telefon, interkom czy przyciśnięcie odpowiednich guzików – dysponuje się zarazem ludzkimi losami. Nieprzypadkowo tak istotnym momentem przedostatniej sekwencji filmu wydaje się zniszczenie tego biurka, obalonego przez wybuch. Będzie to nie tylko metaforyczny, ale i rzeczywisty kres władzy Haghiego, porażka jego strategii (medialnego) pająka.

Naprzeciw biurka znajduje się w gabinecie inny ważny element w medialnym królestwie bohatera – ekran interkomu, na którym wyświetlane są napisy, przekazujące informacje od agentów. Tą właśnie drogą superprzestępca uzyskuje informacje o zbliżaniu się do banku Lady Leslane (na tyle wcześniej, by zdążyć dokonać zmiany charakterystyki na swój publiczny, dyrektorski wizerunek) czy też o zarezerwowaniu przez tajne służby Jasona biletu na Aero-Orient-Express (co umożliwia Haghiemu uprzedzającą zagrywkę, udaremniającą zamiary przeciwnika: zlikwidowanie Jellusicia poprzez zadenuncjowanie go jego przełożonym).

Bohater posługuje się tymi samymi metodami, co siły rządowe: inwigilacją, ukradkowym fotografowaniem, katalogowaniem danych. Podwładni szefa tajnych służb, Jasona, może dzięki bezpośredniemu śledzeniu delikwenta, a może za sprawą informatorów w biurze podróży czy na dworcu, wiedzą, że Jellusic wraca do swego kraju Orient Expressem. Ale Haghi równie szybko (podsłuch? informator na lotnisku albo w biurze podróży?) dowiaduje się o rezerwacji biletu na samolot, co umożliwia mu skuteczną kontrakcję. Jason pokazuje Agentowi 326 grube albumy – w jednym znajdują się zdjęcia pracujących dlań ludzi z numerami ewidencyjnymi pod fotografiami, w drugim – zdjęcia osób podejrzewanych o szpiegostwo lub rozpoznanych jako obcy agenci (to tam 326 identyfikuje Jellusicia). Ale zupełnie tak samo „inwentaryzuje” podwładnych przeciwnika Haghi, wręczając swym agentkom zdjęcia 326 i doktora Matsumoto. Do zdjęć Agenta 326 dołączone są, zdobyte najprawdopodobniej z rzuconego nieopatrnie peta, odciski palców (co jest już zupełnie policyjną rutyną), do fotografii Japończyka natomiast – jego adres. W świecie tym obowiązuje zasada ukrywania tożsamości i niedowierzania innym (zatem łatwość, z jaką 326 i Matsumoto wpadają w sieci Soni i Kitty, wydaje się dramaturgicznie naiwna). Nazwisko agenta zastępuje numer, a tożsamość buduje co najwyżej adres (Parkstr. 25, 17 Strand), który łatwo „zlikwidować” – o czym świadczy *casus* mieszkania Soni. Jellusic odbiera swą korespondencję zarówno u siebie w kraju, jak i „za granicą”, na *poste restante*, a namierzenie skrytki utrudnia stosowaniem znikającego atramentu i trudnym do

zapamiętania, matematycznie absurdalnym kodem. Poczta zresztą jako miejsce korespondencji i wymiany informacji jest inwigilowana tak przez siły rządu, jak i wroga, a popełnienia tam błędów nie zdołają uniknąć obie strony: Jellusić mimo swej ostrożności umożliwi podejrzenie adresu na wrzucanej do skrzynki kopercie „ślepcowi” będącemu agentem Jasona, zaś 326 nabierze się na prosty trik szpicla Haghiego i napisze telegram przez podłożoną pod bibułę pulpitu kalkę. Należy zatem ukrywać swój prawdziwy wygląd (stąd przebieranki Haghiego i Agenta 326), a dać się sfotografować to tyle, co zostać zdekonspirowanym i narazić się na niebezpieczeństwo (stało się to udziałem zarówno 326 czy Matsumoto, jak i Jellusicia). Motyw oczu, obecny na plakatach filmu i w kampanii reklamowej podczas premiery, wiąże się właśnie z obsesją wizualnej obserwacji, w zdominowanym przez media świecie niemal niemożliwej do uniknięcia. Choć w *Szpiegach* obsesja ta przekłada się tylko na medium fotografii, to w połączeniu z obecnymi w filmie innymi technikami, pełniącymi aktywną dramaturgiczną rolę mediami transmisyjnymi (radio, mikrofony, dalekopis, interkom, telefon), wyraża ona w gruncie rzeczy lęk przed inwigilującą telewizją. Niebezpieczeństwo to zostanie w pełni unaocznione w *Roku 1984* George’a Orwella oraz w ostatnim filmie Langa, *Tysiąc oczu doktora Mabuse*, w którym Cornelius/Jordan, kolejna inkarnacja bohatera, śledzi gości naszpikowanego kamerami Hotelu Luxor ze swego pełnego telewizyjnych monitorów sekretnego studia.

Hotel Luxor z ostatniego filmu Langa wydaje się telewizyjnym wariantem wymyślonego przez Jeremy’ego Benthama i nagłośnionego przez Michela Foucault w książce *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia* (1975) idealnego więzienia, jakim był Panoptykon. W *Szpiegach* natomiast odnajdujemy w królestwie Haghiego bliższy Benthamowi, bo nie technologiczny i medialny, ale właśnie architektoniczny, wariant Panoptykonu. Jest nim klatka schodowa w kwaterze głównej bohatera, pokazana wprawdzie dość enigmatycznie, w metonimiczny czy synekdochiczny sposób, ale będąca bodaj najbardziej pamiętnym i wizualnie frapującym obrazem tego filmu. W jej studni w górę i w dół biegną dramatycznie krzyżujące się w kadrze pomosty schodów, a na kolejnych piętrach wokół tej czeluści znajdują się korytarze z wejściami do... biur? Cel? W klatce tej trwa gorączkowa krzątania, zarówno na piętrach, jak i na schodach, po których ciągle jacyś ludzie wbiegają i zbiegają. Przepaść tę łatwo ogarnąć z góry, a właśnie na ostatnim piętrze, jak pokazuje scena ze strażnikami wiodącymi do Haghiego uprowadzonego Morriera, znajduje się gabinet superszpiega. W tak skonstruowanej kwaterze głównej bohater może osiągnąć to, co było zasadniczym celem Panoptykonu: „wywołać u więźnia poczucie świadomej i permanentnej widzialności, które zapewnia automatyczne funkcjonowanie władzy. Spowodować, by nadzór był permanentny w swych skutkach, nawet jeśli w działaniu jest nieciągły; by doskonałość władzy zmierzała do uczynienia zbędnym jego aktualnego stosowania; by to urządzenie architektoniczne stało się maszyną tworzącą i podtrzymującą stosunek władzy niezależny od tego, kto ją sprawuje. Dlatego bezustanne obserwowanie więźnia przez nadzorcę to jednocześnie nazbyt dużo i nazbyt mało: nazbyt mało, gdyż rzeczą najważniejszą jest, by więzień wiedział, że jest nadzorowany; nazbyt dużo, ponieważ faktycznie obserwowany być nie musi”¹². Ciekawy jest także plastyczny pierwowzór owych ujęć w *Szpiegach*, przedstawiających klatkę schodową kwatery Haghiego: to *Fantastyczne więzienia* Giovanniego Battisty Piranesiego, a ściślej: jedno z nich, pochodzące z roku 1761¹³. Także Gustaw Herling-Grudziński upatrywał w dziele Piranesiego doskonałej metafory zamknięcia, zniewolenia, kontroli, nazywając je „sennym i przejrzystym zarazem majakiem wiecznej opresji”¹⁴.

Metropolis: kwatera główna szefa korporacji

Ludmilla Jordanova, która wnikliwie zanalizowała taylorizm (naukowe zarządzanie produkcją przemysłową) jako podstawowe antyutopijne odniesienie filmu *Metropolis*, wskazuje na jeszcze jedną istotną dla tego dzieła referencję – korporacjonizm: ideologię związaną z gwałtownym wzrostem w latach dwudziestych XX wieku wielkich przemysłowych kompleksów i monopolii o coraz większej

władzy politycznej i ekonomicznej: „Metropolis była takim tworem – gigantyczną pojedynczą jednostką, miastem-państwem i fabryką w jednym. Korporacjonizm stanowił ideologię zakorzenioną w transferze władzy od wybieralnych przedstawicieli czy karierowiczowskiej biurokracji do wielkich zorganizowanych sił europejskich zrzeczeń czy kół gospodarczych. Zmiana ta związana była z osłabieniem demokracji parlamentarnej, wzrastającą władzą podmiotów prywatnych, zanikiem rozróżnienia pomiędzy sektorem publicznym a prywatnym oraz rozwojem scentralizowanych procedur negocjacyjnych, w których ważną rolę grali przywódcy związkowi”¹⁵. Niemcy lat dwudziestych XX wieku dryfowały właśnie ku korporacjonizmowi.

W swej analizie Jordanova zwraca uwagę na fakt, iż w *Metropolis* nie ma żadnej struktury politycznej, w której ludzie mogliby uczestniczyć, przez co jeden z fundamentów demokracji uczestniczącej – rozróżnienie sfery publicznej i prywatnej – nie znajduje w świecie tego miastopństwa-fabryki żadnego zastosowania. Jeżeli przez „władzę prywatną” rozumieć kierowanie się przez rządzące jednostki partykularnymi interesami, to Fredersen reprezentuje takie właśnie panowanie. W filmie nie pojawia się najmniejsza oznaka negocjacji między głównymi grupami postaci, choćby i z tego powodu, że świat pracy nie ma głosu, będąc, dosłownie, zredukowany do zbioru pozbawionych oblicza ciał. Wymagają one menedżerskiego „mózgu”, który by nimi pokierował.

Szef korporacji musi mieć oczywiście stosowną kwatery główną, z której skutecznie mógłby władać swym imperium. Biuro Joh Fredersena mieści się na szczycie imponującej Nowej Wieży Babel, skąd można ogarnąć wzrokiem leżące u jej stóp miasto, co – podobnie jak usytuowanie gabinetu Hagiego w *Szpiegach* u szczytu przepastnej klatki schodowej – wyraża poniekąd ideę Benthamowskiego Panoptikonu. Do wyposażenia biura Fredersena należą między innymi konsola z różnymi przyciskami, interkom, na którym ukazują się notowania akcji, wideofon, za którego pomocą bohater łączy się z nadzorcą Grottem, zegar o dziesięciogodzinnej tarczy (czas trwania szycy). Trzeba jednak przyznać, że gabinet Hagiego – medialnego pajaka – jest lepiej przemyślany, a przede wszystkim funkcjonalniej wykorzystany pod względem dramaturgicznym. Na pewno jednak biuro Fredersena to jedno z ogniw w Langowskiej sekwencji gabinetów tyranów – *vide*: komnata świec Zmęczonej Śmierci, biurko Mabusego, centrum dowodzenia Hagiego, sala konferencyjna „pięciorga mędrców” w *Kobiecie na Księżycu* (*Frau im Mond*, 1929), gabinet profesora Bauma w *Testamencie...*, pełne telewizyjnych monitorów centrum Corneliusa/Jordana w *Tysiącu oczu doktora Mabuse*.

M – morderca: inwigilacja i kontrola w społeczeństwie masowym

W społeczeństwie masowym istotną rolę odgrywają media. Już w filmach poprzedzających *M – mordercę* Lang poruszał ich temat, a ściślej mówiąc: wątek technicznych możliwości inwigilacji i kontroli obiegu informacji, dzięki którym można uzyskać nad społeczeństwem potężną władzę. Medialna pajęczyna – jeden z fabularnych aspektów w *Doktorze Mabuse, graczu*, *Metropolis* i *Kobiecie na Księżycu* – jest centralnym tematem znakomitych *Szpiegów*. W *M – mordercy* media: 1) generują zbiorową psychozę, skumulowaną w mechanizmie kozła ofiarnego; 2) kreują „jaźń odzwierciedloną” seryjnego zabójcy; 3) umożliwiają inwentaryzację, porównywanie i szybki przepływ danych, dając władzy narzędzia kontrolne.

Przyjrzyjmy się drugiemu segmentowi: *Strach ogarnia miasto*. Ujęcie z wysoka pokazuje ulicę, na której wokół reklamującego nadzwyczajne wydanie gazetiarza zgromadził się tłum ciekawskich. *Wer ist der Mörder?* – „Kim jest morderca?” – woła gazetiarz, a wszechwiedząca narracja filmu udziela od razu odpowiedzi widzowi (ale też tylko jemu), ukazując Beckerta, gdy przy parapecie pisze w swym mieszkaniu list do gazety. Potem następuje ujęcie ulicznego afisza z napisem: *10 000 Mk Belohnung*. *Wer ist der Mörder?* (z powracającym w mieście i w filmie jak refren pytaniem powiązana jest informacja o dziesięciu tysiącach marek nagrody za wskazanie sprawcy). Przed afiszem zgromadził się spory tłum, w którym ci usytuowani z tyłu żądają, by czytać na głos. Kamera oddala się od słupa

ogłoszeniowego, ukazując rozmiar tłumu, a w ścieżce dźwiękowej słyszymy czytany podniesionym głosem tekst. Głos ten jest niezlokalizowany (kamera oddaliła się tak, iż tłum zasłania to, co dzieje się bezpośrednio wokół słupa), ale mamy wrażenie, że „ktoś z przodu” czyta obwieszczenie z afisza. Wrażenie to jest jednak mylne: „Cięcie do wnętrza baru, gdzie jakiś starszy mężczyzna czyta na głos zgromadzonym przy stoliku z piwem pięciu kompanom tekst z gazety. To jego głos słyszeliśmy. Głos ten, wprawdzie pozbawiony ciała, łatwo mógł pochodzić z radia, przynosząc wiadomości wszędzie, nie zważając na granice pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, sferą publiczną a prywatną. Gdy miejsca się zmieniają, dźwięk jest ciągły, łącząc rozmaite przestrzenie i ustanawiając miasto jako złożoną całość, zjednoczoną nieprzerwanym przepływem informacji”¹⁶. Informacji, warto dodać, którą przekazują zarówno plakaty w mieście, prasa, jak i trochę podświadomie sugerowane tu radio (być może najważniejsze medium w Niemczech początku lat trzydziestych XX wieku)¹⁷.

Co nam mówi ten „intermedialny” tekst? Stawia pytania i sugestie, wytwarzając zbiorową psychozę: „Jak wygląda morderca? Gdzie się ukrywa? Nie wiadomo. A jednak jest on jednym z nas. Twój sąsiad może być mordercą”. Skutki takiego przekazu obrazuje dalszy ciąg drugiego segmentu. Jeden z mężczyzn w barze podejrzliwie patrzy na innego i rzuca oskarżenie, że to pewnie on, skoro ugania się za małymi dziewczynkami. Posądzony woła: „Oszczyca!”, a słowo to służy jako most dźwiękowy do następnej scenki. W niej policjant (jak się dalej okazuje, podwładny komisarza Lohmanna z Wydziału Zabójstw) usprawiedliwia się przed człowiekiem, w którego mieszkaniu przeprowadził rewizję, naprowadzony obywatelskim donosem („oszczerstwem”, stwierdza pomówiony): „Policja musi badać każdy ślad... Każdy na ulicy [...] może być winnym”. Stwierdzenie to przenosi nas – na zasadzie kolejnego dźwiękowego mostu – na ulicę, gdzie podniecony tłum dwukrotnie jest o krok od samosądu. Po raz pierwszy, czyniąc oskarżycielską wrzawę wokół niepozornego starszego pana, którego dziewczynka na hulajnodze zapytała o godzinę, a ten nieopatrznie, prócz udzielenia jej odpowiedzi, zapytał ją z troską, gdzie mieszka. Po raz drugi, rzuciwszy się na złodzieja kieszonkowego, którego eskortował wezwany w celu zatrzymania rzekomego mordercy policjant. Złodziej broni się, krzycząc, iż policja, zamiast zatrzymywaniem płotek takich jak on, powinna zająć się poszukiwaniem mordercy dzieci (*Kindermörder*). Tłum, podchwyciwszy ostatnie słowo, i myśląc, że to pod takim właśnie zarzutem został zatrzymany złodziej, rzuca się na niego...

Wydarzenia drugiego segmentu obrazują narodziny zbiorowej psychozy strachu, hysterii, podsycanej dodatkowo przez media, ujawniającej się we wzajemnej podejrzliwości, która, gdyby nie tragizm wydarzeń, jakie do niej doprowadziły (i potencjalny tragizm wydarzeń, które mogą być jej rezultatem), mogłaby się nawet wydawać zabawna (scenki w barze i ze starszym panem mają charakter komediowy czy raczej tragicomiczny). Psychoza ta unaocznia, iż przedstawione społeczeństwo – gdyby zastosować tu kategorie proponowane przez René Girarda¹⁸ – znajduje się w stanie kryzysu nieodróżnicowania, będącego zachwianiem kolejności, hierarchii wartości, stabilnych odniesień moralnych i poznawczych. Seryjny zbrodniarz jest tylko jednym z przejawów tego kryzysu, który – jak się wydaje – przewyciężony może zostać jedynie przez znalezienie „winnego” (stosuję tu cudzysłów, gdyż w odniesieniu do społecznego kryzysu aksjologicznego wina rzeczywistego mordercy jest jedynie metonimiczna czy też synekdochiczna). Skoro zatem nie ma prawdziwego winowajcy, pojawia się mechanizm czynienia z podejrzanego kozła ofiarnego, jednoczącego społeczność w realnej i symbolicznej przemocy poprzez przywrócenie „sprawiedliwości”. Uliczny lincz ma charakter sądu *ad hoc*, przez co zaciera się nieco jego rytualno-prawny charakter, a zaznacza przede wszystkim przemoc. Ale też nieprzypadkowo świat przestępczy, złapawszy Beckerta, inscenizuje proces. Nadaje to zamierzonej z góry egzekucji kozła ofiarnego formę rytualnego zjednoczenia społeczności i – pozorne, nie faktyczne – przewyciężenie stanu zamętu i chaosu przez wskazanie i usunięcie zła¹⁹.

Do tematu zbiorowej psychozy i realizacji mechanizmu kozła ofiarnego poprzez lincz Lang powróci w swym pierwszym amerykańskim filmie, *Jestem niewinny*. Powód zaprezentowanej tu psychozy jest

podobny jak w *M – Mordercy*: prasowe doniesienia o kidnappingu (prawdziwej amerykańskiej pladze początku lat trzydziestych XX wieku) i skojarzenia przez małomiasteczkową społeczność zaginięcia dziewczynki z obecnością obcego. *Jestem niewinny* – prawdziwe arcydzieło w gatunku *topical film* – pokazuje, iż nawet pozornie stabilne, w pełni demokratyczne społeczeństwo jest podatne na opisane przez Girarda mechanizmy mimetycznej przemocy – zwłaszcza, jeśli podsycają je media²⁰.

W mediach swą „jaźń odzwierciedloną” odnajduje zresztą sam morderca. Pisze on do prasy list, żądając jego publikacji, a gazeta nie tylko zamieszcza go na pierwszej stronie, lecz także reprodukuje jego faksymile. Szczegół ten nie jest pomysłem opracowanym na potrzeby scenariusza Langa i Thei von Harbou, ale jednym z wymownych faktów w sprawie „wampira z Düsseldorfu”: „Kürten napisał do policji anonimowy list, szczegółowo określając, gdzie pochował jedną ze swych ofiar. Kiedy policja zignorowała list, 14 listopada 1929 wysłał jego kopię do komunistycznej gazety «Mittag», która opublikowała faksymile. Zreprodukowany we wszystkich głównych gazetach Niemiec, spowodował dalszą panikę i zalew fałszywych listów od ludzi, którzy twierdzili, że są mordercami”²¹.

Morderca zapośrednicza zatem swe zbrodnie w informacjach o nich publikowanych w środkach przekazu, co alienuje odeń i obiektywizuje sprawcę, zapewniając mu sławę (gdy on sam pozostaje anonimowy) i umożliwiając delectowanie się nimi podczas lektury prasy czy obwieszczeń. Beckert spotyka Elsie Beckmann przy słupie z ogłoszeniami, na którym widniał afisz informujący o jego zbrodniach i o nagrodzie za wskazanie mordercy. Jak sam później przyznaje przed podziemnym „sądem”, czytał takie obwieszczenia, pełen jednak niewiary i zdumienia, że on sam wszystko to rzeczywiście popełnił. A w tej niewierze i zdumieniu przerażenie własnymi czynami i duma ze swej sławy musiały się niejasno ze sobą mieszać w jakiejś upiornej dialektyce. Z drugiej strony, sławy i „jaźni odzwierciedlonej” w prasie zazdroścą mordercy jego naśladowcy – nie jego czynów (na szczęście), ale listów i wyznań. Około 200 osób przypisywało sobie zbrodnie Kürtena, przyznając się do niepopełnionych win, dzwoniąc i pisząc do prasy czy na policję. Jeden z tych rzekomych sprawców, niejaki Johann Stausberg, był nawet sądzony w sierpniu 1929 roku, ale rychło okazało się, że to psychicznie chory mitoman²². Zaginiona dziś sekwencja filmu Langa, której scenariusz w monografii filmu wydanej przez BFI opublikowany został na podstawie tak zwanych *Zensurkarten* (zapisów cenzury, której przedstawiano film do aprobaty), ukazuje kłopot komisarza Lohmanna z różnymi rzekomymi sprawcami, dzwoniącymi na berlińską policję z Hamburga czy Drezna i kierującymi się najdziwniejszymi motywami („sprawca” z Drezna chciał, by policja zafundowała mu bilet do Berlina)²³.

Efemeryczną sławę z pierwszych stron gazet zdobyć chcieli zresztą nie tylko „sprawcy”, ale i rzekomi świadkowie. Anton Kaes wspomina o dwunastu tysiącach rozmaitych wskazówek, śladów czy poszlak, podsuwanych policji i prasie przez opinię publiczną w sprawie Kürtena²⁴. Na podobny nadmiar fałszywych tropów skarży się w trzecim segmencie filmu Langa komendant główny policji w rozmowie z ministrem spraw wewnętrznych. Jeden z przykładów podanych przez bohatera, unaoczniiony przez narrację filmu w rozbudowanej scenie, to zeznanie nr 1478 w sprawie Elsie Beckmann. Dwóch świadków zażarcie kłóci się o kolor czapki, w której ofiara feralnego dnia wracała ze szkoły. „Czerwona” – twierdzi stanowczo jeden świadek, „zielona” – upiera się drugi. Ironia sytuacji polega na tym, że – jak dobrze pamięta widz – Elsie feralnego dnia żadnego nakrycia głowy nie miała.

Media i technika, choć mogą dezorganizować pracę policji, oferują jej jednak zarazem narzędzia społecznej kontroli i inwigilacji. System alarmowy w biurówcu, sprzężony z policyjnym rejestratorem i gigantyczną kartoteką, umożliwia policjantom dotarcie do biurówca, w którym osaczono Beckerta, na tyle szybko, by nie wszyscy uczestniczący w akcji przestępcy zdążyli się ewakuować. Prawdziwą rewolucję w ustalaniu tożsamości przyniosła stosunkowo niewiele wcześniej wprowadzona w Niemczech daktyloskopia – policjant ukazany na tle rzutowanego na ekran olbrzymiego obrazu odcisku palca to jeden z najsłynniejszych i emblematycznych kadrów tego filmu. Organy ścigania dysponują

ogromnymi archiwami, kartotekami, bazami danych, na których podstawie nie są co prawda w stanie wskazać sprawców konkretnego przestępstwa, ale mogą znacznie zacieśnić krąg podejrzanych. Komisarz Lohmann, słusznie rozumując, iż sprawca tak drastycznych zbrodni, jak dzieciobójstwo, musiał mieć już w jakiś sposób do czynienia z prawem czy instytucjami dla osób psychicznie chorych, każe swym pracownikom przeszukać odpowiednie archiwa. Taką dedukcyjną drogą znacznie ogranicza zakres możliwych sprawców i dzięki niej wpada na trop Beckerta w zasadzie równocześnie ze ścigającymi go przestępcami (choć ci zdołają go ubiec w fizycznym ujęciu mordercy). Archiwa i kartoteki – wspomagane coraz to doskonalszą techniką – osaczają społeczeństwo masowe ogromnymi zbiorami informacji. W takim świecie człowiek zatracą swą podmiotowość, fizyczność, staje się numerem w aktach, przypadkiem, adresem, przedmiotem, który po nim pozostał (jeśli zginął lub zostawił ślady metonimicznie określające jego tożsamość). Co ciekawe, świat przestępców posługuje się w zasadzie takimi samymi metodami, co legalne państwo – prowadząc kartoteki, inwentaryzując łupy we własnych „archiwach” i wykorzystując coraz to doskonalszą technikę. Organizacja żebraków, prowadząc „giełdę” produktów żywnościowych, naśladuje jedną z najważniejszych legalnych instytucji ekonomicznych – choć ten akurat aspekt chyba nie jest w filmie brany zbyt serio i wydaje się parodią zarówno sceny giełdy z filmu Langa sprzed dziewięciu lat (*Doktor Mabuse, gracz*), jak i Brechtowskiej *Opery za trzy grosze* (1928), która zresztą wyraźnie musiała zainspirować Langa w konstruowaniu obrazu przestępczego „alternatywnego państwa”.

Testament doktora Mabuse: telewizja avant la lettre

Gdy w filmie *Testament doktora Mabuse* widmo zmarłego superprzestępcy wciela się w kierownika kliniki psychiatrycznej, profesora Bauma, to w zwyczajnym, pierwszym oglądzie rozumiemy tę scenę tak, iż Mabuse po swej fizycznej śmierci definitywnie zawładnął osobą psychiatry, który odtąd będzie posłusznie realizował jego plany (na to byliśmy już wcześniej przygotowani – *vide*: entuzjizm, z jakim Baum mówi podczas wykładu dla studentów i w rozmowie z komisarzem o „geniuszu” swego pacjenta czy moment, kiedy profesor doznaje przywidzenia, dostrzegłszy stojące naprzeciw siebie widmo superłotra w chwili, gdy sam żywemu jeszcze Mabusemu badał puls). W aspekcie logiki fabularnej coś tu jednak „nie gra”: Baum nie mógł zostać przez ducha swego zmarłego pacjenta dopiero teraz namaszczony jako szef gangu i nowy awatar superprzestępcy, bo przecież gang Mabusego-Bauma działał już uprzednio, o czym świadczą liczne wcześniejsze sceny. Nieodparta logika kolejności zdarzeń stoi w ewidentnej sprzeczności ze stylem narracji, która zdaje się poprzez symultaniczny montaż „na rymach”²⁵ sugerować, iż inspiracja dla rozkazów kierowanych do gangu zrodziła się tej nocy u Bauma pod wpływem lektury zapisków Mabusego i „namaszczenia” profesora przez ducha zmarłego na swego następcę. Można by też, oczywiście, uznać, że zdarzenia ciągu B (lektura i ceremonia „namaszczenia”), wbrew naprzemienności w sjużecie, wcale nie są symultaniczne względem ciągu A (odprawa w pokoju z kotarą). Mogłoby to wprawdzie jakoś wyjaśnić innego typu sprzeczności związane z przestrzenią, ale równocześnie czyniłoby narrację *Testamentu*... aż nazbyt awangardową w swej zwodniczości, a nie wydaje się ona taką podczas standardowego odbioru filmu.

Niespójność czy zagadkowość przestrzeni w segmencie odprawy u szefa, ale i w całym filmie, ujawnia się zwłaszcza wtedy, gdy zaczynamy się zastanawiać, gdzie fizycznie znajduje się Baum (bo przecież jednak nie Mabusego) podczas odpraw gangu w pokoju z kotarą oraz zapadnięcia wyroku na Toma i Lilli. Kent, strzelając do sylwetki człowieka za kotarą, ujawnia, że był on jedynie czymś w rodzaju stracha na wróble, tandetną sugestią obecności groźnego szefa, który podczas odpraw był istotnie obecny, ale gdzie indziej i w inny sposób. Gdzie zatem i jak?

Głos Bauma dochodzi do pokoju z kotarą poprzez umieszczony na stole przed atrapą szefa głośnik. Ale skąd Baum nadaje? Mechanizm uruchamiający płytę z głosem profesora przez naciśnięcie klamki jego biura miał działać wtedy właśnie, gdy był on „zajęty” – nie tyle pracą naukową, co

przekazywaniem rozkazów gangowi. Czyżby centrum dowodzenia mieściło się w klinice, w gabinecie profesora? Wszak Lohmann po włamaniu się tam, choć demaskuje mechanizm przy drzwiach, nie odkrywa żadnego studia nadawczego czy centrum dyspozycyjnego. Montaż symultaniczny w segmencie odprawy sugeruje nam jednak równoczesność obecności Bauma w gabinecie i wydawania przezeń dyspozycji dla gangu. Z wrażeniem tym kłóci się z kolei poczucie bezpośredniej fizycznej obecności szefa w pokoju z kotarą: Kent nie wypowiada na głos żadnego słowa sprzeciwu wobec rozkazu zabicia strażników banku, ale szef, *ergo* Baum, zdaje się widzieć wzburzenie Toma, gdyż, poirytowany, z naciskiem powtarza słowo „zabić!”. Przestrzelenie przez Kenta głośnika nie przerywa, ku jego zdumieniu, transmisji głosu szefa, który nadal, niewidzialny niczym Bóg, zdaje się śledzić każde posunięcie swego niedoszłego zabójcy. Jednak już po obwieszczeniu wyroku śmierci na Toma i Lilli, jakby pewien, że nie mogą się oni wydostać z pokoju-pułapki, szef zdaje się rezygnować z obserwowania pary i mogą oni całkiem bezkarnie wykorzystać pozostały im czas na poszukiwanie sposobu ocalenia.

Jedynym racjonalnym wytłumaczeniem tych sprzeczności wydaje się dysponowanie przez Bauma telewizją: kamery i mikrofony zainstalowane „gdzieś” w pokoju z kotarą (mikrofon radiowy widzimy zresztą na stole obok głośnika) mogłyby przekazywać mu obraz i dźwięk stamtąd do jego ukrytego „gdzieś” studia, skąd z kolei transmitowałyby jedynie swój głos osobom obecnym przed kotarą. Wdarcie się Kenta za kotarę nie tylko odkrywa fizyczną nieobecność szefa, lecz także poprzez ujawnienie mikrofonu i głośnika, technicznych narzędzi rejestracji i transmisji (co prawda tylko dźwięku, ale to wydaje się drugorzędne), obnaża mechanizm medialnego zapośredniczenia rzeczywistości i medialnej nad nią kontroli. Jest to zatem, po pierwsze, moment autotematyczny: ujawnienie w początkach filmu dźwiękowego mikrofonu i głośnika jako rejestratora i transmitera głosu nieobecnej fizycznie „tu i teraz” osoby, głosu, który może zresztą należeć do kogoś innego, niż wydaje się widzowi, da się porównać w swej samozwrotnej funkcji do obnażania obecności kamery i (lub) ekranu filmowego w niemych filmach Dzigi Wiertowa i Bustera Keatona²⁶. Po drugie, jest to kolejny już w filmach Langa, choć tu raczej implikowany niż spektakularnie unaoczniony, obraz władzy medialnej, panoptycznej i panakustycznej zarazem, sprawowanej przez kogoś, kto ze swego centrum obserwacyjno-dyspozycyjnego podgląda i podsłuchuje świat, co umożliwia mu kontrolę i wyprzedzające posunięcia wobec przeciwnika i (lub) „poddanych”. Taką władzą, nieopartą na technice, lecz wynikającą z transcendentnego wobec świata statusu, dysponowała Śmierć w filmie z 1921 roku. Przywołajmy jednak gabinet Joh Fredersena z *Metropolis* na szczycie Nowej Wieży Babel, z jego wideofonem i roztaczającą się wokół, widzianą z góry panoramą miasta u stóp jego władcy czy też klatkę schodową i znajdujący się na jej szczycie gabinet z „medialnym biurkiem” w kwaterze głównej Hagiego w *Spiegach*: to przecież, o czym już była mowa, warianty rozstawionego przez Michela Foucaulta Benthamowskiego Panoptikonu. Film *M – morderca* przynosił z kolei obraz panoptikonu rozproszonego: oplecenia człowieka w społeczeństwie masowym pajęczyną zarówno mediów i obserwatorów, jak też zasobów informacji w postaci archiwów i kartotek.

I choć to „telewizyjne studio” profesora Bauma stanowi w *Testamencie*... centrum akcji, to jednak jest centrum nieobecnym, przestrzenią jedynie implikowaną, którą trzeba postulować, by nie zarzucić filmowi braku fabularnej logiki i czasoprzestrzennej niespójności. Mimo wszystko wydaje się, iż istnienie tego studia jest postulatem zasadnym. Po pierwsze, w marcu 1935 roku ruszyły w Niemczech publiczne transmisje telewizyjne. Na przełomie 1932 i 1933 roku, kiedy powstawał film, wieści o zaawansowaniu prac nad telewizją raczej nie mogły nie dotrzeć do zainteresowanego techniką Langa, tym bardziej, że przecież już w roku 1926 w *Metropolis* zobrazował to medium. Telewizja w *Testamencie*... jest więc dialektycznie obecna i nieobecna zarazem, podobnie jak w roku 1932 jest ona jeszcze nieobecna w niemieckiej przestrzeni publicznej, choć oswojone z radiem społeczeństwo już w znakomitej większości oczekuje pojawienia się wynalazku transmitującego nie tylko fale dźwiękowe,

ale i obraz. Po drugie, gdy Lang po wojnie w swym ostatnim filmie powróci do doktora Mabusego, to władza kolejnej inkarnacji superprzestępcy, Corneliusa/Jordana, opierać się będzie na szpiegowskim monitoringu w naszpikowanym mikrofonami i telewizyjnymi kamerami Hotelu Luxor. Usytuowane gdzieś w hotelu tajne studio pełne jest telewizyjnych monitorów, dzięki którym „Mabuse nr 3” może podglądać i podsłuchiwać gości: zdobywa w ten sposób informacje ułatwiające mu odgrywanie niewidomego jasnowidza (*sic!*) i realizację swych niecznych celów. Ciekawe zresztą, że Lang w *Tysiącu oczu...*, gdzie – ukazując telewizję jako medium manipulacji i kontroli – postawił (*notabene* niepostawioną w *Testamencie...*) kropkę nad „i”, zrezygnował z metafizyki na rzecz wyjaśnienia racjonalnego: Cornelius nie ma nadnaturalnych zdolności parapsychicznych, tylko udaje jasnowidza. W *Testamencie...* „prawdziwy” Mabuse, choć zdaje się żalonym wrakiem człowieka, pogrążonym w malignie wariatem zamkniętym w szpitalu dla psychicznie chorych, nie tylko zachował swe paranormalne właściwości telepatii i hipnozy znane nam z *Doktora Mabuse, gracza*, ale też po śmierci jako „duch” wciela się w Bauma. Owa dość tandetna metafizyka ostatecznie niszczy w tym filmie poetykę kryminału i niepotrzebnie odwraca uwagę od tego, co chyba jednak jest najbardziej intrygującym aspektem fabuły: telewizji jako narzędzia kontroli i władzy.

Jestem niewinny: film jako zapis rzeczywistości

Pierwszy amerykański film Langa, *Jestem niewinny*, poruszając temat mechanizmu kozła ofiarnego w społeczeństwie masowym, wraca w gruncie rzeczy do szerszego zagadnienia obecnego już w *M – mordercy*: roli mediów (a zwłaszcza prasy i radia) w kreowaniu psychozy społecznej. Natomiast zupełnie nowym „medialnym” aspektem w twórczości Langa jest w tym dziele swoiste wyznanie wiary w siłę i autorytet filmu jako dokumentalnego zapisu rzeczywistości. Widać to na poziomie fabularnym w fakcie wykorzystania w procesie sądowym materiału filmowego z dramatycznych wydarzeń, rejestrującego lincz pewnej małomiasteczkowej społeczności na „obcym”, bezpodstawnie posądzonym o kidnaping. Materiał reporterski służy jako dowód w oskarżeniu uczestników linczu o udział w zbiorowym morderstwie. Lang antycypuje tu swoistą wiarę w „prawdę”, jaką zawiera surowy nieprzetworzony *footage*, wyrażoną dekadę później w pismach André Bazina i Siegfrieda Kracauera. Wiara ta wynika być może ze znalezienia się Langa na emigracji w demokratycznym (mimo wszystko) społeczeństwie, jakim były Stany Zjednoczone – choć obraz tego społeczeństwa jest niewiele mniej ponury niż Niemiec u schyłku Republiki Weimarskiej w *M – mordercy*. Oczywiście, taka afirmacja filmu jako świadectwa prawdy o rzeczywistości – mimo iż ta, zarejestrowana, jest już tylko (uznawaną przez agnostycyzm dzisiejszej humanistyki za niepoznawalną) przeszłością – zdaje się świadczyć o naiwnym poznawczym optymizmie reżysera. Optymizm ten kompromituje także film w filmie pokazywany podczas przewodu sądowego: świadomy widz musi dostrzec, iż ustawienia kamery, kadrowanie, oświetlenie i w ogóle styl fotografii są w istocie niezgodne z pozycją i technicznymi możliwościami jakoby rejestrującego zdarzenia reportera, w gruncie rzeczy stanowiąc hollywoodzką w estetyce kreację zespołu Langa. Ale reżyserowi – mimo rozmaitych sprzeczności tekstualnych w wielu jego filmach – trudno zarzucać naiwność. Może zatem stylistyczna i ontologiczna niewiarygodność prezentowanego w wewnątrzdiegetycznym sądzie filmu świadczy o ironii twórcy? Wszak ów „dowód” wskazuje sprawców zbrodni i przyczynia się do wydania na nich wyroku, a jak w finale przekonuje się wewnątrzfilmowa opinia publiczna (a o czym od początku wie widz), ostatecznie nie miała miejsca żadna zbrodnia, choć niewątpliwie istniały mordercze intencje po stronie zarówno uczestników linczu, jak i później – w odwecie – ich niedosłej ofiary.

Żadnej zbrodni z pewnością nie było w jednym z następnych amerykańskich filmów Langa, *Kobieta w oknie*: modelowa fabuła filmu *noir* o skutecznym sprowadzeniu na drogę zbrodni „porządnego” mężczyzny przez ponętne wampa została tu wzięta w nawias sennego marzenia, co ironicznie świadczy zarówno o niedopuszczaniu na ekran „całej prawdy” o mrokach ludzkiej jaźni w epoce

królowania w Hollywood Kodeksu Haysa, jak i o dopuszczaniu fantazmatów ego przez cenzurę superego jedynie w charakterze ekranowej projekcji. Jest to jednak temat na osobne – psychoanalityczne – opowiadanie.

¹ T. Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, British Film Institute, London 2000, s. 22. Istotność wizji w filmach Langa i ich alegoryczny charakter autor uwypuklił już podtytułem swej książki.

² Trik jest „mélièsowski”, gdyż wedle przytaczanej w rozmaitych historiach kina legendy, to właśnie „czarodziej ekranu” odkrył go, kiedy podczas filmowania paryskiej ulicy zacięła mu się kamera. Rezultatem miał być film, na którym omnibus w cudowny sposób zmieniał się w karawan.

³ Zob. T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 21.

⁴ Saturn (Kronos) stanowi upersonifikowanie czasu jako między innymi „pożeracz” istnień. W ezoteryce jest też emblematem melancholii i planetą patronującą ludziom ogarniętym acedią. Zob. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, przeł. J. Osborne, Verso, London–New York 2003, s. 148–157. Wspomniany fragment książki Benjamina został przetłumaczony na język polski i można go znaleźć w poświęconym melancholii monograficznym numerze „Literatury na Świecie”. Zob. W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. M. Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3 (284), s. 104–114. W tym samym numerze zob. także: D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, s. 154–160.

⁵ Z tezą o „nieważności” treści obrazu Alberyka nie zgadza się Michał Dondzik, który w referacie wygłoszonym podczas konferencji *Konstelacja III* (Szczecin 2012) pokazał świadome nawiązanie do kadrów z Alberykiem przez Veita Harlana w *Żydzie Süsse* (*Jud Süß*, 1941): Alberyk kusi Zygfryda, podobnie jak później Süss księcia Wirtembergii, mirażem skarbu – co nie jest bez znaczenia w kontekście żydowskich konotacji, czy też raczej antysemitckiego stereotypu, który Alberyk, wedle dalszego toku wywodu Levina, uosabia.

⁶ D.J. Levin, Richard Wagner, *Fritz Lang and the Nibelungen: The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 123–124.

⁷ Zob. tamże, s. 96–140.

⁸ Zob. F. Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*, [w:] *Fritz Lang: Die Stimme von Metropolis*, red. F. Gehler, U. Kasten, Henschel, Berlin 1990, s. 170–174.

⁹ Określenia tego użył w 1933 roku – co prawda tylko w odniesieniu do żydowskich producentów filmowych – nowy, nazistowski prezes niemieckiego związku właścicieli kin. Z powodzeniem można je jednak rozszerzyć na biznesmenów z wymienionych dalej branż, których przybytki także były usytuowane przy Friedrichstraße. Por. D.S. Hull, *Film in the Third Reich*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1969, s. 18–19.

¹⁰ A. Conan Doyle, *Final Problem*, [w:] tegoż, *The Memoirs of Sherlock Holmes*, Penguin, Harmondsworth 1950, s. 239–240.

¹¹ Jako *modernist Bauhaus-like desk* określa biurko Haghięgo T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 119.

¹² M. Foucault, *Panoptyzm*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6 (203), s. 281. Panoptyzm to w istocie poświęcony pomysłowi Benthama rozdział z *Nadzorować i karać* opublikowany w monograficznym, „foucaultowskim” numerze „Literatury na Świecie”.

¹³ Zob. katalog wystawy *Fritz Lang: Filmbilder, Vorbilder*, red. H. Schönemann, Filmmuseum Potsdam, Berlin 1992, tabl. 57.

¹⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 222.

¹⁵ L. Jordanova, *Science, Machine and Gender*, [w:] *Fritz Lang's „Metropolis”: Cinematic Visions*

of *Technology and Fear*, red. M. Minden, H. Bachmann, Camden House, Rochester–Woodbridge 2000, s. 181–182.

[16](#) A. Kaes, M, BFI Publishing, London 2001, s. 39.

[17](#) Sugestia zapośredniczenia głosu przez radio jest na tyle silna w tej sekwencji – choć faktycznie nie ma tu transmisji radiowej – iż nawet tak wytrawny analityk, jak Noël Burch, mylnie wskazuje na jego obecność. Zob. N. Burch, *Fritz Lang: German Period*, [w:] *Cinema: A Critical Dictionary. The Major Film-Makers*, red. R. Roud, t. 2, *Kinugasa to Zanussi*, Viking Press, London 1980, s. 595. Kaes słusznie zauważa, że jest to tylko sugestia, podczas gdy Gunning tłumaczy się, iż mimo usilnych prób, nie mógł doszukać się zapośredniczenia głosu przez radio, wskazywanego przez Burcha i innych autorów. Zob. T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 176.

[18](#) W polskim przekładzie ukazało się już sporo prac Girarda, ale nadal najlepszym wprowadzeniem do jego koncepcji przemocy mimetycznej i mechanizmu kozła ofiarnego u podłoża rozmaitych kultur wydaje mi się monograficzny numer „Literatury na Świecie” (1983, nr 12), a zwłaszcza zamieszczone tam obszerne fragmenty jednego z głównych dzieł autora, *Rzeczy ukryte od założenia świata* (w przekładzie Mirosławy Goszczyńskiej).

[19](#) Czy nie ten sam (Girardowski w gruncie rzeczy) mechanizm zadziałał w nazistowskim prześladowaniu Żydów? Elias Canetti w sugestywnym wywodzie upatruje przyczyn przyzwolenia Niemców na masową eliminację w obciążeniu Żydów winą za hiperinflację z początku lat dwudziestych, której rezultatem była katastrofa wszelkich wartości, nie tylko ekonomicznych. Zob. E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 212–214.

[20](#) Znakomitą analizę dzieła przedstawia Elżbieta Durys w artykule *Zjednoczenie społeczności w milczeniu o zbrodni: „Jestem niewinny” Fritza Langa*, [w:] *Lustra i krzywe zwierciadła: społeczne konteksty kina i telewizji*, red. K. Klejsa, G. Skonieczko, Rabid, Kraków 2002, s. 23–33.

[21](#) A. Kaes, M..., s. 31.

[22](#) Zob. tamże, s. 31–32.

[23](#) Opublikowany scenariusz zaginionej sceny: tamże, s. 82.

[24](#) Zob. tamże, s. 32.

[25](#) Analizę opartego o wizualne „rymy” montażu w *Testamencie doktora Mabuse* przeprowadził Noël Burch, *Fritz Lang...*, s. 591–593.

[26](#) Moment wtargnięcia Kenta za kotarę rozpatruje w kategoriach doniosłego strukturalnie chwytu autotematycznego Michel Chion. Jego analiza głosu i ścieżki dźwiękowej w *Testamencie doktora Mabuse* jest bardzo interesująca, choć w moim odczuciu zbyt wymyślna terminologicznie i pokrętna retorycznie. Zob. M. Chion, *The Voice in Cinema*, przeł. C. Gorbman, Columbia University Press, New York 1999, s. 17–47.

Sylwia Kołos

Życie sfilmowane. Uwagi o filmie biograficznym

*Pilno mi usłyszeć
Dzieje twojego życia – nadzwyczajna
Musi to być opowieść¹.
William Szekspir, *Burza**

Filmy biograficzne nie cieszą się wśród polskich badaczy szczególnym zainteresowaniem², a i filmoznawcy w innych krajach niezbyt często koncentrują swoją uwagę na tym zagadnieniu³. Sytuacja wydaje się nieco zaskakująca, zważywszy na niesłabnącą popularność filmowych biografii we współczesnej kulturze. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku w światowym kinie zostaną zapamiętane jako renesans filmów szekspirowskich i biograficznych właśnie. O ile przy tym filmowa rewitalizacja dzieł Stratfordczyka – rozpatrywana z perspektywy pierwszej dekady XXI wieku – wydaje się zjawiskiem charakterystycznym dla niedawnego fin de siècle'u, o tyle filmowe biografie do dnia dzisiejszego nie tracą na swej popularności wśród realizatorów i widzów. Zmieniają się jedynie bohaterowie, grupy zawodowe i kontekst historyczny tego typu opowieści. Koniec XX wieku należał w kinie biograficznym do artystów, początek nowego tysiąclecia, zdominowany przez nowe media, przekierował jednak zainteresowanie widzów i filmowców na inny typ postaci. Stabloidyzowana i zmediatyzowana rzeczywistość bohaterami naszych czasów uczyniła celebrytów i polityków, którzy w najnowszych filmach biograficznych stopniowo zajmują miejsce artystów.

Gdzie szukać początków filmu biograficznego?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw ostatecznie zdefiniować film biograficzny. Do tego problemu jeszcze wrócę, pozostając tymczasem przy lapidarnym nieco stwierdzeniu, że tematem filmu biograficznego jest życie (lub jego fragment) osoby, która rzeczywiście istniała (lub też żyje nadal) i jest znana z imienia i nazwiska. Nie ma wątpliwości, że potrzeba utrwalania na taśmie filmowej ludzkiego istnienia towarzyszyła kinu od samego początku i stanowiła jego nie tylko tematyczne rudymenty. Marek Hendrykowski zauważa: „Odcięci od wspaniałej przeszłości kinematografii, zdążyliśmy niemal zapomnieć, że nazwami, jakie przed z górą stuleciem nosiły aparaty do wytwarzania i projekcji ruchomych obrazów, były między innymi: «Biograph», «Bioscope» i «Vitascope» (1894–1896). Określenia wielce wymowne! Już wtedy bowiem pierwsi użytkownicy aparatu kinematograficznego chcieli nim opisywać i przedstawiać ludzkie życie. Sam zabieg wydawał się im magicznie prosty. Jest w tej dziewiętnastowiecznej – zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej – tradycji coś symbolicznego. Coś jakby najstarszy z wszystkich testament kinematografii sporządzony przez jej wynalazców i pionierów dla potomnych. Od tamtej epoki zmieniały się wiele razy filmowane obiekty i poetyka ich ukazania, pojawiały się i odchodziły w przeszłość kolejne konwencje historyczne i style odbioru ekranowej biografii. Głębszy sens jednak pozostał”⁴.

W czasach, gdy ów sens dopiero się tworzył, w 1895 roku w wytwórni Edisona powstaje krótka

scenka zatytułowana *Egzekucja Marii Królowej Szkocji* (*The Execution of Mary Stuart*). Zaryzykuję tezę, że dała ona początek filmowej biografistyce. Kilkunastosekundowa scena zrealizowana przez Alfreda Clarka i Williama Heisego przedstawia moment ścięcia słynnej władczyni. Jest to – jak się wydaje – najstarsza filmowa inscenizacja dotycząca autentycznej postaci historycznej. Problem stanowić może jedynie jej temat, czyli śmierć bohaterki. Czy początkiem filmowej biograficznej refleksji może być zgon postaci? Sądzę, że zdecydowanie tak. Biorąc pod uwagę treść i fabułę wielu klasycznych i współczesnych filmów biograficznych, zwieńczonych ostatecznym odejściem protagonisty, można śmiało stwierdzić, iż śmierć okazuje się konstytutywnym elementem dramaturgii filmowych biogramów. Ów schemat kształtujący sfilmowane życiorysy powrócił wszak bardzo szybko, choć w nie najlepszym stylu, w *Zabójstwie księcia Gwizjusza* (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) Charles'a Le Bargy i André Calmettes'a, gdzie już w sam tytuł wyraźnie wpisano charakter zakończenia. Jednocześnie dzieło to wskazuje na dominanty wczesnych filmowych prebiografii⁵, których atrakcyjność wyznaczana była przez kostium i zbrodnię.

Pionierskie zmagania filmowców z faktami i biografiami skłaniają także do innego rodzaju definicyjnej refleksji, zmierzającej do ustalenia różnicy między typowym filmem biograficznym a filmem opartym na faktach. Wszak film biograficzny jest zawsze oparty na faktach, jednak nie każdy film oparty na faktach jest filmem biograficznym. Wystarczy porównać kilka wczesnych tytułów, na przykład *Królową Elżbietę* (*Les Amours de la reine Élisabeth*, 1912) Henri Desfontaines'a i Louisa Mercantona z Sarą Bernhardt i *Sprawę Dreyfusa* (*L'Affair Dreyfus*, 1899) Georges'a Mélièsa. Zestawienie to wskazuje na pewną zasadę widoczną w filmie biograficznym i filmie faktów już od zarania kina. Ujmując rzecz najprościej: *biopic* koncentruje się przede wszystkim na postaci, kino faktów natomiast na dramaturgii i przebiegu wydarzeń. W pierwszym przypadku artystycznym priorytetem jest filmowy portret bohatera, w drugim – historia, wydarzenia i konflikt, których zarzewie stanowią sytuacja i działania postaci. Sheila Curran Bernard pisze: „O filmach mówi się często, że są napędzane przez intrygę albo przez bohatera. Akcja filmu napędzana przez bohatera oznacza, iż rodzi się z potrzeby budowania postaci, jakby z jego zachcianek i potrzeb. Napędzanie akcji przez intrygę, iż bohaterowie są wtórni wobec wydarzeń budujących fabułę [...]”⁶. I choć autorka zasadę tę przypisuje filmowi w ogóle, poczynione przez nią zróżnicowanie zdaje się lapidarnie podsumowywać różnicę między filmem biograficznym a filmem opartym na faktach, którego przykładem jest wspomniane dzieło Mélièsa. Można jednak na tę zależność spojrzeć jeszcze inaczej. Otóż niektóre ze współczesnych definicji filmu biograficznego opisują go jako realizację poświęconą sławnym postaciom. Zupełnie naturalnie zwykliśmy postrzegać ten typ kina w kontekście słynnych nazwisk i legend biograficznych znanych ludzi. Bohaterami filmów opartych na faktach są z kolei często osoby, które rozpoznawalne stają się właśnie dzięki tym dziełom⁷.

Film biograficzny – próba definicji⁸

Nie sposób mówić i pisać o filmie biograficznym i jego odmianach bez próby zdefiniowania tego gatunku. Różnorodność tego typu dzieł nie ułatwia sprawy. Sfilmowane życiorysy każą postrzegać *biopic* jako zjawisko, mówiąc bardzo ogólnie, wyjątkowo złożone, „gatunek hybrydyczny i pograniczny”⁹.

Pozwolę sobie rozpocząć od definicji, którą trudno nazwać naukową (lub też trudno tak określić źródło, z jakiego pochodzi)¹⁰, jej merytoryczna zawartość jest jednak dobrym punktem wyjścia do przyjrzenia się przemianom, które ukształtowały współczesny filmowy biogram: „Film biograficzny to rodzaj fabularnego filmu historycznego, którego treścią są dzieje jakiejś znanej postaci. [...] Realizatorzy filmów biograficznych niemal zawsze opierają się na dokumentach i świadectwach historycznych, dążąc do tego, aby wszystkie najważniejsze główne fakty z życia ukazanej na ekranie historycznej postaci były rzeczywiste, prawdziwe. Z drugiej strony umiejętność twórców filmów

biograficznych polega na właściwym wyborze autentycznych wydarzeń z życia bohatera filmu – takim, aby spletały się one w konsekwentnie i dramaturgicznie rozwijającą się opowieść na ekranie. Kanwą dramaturgii filmu biograficznego, ośrodek głównego zainteresowania widzów, może więc stanowić publicznie znana działalność bohatera filmu [...] lub mało znane szerokiemu ogółowi prywatne życie sławnych ludzi. Często w filmach biograficznych połączone są jak gdyby te dwa rodzaje tematów – film mówi jednocześnie o publicznej działalności bohatera i o jego życiu prywatnym. [...] Żaden film biograficzny nie jest w stanie odtworzyć całego życia bohatera; twórcy takich filmów przedstawiają więc na ekranie albo obrazy z różnych epok życia bohatera, odległych w czasie, ale związanych wspólną myślą i ideą, albo szerzej ukazują taki wybrany fragment z jego życia, w którym zaszło szczególnie wiele ciekawych zdarzeń”¹¹. W przytoczonym fragmencie idea filmu biograficznego koncentruje się wokół zagadnień autentyczności i prawdy, której źródłem powinny być dokumenty i świadectwa historyczne. Faktografia i prawda historyczna są tu artystycznymi priorytetami, znacznie ograniczającymi swobodną interpretację zdarzeń.

Czternaście lat po opublikowaniu przytoczonej definicji Bolesław Michałek podzielił się z czytelnikami „Kina” swoimi przemyśleniami na temat sfilmowanych życiorysów w słynnym artykule zatytułowanym *Biografia filmowa dziś*, w którym czytamy: „Przez dziesiątki lat, kiedy padały słowa «film biograficzny», wiadomo było, o co chodzi. Gatunek miał swoje rygory [...]. Uformował się gdzieś w latach 30. [...] Spośród artystów najchętniej brano muzyków i malarzy, bo ich sztuka, w przeciwieństwie do literatury, daje się łatwiej przedstawić w kinie; spośród uczonych – wynalazców i odkrywców typu «dobrodziej ludzkości»; spośród polityków i władców – albo tych najbardziej niekwestionowanych, albo takich, wokół których narosła historyczna plotka [...]. Rygory półtoragodzinnego widowiska filmowego powodowały, że życie takiej postaci [...] zjeżdżało zwykle w tę samą koleinę. Bo życiu, które się opowiada, trzeba było nadać strukturę dramatyczną, jego epizody uporządkować wzdłuż wyraźnej linii konfliktu biegnącego przez wiele lat. Tu zderzać się miały ostro i równomiernie wątki, które naszą postać prowadzą do celu, z tymi, które są bezustanną pokusą do odejścia z obranej drogi. Coraz to więc dochodzi do wyboru, chociaż skądinąd wiemy, że bohater dokona wyboru prawidłowego. Gdyby tak nie było, na biografię filmową byłby sobie wcale nie zasłużył”¹².

Michałek napisał swój artykuł w nieprzypadkowym momencie. Był to czas, kiedy badacze i krytycy stanęli przed koniecznością przededefiniowania określenia „film biograficzny” i ponownego spojrzenia na zjawisko, którego nową kartę w dziejach powojennego kina zaczęli pisać dwaj reżyserzy: Andriej Tarkowski i Ken Russell¹³. Słynnego krytyka to nowe otwarcie filmowej biografistyki wielce ucieszyło: „Biedne kino zmuszone do walki o publiczność musi rewidować stereotypy z okresu swojej świetności. Nareszcie!”¹⁴. Nie da się ukryć, że wspomniani artyści twórczo skomplikowali proste i oczywiste do tej pory dramaturgiczne schematy ekranowych życiorysów: „O ile Tarkowski znalazł klucz do postaci w epoce, to Russell szuka go w sobie, w swojej wyobraźni, w swoim temperamencie, może nawet w swojej biografii”¹⁵. Życiorys stał się materiałem, który zaczął podlegać coraz ciekawszym procesom adaptacyjnym, ze wszystkimi ich kreatywnymi i interpretacyjnymi konsekwencjami, a reżyserzy uwolnili swoje filmy z dyktatu faktograficznego rygoru, o czym świadczą także kolejne definicje. W *Encyklopedii kina* czytamy, że film biograficzny to „gatunek filmowy, opowieść o życiu i dokonaniach słynnych ludzi: przywódców, polityków mężów stanu, bohaterów narodowych, artystów, uczonych etc. Nie musi zachowywać pełnej wierności faktom z życia bohaterów, wydobywając jego szczególnie dramatyczne epizody. Rozkwit gatunku nastąpił w kinie dźwiękowym, zyskując utrzymujące się do dziś zainteresowanie publiczności”¹⁶. Natomiast definicja zamieszczona na anglojęzycznej stronie poświęconej temu zagadnieniu, opisuje *biopic* następująco: „Film biograficzny – zjawisko subgatunkowe łączące elementy dramatu i filmu epickiego. Choć okres świetności filmów biograficznych datuje się na lata trzydzieste XX wieku, to do dnia dzisiejszego

cieszą się one dużą popularnością. Nazwa *biopic* jest kombinacją dwóch słów: biografia (*biography*) i obraz (*picture*). Filmy biograficzne przedstawiają udratyzowane zazwyczaj losy postaci (bądź grup ludzi) historycznych lub współcześnie żyjących. Czasami filmy biograficzne zniekształcają fakty i opowiadają historie życia bohaterów z różną dokładnością¹⁷. Należy zauważyć, że obie definicje podkreślają autentyczność filmowych postaci, przy jednoczesnej swobodzie w interpretacji faktów.

Warto zatem zwrócić uwagę na istotne w tym kontekście cechy filmu biograficznego przedstawione przez Marka Hendrykowskiego, który stwierdza: „Definicja filmu biograficznego zgodna zarówno z empirią kina w jego rozwoju historycznym, jaki i ze stanem współczesnym, musi najpierw objąć swym zakresem film faktów i film fikcji jako komplementarne względem siebie rodzaje filmowe. Film biograficzny realizuje się zarówno wewnątrz obu wymienionych rodzajów, jak i ponad nimi. Mamy więc z jednej strony: ekranową opowieść o życiu sławnego człowieka, biografię i autobiografię artysty, film autotematyczny, legendę, apokryf biograficzny, sagę rodzinną, dramat egzystencjalny itp. Z drugiej zaś dokument biograficzny, portret dokumentalny, autobiografię dokumentalną, esej biograficzny, życiorys, reportaż, dziennik intymny pisany kamerą¹⁸. Wydaje się, że jest to najbardziej pojemna definicja filmu biograficznego. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w zaproponowanej przez Hendrykowskiego perspektywie biografistyka filmowa obejmuje także historie fikcyjne. Słowem: o biograficznym charakterze filmu nie musi decydować prawdziwość opowiadanej historii. I nie chodzi tu tylko o możliwość manipulowania faktami, co podkreślały dwie wcześniej przytoczone definicje. Każda realizacja, której fabuła koncentruje się na ukazywaniu i analizowaniu losu bohatera, może być uznana za film biograficzny, bez względu na to, czy bohater to postać fikcyjna, czy autentyczna.

Może warto więc zapytać o sensowność wyróżnienia z grupy określanej przez Hendrykowskiego jako filmy biograficzne obrazów *stricte* biograficznych, to znaczy takich, których fabuła oparta została na życiorysie (mniej lub bardziej zmodyfikowanym na potrzeby scenariusza) autentycznego bohatera. Zgodnie z informacjami zawartymi w dwu pierwszych definicjach, anglojęzyczne określenie *biopics* obejmowałoby właśnie takie filmy. Rozszerzanie definicji także o te realizacje, które prezentują życiorysy postaci fikcyjnych, pozwalałoby na określenie mianem *biopicu* niemal każdego filmu. Niemniej jednak teoretyczne ustalenia przedstawione przez Hendrykowskiego zawierają informacje istotne dla materiału będącego podstawą badań nad filmami biograficznymi. Autor, analizując kondycję współczesnego filmu biograficznego, zwraca jednak uwagę na istotne przemiany gatunku, które doprowadziły obecnie do ponownego koncentrowania się na człowieku-bohaterze, do „odkrycia idei, w myśl której w centrum wszelkiej sztuki i każdej autentycznej twórczości znajduje się człowiek – jako podmiot, temat, medium i klucz do zrozumienia i przeżycia tego, czym jest sztuka filmowa¹⁹. Ową wielce optymistyczną diagnozę współczesnego kina biograficznego doskonale uzupełnia refleksja Teresy Rutkowskiej, która stwierdza, że współczesny film biograficzny skłania do „fikcjonalnego wypełniania miejsc pustych, niezapisanych, niepoświadczonych, po to, by sprostać regułom opowiadania, zachować ciągłość i koherentność portretu, zderza się z zasadą eliminowania faktów, ścieśnienia biografii, czyszczenia jej pod kątem zamysłu reżysera, szeroko pojętych względów artystycznych, dydaktycznych, ideologicznych czy po prostu pragmatycznych. Gradacja prawdy i fikcji bywa rozmaita²⁰.

Biograficzne zmyślenia i spekulacje, czyli od Agathy Christie do paradygmatu Stopparda²¹

Przyglądając się owej gradacji fikcji i prawdy, można wysnuć tezę, że to właśnie fikcja jest coraz częściej tematem filmowanych życiorysów. Twórcy tego typu dzieł przestają interesować się faktami i, paradoksalnie, zwracają się ku zmyśleniu. Nie bez powodu jednak zajmują się postaciami, których życiorysy pełne są tajemnic i niejasności.

Powstawanie scenariusza filmu biograficznego to – jak wspomniałam – proces adaptacji, przekład wymuszający na realizatorach selekcję tych fragmentów życiorysu bohatera, które pomogą stworzyć

interesującą historię i będą wykładnią oryginalnej interpretacji biogramu oraz wizerunku postaci. Takie podejście do materiału przeniesionego na ekran możliwe jest tylko w tych przypadkach, gdy realizatorzy dysponują w miarę pełną faktografią. Jednak przegląd modeli filmu biograficznego dowodzi, że jednym z jego najciekawszych wariantów jest adaptacja życiorysu niepełnego, historie bohaterów obfitujące w tajemnice nierozwiązane przez biografów, losy postaci, które z powodu braku dokumentacji stworzone zostały w oparciu o spekulacje i domysły. Gdy rekonstrukcja faktów jest niemożliwa, powstaje „prawdziwe zmyślenie”²² – fikcyjna historia autentycznego bohatera²³.

Dla pełnego zrozumienia istoty biografii spekulatywnej ważne jest zagadnienie interpretacji. Można bowiem zarzucić tezie o funkcjonowaniu tego typu biografii, że jest niepotrzebnym mnożeniem bytów w ramach gatunku. Wszak każda filmowa biografia – podobnie jak adaptacja literatury – jest zaproponowaną przez twórców interpretacją faktów i danych na temat życiorysu bohatera. Już samo pojęcie interpretacji zawiera zatem element spekulacji, autoekspresji inspirowanej biografią jakiejś postaci. Należy jednak podkreślić, że czym innym jest interpretacja wydarzeń, a czym innym kreowanie fikcji w ramach biografii lub „biograficznej legendy” filmowego bohatera. Filmowa biografia spekulatywna to świadome tworzenie fikcji w kontekście życiorysu prawdziwej postaci. Interpretacja zaś to nie faktografia, lecz refleksja, autorskie spojrzenie na fakty.

Różnorodność dzieł, w których wykorzystano interesujący mnie tutaj model filmu, dowodzi, że filmowe rekonstrukcje biograficznych tajemnic nie są oparte tylko na domysłach i dedukcji realizatorów, chociaż oczywiście jest to jedna z możliwości wykorzystywanych przez twórców, którzy luki w życiorysach postaci wypełniają tak, aby scenariusz stanowił logiczne przyczynowo-skutkowe *continuum* znanych fragmentów biografii. Biorąc pod uwagę fakt, że bohaterowie tego typu dzieł to w przeważającej części artyści, autorzy filmów często proponują widzom takie rozwiązania, w których to właśnie twórczość postaci jest kluczem do rozwiązania zagadek życiorysu, choć i w tym przypadku kierunek relacji między biografią a artystycznym dorobkiem jest zmienny, do czego wypadnie jeszcze powrócić. Charakterystyczny dla filmowych spekulacji biograficznych jest także fakt, że wiele z nich dotyczy pisarzy. Być może typowa dla literatów skłonność do kreowania fikcji ośmiela scenarzystów i reżyserów do podobnych działań.

Dramaturgiczne podstawy najbardziej typowych dla tego wariantu filmów można streścić w zdaniu: sztuka pisze biografię, biografia tworzy sztukę. Zależność ta kształtuje scenariusze, co jednak wymaga pewnych uściśleń. Najlepiej obrazują tę tendencję filmy powstałe na fali popularności *Zakochanego Szekspira* (*Shakespeare in Love*, 1998) Johna Maddena, czego wyrazem są także polskie tłumaczenia ich tytułów: *Zakochany Moliere* (*Molière*, 2007) Laurenta Tirarda czy *Zakochana Jane* (*Becoming Jane*, 2007) Juliana Jarrolda. Dzieła te dowodzą, jak atrakcyjny okazał się scenariuszowy paradygmat biografii pisarza zaproponowany przez Toma Stopparda. Akcesem sztuki filmowej do biograficznych spekulacji był jednak wcześniejszy film Michaela Apteda *Agata* (*Agatha*, 1979). Klasyk tej odmiany filmu biograficznego jest obecnie nieco zapomniany i choćby dlatego warto poświęcić mu trochę uwagi.

Film rozpoczyna się następującą informacją: „W grudniu 1926 roku sławna autorka powieści kryminalnych Agatha Christie zniknęła na jedenaście dni. Tak zaczął się przedziwny, nigdy niewyjaśniony epizod w jej życiu. Istnieją jednak pewne poszlaki mogące stanowić jego wytłumaczenie. Oto zmyślane rozwiązanie autentycznej zagadki”. Ostatnie zdanie tej wypowiedzi może posłużyć także za definicję najprostszego modelu filmowej biografii spekulatywnej. Równocześnie jest to informacja dla widza, który od początku wie, że ma do czynienia z fikcją, której kreacja narzuca jednak realizatorom pewne dramaturgiczne rygory, ponieważ jej początek i koniec muszą być całkowicie podporządkowane faktom. Akcja filmu powinna zatem zaproponować logiczne wytłumaczenie biograficznej zagadki, pasujące do ram opowieści wyznaczonych przez prawdziwe wydarzenia. Taka rekonstrukcja życiorysu artysty skłania często filmowców do szukania odpowiedzi na

nurtujące ich pytania w twórczości bohatera.

Realizatorzy *Agaty*, chcąc przedstawić „zmyślane wytłumaczenie autentycznej zagadki”, zastosowali te same metody kreowania historii, które wykorzystywała ich bohaterka – specjalistka od zagadek kryminalnych. Należy podkreślić, że to właśnie konwencja charakterystyczna dla pisarstwa Agathy Christie wydaje się najistotniejsza dla biograficznych spekulacji na jej temat. Jest to zarazem element różniący dzieło Apteda od *Zakochanego Szekspira*, *Zakochanego Moliera* i *Zakochanej Jane*, w których to przede wszystkim treść dzieł bohaterów, nie zaś gatunek czy rodzaj literacki, kształtowała scenariusze.

Tajemniczy epizod z życia poczytnej do dziś autorki w interpretacji filmowców stał się, na wzór jej powieści, kryminałem z wątkiem romansowym. To, co biografom znane, i to, czego o pisarce nie wiedzą, okazało się dla scenarzystów Kathleen Tynan i Arthura Hopcrafta doskonałym materiałem do stworzenia filmowej historii. Wszystkie biografie Agathy Christie zwracają uwagę na ów epizod. Prawdopodobnie w ciągu owych jedenastu dni przebywała ona w hotelu Harrogate pod przybranym nazwiskiem²⁴. Jednak przyczyny jej zniknięcia do dziś pozostają nieznane, mimo że policja prowadziła śledztwo, a prasa na własną rękę starała się wyjaśnić sensacyjną sprawę. Kiedy pisarkę odnaleziono, nie potrafiła dopowiedzieć na żadne pytanie, nie rozpoznała własnego męża, nie wiedziała, dlaczego zostawiła samochód na poboczu, gdzie odnalazła go policja, nie pamiętała, co robiła później²⁵. Twórcy filmu sugerują, że motywacją jej postępowania mogły być małżeńskie kłopoty. Niewierność pułkownika Archibalda Christie²⁶ to znany biografom fakt, którego konsekwencją był rozwód państwa Christie w 1928 roku i drugie małżeństwo Archibalda z Nancy Neel.

Od pierwszych scen Apted konsekwentnie tworzy w filmie atmosferę tajemnicy, wykorzystując – co oczywiste – elementy charakterystyczne dla klasycznego kryminału, tak w literackiej, jak i filmowej konkretyzacji²⁷. Informacje odbierane przez widza są niepełne, zachowanie postaci nie do końca zrozumiałe, a dialogi niejasne. Symboliczną personifikacją historii ze wszystkimi jej charakterystycznymi cechami jest sama Agatha Christie (Vanessa Redgrave), a konkretnie jej obraz podczas autorskiego spotkania: niespokojna i speszona bohaterka poproszona o wypowiedź mówi jedynie: „Dziękuję”, cały czas skrywając twarz pod rondem kapelusza. Dopiero w okolicach dziesiątej minuty filmu pojawiają się konkrety: z rozmowy między bohaterami dowiadujemy się, że pułkownik chce rozwodu. Nieco banalne rozwiązanie pierwszej tajemnicy zostaje rozbudowane o dodatkowe informacje dotyczące rozejścia się bohaterów. Kryminał nie może obejść się bez kłamstwa, zatem Archibald Christie, aby nie kompromitować swej kochanki, proponuje, by na potrzeby postępowania rozwodowego adwokat wskazał inne kobiety. Oszustwo męża staje się dla filmowej Agathy impulsem do działania. Bohaterka także postanawia kłamać. Do tej pory kreowała fikcję na potrzeby powieści, teraz tworzy ją w związku z własnym życiem.

Inscenizując sceny ukazujące noc poprzedzającą zniknięcie pisarki, twórcy dzieła wykorzystali wszystkie elementy charakterystyczne dla kina grozy i filmów kryminalnych. Obserwujemy zatem cienie na ścianach oraz rześście padający deszcz, którego strugi odbijają się na postaciach i elementach scenografii, kamera zaś koncentruje się na szczegółach i rekwizytach, by zasugerować ich znaczenie dla całej historii. W kolejnych scenach – już plenerowych – atmosfera ta jest konsekwentnie podtrzymywana. Samochód Agathy znika we mgle, oślepiające światło doprowadza do wypadku. Następne ujęcia przedstawiają rozmawiających w półmroku dziennikarzy oraz siedzącą w pociągu pisarkę, której zaciemniona twarz rozświetlana jest co jakiś czas gwałtownymi błyskami zewnętrznego światła. Jak w każdej kryminalnej opowieści, tak i tutaj pojawiają się policjanci. W tym też momencie fakty zbiegają się z filmową fikcją. Zostawiony na poboczu samochód to ostatni element łączący prawdę z tajemnicą bohaterki i filmowymi spekulacjami na jej temat.

Jednak nie tylko zniknięcie głównej bohaterki ostatecznie definiuje film jako opowieść kryminalną. Istotną rolę w kształtowaniu konwencji pełni dziennikarz Wally Stanton (Dustin Hoffman)²⁸, który

przyjmuje na siebie funkcję detektywa – najważniejszej figury w każdym kryminale. Wprowadzenie właśnie tej postaci do filmu pozwoliło twórcom na rozwinięcie wątku romansowego, niezbędnego, by dochować wierności gatunkowym uwarunkowaniom twórczości Agathy Christie. Para protagonistów, tyleż interesująca, co konwencjonalna, doskonale wpisuje się w charakter obu popularnych gatunków. Ona – to tajemnicza heroina, której zamiarów do końca nie znamy, on – pewny siebie dandys z Ameryki, z determinacją poszukujący rozwiązania zagadki²⁹. Filmowa Agatha stanowi typ zdesperowanej, działającej w afekcie uciekinierki, podporządkowującej wszystko realizacji sekretnej i – jak możemy się domyślać – niebezpiecznego planu. Postać budowana jest tak, by zasugerować widzowi możliwość reinterpretacji jej postawy: ofiara może stać się katem. Zdradzona przez męża kobieta ucieka z domu, być może nie tylko po to, by wzbudzić w niewiernym małżonku wyrzuty sumienia czy zniknąć z jego życia na zawsze. Wzgardzona może wszak szukać zemsty. Nieśmiała, załęczona pisarka zmienia się w przebiegłą intrygantkę, staje się typową bohaterką kryminału. Zaraz po przyjeździe do hotelu Harrogate widz przyłapuje ją na kłamstwie – Agatha Christie podaje się za niejaką Theresę Neele. Zmiana personaliów to tylko początek planu, który koncentruje się wokół panny Nancy Neele – kochanki Archibalda Christie. Kolejne wydarzenia i zachowanie Agathy to typowe dramaturgiczne akcenty: bohaterka usiłuje odnaleźć w uzdrowisku swoją konkurentkę, zbiera informacje na jej temat, poznaje rozkład jej dnia. W ten sposób twórcy filmu odsłaniają tropy, które wprowadzają odbiorcę w intrygę pisarki i czynią jej wizerunek coraz bardziej niepokojącym. Cel, oczywiście, jest jeden: zasugerować widzom zbrodnicze zamiary protagonistki. Ich zapowiedzią jest w filmie wymyślona przez Agathę na potrzeby chwili historia, w której symbolicznie uśmierca ona własnego męża. Rozwiązanie historii, zgodnie z wymogami kryminalnych intryg, jest jednak bardziej skomplikowane. Precyzyjnie konstruowany przyczynowo-skutkowy układ wydarzeń rzeczywiście ma prowadzić do tragedii, tyle tylko, że ofiarą ma być sama główna bohaterka, uśmiercona przez Nancy Neele, nieświadomą własnego udziału w intrydze. W filmie Apteda Agatha Christie chce więc zabić siebie rękoma kochanki męża. By dochować wierności faktom, które miały miejsce po powrocie pisarki do domu, twórcy dzieła musieli zachować ją przy życiu. Plan Agathy nie powiódł się, ale – co ma duże znaczenie dla biograficznej prawdy – specyficzne narzędzie zbrodni wybrane przez bohaterkę mogłoby tłumaczyć odnotowany przez wszystkich biografów zanik pamięci.

Filmowy wizerunek Agathy Christie celnie charakteryzują słowa wypowiedziane przez Stantoną: „Jesteś podobna do swoich książek, zawsze zaskakujesz na końcu”. Postać dziennikarza także ma duży udział w budowaniu portretu bohaterki. Zmniejsza on dystans między widzem a filmową historią i samą Agathą, jego wiedza na temat sytuacji jest bowiem porównywalna z wiedzą odbiorcy: w świecie przedstawionym filmu on jeden zna prawdziwą tożsamość pensjonariuszki podającej się za Theresę Neele. Prowadzone przez niego śledztwo, które wymusza na odbiorcy koncentrowanie uwagi nie tylko na postaci Agathy, lecz także na działaniu Stantoną i jego postrzeganiu bohaterki, sprawia ponadto, że postać kreowana przez Dustina Hoffmana w kilku ważnych fragmentach filmu pełni rolę dysponenta naszego spojrzenia: widzimy pisarkę tak, jak chce tego dziennikarz. Szczególną dla filmowej narracji rolę Stantoną dodatkowo umacnia pisany przez niego dziennik zawierający informacje dotyczące śledztwa i samej Agathy.

Dziennikarz funkcjonuje także u Apteda jako amant – to w jego fascynacji pisarką konkretyzuje się wątek romansowy. Bezpośredni i pewny siebie bohater nie ukrywa swojego zauroczenia, czyni nawet bohaterce propozycje natury erotycznej. Podobnie jak kryminalny wątek filmu nie mógł zakończyć się śmiercią bohaterki, ze względu na znane fakty z jej życiorysu, tak i w przypadku romansu biografia narzucała pewne ograniczenia. Dwa lata po tajemniczym incydencie państwo Christie rozwiedli się, a drugim mężem pisarki został znany archeolog Max Mallowan. Choć filmowy romans wydawał się dramaturgicznie bardzo atrakcyjny, zakończył się tylko na pocałunku, podporządkowując tym samym filmowy portret Agathy Christie jej oficjalnemu wizerunkowi wiernej żony, bezgranicznie oddanej

swoim partnerom. Co więcej, odratowana przez Stantona bohaterka stwierdza: „Chcę odzyskać męża”. Sam dziennikarz natomiast, w imię miłości i lojalności wobec Agathy, podczas konferencji prasowej z pułkownikiem Christie mówi: „Chciałbym powiedzieć jedno. Przez tych parę dni i podczas tej konferencji zachowywał się pan bardzo konsekwentnie. Pokazał pan mnie i moim kolegom, że jest oddanym mężem. Gratuluję znakomitej roboty”.

Zaproponowana przez twórców filmu wersja wydarzeń w żaden sposób nie zmienia utrwalonego w literaturze biograficznej portretu słynnej autorki kryminałów. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że konsekwencja, z jaką autorzy scenariusza i reżyser odwoływali się do gatunków determinujących twórczość bohaterki, nawet wizerunek ów utrwaliła, a Dustin Hoffman i Vanessa Redgrave stworzyli postaci, które z całą pewnością mogłyby pojawić się na kartach powieści Agathy Christie.

Porównanie filmu *Apteda z Zakochanym Szekspirem* oraz *Zakochaną Jane* dowodzi, że dzieła te zrealizowano w oparciu o odmienne paradygmaty dramaturgiczne. W przypadku pierwszej realizacji mamy do czynienia z sytuacją, kiedy bohater – co zostało udokumentowane przez biografów – zniknął na pewien czas w tajemniczych okolicznościach, a zagadka tego zniknięcia nigdy nie została rozwiązana. Twórcy filmowi starają się wypełnić tę lukę w życiorysie postaci, kreując akcję w oparciu o materiał mniej niż poszlakowy. Z kolei scenariusze *Zakochanego Szekspira* i *Zakochanej Jane*³⁰ nie rekonstruuje biograficznej tajemnicy bohatera, ukazują natomiast wydarzenia, o których niewiele wiadomo lub które należy postrzegać w kategoriach domysłu czy legendy. Tej ostatniej nie buduje jednak tajemniczy biograficzny epizod, na przykład zniknięcie bohatera. We wszystkich przypadkach podstawą filmowych spekulacji są przy tym utwory Agaty Christie, Szekspira czy Jane Austen.

Swój wariant filmowych spekulacji biograficznych mają także malarze. Tajemnice i niedopowiedzenia charakteryzują wszak również i ich życiorysy. W tym kontekście idealnymi bohaterami spekulatywnych wariantów filmowych biografii są artyści, którzy mają w swoim dorobku płótna związane z zagadkami okoliczności powstania oraz ich ostateczną wymowę. Każda interpretacja takich obrazów, nawet pozafilmowa, uwikłana jest w spekulacje i tworzenie fikcji tłumaczącej znaczenie dzieła. W filmowych konkretyzacjach najczęściej tajemnica dzieła splata się z tajemnicą biografii, życiem osobistym, filmowymi faktami, o których zazwyczaj milczą dokumenty. Dzieje się tak choćby w *Dziewczynie z perłą* Petera Webbera (*Girl With a Pearl Earring*, 2003; scenariusz dzieła powstał na podstawie powieści Tracy Chevalier pod tym samym tytułem) i *Nocnej strażnicy* (*Nightwatching*, 2007) Petera Greenawaya, gdzie sekrety życia Vermeera i Rembrandta są komplementarne względem tajemnicy ich najsłynniejszych płócien.

Ideę „prawdziwego zmyślenia” można odnaleźć także w filmach ukazujących powszechnie znane i dobrze udokumentowane biografie. Jest to sytuacja tyleż zaskakująca, co – paradoksalnie – zrozumiała, to, co znane, często bowiem bywa nużące. W związku z tym, gdy znana biografia (często po raz kolejny) ma zaistnieć na ekranie, reżyserzy szukają jakiegoś ekwiwalentu, historii, która nie ma wypełniać pozostawionych przez biografów pustych kart, ale zwyczajnie uatrakcyjnić filmową historię, w nowy sposób zmierzyć się z mitem prawdziwej postaci, w tym przypadku skonfrontowanej z czystą fikcją, przy czym fikcyjność filmowych wydarzeń jest oczywista także dla widzów. Najczęściej elementem fikcyjnym są postaci wymyślone na potrzeby scenariusza, na których koncentruje się przewodni temat, co determinuje również wizerunek głównego bohatera. Taką wersję biografii artysty zaproponowała widowni Agnieszka Holland, realizując *Kopię mistrza* (*Copying Beethoven*, 2006), gdzie towarzyszką głównego bohatera – Beethovena – jest fikcyjna postać, która w miarę rozwoju akcji staje się także protagonistką dzieła.

Przytoczone warianty filmu biograficznego do pewnego stopnia nawiązują do przedstawionego wcześniej modelu filmowej biografii, która pretekstowo traktuje autentyczną postać, koncentrując się ostatecznie na postaci fikcyjnej lub panoramie epoki. Uściślając ów wykaz, należy podkreślić, że dwa powyższe modele, choć istotne są dla nich tajemnice dzieł sztuki i wymyślone na potrzeby scenariusza

fikcyjne postaci, ogniskują się zawsze na postaci autentycznej, która nie traci statusu pierwszoplanowego bohatera. Kino proponuje również takie realizacje, w których biograficzne kłamstwa stanowią konsekwencję wybranej przez realizatorów konwencji, na przykład gdy komediowy czy pastiszowy³¹ charakter filmu nobilituje ów brak wierności wobec faktów w imię dobrej zabawy. Fikcyjne miejsca i postaci to nic innego, jak materiał ułatwiający kreację gagów, potrzebny zwłaszcza w tych przypadkach, gdy bohater opowieści to postać traktowana jednowymiarowo, często z bezkrytyczną powagą, mitologizowana przez historię i biografów.

Wszystko to dowodzi, że idea biograficznego zmyślenia w filmie nie jest jedynie wynikiem potrzeby interpretacji czy reinterpretacji życiorysu bohatera, ale często stanowi naturalną konsekwencję braków w źródłach bądź twórczego „przesytu” faktami, które w filmie domagają się fabularnego urozmaicenia. Z drugiej jednak strony, takie stwierdzenie można uznać za spłylenie tematu, ponieważ – o czym nie należy zapominać – bez względu na „zmęczenie” znanymi informacjami lub ilość biograficznych zagadek, zawsze w centrum takich dzieł stoi człowiek. Wszystkie scenariuszowe i dramaturgiczne pomysły, rekonstruowanie nieznanych faktów, epatowanie oczywistym zmyśleniem, poszukiwanie sekretów w dziełach sztuki to próby rozwiązania egzystencjalnej tajemnicy³², która dla kina jest prawdziwym fenomenem, godnym kreatywnego wykorzystania.

Biografia jako obraz

Do tej pory rozpatrywałam film biograficzny jako opowiadanie, historię, której przełożenie na język kina konkretyzuje się na ekranie w postaci klasycznego biogramu, spekulatywnego modelu biografii, dzieł wykorzystujących dramaturgiczny paradygmat Stopparda, biograficznego kłamstwa (czy też – powtarzając za Olgą Katafiasz – prawdziwego zmyślenia) lub pretekstowego wykorzystania życiorysu postaci³³. Nie można jednak zapominać o innym jeszcze fenomenie kina biograficznego, o czymś, co – podobnie jak fakty z życia bohatera – podlega przekładowi. Wszak nie tylko rzeczywiste zdarzenia, tajemnice i plotki budują biograficzną legendę postaci. Jej konstytutywnym elementem często jest także wygląd bohatera, którego filmowy wizerunek bywa równie ważny, jak wydarzenia z życia i ich funkcjonowanie w fabule.

Kiedy zatem u widzów pojawia się pierwsza refleksja dotycząca oglądanego filmu biograficznego? Od czego i kiedy zaczynamy jego ocenę? Nie mam w tym miejscu na myśli wyboru metodologii badań nad tego typu dziełami. Chcę jedynie zwrócić uwagę na te refleksje i elementy postrzegania obrazu biograficznego, które w równym stopniu dotyczą badaczy i zwykłych odbiorców. Nie bez powodu użyłam określenia „obraz biograficzny”. Rzecz, na którą chciałabym zwrócić uwagę, dotyczy bowiem, jakkolwiek banalnie to zabrzmie, obrazu właśnie. Nie narracji, dramaturgicznej konstrukcji czy faktograficznej zgodności biografii bohatera z jej filmowym przedstawieniem, ale czegoś dużo bardziej oczywistego: wyglądu, a uściślając – podobieństwa aktora do granej przez niego, autentycznej postaci. Pozwolę sobie zaryzykować tezę, że to właśnie refleksja dotycząca owego podobieństwa jest pierwszą myślą, która w przypadku filmowego biogramu wyprzedza wszystkie inne, związane ze zgodnością faktów, ich interpretacją, w końcu artystyczną wartością dzieła. Należy jednak zaznaczyć, że potrzeba konfrontacji wyglądu (charakteryzacji) aktora z postacią pojawiać się może u odbiorców z różnym natężeniem, w zależności od tego, na ile wygląd determinował życie bohatera, czy był wyrazisty, wreszcie – w jakich czasach żyła postać, o której opowiada film. Problem wydaje się nie tak istotny w wypadku osób, których wygląd nie został utrwalony na wiarygodnych nośnikach, czyli na fotografiach i taśmie filmowej. Ikonografię w postaci obrazów, grafik, rzeźb, bez względu na szacunek dla realiów, jaki być może mieli ich twórcy, trudno uznać za wiarygodną. Podobnie jak filmy biograficzne, jest ona już interpretacją czy też artystyczną transpozycją wyglądu postaci. Bywa też tak, że wizerunków jakiejś postaci jest bardzo mało ze względu na czasy, w jakich żyła, lub intrygującą także filmowców zagadkę biograficzną, która obejmuje wygląd danej osoby. Taka sytuacja pozwala więc reżyserowi na

obsadzenie w roli Williama Szekspira, uchodzącego za bardzo przystojnego, Josepha Fiennesa (*Zakochany Szekspir*) i powierzenie kreacji Christophera Marlowe'a czołowemu gejowi i dandysowi współczesnego kina oraz reklamy, Rupertowi Everettowi.

Widzowie w sposób naturalny przyjmują takie decyzje realizatorów filmu; historia jest w tym wypadku uprzywilejowana. Nie protestujemy, kiedy królowa Bona ma szlachetną twarz Aleksandry Śląskiej (serial *Królowa Bona* w reżyserii Janusza Majewskiego z 1980 roku), a królowa Elżbieta grana jest kolejno przez Bette Davies (*Królowa dziewica* [*The Virgin Queen*] Henry'ego Kostera, 1955), Glendę Jackson (serial *Królowa Elżbieta* [*Elizabeth R*] Rodericka Grahama z 1971 roku oraz *Maria, królowa Szkotów* [*Mary, Queen of Scots*] Charlesa Jarrotta, 1972), Cate Blanchett (w filmach Shekhara Kapura: *Elizabeth*, 1998 oraz *Elizabeth: Złoty wiek* [*Elizabeth: The Golden Age*], 2007), Judi Dench (*Zakochany Szekspir*) i Helen Mirren (w miniserialu *Elżbieta I* [*Elizabeth I*] Toma Hoopera, 2005), mimo iż podobieństwo łączące wspomniane aktorki jest minimalne. Wystarczy charakteryzacja, podkreślająca kilka podstawowych cech wyglądu słynnej królowej, które determinowały zazwyczaj jej portretowe wizerunki, by widz uznał owo podobieństwo za wystarczające. A gdy dodamy do tego jeszcze dobre aktorstwo i ciekawą interpretację postaci, trudno będzie sprzeciwiać się obsadowym decyzjom realizatorów. Bywają też filmy biograficzne, w których podobieństwo aktora do prawdziwej postaci zazwyczaj w ogóle nie jest rozpatrywane. Kto z nas bowiem pamięta, jak wyglądali Francisco Goya czy Gustav Klimt? Pamiętamy ich obrazy, a nie twarze, zatem to, czy hiszpańskiego malarza gra Stellan Skarsgård – jak w *Duchach Goi* (*Goya's Ghosts*, 2006) Miloša Formana – czy Francisco Rabal – jak w *Goi* (*Goya*, 1999) Carlosa Saury – nie ma dla odbiorcy specjalnego znaczenia.

Filmowa biografia jest rodzajem adaptacji, a w związku z tym interpretacją życiorysu zaproponowaną przez twórców dzieła. Elementem tej adaptacji jest również wygląd bohatera. Hipoteza mówiąca, że wizerunek podlega – tak jak biograficzne fakty – typowej interpretacji, byłaby nieco ryzykowana, dlatego proponuję postrzeganie filmowej reprezentacji prawdziwej postaci jako ekranowej transpozycji wyglądu. Ta zaś pozostaje w określonych przez twórców filmu relacjach z obrazem podstawowym – preobrazem³⁴, czyli wyglądem prawdziwej postaci. Wszystko to zbliża refleksję na temat obrazu postaci filmowej do teorii interikonizacji, którą chcę tu jedynie zasugerować. Roman Opiłowski stwierdza: „Otóż interikonizacja (z niem. *Interikonizität*) [...] jest terminologicznie i koncepcyjnie oparta na badaniach intertekstualnych. U podstaw interikonizacji leży struktura referencyjna, tzn. odnoszenie się obrazów następczych do obrazów wtórnych. Najmniejszym rozmiarem takiej referencji jest nawiązywanie jednego obrazu do innego, przy czym możliwe jest rozszerzenie do nawiązań wieloobrazowych, które konstytuują wtedy dyskurs wizualny. Charakterystyczną cechą interikonizacji jest jej występowanie w tekstach multimodalnych o zabarwieniu informacyjno-apelatywnym, czyli wszędzie tam, gdzie obraz powinien przyciągnąć uwagę odbiorcy”³⁵. Aktor staje się w tym momencie dysponentem aparycji granej przez siebie postaci. Prawdziwy bohater, a w zasadzie informacje zgromadzone na temat jego wyglądu, to swoisty preobraz. Odtwórca w swoim ekranowym wcieleniu, z jego estetyką (w tym także charakteryzacją oraz indywidualnym wkładem aktora w budowanie roli) tworzy nowy obraz-znak i komunikat kierowany do widza. Wygląd postaci staje się zatem w filmie biograficznym istotnym elementem³⁶. Twórcy dzieła, konstruując wygląd bohatera, wpisują go w system języka filmu, tworząc konkretne znaczenia³⁷.

Dla filmowego obrazu istotny jest bowiem fenomen wizualnej oryginalności. Nasza, widzów, potrzeba konfrontowania wyglądu ekranowej postaci z postacią autentyczną pojawia się najczęściej właśnie wtedy, gdy druga z nich postrzegana jest między innymi przez pryzmat jej oryginalnego wizerunku. Tak jak w przypadku filmowej adaptacji literatury porównujemy zazwyczaj zgodność wydarzeń przedstawionych na ekranie z zawartością pierwowzoru, tak też prawie zawsze porównujemy wygląd aktora z wyglądem prawdziwej postaci, którą odgrywa. Nie bez powodu napisałam, że ów porównawczy proces zachodzi prawie zawsze. O ile bowiem – trywializując nieco zagadnienie – Goye

może zagrać jakikolwiek dobry aktor, o tyle na przykład Salvadora Dalego czy Adolfa Hitlera już nie. Obaj wyglądali bowiem tak osobliwie, że nie sposób wyobrazić sobie na ekranie postaci pozbawionych podstawowych atrybutów ich wyglądu. Ewentualny brak podobieństwa należałoby ukryć pod odpowiednią charakteryzacją aktorów. Choć stwierdzenie, że „wygląd nie na znaczenia” w perspektywie życia codziennego brzmi bardzo szlachetnie, zupełnie nie sprawdza się w przypadku ekranizowanych biografii.

Zamiast podsumowania, czyli raz jeszcze o definicji i nowych bohaterach filmu biograficznego

Rick Altman zauważa, że „teoretycy bezustannie opisują, w jaki sposób Hollywood wykorzystywał wzorce gatunkowe do tego, by zagwarantować prostotę, standaryzację i ekonomię produkcji. Co ciekawe, zwykle posługują się w tym celu Grą Krytyka i rezygnują z perspektywy, która pozwalałaby zajmować się bezpośrednio decyzjami podejmowanymi na poziomie produkcji”³⁸. Snując refleksje na temat ontologii filmowej biografistyki, autor proponuje więc porzucenie tradycyjnych strategii definicyjnych, które nazywa Grą Krytyka, na rzecz Gry Producenta wykorzystującej w procesie tworzenia definicji gatunku danych dotyczących produkcji i dystrybucji filmu. Słowem, Altman chce, by to dane z box office’ów stały się rudymmentem definicji gatunków. Perspektywa ta wydaje się zrazu bardzo kusząca i bez wątpienia powinniśmy brać ją pod uwagę, jednak sprawia także wrażenie dużo bardziej przydatnej w procesie badania historii gatunku niż w formułowaniu ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czym jest, a czym nie jest film biograficzny³⁹.

Rozważania Altmana dowodzą jednak niezbicie, że gatunek filmowy to zjawisko dynamiczne⁴⁰. Badanie filmu biograficznego zawsze będzie warunkowane procesem niekończących się przemian obejmujących różne aspekty i elementy tego typu dzieł. XXI wiek przyniósł na przykład ciekawą „zmianę warty” wśród bohaterów filmowanych życiorysów, otwierając się szeroko na polityków i celebrytów⁴¹. Choć biografie artystów nie zniknęły z ekranów, to jednak kształtowana przez media i tabloidy współczesność wygenerowała zapotrzebowanie na nowych protagonistów filmów biograficznych, które coraz częściej wpisują się w plotkarski medialny mainstream.

¹ W. Szekspir, *Burza*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1999, s. 130.

² Do tej pory w naszym kraju pojawiła się jedna publikacja poświęcona temu zagadnieniu: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Wydawnictwo „Adam Marszałek”, Toruń 2007.

³ Najważniejsze zagraniczne publikacje poświęcone temu tematowi to: G.F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick–New Jersey 1992; D. Bingham, *Whose Lives Are There Anyway. The Biopics as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick 2010.

⁴ M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] *Biografistyka filmowa...*, s. 14.

⁵ Pozwalam sobie na takie określenie, zdając sobie sprawę, że włączenie tych wczesnych dzieł do grupy filmów biograficznych byłoby nadużyciem. Należy je traktować jako realizacje zapowiadające nadejście kina biograficznego, którego klasyczna formuła zaczęła się konstituować z końcem lat dwudziestych XX wieku.

⁶ S. Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, przeł. M. Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 28.

⁷ Biografia bohatera jest tylko jednym z tematów dzieł opartych na faktach.

⁸ Problem ten podjęłam wcześniej w artykule *Andrzej Rublow Tarkowskiego. Biografia jako pretekst, Film jako refleksja*, [w:] *Recepcja kultury średniowiecznej w humanistyce*, red. K. Obremski, J. Wenta,

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 108–114.

[9](#) T. Rutkowska, *Człowiek sfilmowany*, „Kino” 2008, nr 11, s. 94.

[10](#) Istotna wydaje się także data: definicja pochodzi jeszcze z 1960 roku.

[11](#) L. Pijanowski, *Małe abecadło filmowe*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960, s. 19–20.

[12](#) B. Michałek, *Filmowa biografia – dziś*, „Kino” 1974, nr 9, przedruk [w:] *Biografistyka filmowa...*, s. 304.

[13](#) Obszerniej o filmie *Andriej Rublow* (*Andriej Rublow*, 1966) Andrieja Tarkowskiego oraz o biograficznych filmach Kena Russella pisałam w artykułach: *Andriej Rublow...*, s. 104–118; *Ken Russell – spojrzenie na biografię artysty*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 52–59.

[14](#) B. Michałek, *Filmowa biografia...*, s. 304.

[15](#) Tamże.

[16](#) O. Katafiasz, *Biograficzny film*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 104.

[17](#) <http://www.filmsite.org/biopics.html> (20 października 2013).

[18](#) M. Hendrykowski, *Biografizm...*, s. 18.

[19](#) Tamże, s. 12

[20](#) T. Rutkowska, *Człowiek sfilmowany...*, s. 94.

[21](#) Zob. S. Kołos, *Andriej Rublow...*, s. 115–118.

[22](#) Zob. O. Katafiasz, *Prawdziwe zmyślenie*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Rabid, Kraków 2000, s. 40–44.

[23](#) Sformułowanie „fikcyjna historia prawdziwego bohatera” wymaga, podobnie jak pojęcia: „prawdziwe zmyślenie” oraz „biografia fikcyjna”, dodatkowych uściśleń. Alicja Helman użyła ostatniego z przywołanych określeń, opisując literackie i filmowe portrety Salome, a więc postaci, której istnienie nigdy nie zostało potwierdzone. Zob. A. Helman, *Biografia fikcyjna – literackie i filmowe dzieje Salome*, [w:] *Biografistyka filmowa...*, s. 25–38. Imię bohaterki to „zeuropeizowana wersja dwu różnych imion hebrajskich, które nosiły kobiety – jak pisze Anthony Burgess – «mniej lub bardziej historyczne»”. Tamże, s. 25. Dlatego między innymi używam określenia „biografia spekulatywna”, by wyraźnie określić zakres moich zainteresowań, które koncentrują się na życiorysach postaci bez wątplenia autentycznych. Zagadnienie „biografii fikcyjnej” uważam zatem za zarezerwowane dla postaci o niejasnym faktograficznie, mityczno-legendarnym statusie. W piśmiennictwie poświęconym biografii filmowej pojawia się również określenie „biografia fantazmatyczna” w odniesieniu do dzieł przedstawiających historię osoby, będącej kompilacją różnych postaci, bohaterem mozaikowym, w którym można odnaleźć biograficzne historie autentycznych osób, przy czym żadna z nich nie używa mu imienia i nazwiska na potrzeby filmu. W swoim artykule pomijam ten rodzaj filmowego zapisu biografii i koncentruję się na bohaterach będących filmowymi desygnatami autentycznych postaci, rozpoznawanymi przez odbiorcę także za sprawą imienia i nazwiska. Zob. T. Rutkowska, *Człowiek sfilmowany...*, s. 94.

[24](#) Zob. <http://www.agathachristie.pl/kalendarium.html> (20 czerwca 2013).

[25](#) Zob. <http://www.polskieradio.pl/kultura/archiwum/KsiazkaNaDzis/art.aspx?aid=258&s=KsiazkaNaDzis> (20 czerwca 2013).

[26](#) Pisarka wzięła ślub z pułkownikiem Archibaldem Christie 24 grudnia 1914 roku.

[27](#) Zob. V. Canby, *Mystery Writer as Heroine in ‘Agatha’: Who Done What?*, „New York Times” (9 lutego 1979).

[28](#) Inspiracją dla twórców scenariusza była prawdopodobnie postać autentyczna – dziennikarz Lucius Beebe, który miał rzekomo odkryć prawdę o zniknięciu pisarki. Zob. V. Canby, *Mystery Writer...*

[29](#) Zob. tamże.

[30](#) Choć ustalony przez biografów życiorys Jane Austen pełen jest tajemnic i niedopowiedzeń, to trzeba jednak zaznaczyć, że o autorce *Dumy i uprzedzenia* wiemy relatywnie dużo więcej niż o Stradfordczyku, którego biogram pozostaje enigmatyczny.

[31](#) Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów takich realizacji jest stosunkowo mało znany w Polsce film – mimo iż dotyczy Fryderyka Chopina – *Improwizacja (Impromptu)*, 1999) Jamesa Lapine’a. Zob. I. Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 124–130.

[32](#) Zob. T. Rutkowska, *Człowiek sfilmowany...*, s. 95.

[33](#) Spis ten należałoby jeszcze uzupełnić o model filmu biograficznego, który nazwałam onegdaj „portretem podwójnym” i przedstawiłam w artykule *Między Bloomsbury a Oxfordem. „Portrety podwójne” Brytyjczyków w kinie najnowszym*, [w:] *Biografistyka filmowa...*, s. 39–48.

[34](#) Sformułowanie „preobraz” przywołuję za Romanem Opiłowskim, na podstawie jego referatu zatytułowanego *Między obrazami. Interikoniczność w niemieckiej komunikacji wizualnej*. Referat został wygłoszony podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Obrazy kultur świata* (Toruń, kwiecień 2011) zorganizowanej przez Katedrę Kulturoznawstwa UMK.

[35](#) R. Opiłowski, *Między obrazami...*

[36](#) Śmiem twierdzić, że to właśnie dla filmu biograficznego oraz dla całej grupy filmów „opartych na faktach” zagadnienie wyglądu bohatera ma dużo większe znaczenie niż dla realizacji, których nie zaliczamy do żadnej z tych kategorii. Nieco większą wagę proces porównania filmowego bohatera z jego pierwowzorem będzie miał w przypadku wszelkiego rodzaju filmowych adaptacji: literatury, gier komputerowych itd., czyli wtedy, gdy informacje na temat wyglądu postaci zostały wcześniej utrwalone przez inne medium.

[37](#) Zob. S. Hall, *The Work of Representation*, [w:] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi 2002, s. 24–25.

[38](#) R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 113.

[39](#) Należy podkreślić, że podstawą Altmanowskiej refleksji na temat filmu biograficznego było w zasadzie tylko jedno dzieło – *Disraeli* w reżyserii Alfreda Greena z 1929 roku.

[40](#) Zob. R. Altman, *Gatunki filmowe...*, s. 120.

[41](#) Wystarczy przywołać kilka ciekawszych tytułów z ostatnich lat: *Kajman (Il Caimano)*, 2006) Nanniego Morettiego, którego bohaterem jest Silvio Berlusconi; *Boski (Il Divo)*, 2008) Paolo Sorrentino – film poświęcony Giulio Andreottiemu; *Zwycięstwo (La Conquête)*, 2011) Xaviera Durringera o Nicolasie Sarkozym; *Zmiana w grze (Game Change)*, 2012) Jaya Roacha, której główną bohaterką jest Sarah Palin.

Kamila Żyto

Od kina *noir* do *neo-noir* – bezdroża i ślepe zaułki

Mimo czynionych przez badaczy starań, nieustannie toczącej się dyskusji i podejmowanych na nowo prób jej zakończenia, w mocy wciąż pozostaje konstatacja sformułowana w 1972 roku przez Paula Schradera, jednego z pierwszych Amerykanów piszących o filmie *noir*, który uważał, że „prawie każdy krytyk [a także teoretyk i historyk kina – przyp. K.Ż.] ma swoją własną definicję filmu *noir* [i kategorii *noir* jako takiej – przyp. K.Ż.] wraz z własną listą filmowych [i nie tylko – przyp. K.Ż.] tytułów i danych na ich poparcie. Jednakże takie osobiste i opisowe definicje mogą być dość nieprecyzyjne. Film o miejskim nocnym życiu nie musi być koniecznie filmem *noir*, a z kolei film *noir* nie musi koniecznie dotyczyć zbrodni i korupcji. Ponieważ film czarny definiuje się raczej przez tonację niż gatunek, jest prawie niemożliwe dowodzić słuszności jednej definicji, a niesłuszności innej. Jak wiele „czarnych” elementów musi zawierać film, by był *noir*?”¹. Rozszerzając listę wątpliwości przedstawioną przez Schradera, warto także zapytać, jakie właściwości przesądzają o tym, że film jest *noir*? Inaczej rzecz ujmując, czym są owe „czarne” elementy? Czy istnieją jakieś cechy niezbywalne, bez których zaistnienia tekst kultury nie może być określanym przymiotnikiem *noir*? Czy są one stałe, czy może podlegają modyfikacji wraz z upływem czasu i zmianami społecznymi, kulturowymi oraz historycznymi? Podjęcie próby odpowiedzi na te pytania skazuje, rzecz jasna, badacza na wpadnięcie w pułapkę tworzenia kolejnej „osobistej i opisowej definicji”, która może się okazać „dość nieprecyzyjna”.

Sceptycy powiedzą oczywiście, że jeśli zjawiska zdefiniować się nie da, to oznacza to, że ono nie istnieje. Jeśli więc nie funkcjonuje żadna definicja *noir*, to nie ma kina *noir*, a jest jedynie puste, do niczego nieodsyłające pojęcie stworzone z potrzeby systematyzowania zjawisk (a co za tym idzie: świata) czy sprzeciwu wobec możliwości istnienia braku odpowiednich, adekwatnych do ich opisanie kategorii. Nie ma więc innego wyjścia, jak „wpaść w pułapkę” i – stawiając opór niedowiarkom – po raz kolejny podążyć szlakiem definicyjnych prób, wielokrotnie już przemierzonym, wiodącym ku, jeśli nie doskonałej definicji, to przynajmniej w jej okolice. Większym grzechem jest bowiem całkowite zaniechanie wysiłków w obliczu istnienia przesłanek (takich jak niepodważalne występowanie grupy filmów, które łączy pewna wspólna cecha) niż niedoskonałość udzielanych odpowiedzi.

Określenie *noir* jest obecnie najczęściej wykorzystywane jako kategoria krytyczna. Stosuje się je do opisu wielu rodzajów tekstów i wytworów kultury oraz sztuki. Odnoszone jest ono zarówno do literatury (powieści spod znaku *hard-boiled fiction* i *noir fiction*², w Polsce reprezentowanych współcześnie na przykład przez serię o Eberhardzie Mocku Marka Krajewskiego), jak i malarstwa. Noirowe mogą być jednak także gry komputerowe (*Discworld Noir*, 1999 czy *Blade Runner*, 1997), seriale telewizyjne (*Policjanci z Miami* [*Miami Vice*], 1984–1989, *The Killing*, 2011–), komiksy (między innymi Franka Millera, na przykład zekranizowana seria z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku pod tytułem *Sin City*), a nawet biżuteria i moda. Nie ulega jednak wątpliwości, że pojęcie to najsilniej związane jest z kinem i to właśnie na gruncie filmowej tradycji jego znaczeniowy zakres oraz implikacje zostały najwyraźniej wyartykułowane oraz uległy kodyfikacji. Termin ten ma zresztą w historii kina charakter nie tylko opisowy i wartościujący, a więc krytyczny właśnie, lecz także

precyzyjny, historycznofilmowy, odsyłający do konkretnego okresu w rozwoju X muzy. Film noir to nurt w kinematografii amerykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Jednocześnie samo pojęcie jest używane także w odniesieniu do dzieł powstałych poza wskazanym okresem.

Zasadniczo termin noir od początku łączony był z filmem, dopiero później posłużył do opisanie innych tekstów kultury. Przyjąć więc należy, że to właśnie na gruncie kina poszukiwać należy wyznaczników noirowości. Nie ulega też wątpliwości, że film *noir* był nurtem w klasycznym kinie amerykańskim i jako taki stanowi zjawisko zamknięte, wyczerpane, nieistniejące, nie występują bowiem obecnie czynniki społeczne i historyczne, które ukształtowały jego oblicze (na przykład kryzys wartości moralnych i społeczne przemiany po II wojnie światowej czy niepokoje związane z atomowym zagrożeniem). Przyjmując perspektywę historyczną i akceptując czasowe ograniczenie nurtu zrodzonego w łonie klasycznego kina hollywoodzkiego, o dziełach powstałych poza jego zasięgiem można mówić jako o filmach *neo-noir*. Tyle że w tym wypadku przedrostek „neo-” oznaczałby zaistnienie nowej fazy w rozwoju idei *noir*, a nie powstanie i rozwój jakiegoś „nowego” historycznego nurtu. Filmy *neo-noir* są bowiem dużo bardziej zróżnicowane, jeśli chodzi o pochodzenie i czasowy zasięg. Powstają w różnych krajach i kontekstach, na wiele odmiennych sposobów odnoszą się do klasycznego filmu *noir*. Część z nich uwzględnia nowe uwarunkowania społeczne, kulturowe czy produkcyjne (na przykład rozwój ruchów feministycznych lub zagrożenie AIDS), inne stanowią po prostu parodie klasycznych filmów *noir* i nie mają ambicji wprowadzania nowych jakości (na przykład *Umarli nie potrzebują pledu* [Dead Men Don't Wear Plaid] Carla Reintera, 1982). Ponadto już w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku filmy *noir* powstawały poza kinematografią amerykańską, o czymś świadczą dzieła takie jak: *Trzeci człowiek* (*The Third Man*, 1949) Carola Reeda, *Pętla* (1957) Wojciecha Jerzego Hasa, *Zbłąkany pies* (*Nora inu*, 1949) Akiry Kurosawy czy *Widmo* (*Les Diaboliques*, 1955) Henri-Georges'a Clouzota. Perspektywa historycznego rozwoju nurtu, prostego przejścia z klasycznego okresu do fazy neo jest więc ślepym zaułkiem. Słuszniejsze wydaje się przyjęcie innej koncepcji, a w jej ramach szersze rozumienie pojęcia *noir*. Zrodzony w Hollywood film czarny proponuję traktować jako nurt, w którego ramach idea noirowości została w sposób najbardziej wyrazisty wyeksplikowana i uzyskała najpełniejszą formę, a także ukonstytuowała się jako łatwy do rozpoznania, a tym samym wymagający nazwania paradygmat, co było wynikiem kumulacji sprzyjających temu procesowi czynników zewnętrznych. *Neo-noir* nie jest zaś nurtem w kinie, ale taką fazą w rozwoju ogólnej idei *noir*, która swoim zasięgiem objęła film i literaturę, jak również inne dziedziny sztuki i kultury.

Todd Erickson nieco ironicznie pisze: „W 1995 roku, dzięki współczesnemu kinu, które wyjątkowo obrodziło cyklem samoświadomych filmów *noir*, termin został wchłonięty i przyswojony oraz stał się częścią amerykańskiego życia codziennego. Wszechobecne medium, jakim jest nowoczesna telewizja, składa hołd filmowi *noir* poprzez dostarczanie cyklicznej rozrywki, takiej jak serial *Z archiwum X* stacji Showtime Network. Nawet dziennikarze używają takich, powstałych w wyniku fuzji, fraz jak *cable noir*, *tv noir*, *pop noir* i *cyber noir*, aby wspomóc się w opisywaniu zjawisk, na których swoje piętno odciskają mroczny nastrój i wizualny styl filmu *noir*. Wzrastającą świadomość znaczenia terminu *film noir* zawdzięczamy także beztroskim krytykom filmowym, którzy dbając o to, aby zaimponować swoim IQ, przypisują go prawie każdemu współczesnemu filmowi ukazującemu ciemne, wilgotne ulice i (lub) głównego bohatera znajdującego się w niebezpieczeństwie. W konsekwencji wytwórnice i niezależni dystrybutorzy, choć nikt przed filmem *Życie na gorąco* z 1990 roku nie promował swojego produktu jako filmu *noir*, polegają obecnie na zawierających ten zwrot cytatach z recenzji jako formie reklamy”³. Termin *noir* jest więc dziś marketingową dźwignią audiowizualnej kultury i coraz bardziej traci na ostrości.

Idea noirowości, rozplywająca się stopniowo w popkulturowym uniwersum użyć terminu, istniała,

zanim zrodził się nurt w kinie amerykańskim. O dziełach realizmu poetyckiego, takich jak *Ludzie za mgłą* (*Le Quai des brumes*, 1938) Marcela Carné czy *Pépé le Moko* (1937) Juliena Duviviera, pisano na przykład, że to filmy „czarne”. Przed wojną natężenie tej tendencji nie było jednak wystarczające, aby podjąć próby konceptualizacji zjawiska, dookreślenia jego charakteru. Mechanizm ten uruchomiło dopiero pojawienie się na ekranach Paryża grupy filmów amerykańskich.

Autor książki *More Than Night*, James Naremore, już we wstępie swoich rozważań zaznacza: „Można powiedzieć, że film *noir* w rzeczy samej stał się jedną z dominujących kategorii intelektualnych końca XX wieku, znajdującą zastosowanie w prawie całej przestrzeni sztuki, w odniesieniu do zbiorowej pamięci, a także krytyce! [...] Nie podważam ważności czy trafności naszego kulturowego rozumienia idei «noirowości», ale traktuję tę centralną kategorię jako rodzaj mitologii [...]”⁴. Tym samym badacz zalicza *noir* do grupy pojęć, które należy opisywać z perspektywy historii idei. Co za tym idzie, esencjonalnej charakterystyki tej kategorii nie sposób sporządzić. Noirowość jest bowiem „elementem stanowiącym część świata masowej pamięci zbiorowej” (*part of a worldwide mass memory*). Zawsze łatwiej jest wskazać konkretne filmy *noir* niż zdefiniować samą ideę, ta bowiem „funkcjonuje podobnie jak określenia «romantyczny» czy «klasyczny»”⁵, w wielu różnych kontekstach i dyskursach. Niemniej stanowi ona „ideologiczny koncept posiadający swoją własną historię, koncept, który może być wykorzystywany do opisanie okresu, nurtu i powracającego stylu. Jak większość terminologii krytycznej, ma charakter upraszczający i czasami działa na korzyść bliżej nieokreślonych instytucji. Z tego powodu, a także z powodu zmienności znaczenia w czasie, powinien być on rozpatrywany jako konstrukt dyskursywny, posiadający jednak swoją heurystyczną wartość, która uruchamia specyficzne tematy, co warte jest dalszej uwagi”⁶.

Można więc definiować poszczególne oblicza filmu *noir*, jeśli uwzględnimy kontekst oraz zewnętrzne uwarunkowania towarzyszące powstaniu konkretnej grupy dzieł. Trudno zaś precyzyjnie opisać kategorię *noir* jako taką. W rzeczy samej więc, zdaniem Naremore’a: „Powinniśmy zdać sobie sprawę z tego, że film *noir* jest zjawiskiem, które należy zarówno do historii idei, jak i historii kina; innymi słowy, ma mniej wspólnego z grupą konkretnych artefaktów niż z dyskursem – luźnym, ewoluującym systemem argumentów i odczytań, które pomagają kształtować komercyjne strategie i estetyczne ideologie. [...] Film *noir* jest zarówno ważnym elementem filmowego dziedzictwa, jak i ideą, którą projektujemy na naszą przeszłość”⁷. Takie podejście z całą pewnością godzi odwieczne spory toczące się wokół filmu czarnego. Badacze od kilku już dekad nie mogą dojść do porozumienia, czy mówiąc o kinie *noir*, należy je traktować jako gatunek, styl, cykl, serię czy może tendencję, definiować przez temat czy wykorzystane środki filmowe. Każda z proponowanych dotychczas koncepcji ma swoje wady i zalety, racje i argumentacyjne ułomności, zgadzam się jednak ze zdaniem Naremore’a, który, podsumowując problem, pisze że w zależności od tego, jak termin ten jest używany, może opisywać zarówno nieistniejący już okres w historii kina, nostalgię za czymś, co w gruncie rzeczy nigdy nie istniało, jak i żywą wciąż tradycję⁸.

Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że z punktu widzenia historii kina film *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku był nurtem, w którego obrębie idea noirowości uległa skryształizowaniu, zresztą na tyle spójnym, że determinującym ewolucję idei w fazie neo. Film czarny okresu klasycznego, poprzez swoją wyrazistość i istotną rolę, jaką odegrał w oddawaniu nastrojów tamtych czasów, sprowokował powstawanie dzieł *neo-noir*.

Wróćmy jednak do pierwszych użyciu terminu *noir*. Jak pisze Andrew Spicer, był on stosowany przez francuskich krytyków oraz recenzentów już w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, ale w odniesieniu do nurtu, który teraz w historii kina określany jest mianem realizmu poetyckiego i obejmuje grupę filmów rozgrywających się w proletariackim środowisku opowiadających historie o charakterze kryminalnym i romantycznym, kładących nacisk na atmosferę desperacji i przecucie nadchodzącej

kłęski⁹. James Naremore dodaje, że tuż przed II wojną światową przymiotnik ten miał wydźwięk pejoratywny i był stosowany przez prawicową prasę francuską, kiedy ta chciała zganić niemoralność i skandalizujący charakter lewicowej kultury¹⁰. Od początku więc termin związany był z kulturą, co więcej: stosowany był w odniesieniu do sztuki filmowej. Teraz kojarzony jest przede wszystkim z kinem amerykańskim, a nie francuskim, ale jego najogólniejszy zasięg znaczeniowy nie uległ istotnej modyfikacji. Jasny jest nadal związek terminu *noir* z pesymistycznym wydźwiękiem, desperacją, posępnym i złowrogim klimatem, przeczuciem nieubłagalnej klęski itd. Pojęcie to do szerszego użycia wprowadzone zostało jednak po II wojnie światowej i to niemal jednocześnie w literaturze i filmie. Naremore pisze, że to właśnie wtedy w Paryżu rozwinęła się „noirowa wrażliwość” (*noir sensibility*); na jej czołowego reprezentanta autor typuje Borisa Viana – przyjaciela byłego surrealisty Raymonda Queneau i egzystencjalistów: Jean-Paul Sartre’a i Alberta Camus – który pod pseudonimem Vernon Sullivan publikował historie spod znaku *roman noir*. Największy rozgłos zdobyła napisana przez niego w 1946 roku w ciągu piętnastu dni powieść *Napluję na wasze groby* (*J’irai cracher sur vos tombes*)¹¹. Co ciekawe, Vian, który był także tłumaczem powieści Raymonda Chandlera, przez pewien czas utrzymywał, że książka jest tylko przekładem prozy wschodzącej gwiazdy *hard-boiled fiction*, niejakiego Vernona Sullivana właśnie. W Stanach Zjednoczonych powieść miała być ocenowana. Ten i kolejne utwory *noir* Borisa Viana, często zawierające zresztą elementy parodii kryminalnych opowieści, miały poprawić finansową sytuację artysty. Przede wszystkim był on bowiem autorem słabo sprzedających się dzieł surrealistycznych, postacią barwną, członkiem paryskiej bohemy artystycznej tamtych lat, intelektualistą. Nie odrzucał jednak kultury popularnej. Jak wielu jego kolegów, cenił amerykańskich pisarzy spod znaku *hard-boiled fiction*, czego świadectwem może być historia jego śmierci. W jej dniu, 23 czerwca 1959 roku, Vian wybrał się na premierowy pokaz adaptacji *Napluję na wasze groby* w reżyserii Michela Gasta. Już w trakcie kręcenia filmu autor spierał się z jego producentami i twórcami o kształt ekranizacji. Wreszcie publicznie ogłosił, że chce wycofać swoje nazwisko z czołówki. Pięć minut po rozpoczęciu projekcji oburzony Vian miał wykrzyknąć: „Ci goście mają być Amerykanami? Gówno prawda!”, a następnie opadł na fotel złożony chorobą serca. Zmarł w drodze do szpitala.

Przywołana anegdota dobrze oddaje fascynacje francuskich intelektualistów tamtego czasu czarnym kryminałem oraz ich atencję dla czerpiącego z tej tradycji kina *noir*. Powieść *Napluję na wasze groby* została opublikowana we Francji w 1947 roku przez początkującego wydawcę i przyjaciela Viana, Jeana d’Halluin. Inicjatorem pomysłu był pierwszy z wymienionych. Książka miała zresztą stanowić odpowiedź na zapoczątkowaną w 1945 roku przez wydawnictwo Gallimard, a konkretnie przez Marcela Duhamela, „Série noire”, cykl przekładów powieści kryminalnych, głównie *hard-boiled fiction*, pióra między innymi takich amerykańskich autorów, jak Chandler, Dashiell Hammett czy Horace McCoy. Warto nadmienić, że Gallimard z marnym skutkiem wydawał te dzieła Viana, które pisarz firmował swoim własnym nazwiskiem. Chris Petit, recenzent „The Guardian”, omawiając *Napluję na wasze groby*, zauważa, że powieść ta była inspirowana filmem *noir*, ale posiadała także elementy charakterystyczne dla kultury francuskiej, zwłaszcza fascynację sadystycznym erotyzmem¹². Francuzi od początku zdawali więc sobie sprawę z atrakcyjności filmu *noir*, a Vian potrafił także rozwinąć jego potencjał.

Foster Hirsch wskazuje na pokrewieństwo prozy Alberta Camus i pisarzy spod znaku *hard-boiled fiction*. Przede wszystkim zaś opisuje *Obcego*, książkę powstałą w 1942 roku, jako powieść noirową z ducha. Camus zresztą przyznawał się do fascynacji tego typu literaturą. *Obcy* miał powstać pod wpływem powieści *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* Jamesa M. Caina. Myśliciel i filozof doceniał zarówno styl, jak i sprawowaną nad nim kontrolę charakterystyczną dla amerykańskich autorów powieści kryminalnych, o czym pisze w *Człowieku zbuntowanym*. Bliski był mu sposób, w jaki pisarze ci portretowali swoich bohaterów. Charakteryzowani przez wygląd i codzienne czynności oraz ich

automatyzm, protagoniści *hard-boiled fiction* posłużyli Camus jako wzorzec przy budowaniu postaci Meursaulta, który „jak wielu bohaterów *noir*, zostaje schwytany w sieć niesprzyjających zbiegów okoliczności i pada ofiarą przypadku, inaczej jednak niż typowy protagonista *noir* walczący przeciwko zaciskającej się mu na szyi pętli, pozostaje w obliczu katastrofy niewzruszony i ironiczny. Dla Meursaulta przypadkowe morderstwo człowieka nie jest ani mniej, ani bardziej znaczące niż cokolwiek innego w jego życiu. Jest to coś, co po prostu się zdarza. Choć Meursault jest narratorem, to pozostaje figurą enigmatyczną, kimś obcym względem siebie, innych ludzi i świata. Kluczowa w dorobku Camus powieść jest zasadniczo historią rodem z filmu *noir*, zawierającą jego stałe motywy – złowrogiemu losu oraz wyalienowanego, oszołomionego i pogrążonego w chaosie bohatera”¹³.

Pokrewieństwo literatury egzystencjalnej i filmu *noir* dostrzegł także Barton Palmer. Pisze on, że wspólna jest tym zjawiskom ponura, czasami wręcz „czarna” wizja relacji międzyludzkich. Autor dostrzega jednocześnie, że różne są w obu przypadkach kreacje fikcyjnych światów¹⁴. André Gide wysoko cenił *Krwawe żniwo* Hammetta, a André Malraux powieść *Azyl* Williama Faulknera, scenarzysty noirowych filmów Howarda Hawksa: *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946) i *Mieć i nie mieć* (*To Have and Have Not*, 1944). Twórczość tego drugiego dostrzegł także Jean-Paul Sartre, którego, jak pisze Naremore, zafascynowała wieloosobowa narracyjna perspektywa *Wściekłości i wrzasku*. Sartre, dając w 1946 roku odpowiedź na pytanie, czym jest literatura, stwierdził: „Współczesne życie stało się «nierealne», stworzone z «labiryntu korytarzy, drzwi i klatek schodowych, które donikąd nie prowadzą, niezliczonych znaków, które opisują trasy, ale nic nie znaczą». Przypominając strach nazistowskich tortur, niedawno jeszcze będących doświadczeniem obywateli francuskich, był on [Sartre – przyp. K.Ż.] orędownikiem literatury «ekstremalnych sytuacji», które powinny być opowiadane z wielu perspektyw, bez «wszechwiedzącego świadka». Powieść, podkreślał, musi oscylować pomiędzy «Newtonowską mechaniką a ogólną teorią względności»; powinna być zaludniona przez «umysły, które są na wpół świadome, a na wpół zmaczone», niektórych z bohaterów możemy traktować z większą sympatią niż innych, ale żaden z nich nie powinien dysponować uprzywilejowanym punktem widzenia”¹⁵.

Zanim więc w 1946 roku Paryż zachwycił się hollywoodzkimi filmami, francuscy intelektualiści odkryli amerykańskich *tough guys*, prozę Chandlera, Hammetta, Cornella Woolricha i innych, która fascynowała w szczególności egzystencjalistów. Sartre’owski opis modelu literatury wyraźnie jest nią inspirowany, przystając jednak także do wielu klasycznych filmów *noir*. Wydają się one bowiem – do pewnego stopnia i w ramach ograniczeń hollywoodzkiego systemu – próbą realizacji sformułowanych przez tego filozofa postulatów. Egzystencjalizm stanowi ważne dla *noir* zaplecze ideologiczno-światopoglądowe. Nic zresztą dziwnego, wszak wielu reżyserów filmu czarnego (na przykład Robert Siodmak, Fritz Lang, Billy Wilder), często emigrantów z Europy, po drodze do Hollywood zatrzymało się w Paryżu, gdzie z pewnością zapoznali się z obecną tam już przed II wojną światową egzystencjalną myślą filozoficzną¹⁶.

Śledząc wpływ francuskiej kultury na amerykański film *noir*, warto także – choćby na marginesie – odnotować oddziaływanie surrealizmu na ten nurt i jego z nim związki. Surrealistów zawsze interesowało wszystko, co libidalne, związane z popędami, ale i w ogóle znajdujące się w strefie nieświadomości, a kino czarne wypełnione jest sekwencjami halucynacji, zwidów, sennych koszmarów, majaków oraz innych stanów charakteryzujących się zawieszeniem świadomości. Sceny te na ogół ujawniają kłębiące się w bohaterach emocje i niepokoje – wystarczy przypomnieć słynną sekwencję pościgu w wesołym miasteczku z *Damy z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947) Orsona Wellesa. Oczywiście swoją rolę odegrały tu także wpływy psychoanalizy, ale to surrealizm doceniał rolę absurdu i nonsensu, elementów istotnych w konstruowaniu noirowych światów przedstawionych. Naremore wskazuje między innymi na następujące fakty: „Série noire” była opracowana przez Marcela Duhamela, który brał udział w badaniach surrealistów nad seksualnością w latach trzydziestych XX wieku, André Breton redagował *Anthologie d’humour noir* wydaną w 1940 roku, a krytyczna dyskusja wokół

amerykańskiego filmu czarnego toczyła się na łamach periodyków surrealistycznych. Chandlerowskie z ducha filmy detektywistyczne były oglądane przez surrealistów i niekiedy przez nich recenzowane w ramach projektu poszukiwania dzieł o nieprawdopodobnej, niekoherentnej narracji, które mogłyby zawierać libidalne znaczenia¹⁷. Autor książki *More Than Night* odnotowuje: „Oni [surrealiści – przyp. K.Ż.] byli w szczególności zainteresowani «kinem społecznych fantazji», historiami o zgubnej erotycznej miłości i thrillerami o tytułach w stylu de Sade’a. Wśród ich ulubionych obrazów znajdowały się filmy poruszające problem gangsteryzmu, morderstwa, po części dlatego, że filmy te przedstawiały przemoc, antyspołeczne zachowania, a po części dlatego, że budowały wokół miejskich dekoracji aurę niesamowitości”¹⁸. W amerykańskim filmie *noir* surrealiści odkryli więc to, co było im najbliższe, wszak kino to nasiąknięte jest erotyzmem, onirycznością, dziwnością, irracjonalnością, ambiwalencją, okrucieństwem i sadyzmem, bliskimi nadrealizmowi. Raymond Borde i Etienne Chaumeton, autorzy pierwszej bardziej obszernej publikacji poświęconej filmowi *noir* (*Panorama amerykańskiego filmu noir* z 1955 roku) piszą o erotyzacji przemocy i spektaklu zabijania, co – zdaniem Naremore’a – przywodzi na myśl de Sade’a. Sieć odniesień i powiązań z kulturą kraju znad Sekwany jest więc szeroka.

Na ekranach paryskich kin noirowe dzieła zza oceanu triumfowały więc, kiedy trafiały na grunt literackiej fascynacji. Po okresie wojny w naturalny sposób odrzucono we Francji kino niemieckiego okupanta, ale zachowywano też dystans w stosunku do kina brytyjskiego. Historyczny zamęt osłabił rodzimą kinematografię, a Hollywood znajdowało się niejako w sytuacji uprzywilejowanej. Jego produkty nie gościły we francuskich kinach przez ostatnich pięć lat, w 1946 roku były więc dla spragnionych duchowej strawy paryżan manną z nieba. Uwaga krytyki skupiła się na pięciu dziełach: *Sokole maltańskim* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona, *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944) Billy’ego Wildera, *Laurze* (*Laura*, 1944) Otto Premingera, *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944) Edwarda Dmytryka oraz *Straconym weekendzie* (*The Lost Weekend*, 1945) Billy’ego Wildera, ale pokazano także takie filmy, jak: *Kobieta w oknie* (*The Woman in the Window*, 1944) Fritza Langa, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) Taya Garnetta i *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1940) Orsona Wellesa. Wiele z nich było adaptacjami *hard-boiled fiction*. Krytyk Nino Frank szybko dostrzegł ich pokrewieństwo i ukuł termin film *noir*, zapożyczony zresztą od nazwy „Série noire”. Po raz pierwszy określenie to pojawia się w jego artykule zatytułowanym *Nowy rodzaj policyjnego dramatu: kryminał przygodowy* (*Un nouveau genre „policier”: L’aventure criminelle*)¹⁹, opublikowanym w sierpniu w lewicowym piśmie „L’Écran français”. Trzy miesiące później w bardziej konserwatywnym „Revue du cinéma” Jean-Pierre Chartier także podkreślał wspólnotę wymienionych dzieł, dostrzegał, że są one przełomem retorycznym i tematycznym w kinie amerykańskim, ale ganił je za pesymizm i „wstręt do ludzkości”.

Wróćmy do konstatacji Schradera, od której rozpoczęłam swoje rozważania. Autor ten, jak wielu innych badaczy, zabrnął w ślepy zaułek (czego jednak miał świadomość), próbując zdefiniować kino *noir*. Być może przyczyną jego porażki i sformułowanych wątpliwości był fakt, że postrzegał je przede wszystkim przez pryzmat stylu. Oczywiście za główną inspirację w przypadku przyjęcia takiego wyznacznika uznać należy, co jest powszechne w wielu opracowaniach, kino Republiki Weimarskiej, zwłaszcza ekspresjonizm. Perspektywa ta, w kontekście wskazanego wpływu i związków z francuską myślą, wydaje się jednak przeceniana. Oczywiście Schrader zwraca uwagę na styl, gdyż w klasycznym kinie *noir* był on bez wątpienia elementem rzucającym się w oczy i wyrazistym. Większość filmów nurtu operowała niskim kluczem oświetlenia, zaburzona, niesymetryczną kompozycją kadru, wykorzystywała możliwości obiektywów szerokokątnych czy perspektywy żabiej, ale pojawiały się i wyjątki, takie jak określany mianem *noir blanc* film *As w potrzasku* (*Ace in the Hole*, 1951) Billy’ego Wildera czy zrealizowana w Technikolorze *Niagara* (1953) Henry’ego Hathawaya.

Filmy *noir* fazy neo także dowodzą, że można stworzyć „czarne” dzieło, bardzo oszczędnie stosując

wizualną poetykę z nim kojarzoną; wystarczy wziąć pod uwagę *Bezsenność* (*Insomnia*, 2002) Christophera Nolana, *Fargo* (1996) braci Joela i Ethana Coen czy *Prosty plan* (*A Simple Plan*, 1998) Sama Raimiego. Trudno jednak wyobrazić sobie film *noir* bez atmosfery cynizmu, ironii, poczucia absurdu, alienacji, przenikającego świat z wątplenia, pesymizmu, fatalizmu i przekonania o nonsensie egzystencji. Za takimi postawami i wartościami związanymi z ideą *noir* stoi zaś zaplecze ideologiczno-światopoglądowe, czerpiące z rozwijającej się przede wszystkim we Francji myśli egzystencjalnej. W moim przekonaniu istota kina *noir* to nie zestaw środków stylistycznych, tematów i wątków fabularnych, narracyjnych zabiegów, sposobu konstrukcji bohaterów czy wykorzystywanych gatunkowych schematów, ale determinująca ich dobór idea (idea *noir*), której korzenie tkwią w myśli egzystencjalnej, a poniekąd także w surrealizmie. Reasumując, rozwój historii idei *noir* na gruncie kina przedstawiałby się następująco: (1) okres przed II wojną światową – elementy *noir* obecne między innymi w kinie francuskim (realizm poetycki), kinie Republiki Weimarskiej i brytyjskiej twórczości Alfreda Hitchcocka. Brak nasilenia i krystalizacji, ale zapowiedź przełomu; (2) okres w trakcie i po II wojnie światowej – krystalizacja idei *noir* w postaci nurtu w kinie amerykańskim, jednocześnie powstawanie czarnych filmów w obrębie innych kinematografii, na przykład brytyjskiej; wyczerpanie nurtu przypada na koniec lat pięćdziesiątych; (3) od lat sześćdziesiątych – rozpoczęcie trwającej do dziś fazy *neo*, w której ramach nieustannie powstają filmy *noir* w różny sposób odsyłające do dzieł klasycznych i nimi inspirowane oraz wprowadzające nowe elementy. Na tym etapie można wskazać okresy szczególnego zainteresowania i żywotności idei *noir* w filmie, na przykład lata osiemdziesiąte, ale i jej rozlewanie się po szerokim spektrum zjawisk kulturowych.

Noir jest więc fenomenem szerszym i bardziej skomplikowanym, niż przyjęło się o nim myśleć, zwłaszcza na gruncie historii filmu, stąd też kłopoty Schradera i innych badaczy z uchwyceniem jego kwintesencji, skonstruowaniem definicji i wskazaniem listy dzieł filmowych ową definicję spełniających. Przedstawiona w niniejszym artykule propozycja postrzegania problemu i jego rozwiązania jest jedną z wielu, zapewne ułomną, ale chyba niezbędną próbą zmierzenia się ze wciąż żywym we współczesnej kulturze (nie tylko kinie) zjawiskiem: tendencją czy – jak to zostało tu ujęte – ideą.

¹ P. Schrader, *Uwagi o filmie noir*, przeł. K. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 70.

² Powieści *hard-boiled* najczęściej czyniły głównym bohaterem detektywa, stąd w literaturze przedmiotu określane bywają jako *hard-boiled detective stories*, z kolei *noir fiction* ustanawia protagonistą podejrzanego, ofiarę czy sprawcę, który często posiada skłonności do samodestrukcji. Sama, początkowo szeroko rozumiana kategoria *hard-boiled* odnosiła się do powieści cechujących się cynizmem.

³ T. Erickson, *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*, [w:] *Film Noir Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, Limelight Editions, New York 2000, s. 307.

⁴ J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Los Angeles–London, s. 2.

⁵ Tamże, s. 6.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 11.

⁸ Tamże, s. 39.

⁹ Zob. A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education, Harlow 2002, s. 15.

¹⁰ Zob. J. Naremore, *More Than Night...*, s. 15.

¹¹ Zob. tamże, s. 11–12.

¹² Zob. Ch. Petit, *Big in thrillers*, „The Guardian” (4 sierpnia

2001), <http://www.guardian.co.uk/books/2001/aug/04/fiction.reviews> (1 maja 2012).

[13](#) F. Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, Cambridge MA 1981, s. 49.

[14](#) Zob. R.B. Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, London– Mexico City–New Dehli–Singapore–Sydney–Toronto 1994, s. 10.

[15](#) J. Naremore, *More Than Night...*, s. 24.

[16](#) Wpływ filozofii egzystencjalnej na klasyczny film *noir* szerzej omawia Robert G. Porfirio, tworząc swoisty przegląd tych jej wątków, które najwyraźniej wybrzmiewały w kinie czarnym. Egzystencjalizm rozumie on szeroko i uznaje za „postawę charakterystyczną dla współczesnego umysłu, potężny i złożony ruch kulturalny wyrosły gdzieś na granicach tradycji romantycznej, zatem produkt tych sił kulturotwórczych, które legły u podłoża surrealizmu, ekspresjonizmu i realizmu literackiego”. R.G. Porfirio, *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. P. Kamiński, „Dialog” 1977, nr 5, s. 142.

[17](#) Zob. J. Naremore, *More Than Night...*, s. 17–18.

[18](#) Tamże, s. 18.

[19](#) Zob. angielski przekład: N. Frank, *A New Kind of Police Drama: the Criminal Adventure*, [w:] *Film Noir Reader 2*, red. A. Silver, J. Ursini, Limelight Editions, New York 2003, s. 15–19.

Elżbieta Durys

„Samotnie przeciw całemu światu...” 1. Zagrożenie, dziennikarze i media w amerykańskich filmach paranoi spiskowej lat siedemdziesiątych XX wieku

W latach siedemdziesiątych XX wieku doszło do odnowienia znanych wcześniej gatunków, które – jak sądzono – czasy swej świetności miały już dawno za sobą. Prym wiodły filmy gangsterskie i filmy czarne określane zbiorczą nazwą kina kryminalnego. Pierwsze z nich powróciły na ekrany wzbogacone o element epicki, widowiskowość oraz realizm², drugie natomiast nie tylko przeżyły reaktywację (*Chinatown* Romana Polańskiego, 1974), lecz również ewoluowały, wytwarzając nowe, dotychczas nieznanne formy³. David Cook wyróżnia wśród nich kino policyjne (*cop cinema*), cykl filmów z zemstą („*vigilante revenge*” cycle⁴), thrillery paranoi spiskowej („*paranoid*” *conspiracy film*) i całą serię parodii. Powstanie tych ostatnich, zdaniem historyka, zaświadczało o okrzepnięciu nowej formuły oraz o krytycznym do niej nastawieniu samych twórców⁵.

Za pierwowzór thrillerów paranoi spiskowej uznawany jest powstały w 1962 roku film *Przeżyliśmy wojnę* (*The Manchurian Candidate*) w reżyserii Johna Frankenheimera. Serię rozpoczyna jednak *Zamach na prezydenta* (*Executive Action*) Davida Millera z 1973 roku. Michael Ryan i Douglas Kellner dokonują podziału, wyróżniając z jednej strony polityczne kino spiskowe (*political conspiracy genre*), z drugiej zaś korporacyjne kino spiskowe (*corporate conspiracy films*)⁶. Pierwsze z nich zbliża się w nastroju i tematyce do thrillerów politycznych, które „winą za korupcję w amerykańskim społeczeństwie obarczały spiskowców ustanawiających sekretne agendy, by kontrolować życie narodowe”⁷. Tymczasem korporacyjne kino spiskowe „krytycznie odnosi się do sfery biznesu, jego instytucji i wartości, pokazując, że jego cele stanowią antytezę dla dobra publicznego”⁸.

Przyczyny popularności podgatunku, według Cooka, były wspólne dla filmów paranoi spiskowej oraz filmów z zemstą. Chodziło przede wszystkim o poczucie, że jakieś siły próbują pozbawić jednostkę szeroko rozumianej wolności oraz że istniejący system prawny jest wobec nich bezradny⁹. Siły te mogły być zewnętrzne wobec narodu lub – co gorsza – wywodzić się spośród jego członków, często oficjalnie stojąc na straży praw i wolności. Próbuąc wyjaśnić, na czym polegał fenomen społecznej paranoi, która zapanowała w społeczeństwie amerykańskim tego okresu, badacze wskazują na wydarzenia polityczne. Ian Scott pisze o dokumentach pentagońskich (które odsłoniły ukryte dotychczas aspekty działalności rządu w Wietnamie), aferze Watergate, braku stabilności ekonomicznej wywołanej kryzysem paliwowym oraz o niewyjaśnionej kwestii wydarzeń w Dallas w 1963 roku¹⁰. Cook dodaje do tego negatywne nastawienie do Komisji Warrena, badającej sprawę zabójstwa prezydenta Johna F. Kennedy’ego, incydent w Zatoce Tonkijskiej oraz inspirowany przez CIA zamach na rząd Salvadora Allende w Chile¹¹. Późniejsza fala filmów atakujących CIA była z kolei pokłosiem wychodzących na światło dzienne w latach 1975–1976 rewelacji o poczynaniach rządowej agencji i jej zaangażowaniu w szereg zabójstw politycznych, tych udanych (na południowokoreańskiego prezydenta Ngo Dinh Diema), jak i nieudanych (na ówczesnego kubańskiego premiera Fidela Castro)¹².

Bez wątplenia lata siedemdziesiąte to jeden z trudniejszych okresów w historii Stanów Zjednoczonych. Drastyczny spadek zaufania do rządu i elit biznesowych wynikał z licznych afer politycznych oraz gospodarczych¹³. Prezydent Richard Nixon, wbrew opinii publicznej i bez wiedzy

Kongresu, kontynuował operacje zbrojne w Indochinach, rozszerzając ich zasięg terytorialny¹⁴. Paranoiczne nastroje przywódcy zaowocowały w polityce wewnętrznej zwiększeniem aktywności służb specjalnych oraz licznymi oskarżeniami wysuwanymi względem rozmaitych grup społecznych. Przedmiotem niechęci prezydenta byli nie tylko oponenci polityczni, lecz również dziennikarze, nauczyciele akademicki i studenci¹⁵. Afera po włamaniu do siedziby demokratów w budynku Watergate (17 czerwca 1972 roku) stała się punktem zwrotnym w jego karierze i doprowadziła do rozpoczęcia pierwszej w historii Stanów Zjednoczonych procedury impeachmentu (koniec lipca 1974 roku) oraz, w konsekwencji, ustąpienia z pełnionego stanowiska (9 sierpnia 1974 roku). Nie znaczy to, że paranoiczne nastroje, które charakteryzowały działania samego Nixona i amerykańskie społeczeństwo w tym okresie, zostały wyciszone.

W opublikowanym w 1964 roku – czyli przed wspomnianymi wydarzeniami – w „Harper’s Magazine” artykule¹⁶ Richard Hofstadter stwierdza, że cechą wyróżniającą amerykański sposób uprawiania polityki oraz publicznego funkcjonowania jest „paranoiczny styl”. Pożyczone z psychiatrycznej terminologii pojęcie autor traktuje nie w dosłownym, ale metaforycznym sensie. Wykorzystuje je do opisu tendencji, które uwidoczniają się wśród głosicieli społecznego niezadowolenia w ich sposobie widzenia świata. Paranoicy twierdzą, że żyjemy w okresie zagrożenia: wartości i cywilizacja chylą się, ich zdaniem, ku upadkowi. Główna przyczyna tego stanu rzeczy leży w działalności osób lub całych grup społecznych, które pozornie mienia się lojalnymi i oddanymi obywatelami, jednak w rzeczywistości chcą przejąć władzę, dostępne zasoby, a nawet umysły i dusze, by wszystkich zniewolić. Każdy, najdrobniejszy nawet konflikt postrzegany jest przez paranoików przez pryzmat antagonistycznego zestawienia: my/oni. Dlatego działalność publiczna nie jest dla nich sferą mediacji i kompromisu, ale nieustannej walki. Wynika z tego również charakterystyczna dla tego typu ludzi mentalność obłąkanej twierdzy. Wydarzenia, które składają się na dzieje ludzkości, to – według nich – nie domena przypadku, ale intencjonalnej działalności wrogich sił. Tworząc swoje teorie, paranoicy odwołują się do bieżących zjawisk, a uzasadnienia dla nich – jeśli pojawiają się w wersji drukowanej – opatrują oznacznikami naukowości, takimi jak bibliografia, przypisy czy precyzja wywołu¹⁷. Bierze się to stąd, że – jak zauważa Natalia Obukowicz – „paranoja polityczna, podobnie jak indywidualna, rzadko bywa całkowitym urojeniem; [...] w urojeniach zawsze znajduje się «ziarno prawdy»”. Umysł paranoika jest bardziej spójny niż świat rzeczywisty; jego system, choć błędny, jest logiczny i zintegrowany. Granica między historią a teorią spiskową [...] nie jest więc zawsze oczywista”¹⁸. Paranoję tego typu wyróżnia niespotykana w rzeczywistości, wręcz obsesyjna koherencja: „Teoria spisku odpowiada na wszystkie pytania, nie pozostawiając luk, niewiadomych, nie uznając działania przypadku”¹⁹.

Jako jedną z przyczyn dużej popularności teorii spiskowych w Stanach Zjednoczonych Daniel Pipes wymienia wolność słowa gwarantowaną przez Pierwszą Poprawkę do Konstytucji, „w efekcie czego konspiracyjne publikacje, zakazane gdzie indziej ze względu na swój gwałtowny i niebezpieczny charakter, znajdują amerykańskich wydawców”²⁰. Struktura paranoicznego myślenia w zasadzie pozostaje stała, zmienia się natomiast przedmiot ataków. W historii Stanów Zjednoczonych trzy najczęściej obierane na cel grupy to masoni, katolicy i – w XX wieku – komuniści. Zimna wojna, infiltracja ze strony sowieckiej agentury i działalność senatora Josepha McCarthy’ego zaostrzyły konspiracyjne fobie. W latach siedemdziesiątych XX wieku przedmiotem ataku stały się koła rządowe²¹ oraz rosnące w siły korporacje²². Ten sposób postrzegania świata znalazł swój wyraz w filmach paranoi spiskowej.

Pisząc o podgatunku, jakim jest thriller paranoi spiskowej, należy nakreślić charakterystykę thrillera jako konwencji wypracowanej przez kino amerykańskie, wykorzystywanej do mówienia o bieżących problemach społeczno-politycznych. Według Marka Hendrykowskiego thriller charakteryzuje się tym, że zasadniczy element jego konstrukcji stanowi „sensacyjna intryga i pełna napięcia akcja, zazwyczaj

połączona z pierwiastkiem grozy i tajemniczości”. Przy czym groza i tajemniczość – w przeciwieństwie do sposobu wykorzystania ich w horrorze – mają racjonalne wyjaśnienie. Nieodłącznym składnikiem thrillera jest suspens, czyli „zawieszenie przebiegu akcji mobilizujące emocje i oczekiwania widza”²³. Rafał Syska skłania się ku stwierdzeniu, że thriller nie jest gatunkiem, a „formułą nadrzędną wobec gatunków sensacyjnych, łączącą filmy [...] charakterystycznym stylem i narracją, stale potęgowanym niepokojem i świadomością ciągłego zagrożenia”²⁴. W realizacjach tego typu wyraźnie zarysowana zostaje dychotomia dobra i zła, często pojawia się motyw klaustrofobii i uwięzienia, bohater nie może wydostać się z labiryntu, zagrażającej mu przestrzeni, w której się znalazł, jest odcięty od świata i niejednokrotnie przeżywa kryzys emocjonalny²⁵. Analizując wybrane thrillery spiskowe wspomnianego okresu, Natalia Obukowicz dowiodła, że ich wyróżnikiem na tle innych realizacji o podobnym charakterze były trzy elementy: efekt paralaksy, który utrudnia, a czasami wręcz uniemożliwia rekonstrukcję fabuły, „otwarte zakończenie, [które – dop. E.D.] sugeruje istnienie innych spisków”, oraz bohater, którego zachowanie wskazuje na osobowość paranoiczną. Przy czym, „nie prowadzi go [to – dop. E.D.] do urojenia (fikcji), ale do odkrycia prawdy”²⁶.

Po bliższym przyjrzeniu się filmom tego okresu zwraca uwagę jeszcze jedna cecha. W paranoicznych thrillerach spiskowych lat siedemdziesiątych niezwykle często pojawia się wątek mediów rozumianych dwojako: z jednej strony szeroko – rzecz można: na sposób McLuhanowski – jako technicznych udoskonaleń, mogących stanowić przedłużenie narządów człowieka, z drugiej zaś strony jako środków masowego przekazu. W niniejszym artykule chcę przyrzeć się thrillerom paranoi spiskowej tego okresu, a w szczególności tym spośród nich, w których występuje wątek mediów w drugim z wymienionych rozumień. Będą to (zgodnie z kolejnością powstania): *Syndykat zbrodni* (*The Parallax View*, 1974) i *Wszyscy ludzie prezydenta* (*All the President's Men*, 1976) – oba w reżyserii Alana J. Pakuli, *Sieć* (*Network*, 1976) Sidneya Lumeta, *Koziorożec 1* (*Capricorn One*, 1978) Petera Hyamsa i *Chiński syndrom* (*The China Syndrome*, 1979) Jamesa Bridgesa. W filmach tych, obok stematyzowanych zagrożeń i obaw społecznych tego okresu, nieustannie powraca postać dziennikarza (lub dziennikarzy) oraz środków masowego przekazu. Z reguły media przedstawiane są jako organizacje, które nie tyle kierują się dobrem publicznym, co raczej realizują partykularne cele, czyli dążą do zwiększania oglądalności i przynoszenia profitów. Wiąże się to z groźną w skutkach zachowawczością oraz odejściem od realizowania misji, która winna im przyświecać. Poza informowaniem o bieżących zdarzeniach, media – jak się powszechnie sądzi – powinny bowiem pełnić funkcję kontrolną.

Media, pojmowane jako system, zestawione zostają we wspomnianych dziełach z postacią dziennikarza (wyjątkowo: pary dziennikarzy). Powielany jest tu również mit amerykańskiej kultury – jednostka samotnie zmagająca się z całym światem, walcząc o ocalenie tradycyjnych wartości, które legły u podstaw Stanów Zjednoczonych. Chodzi przede wszystkim o dobro wspólne, odpowiedzialność za innych, lojalność, wolność i równość członków kolektywu, kooperację i współdziałanie, konsens oparty na wypracowaniu wspólnego stanowiska. Paradoks polega na tym, że sama jednostka wartościom tym nie chce się podporządkować, bo postrzega je jako ograniczenie możliwości rozwoju i własnej wolności²⁷. Dlatego thrillery paranoi spiskowej tego okresu, zdecydowanie antyestablishmentowe w wymowie, zwrócone są ku tradycyjnemu amerykańskiemu indywidualizmowi. Pojawiające się w tym kontekście media (zarówno jako instytucja, jak i reprezentujący związany z nimi zawód dziennikarze) zostają wykorzystane w dyskursie jako figuracja dwugłosu, którą można opisać za pomocą frazy „jednostka a system” (w tym przypadku: „dziennikarz a stacja lub gazeta”). O ile przy tym w pierwszych filmach z tego okresu system jest marginalizowany lub wręcz wspiera dziennikarza w jego wysiłkach (*Syndykat zbrodni* i *Wszyscy ludzie prezydenta*), o tyle w późniejszych zostaje zdemonizowany i zantagonizowany ze społeczeństwem, stając się jedną z sił, które próbują nim zawładnąć i je zniewolić. W dalszej części artykułu chciałabym zająć się zagrożeniami, których

wspomniane filmy były wyrazem oraz przyjrzeć się konstrukcji wizerunku dziennikarza i mediów (stacji oraz gazet) w filmach zarówno pierwszego (*Syndykat zbrodni* i *Wszyscy ludzie prezydenta*), jak i drugiego okresu (*Sieć*, *Koziorożec 1* i *Chiński syndrom*).

Wyreżyserowany przez Alana J. Pakulę *Syndykat zbrodni* tworzy wraz z *Wszystkimi ludźmi prezydenta* oraz *Klute'em* (1971) tzw. trylogię paranoi. Zrealizowany jako pierwszy *Klute* opowiada o zagrożeniu wynikającym z faktu, że ludzie tworzący społeczną elitę, dzięki posiadanym środkom finansowym, często pozostają poza kontrolą prawa. Film ten porusza problematykę mediów w najszerszym z przywoływanych sensów. Rozmowy telefoniczne głównej bohaterki, mieszkającej w Nowym Jorku luksusowej *call girl* Bree Daniels (Jane Fonda), są podsłuchiwane i rejestrowane zarówno przez psychopatycznego byłego klienta, jak i starającego się ją ochronić detektywa Klute'a (Donald Sutherland). Dopiero w powstałym trzy lata później *Syndykacie zbrodni*²⁸ pojawiają się: kwestia zagrożenia bardziej ogólnego i dotyczącego wszystkich (chodzi o siatkę, której celem są zabójstwa polityczne), postać dziennikarza i media jako środki masowego przekazu.

Bohaterem filmu jest młody dziennikarz Joe Frady (Warren Beatty). Po dziwnej serii zgonów osób, które były świadkami zabójstwa liberalnego senatora i kandydata na prezydenta, Charlesa Carolla (William Joyce), trafia on na trop Korporacji Parallax. Jej przedstawiciele rekrutują kandydatów na morderców oraz potencjalnych kozłów ofiarnych – osobników, których będzie można obwinić za zabójstwo. Członkowie organizacji są w tym niezwykle skuteczni, a władze albo nie potrafią dostrzec niebezpieczeństwa destabilizacji kraju, albo współpracują z korporacją. Istotne są tu dwie sceny: jedna z początku i druga z końca filmu. W obu pokazane zostają siedmioosobowe komisje, których przewodniczący odczytuje raport ze śledztw przeprowadzonych po zabójstwie senatora Carolla (zamordowanego w pierwszej sekwencji *Syndykatu zbrodni* podczas obchodów Święta Niepodległości) oraz senatora Hammonda (zamordowanego w ostatniej sekwencji, podczas przygotowań do spotkania wyborczego). Sposób przedstawienia, arbitralność ustaleń, fałszywa nieomylność i pozornie wyczerpujący charakter raportu przywodzą na myśl oświadczenie Komisji Warrena. We wrześniu 1964 roku przedstawiła ona efekty dochodzenia w sprawie zabójstwa prezydenta Kennedy'ego, „stwierdzając, że Lee Harvey Oswald [oskarżony o dokonanie go i również podstępnie zamordowany – przyp. E.D.] działał sam i nie należał do żadnego spisku”²⁹. W ten sposób sprowokowano niekończące się spekulacje i dano asumpt do powstania licznych teorii spiskowych, których pokłosiem są chociażby filmy takie jak *Syndykat zbrodni*.

Joe Frady jest samotnikiem i indywidualistą, nieposiadającym swojego miejsca na ziemi (mieszka w motelu). Nie stroni od towarzystwa kobiet, ale też nie angażuje się w głębsze relacje z nimi. Pracuje dla niewielkiej gazety na Zachodnim Wybrzeżu (prawdopodobnie w Seattle lub Portland), której redaktorem jest Bill Rintels (Hume Cronyn). Mimo dzielącej ich różnicy wieku, mężczyźni są przyjaciółmi. Wydaje się nawet, że łączy ich relacja o bliższym charakterze: Bill jest jak ojciec i mentor, a Joe to niesforny, ukochany dzieciak, który nieustannie pakuje się w kłopoty. Redaktor nie tylko pozwala mu pracować nad wybranymi przez siebie tematami, nie naciskając zbytnio na realizację bieżącej – „nudnej i zwyczajnej” – reporterskiej roboty, ale też wpłaca za niego kaucję, gdy bohater zostaje zatrzymany przez policję, a także sponsoruje dalsze poszukiwania, kiedy Joe uznany zostaje za zmarłego po wybuchu na jachcie Austina Tuckera (William Daniels). Bill ma jednak świadomość słabości swojego podopiecznego. Widać to wyraźnie w chwili, gdy podkreśla: „Twoim celem jest opisywanie wydarzeń, a nie ich tworzenie”.

Obaj dziennikarze przedstawieni są jako osoby oddane swojej pracy. Frady gotów jest zrezygnować z własnego życia (przystaje na uznanie go za zmarłego i wielokrotnie posługuje się cudzym nazwiskiem), by rozwiązać tajemnicę dziwnych zgonów i zabójstw politycznych. Rintels z kolei całe dni spędza w redakcji (spotkania bohaterów odbywają się często po zmierzchu, gdy w biurze nikogo już nie ma), jest zaprzyjaźniony z dostawcą jedzenia na wynos i bez oporów wyklada pieniądze na prowadzone przez

Frady'ego dziennikarskie śledztwo. Obaj są outsiderami i nie mają rodzin. Bill – z racji wieku i doświadczenia – swobodnie komunikuje się z przedstawicielami społeczeństwa (policja czy dostawcy jedzenia); Joe wchodzi w relacje z innymi tylko wtedy, gdy musi uzyskać wiadomości niezbędne do dalszego śledztwa. Poza swoim szefem nie ma przyjaciół. Z nim zresztą również spotyka się tylko w miejscu pracy.

Kreacja przestrzeni redakcji wydaje się bardzo interesująca. Jest to niezbyt duże pomieszczenie z wydzielonym szklanymi szybami miejscem przeznaczonym dla Billa. W jednym z wywiadów reżyser podkreślał, że wystrój ten konotować miał „podstawowe amerykańskie wartości, niemal dziewiętnastowieczne: [...] rodzinę, zakorzenionego mężczyznę, całą odchodzącą amerykańską tradycję”³⁰. Ciemne, stare meble, biurka zastawione maszynami do pisania, przestrzeń rozświetlona jedynie lampą rzucającą blask na najbliższe przedmioty – wszystko to sprawia, że widz odnosi wrażenie, iż za plecami czai się niebezpieczeństwo; zresztą słusznie, bo Bill zostaje otruty w nocy, właśnie w pracy (oficjalna wersja: zawał serca, widzowie jednak wiedzą, że „oni” dysponują środkiem, który wywołuje zator). Często kamera obserwuje bohaterów przez szybę, co pogłębia wrażenie, że postaci poruszają się jak we mgle, zanurzone w czymś, co nie pozwala im właściwie (ostro) dostrzec, co w gruncie rzeczy się dzieje. W tym kontekście szczególnie ciekawe jest zestawienie tego motywu z obrazem redakcji „Washington Post” we *Wszystkich ludziach prezydenta*.

Autorem zdjęć do obu filmów był Gordon Willis, znany ze swej fascynacji stylem filmu czarnego. W *Syndykacie zbrodni* widz odnosi wrażenie, że dziennikarze są tak samo zagubieni w rzeczywistości, jak zwykli ludzie: mimo zdobytej wiedzy na temat Korporacji Parallax, Frady'emu umyka fakt, że rekrutowani przez nią agresywni osobnicy nie mają mordować, lecz są „wystawiani” jako zabójcy, a zlecenie wykonuje ciągle jeden i ten sam mężczyzna: drugi rzekomy kelner na przyjęciu otwierającym film. W przypadku *Wszystkich ludzi...* jest zupełnie inaczej. Duża w tym zasługa wykorzystanych przez Willisa odmiennych środków wizualnych.

Przygotowując się do realizacji filmu, Pakula wraz ze współproducentem Robertem Redfordem dążył do jak najwierniejszego odwzorowania pracy osób zaangażowanych w wyjaśnienie kwestii włamań do głównej siedziby demokratów w biurowcu Watergate. Reżyser kazał wiernie zrekonstruować w studio każdy szczegół newsroomu „Washington Post”, łącznie z kolorem i układem biurek. Wykorzystał nawet papiery i śmieci zebrane podczas sprzątania. Grający główne role – Boba Woodwarda (Robert Redford) oraz Carla Bernsteina (Dustin Hoffman) – nie tylko zapoznali się ze szczegółami afery, ale również podglądali słynnych dziennikarzy przy pracy oraz prowadzili z nimi długie rozmowy³¹. W filmie przestrzeń newsroomu jest równomiernie oświetlona, zapełniają ją redaktorzy, dziennikarze, asystenci i korektorzy – wre w niej praca. Jasne (niemal białe) meble i ściany od czasu do czasu urozmaiczone są ciemnoniebieskimi i żywoczerwonymi kolorami niektórych biurek. Potęguje to wrażenie „zwykłości”. Nie należy jednak zapominać o kontekście. Jasno oświetlona przestrzeń redakcji zestawiona zostaje bowiem z pełnym cieniem światem zewnętrznym. Seth Cagin i Philip Dray stwierdzają wręcz, że taki kontrast sugeruje, iż tylko bohaterowie „mają jasność” (wiedzą, co się dzieje), a kruczata, którą prowadzą, jest wyjątkowa i samotna³².

Obaj dziennikarze są – podobnie jak Joe Frady – młodzi i bezkompromisowi. Ray Pratt posuwa się nawet do stwierdzenia, że stanowią oni reinkarnację (podwojoną, by zwiększyć siłę rażenia) bohatera *Syndykatu zbrodni*³³. Tak jak on, są całkowicie oddani pracy. Nie mają życia prywatnego, przyjaciół i znajomych (poza informatorami). Ich mieszkania nie wydają się co prawda tak tymczasowe, jak motel Frady'ego, a znajdujące się w nich sprzęty tak bezosobowe i nijakie. W przeciwieństwie do wykorzystującego „okazje” Joe, Woodward i Bernstein nie spotykają się też z żadnymi kobietami. Przepenia ich poczucie misji i wiara, że należy walczyć o – jak to ujmuje ich przełożony, Ben Bradlee (Jason Robards) – wolność słowa oraz przyszłość kraju. Pokazani są jak bohaterowie, których broń stanowią: „maszyna do pisania, telefon i notes”³⁴. W filmie wyeksponowany zostaje ich potencjał

czynienia dobra i podejmowania moralnie słusznych działań (choć nie do końca, do czego zaraz wróćę)³⁵. Szczególna rola przypada tu w udziale starszej generacji redaktorów. Podobnie jak w *Syndykacie...*, przedstawieni są oni jako z jednej strony dobrotliwi, opiekuńczy mentorzy, którzy decydują się wziąć na siebie ryzyko przydzielenia ważnej sprawy nieopierzonym młokosom, zdradzającym ignorancję w sprawach administracji publicznej (Bernstein nie wie, kim jest Robert Haldeman, drugi, obok Johna Ehrlichmana, główny doradca prezydenta Nixona w tym czasie). Z drugiej strony, zaangażowanie, intuicja, wygląd i mobilność Woodsteina – jak łączy w jedno ich nazwiska Bradlee – skonstrastowane są z ostrożnością i powściągliwością starszych redaktorów. Nieustanne żądanie przez szefa redakcji „twardych” faktów wprowadza też wątek odpowiedzialności mediów³⁶.

Podczas wnikliwej analizy filmu uderza jeszcze jedna kwestia: zestawienie różnych środków masowego przekazu. Bohaterami dzieła są dziennikarze prasowi, a jego tematem ich praca (samotna krucjata). To oni są dzielni, oddani ideałom, niezłomni w swoich poszukiwaniach prawdy oraz gotowi ryzykować własnym życiem. We *Wszystkich ludziach prezydenta* pojawiają się również relacje telewizyjne. Cagin i Dray tłumaczą włączenie tych materiałów do diegezy (zazwyczaj widoczny jest w kadrze odbiornik pokazujący wydarzenia, informacje, komentarze, komunikaty dementujące) chęcią zachowania realizmu – zastąpienie postaci prezydenta Richarda Nixona aktorem nadszarpnęłoby wrażenie realności. Jednak dobór wprowadzonych do świata przedstawionego telewizyjnych materiałów również jest bardzo istotny. W relacjach i komentarzach pojawiają się przede wszystkim Nixon oraz osoby dementujące rewelacje „Washington Post” (*ergo*: mijający się z prawdą lub chcący ją zataić), brak natomiast zupełnie relacji z transmitowanych od maja 1973 roku przesłuchań Komisji Ervina, czyli alternatywnie prowadzonego oficjalnego śledztwa. Telewizja zostaje tu zatem utożsamiona z tubą rządzących. Co więcej, podczas istotnych wydarzeń (drugie zaprzysiężenie Nixona i wypowiedane przez niego słowa roty) kadr skomponowany jest w taki sposób, że odbiornik telewizyjny stoi po lewej stronie, kulturowo kojarzonej z nieczystością, grzechem i obłudą, zaś po prawej (sprawiedliwość, prawość), w głębi widzimy ciężko pracujących bohaterów (dziennikarzy prasowych), poświęcających się, by obnażyć kłamstwo i odsłonić spisek.

Tendencja do demonizowania telewizji jako medium oraz korzystanie z metafory ekranu bądź bariery³⁷ przy jej charakteryzowaniu nasiliła się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, osiągając apogeum w *Sieci* Sidneya Lumeta. W filmach tego okresu, prócz sił zagrażających wolnemu i otwartemu społeczeństwu, uwidacznia się dodatkowy antagonistą wspierający spiskowców: telewizja. Pojawia się ona we wszystkich trzech przywołanych dziełach – *Sieci*, *Koziorożcu 1* i *Chińskim syndromie* – z tym, że za każdym razem w innym kontekście i odmienny aspekt jej działania (zagrożenie, jakie niesie) zostaje uwypuklony. Stacja telewizyjna ukazywana jest w *Chińskim syndromie* jako system wspierający rządzących i korporacje, czyli działający przeciw społeczeństwu; w *Koziorożcu 1* funkcjonuje ona jako medium zdolne do wykreowania obrazu rzeczywistości, która nie istnieje, a tym samym do wprowadzenia w błąd i wykorzystania zwykłych ludzi, ich ufności i oddania sprawom kraju; w *Sieci* jawi się jako potężne medium zdolne zmanipulować widzów i nakłonić ich do nawet najbardziej nieprawdopodobnych działań oraz jako forma, która poprzez sam fakt wykorzystania rozrywki w roli strukturującej matrycy powoduje trywializację przekazu oraz ogłupia nadawców i odbiorców.

Chronologicznie ostatnią z przywoływanych realizacji jest *Chiński syndrom* – jeden z trzech politycznych w wymowie filmów z udziałem Jane Fondy (pozostałe dwa to: *Julia*, 1977, oraz *Powrót do domu* [*Coming Home*], 1978), w których główna bohaterka – grana przez samą aktorkę – przechodzi metamorfozę. Jak podkreśla Peter Lev, „w wyniku życiowych doświadczeń z naiwnej kobiety staje się zaangażowaną i świadomą postacią. Owe doświadczenia to: w Julii – walka z nazistami, w *Powrocie do domu* – ruchy przeciw wojnie w Wietnamie oraz prawa ludzi niepełnosprawnych oraz zagrożenia

związane z energią jądrową w *Chińskim syndromie*³⁸. Wszystkie wspomniane filmy postrzegane były również jako głos w kwestii równouprawnienia mniejszości. W *Chińskim syndromie* poruszony zostaje problem obecności kobiet w mediach (jak również etnicznego zróżnicowania zatrudnionych tam osób). Główny temat stanowi jednak odpowiedzialność za użytkowanie energii atomowej.

Fonda gra atrakcyjną i niezwykle popularną dziennikarkę stacji telewizyjnej KXLA, Kimberly Wells. Kojarzona dotychczas ze sprawami błahymi i delegowana do „lekkich” materiałów, takich jak „telegramy na żywo” czy urodziny tygrysa, młoda kobieta chce osiągnąć więcej. Podczas kręcenia jednego z reportaży w elektrowni atomowej w Ventana przypadkowo staje się świadkiem awarii. Mimo wagi tematu kierownictwo stacji podejmuje decyzję o wstrzymaniu materiału. Gdyby nie dociekliwość telewizyjnej ekipy – prócz Kimberly na miejscu byli jeszcze operator Richard Adams (Michael Douglas) oraz dźwiękowiec Hektor Salas (Daniel Valdez) – oraz upór szefa zmiany w Ventanie, Jacka Godela (Jack Lemmon), w dążeniu do wyjaśnienia wszystkich okoliczności awarii, sprawa zostałaby zatuszowana. Doszłoby również do katastrofy, tytułowego chińskiego syndromu³⁹, śmierci tysięcy ludzi, skażenia olbrzymich obszarów oraz fali nowotworów.

Film problematyzuje obawy wynikające z wykorzystywania na dużą skalę energii atomowej. Rosnące zapotrzebowanie gospodarstw domowych oraz przemysłu na energię skwitowane zostaje ironicznym komentarzem jednego z inżynierów Ventany do wypowiedzi telewizyjnej przeciwniczki otwierania nowych elektrowni. Argument, że ma ona szóstkę wnuków i chce, by były one bezpieczne, inżynier odpiera pytaniem: „A czym ogrzejesz tę szóstkę wnuków zimą?”. Kwestia ta stała się niezwykle aktualna w latach siedemdziesiątych – w okresie kryzysu paliwowego wywołanego podniesieniem przez państwa arabskie cen ropy naftowej oraz limitowaniem jej dostaw. Stany Zjednoczone stanęły przed koniecznością poszukiwania alternatywnych źródeł energii. Lev zwraca uwagę, że film ten porusza również ważną kwestię konieczności wprowadzenia regulacji dotyczących rozmieszczenia, konstruowania, użytkowania i zabezpieczania elektrowni, eksponując zarazem napięcie wynikające ze specyfiki amerykańskiej gospodarki, w której odpowiedzialność za podejmowane działania zagłuszana jest często przez naciski na jak najszybsze i największe zyski⁴⁰.

Jak podkreśla Ray Pratt, film zwraca też uwagę na rolę mediów we współczesnym społeczeństwie. W *Chińskim syndromie* poruszona zostaje kwestia odpowiedzialności za informacje. Kiedy i co należy pokazać, by przekazać to, co jest ważne i nie wywołać paniki? Powraca tu również temat władzy nad publicznością, wpływu mediów na kształtowanie świadomości i postaw: i kierownictwo Ventany, i decydenci stacji telewizyjnej zdają sobie sprawę, że jeśli dane wydarzenie nie stanie się przedmiotem zainteresowania mediów, łatwo będzie je wyciszyć i zatuszować⁴¹. W stwierdzeniu kierownika stacji, Dona Jacovicha (Peter Donat), że stacja nie może zaprezentować nagranych przez Richarda materiału, gdyż przepisy mówią, iż elektrownie jądrowe są obiektami o szczególnym znaczeniu dla bezpieczeństwa narodowego, stąd filmowanie ich bez zgody jest zabronione i podlega karze, pobrzmiwa echo innego jeszcze ważnego wydarzenia, mianowicie raportu Komisji Pike’a powołanej przez Izbę Reprezentantów do zbadania nieprawidłowości w funkcjonowaniu CIA i FBI. Po zakończeniu śledztwa kongresmeni głosowali przeciwko podaniu wyników do publicznej wiadomości. Kiedy Danielowi Schorrowi, dziennikarzowi CBS, udało się je zdobyć, żadna z ważnych gazet nie zdecydowała się na ich opublikowanie, powołując się właśnie na „bezpieczeństwo narodowe”⁴².

W filmie obecny jest wątek walki jednostki z systemem. Młoda dziennikarka i operator, których celem jest odkrycie i przekazanie prawdy o ważnych dla społeczności kwestiach, przeciwstawieni zostają systemowi – stacji telewizyjnej KXLA. Jej szefowie zatrzymują przywieziony z Ventany materiał. Pretekstem do tego jest fakt, że operator nakręcił go bez zgody kierownictwa elektrowni. Kiedy doszło do włączenia syren alarmowych, oprowadzający ekipę inżynier nakazał zatrzymanie kamery. Widząc, że coś zdarzyło się w sercu elektrowni – hali kontroli urządzeń – Richard złamał zakaz i sfilmował zajście, trzymając kamerę pod ramieniem. To wystarczyło, by kierownictwo – obawiając się

pozwów sądowych ze strony elektrowni – nakazało oddanie materiału.

Kimberly początkowo jest gotowa przyznać rację szefowi, Donowi Jacovichowi; mimo wewnętrznego oporu ulega jego argumentom. Nie bez znaczenia są tu ich wzajemne stosunki. Ambitna i przebojowa kobieta jest niezwykle spolegliwa i poddaje się manipulacji Jacovicha. Wykorzystując swoją pozycję i autorytet, odgrywa on rolę dobrotliwego ojca, który dba o karierę i z troską śledzi każdy ruch swej pięknej, choć czasami niesfornej „córci”. Kimberly cieszy się w KXLA opinią ślicznej gwiazdeczki, którą z łatwością można sterować. W pierwszej scenie filmu widać ją, gdy poprawia włosy i makijaż przed wejściem na antenę. Głosy z offu wyraźnie wskazują na fakt, że jest to „ujęcie z punktu widzenia” (figura POV – *point-of-view shot*): ktoś zerka na Kimberly, sam nie będąc widzianym (tak przez reporterkę, jak i widzów). Słychać dwóch rozmawiających mężczyzn. Wyrażają oni uznanie dla wyglądu kobiety, po czym jeden mówi: „Zgodziła się. Zrobi wszystko, co jej każemy”. Sama Kimberly nie czuje się w tej sytuacji dobrze – ma świadomość, że jest manipulowana, ale wydaje się bezradna wobec paternalistycznych gestów Jacovicha. Dopiero zdecydowana postawa Richarda i jego zgryźliwe uwagi względem jej spolegliwości sprowokują ją do buntu. Sam operator zresztą też spogląda na nią z góry. Naśmiewa się z jej naiwności, zahamowań i ugrzecznienia, mówiąc, by „nie niepokoiła swojej pięknej główki” lub klepiąc ją po pośladkach podczas kręcenia materiału w Ventanie.

Powodem pierwszego powrotu Kimberly do elektrowni nie jest zresztą chęć głębszego zbadania sprawy, ale wydane przez Jacovicha polecenie odebrania Richardowi wykradzionych przez niego taśm i odwiezienie ich do stacji. Podczas tej wizyty bohaterka przypadkowo natyka się na świętujących pracowników i Godela, wypytuje o szczegóły awarii i czyni pierwszy krok na drodze do przemiany w dziennikarza śledczego. Od tej chwili coraz częściej działa na własną rękę: podejmuje samodzielne decyzje o zmianie tematu (zamiast materiału o wielorybach wysyła do stacji sprawozdanie z protestów przeciw uruchomieniu kolejnej elektrowni atomowej), ostro ripostuje koledze, z którym współprowadzi wiadomości oraz konsekwentnie dąży do wyjaśnienia sprawy nadużyć konstrukcyjnych przy budowie Ventany. Na zakończenie dociekliwymi pytaniami obnaża chęć zatuszowania sprawy przez kierownictwo elektrowni oraz nie dopuszcza, by Jacka Godela okrzyknięto niebezpiecznym wariatem. Ostatnie ujęcie filmu nie jest jednak nasycone czystym optymizmem. Ekran wypełniają dwa zestawione ze sobą w telewizyjnym studio monitory. Na tym po lewej stronie widać zgromadzonych przed wejściem do elektrowni ludzi i Kimberly, która po stand-upie (komentarzu wypowiedzianym na gorąco po przekazaniu właśnie materiału) próbuje sobie poradzić z emocjami. Po prawej stronie widać natomiast reklamy, którymi przerwano relację z miejsca zdarzeń.

Dziennikarz telewizyjny, ale znacznie mniejszego formatu, pojawia się również w *Koziorożcu 1*. Wyreżyserowany przez Petera Hyamsa film opowiada o fałszywej wyprawie na Marsa upozorowanej przez promujących projekt wysoko postawionych urzędników NASA i wspieranej przez senatora z Teksasu. Wiedząc z góry, że szczęśliwa realizacja planu nie jest możliwa, jego szefowie postanawiają w dniu startu porwać astronautów, przewieźć ich do starej bazy wojskowej zamienionej w studio filmowe, zmusić ich perswazją i szantażem do współpracy, nakręcić materiał z rzekomego lądowania na Marsie i przesłać go do stacji kontroli lotów w Huston, zyskując dzięki temu fundusze na dalszy rozwój badań kosmicznych. Jak bowiem twierdzą, jedynie nowa nadzieja, którą da narodowi sukces w podboju kosmosu, pozwoli Amerykanom wyrwać się z marazmu i przygnębienia po ostatnich wydarzeniach społeczno-polityczno-gospodarczych⁴³. Wszystko idzie dobrze do chwili, gdy podczas powrotu uszkodzona zostaje powłoka termiczna promu i dochodzi do katastrofy. Z konieczności współpracujący dotychczas astronauta postanawiają uciec. Dwóch z nich zostaje złapanych, trzeci zaś, Charles Brubaker (James Brolin), dzięki pomocy dziennikarza, który wpadł na trop oszustwa, uchodzi pościgowi. Film kończy scena jego przybycia na oficjalne uroczystości pogrzebowe na cześć rzekomo poległych astronautów.

Wątek dziennikarza, choć funkcjonalny, nie jest tu zbyt rozbudowany. Robert Caufield (Elliot Gould)

to niemal nic nieznacząca figura w stacji telewizyjnej. Jego przełożony w jednej ze scen zarzuca mu, że w pogoni za wielkim odkryciem na miarę afery Watergate zaniedbuje codzienną dziennikarską robotę oraz ignoruje tak ważną rzecz, jak konieczność sprawdzenia faktów. Bohater opowiada niestworzone historie oraz przychodzi z materiałami, które okazują się niewiele warte, zamiast po prostu zabrać się do pracy. Przywołanie nazwisk Woodwarda i Bernsteina oraz nawiązanie do filmu (prawdopodobnie chodzi tu o produkcje klasy B, które były pokłosiem *Wszystkich ludzi prezydenta*) nie tylko przydaje ironii dialogowi dyżurnego redaktora i dziennikarza, ale stanowi również swego rodzaju zwrot do widza. Jednak w przeciwieństwie do starszych, wyrozumiałych i opiekuńczych mentorów z wcześniej omawianych filmów, przełożony Caufielda jest niewrażliwy na jego rewelacje i osobę – twierdzi wręcz, że go nie lubi. Choć daje mu czas na wyjaśnienie sprawy, to gdy dziennikarz zostaje zatrzymany w swoim mieszkaniu za posiadanie narkotyków przez agentów FBI, wycofuje się i wyrzuca go z pracy. Caufieldowi pomaga wówczas koleżanka ze stacji (zdobywa dla niego informacje, daje mu pieniądze i pożycza samochód), przy czym nie kierują nią idealistyczne pobudki.

Bohaterowi daleko jest do przystojnych i charyzmatycznych postaci dziennikarzy z poprzednich filmów. Jak sam przyznaje w rozmowie z żoną jednego z astronautów, za dużo pije, jest zbyt gadatliwy i ma bujną wyobraźnię. Brak mu „szlif”, co podkreśla jego koleżanka reporterka, i cechuje go „niewłaściwe podejście”. Nie radzi sobie z kobietami, jest grzeczny, ale pozbawiony widocznych oznak pasji i zaangażowania. Jego determinacja ma raczej charakter obsesji niż poczucia misji i walki o wartości. Podczas jego wymiany zdań z przełożonym widzowie skłonni są przyznać rację dyżurnemu redaktorowi. Jedynie wiedza wynikająca z narracyjnego poinformowania skłania do obdarzenia Caufielda zaufaniem: pokazane zostało zniknięcie jednego z pracowników stacji kontroli lotów, który zaczął podejrzewać, że coś jest nie tak; miały też miejsce dwie próby zabicia dziennikarza (gdy zniszczono mu hamulce w samochodzie i potem, kiedy strzelano do niego we Flat Rock). Pozostali dziennikarze przedstawieni w filmie to zwykli ludzie, którzy po prostu wykonują swoją pracę, nie angażując się zbyt emocjonalnie w to, co robią. Najlepszym przykładem jest koleżanka ze stacji, która najpierw odrzuca propozycję randki, następnie zaś pomaga Caufieldowi w zamian za to, że ten – jak wielokrotnie podkreśla – pójdzie z nią do łóżka. W jednej z początkowych scen pada stwierdzenie, że bohaterowie jako dziennikarze uczestniczą w czymś istotnym, w wydarzeniach, które zmieniają bieg dziejów, i na tym należy się koncentrować, a nie na niedogodnościach, takich jak ciągle te same hotele, brak stałego miejsca czy nieustabilizowane życie rodzinne.

Telewizja pojawia się w tym filmie w jeszcze jednym kontekście – jako nośnik kłamstwa. Za jej pomocą można wykreować wydarzenia, które w rzeczywistości nie miały miejsca i tym samym zmanipulować odbiorców. Dr Kelloway (Hal Holbrook), by zdobyć pieniądze na kontynuowanie programu podboju przestrzeni kosmicznej, posuwa się do tego, że zmusza astronautów do odegrania sceny lądowania na Marsie, każe ją nagrać, a następnie przesłać sygnał do stacji kontroli lotów w Huston jako obraz rzeczywistości. Pisząc o mediach jako pośrednikach między odbiorcami a „rzeczywistością”, ani Denis McQuail, ani Tomasz Goban-Klas nie przewidzieli takiej sytuacji⁴⁴. Zapowiada ona raczej koncepcje Jeana Baudrillarda.

Ostatni z przywoływanych tu filmów okresu, *Sieć* Sidneya Lumeta, to dzieło niezwykle złożone pod względem poruszanej tematyki. Na planie fabularnym, wyodrębnionym za sprawą prowadzącego narrację Maksa Schumachera (William Holden), pretekstem do wejścia w świat telewizji – w tym przypadku reprezentowany przez Union Broadcasting System (UBS), niezbyt dużą, choć ogólnokrajową stację telewizyjną, która zmagają się z widmem zamknięcia ze względu na problemy z oglądalnością – jest reakcja na zwolnienie z pracy prowadzącego *UBS Evening News* anchora Howarda Beale’a. Po jedenastu latach pracy borykający się z problemem alkoholowym oraz depresją po śmierci żony bohater zostaje poproszony o złożenie rezygnacji ze względu na coraz niższą oglądalność. Podczas jednego z ostatnich programów Beale ogłasza, że za tydzień popełni na antenie samobójstwo,

gdyż kazano mu odejść. Jego rezygnacja przeradza się w gniew, który również zostaje wyrażony na antenie. Zdecydowany skok oglądalności skłania zarząd stacji do podjęcia decyzji o pozostawieniu Howarda na stanowisku oraz przekształceniu wieczornych wiadomości w show, które rozpoczyna się skandowanym przez zgromadzoną w studio publiczność hasłem (wymyślonym zresztą przez Beale'a): „Jestem wściekły jak diabli i dłużej tego nie zniosę”. Na program ten składają się występy wróżki, Jima Weddinga „i jego ludzi z departamentu prawdy”, Maty Hari odkrywającej rodzinne tajemnice, bloku *Vox populi* oraz Howarda Beale'a, określanego teraz „szalonym prorokiem niebiańskich szlaków”⁴⁵.

Pomysłodawczynią nowej formuły wiadomości jest Diana Christensen (Faye Dunaway). Postać ta tworzy w filmie drugi wątek, który można określić jako historię negatywnych przemian następujących w telewizji za sprawą młodej generacji na niej wychowanej. Diana to przebojowa i bezwzględna kobieta. Najważniejsza w jej życiu jest praca, mimo iż nie przynosi jej ona satysfakcji i zadowolenia, lecz nieustanne wewnętrzne rozwibrowanie, od którego wiceprezes do spraw programowych jest uzależniona. Priorytet stanowi dla niej oglądalność. Nie obchodzą ją prawda, moralność, rzetelność i obiektywizm. By przyciągnąć widzów do odbiorników, bohaterka gotowa jest płacić co tydzień 10 tysięcy dolarów członkom Ekumenicznej Armii Wyzwolenia – jednej z terrorystycznych bojówek inspirowanych hasłami zbrojnej komunistycznej rewolucji – za materiał nakręcony podczas organizowanych przez nich napadów, aby nadawany po wiadomościach program *Godzina Mao Tse Tung* rozpoczynał się czymś, co zaszokuje publiczność. Ciesząc się niezwykłą popularnością teleturnieje nadawane przez konkurencyjną stację w paśmie dziennym Diana chce pobić, emitując telenowelę-melodramat o lesbijskich, której bohaterką jest „kobieta beznadziejnie zakochana w kochance swojego męża”. Gdy zaczyna spadać oglądalność wiadomości, Diana nie waha się przed promowaniem decyzji o zamordowaniu Howarda Beale'a przez członków Ekumenicznej Armii Wyzwolenia podczas trwania programu na oczach milionów widzów.

Christensen jest charakteryzowana jako wcielenie zła rujnującego media i życie publiczne, któremu – mimo świadomości zagrożenia – nie można się oprzeć. Podkreślone zostało to w wątku jej romansu ze znacznie od niej starszym Maksem Schumacherem, przełożonym Howarda Beale'a i szefem działu informacyjnego UBS. Niepomny na to, że przez nią musiał odejść ze stacji, zafascynowany energią, spontanicznością i przebojowością młodej kobiety, Max porzuca rodzinę oraz żonę i przeprowadza się do kochanki. Otrzeźwienie przychodzi po pół roku. Na dobrą sprawę trudno orzec, co jest jego przyczyną. Schumacher wyjaśnia podczas pożegnalnej rozmowy, że choć kocha Dianę, nie może żyć z przedstawicielką pokolenia obojętnego na cierpienie i nieczułego na radość. Mówi jej: „Całe życie sprowadzacie do banału. Wojna, zbrodnia, śmierć to dla was taki sam towar jak piwo. A codzienne życiowe sprawy są dla was perwersyjną komedią. Jesteś uosobieniem zabójczego obłędu, wszystko, czego dotykasz, umiera wraz z tobą. Nie dam się w to wciągnąć, dopóki będę zdolny do odczuwania bólu, rozkoszy i miłości”.

Wypowiedź ta brzmi niezwykle przekonująco, choć niekoniecznie znajduje uzasadnienie w diegezie. Schumacher wybucha, gdy wraca do domu, a Diana, zamiast rzucać się mu na ramiona lub niecierpliwie czekać przy drzwiach, na co on wyraźnie liczy, rozmawia przez telefon o sprawach służbowych. Jest on dla niej tylko jednym z elementów życia, natomiast dla swojej żony był całym światem, w związku z czym załamała się, gdy od niej odszedł. W filmie budowany jest wyraźny kontrast między starą i młodą generacją. Starzy, bez względu na koszty (zyski i oglądalność), są rzecznikami prawdy, obiektywizmu, rzetelności i umiaru, młodzi natomiast chcą z wiadomości zrobić show, którego głównym zadaniem będzie emocjonalne rozwibrowanie widzów, by zostali przed ekranami i powrócili przed nie następnego dnia, niczym narkomani domagający się kolejnej dawki. Winą za ten stan rzeczy Schumacher obarcza pokolenie wychowane na telewizji. Jedno mu wszakże umyka: fakt, że ową telewizję stworzyło jego własne pokolenie, zatem również on jest odpowiedzialny za obecny stan rzeczy.

Trzecim istotnym wątkiem filmu – obok formatowania wiadomości za pomocą matryc przeznaczonych dla rozrywki oraz przejmowania władzy nad medium przez pozbawionych wszelkich zasad młodych ludzi żądnych zysków – jest wątek korporacji. Howard Beale po desperackim akcie wyrażenia swoich emocji na antenie staje się nową gwiazdą. Opanowani i nauczeni ukrywania silnych uczuć Amerykanie od czasu do czasu wybuchają, dając upust długo gromadzonym emocjom. Diana Christensen doskonale wyczuwa, że ta chwila wreszcie nadeszła i dlatego naciska zarząd na stworzenie programu, w którym „ktoś ujawni ich [Amerykanów – przyp. E.D.] wściekłość”, spowodowaną przytłoczeniem „Watergate, Wietnamem, inflacją i depresją gospodarczą”. Bohaterka wykorzystuje wystąpienie Howarda i zaprzęga go do roli „współczesnego proroka”. Prowadzący dotychczas wieczorny program informacyjny Beale staje się z dnia na dzień – zgodnie z oczekiwaniami Diany – „mesjanistyczną postacią walczącą z hipokryzją naszych czasów, Savonarolą w odcinkach”. Samotny, pogrążony w depresji i niemający poza stacją prywatnego życia Beale na tyle łatwo wchodzi w nową rolę, że w nocy doświadcza iluminacji i podczas rozmowy ze „specjalnym duchem” godzi się przyjąć i wypełnić misję. W wystąpieniach wzywa widzów (ogładalność podskoczyła do 42%) do wyrażania przepełniającego ich gniewu i piętnuje bolączki ich codziennego życia. Kiedy jednak posuwa się do wyrażenia krytyki pod adresem transakcji dokonywanych przez międzynarodowe korporacje (chodzi o finansowe przejęcie przez Saudyjczyków stacji UBS, dla której pracuje) oraz wzywa wszystkich obywateli do protestu i wpłynięcia na Biały Dom tak, by nie dopuścił do sfinalizowania umowy (Amerykanie mają wysyłać telegramy protestacyjne do Waszyngtonu, co chętnie czynią, powodując prostrację wywołaną zalewem poczty), krzyżuje w ten sposób plany szefa korporacji, Arthura Jensena, na co ten oczywiście nie może pozwolić. Jensen wzywa Howarda do swojego gabinetu i stosując cały arsenał środków (przygaszenie świateł, stworzenie nastroju, odpowiednia modulacja głosu), „wyjaśnia” mu, na czym polega współczesny świat. Kreując się na „specjalnego ducha”, który już wcześniej nawiedził Howarda, nakłania go do głoszenia nowej prawdy – jak mówi narrator – „korporacyjnej kosmogonii”. Wyjaśnia ona przemiany zachodzące we współczesnym świecie zgodnie z logiką ekspansji inwestycyjnej na międzynarodowym rynku.

Oczarowany Arthurem Jensenem i porażony logiką jego „objawienia” Beale zmienia wyznawane przez siebie poglądy i zaczyna głosić nową prawdę na antenie. Ludzie – dotychczas przygnębione społeczno-polityczno-ekonomiczną sytuacją jednostki, które dziennikarz wzywał do buntu w imię własnego dziedzictwa oraz dania upustu swojej wściekłości poprzez okazanie gniewu – zaczynają być przez niego traktowani jak trybiki w maszynie. Demokracja jest martwą ideą, człowiek nie jest niezależny, a Ameryka – jak mówi bohater – „to kraj złożony z dwustu iluś tam milionów ciał stranzystorowanych, zdezynfekowanych, bielszych niż biel, metalicznych, zupełnie niepotrzebnych jako ludzie i wymienialnych jak pierścienie w tłokach”. Zmiana metafory – przejście od człowieka jako organizmu do człowieka jako trybiku w maszynie, a nawet więcej: pierścienia w jednym z trybików – staje się przyczyną nagłego odwrócenia publiczności. Chcąc utrzymać oglądalność na dotychczasowym poziomie, za plecami Arthura Jensena, który zachwycony nowymi poglądami Howarda Beale’a nie pozwala zdjąć go z anteny, władze stacji organizują zamach na anchora. Zostaje on zamordowany na antenie przez członków Ekumenicznej Armii Wyzwolenia.

W wielowątkowym filmie, określanym jako prorocza satyra na telewizję czy mesjanistyczna farsa⁴⁶, medium nie jest już nawet ekranem czy barierą „dostarczającą fałszywego obrazu rzeczywistości”⁴⁷. Telewizja to wielki manipulator, za pomocą którego ponadnarodowe korporacje usypiają nie tylko zdolność krytycznego myślenia, ale i myślenia w ogóle. Film jest interesujący również z innych względów. Odwrócony zostaje w nim schemat polegający na generacyjnym zestawieniu młodych i starych. We wcześniej omawianych dziełach spolegliwe, pasywne, podatne na korupcję oraz powiązane ze spiskowcami (albo przynajmniej przeciw nim się nie buntujące) były postacie starsze, zaś jako nośniki wartości takich jak zaangażowanie w sprawę, niezgoda na oszustwo i zdradę ideałów

prezentowano ludzi młodych. W *Sieci* natomiast to schodzące ze sceny pokolenie mówi o moralności, prawdzie, odczuwaniu świata i etyce.

Amerykańskie kino głównego nurtu to prawdziwa skarbnica wiedzy o społeczeństwie i nurtujących je w danym okresie niepokojach. Nie inaczej jest w przypadku thrillerów paranoi spiskowej, których rozkwit przypada na lata siedemdziesiąte XX wieku. Były one wyrazem panujących nastrojów, lęku przed zagrożeniem ze strony establishmentu, który coraz częściej skupiał w swych rękach zarówno władzę polityczną, jak i społeczną, kontrolą ze strony trudnych do określenia i wykrycia sił, bezradnością policji w stosunku do zorganizowanej, tak samo jak i drobnej przestępczości czy skutkami niekontrolowanego użycia energii atomowej. Stopniowo krystalizowała się również obawa przed wzrastającą potęgą mediów. Filmy te, mimo zdecydowanie antyestablishmentowej wymowy, zwracały się ku tradycyjnym amerykańskim wartościom. Odtwarzały i problematyzowały także fundamentalną dla tej kultury sprzeczność, która była podstawą innych filmów gatunkowych, takich jak western czy film gangsterski. Chodzi tu o indywidualizm, czyli przedkładanie dobra jednostki, możliwości jej samorealizacji i rozwoju nad wartościami kolektywnymi, takimi jak współdziałanie dla dobra grupy, odpowiedzialność, lojalność i oddanie.

¹ Andrew Sarris cytowany przez: S. Cagin, P. Dray, *Hollywood Films of the Seventies: Sex, Drugs, Violence, Rock'n'Roll & Politics*, Harper & Row, New York 1984, s. 211.

² Zob. A. Helman, *Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 19.

³ Marek Hendrykowski określa te filmy mianem kolorowej „czarnej serii”. Zob. M. Hendrykowski, *Bullitt i inni*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 127 i nast. Zob. również R. Borde, E. Chaumeton, *Film czarny lat 70-tych*, „Film na Świecie” 1976, nr 5, s. 45–49.

⁴ Z powodu braku lepszego określenia w języku polskim, pisze się często o filmach „z zemstą”. Termin *vigilante* ma tu jednak bardzo specyficzne znaczenie. Chodzi bowiem o „osobę, która nieoficjalnie stara się zapobiec przestępstwu lub złapać i ukarać kogoś, kto popełnił przestępstwo, gdyż sądzi, że wyznaczone do tego organy, takie jak policja, nie są efektywne”. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/vigilante?q=vigilante> (10 października 2013).

⁵ Zob. D.A. Cook, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2000, s. 188–209.

⁶ M. Ryan, D. Kellner, *Camera Politica: Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1990, s. 101.

⁷ D.A. Cook, *Lost Illusions...*, s. 197.

⁸ M. Ryan, D. Kellner, *Camera Politica...*, s. 101.

⁹ Zob. D.A. Cook, *Lost Illusions...*, s. 197.

¹⁰ Zob. I. Scott, *American Politics in Hollywood Film*, Psychology Press, Edinburgh 2000, s. 119, 123.

¹¹ Zob. D.A. Cook, *Lost Illusions...*, s. 200.

¹² Zob. tamże, s. 202.

¹³ Howard Zinn wypunktowuje trzynaście poważnych nadużyć, których dopuścili się politycy i biznesmeni związani z administracją prezydenta Richarda Nixona. Zob. H. Zinn, *A People's History of the United States: 1492 – Present*, HarperCollins, New York 2001, s. 543–545.

¹⁴ Wycofywano wojska z Wietnamu przy jednoczesnym zwiększeniu poparcia militarne dla rządu Wietnamu Południowego. W marcu 1969 roku rozpoczęto bombardowania Kambodży wbrew stanowisku Kongresu. Zob. L. Zyblikiewicz, *USA*, Trio, Warszawa 2004, s. 362.

¹⁵ Zob. tamże, s. 352, 358.

¹⁶ Zob. R. Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, „Harper's Magazine” 1964, nr 11, s. 77–

86, http://www.kenrahn.com/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style.html (17 października 2007). W części artykułu poświęconej paranoi politycznej w Stanach Zjednoczonych

wykorzystuję spostrzeżenia Natalii Obukowicz. Zob. teŝe, *Między prawdą a fikcją: Motyw spisku w wybranych filmach lat 70.*, praca magisterska napisana w Katedrze Amerykanistyki i Mass Mediów pod kierunkiem Elŝbiety Durys, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2006.

[17](#) Zob. R. Hofstadter, *The Paranoid Style...*

[18](#) N. Obukowicz, *Między prawdą a fikcją...*, s. 20–21.

[19](#) Tamŝe, s. 21.

[20](#) D. Pipes, *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, przeł. S. Kędzierski, Bej Service, Warszawa 1998, s. 155.

[21](#) Daniel Pipes opisuje ataki na Radę Stosunków Międzynarodowych, nowojorską organizację pozarządową skupiającą osoby interesujące się kwestiami międzynarodowymi, której członkowie często są doradcami lub członkami gabinetów. Zob. tamŝe, s. 152.

[22](#) Pisze o tym Ted Nace, *Gangi Ameryki: Współczesne korporacje a demokracja*, przeł. L. Niedzielski, Muza, Warszawa 2004.

[23](#) M. Hendrykowski, *Thriller*, [w:] tegoŝ, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 304–305.

[24](#) R. Syska, *100 thrillerów*, Rabid, Kraków 2002, s. 5.

[25](#) Zob. R. Syska, *Thriller jako gatunek*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 79–114.

[26](#) N. Obukowicz, *Między prawdą a fikcją...*, s. 72.

[27](#) Zob. np. Ch. Hampden-Turner, A. Trompenaars, *Siedem kultur kapitalizmu: USA, Japonia, Niemcy, Francja, Wielka Brytania, Szwecja, Holandia*, przeł. D. Gostyńska, ABC, Warszawa 1998, s. 52–63.

[28](#) Kwestię nietrafności tłumaczenia tytułu na język polski omawia Łukasz Mądrycki. Zob. tegoŝ, *To, czego nie widać. „Syndykat zbrodni” Alana Pakuli*, [w:] *Lustra i krzywe zwierciadła: Społeczne konteksty kina i telewizji*, red. K. Klejsa, G. Skonieczko, Rabid, Kraków 2002, s. 103–110.

[29](#) N. Obukowicz, *Między prawdą a fikcją...*, s. 53.

[30](#) Cyt. za: P. Lev, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, University of Texas Press, Austin 2000, s. 53.

[31](#) Zob. S. Cagin, P. Dray, *Hollywood Films...*, s. 250–251.

[32](#) Zob. tamŝe, s. 252.

[33](#) Zob. R. Pratt, *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, University Press of Kansas, Lawrence 2001, s. 131.

[34](#) Jak dalej stwierdzają Cagin i Dray, było to o tyle istotne, ŝe lata sześćdziesiąte charakteryzowały się atakiem na media – oskarżano je o brak świadomości, czego konsekwencją była podatność na siły zarówno dobra, jak i zła. Por. S. Cagin, P. Dray, *Hollywood Films...*, s. 248.

[35](#) Zob. tamŝe.

[36](#) Zob. tamŝe, s. 252.

[37](#) Metafory mediacji opisuje Tomasz Goban-Klas. Zob. tegoŝ, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000, s. 116.

[38](#) P. Lev, *American Films of the 70s...*, s. 163.

[39](#) W wyniku wadliwego chłodzenia dochodzi do przegrzania rdzenia. Podłogi i fundamenty pod nim ulegają roztopieniu. Dostaje się on do ziemi i, jak żartują technicy, może wyłonić się po drugiej stronie globu – w Chinach.

[40](#) Zob. P. Lev, *American Films of the 70s...*, s. 161. Efekt *Chińskiego syndromu* wzmocniony został przez niezwykłą koincydencję. Dwanaście dni po premierze, 28 marca 1979 roku, doszło do poważnej awarii elektrowni atomowej Three Mile Island zlokalizowanej nieopodal Harrisburga w stanie

Pensylwania. Zrobiło to na widzach piorunujące wrażenie. Przedstawiona w *Chińskim syndromie* historia również nie odbiegała od rzeczywistości. Scenariusz oparty został na doniesieniach z wcześniejszych tego typu wydarzeń. Do zawieszenia się strzałki wskaźnika poziomu wody w zbiornikach chłodzących doszło w 1970 roku w reaktorze Dresden III nieopodal Chicago. W 1975 roku w elektrowni Browns Ferry w Alabamie wybuchł groźny pożar, o którego szczegóły została wzbogacona druga wersja scenariusza. Wygląd hali kontroli urządzeń wzorowany zaś był na analogicznym pomieszczeniu w General Electric Trojan nieopodal Portland w Oregonie. Autor pierwszej wersji scenariusza, Mike Gray, z wykształcenia inżynier, doskonale obeznany ze szczegółami technicznymi i terminologią, nasycił skrypt detalami zwiększającymi wiarygodność. Zob. R. Pratt, *Projecting Paranoia...*, s. 136.

⁴¹ Zob. R. Pratt, *Projecting Paranoia...*, s. 135–136.

⁴² Zob. H. Zinn, *A People's History...*, s. 555.

⁴³ Dobre intencje kryjące się za nieczystymi posunięciami i oszustwami dokonywanymi przez członków politycznego establishmentu to częsty motyw prób usprawiedliwienia gwałtu na prawie.

⁴⁴ Denis McQuile wymienia metafory, których używa się nie tyle do opisu, co podkreślenia celów, roli i skuteczności mediów w dzisiejszych społeczeństwach informacyjnych. Są to: okno, lustro, filtr, drogowskaz, forum, upowszechniacz i rozmówca. Zob. D. McQuile, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Sulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 98. Tomasz Goban-Klas przywołuje tę typologię z pewną modyfikacją: na miejsce upowszechniacza i rozmówcy badacz wprowadza ekran/barierę, które „poprzez rozrywkę czy propagandę, dostarczają fałszywego obrazu rzeczywistości”. Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie...*, s. 116.

⁴⁵ Można powiedzieć, że Lumet oraz pomysłodawca i autor scenariusza *Sieci*, Paddy Chayefsky, wyprzedzili swą diagnozą erozji telewizyjnych programów informacyjnych spostrzeżenia Neila Postmana zawarte w opublikowanej w 1985 roku (czyli dziewięć lat po premierze filmu) książce *Zabawić się na śmierć: Dyskurs publiczny w epoce show-biznesu*, przeł. L. Niedzielski, Muza, Warszawa 2002.

⁴⁶ Zob. R. Ebert, *Network*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20001029/REVIEWS08/10290301/1023> (10 października 2013).

⁴⁷ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie...*, s. 116.

Grzegorz Wójcik

Kamera cyfrowa jako medium tożsamości bohaterów filmowych spod znaku polskiej generacji X *

Jacek Januszek, autor zdjęć do *Portretu podwójnego* (2000) Mariusza Fronta, w dyskusji poświęconej debiutanckiemu filmowi reżysera stwierdził: „Za niechęcią do kamery cyfrowej stoją rynkowi potentaci, którzy wiążą produkcje filmowe z wielkimi nakładami finansowymi, niedostępnymi dla młodych filmowców, a kolejka do debiutu się wydłuża. I wydłużałaby się jeszcze bardziej, gdyby nie cyfra”¹. Istotne obniżenie kosztów produkcji pierwszego filmu przez zastosowanie kamery cyfrowej w polskich debiutach fabularnych początku XXI wieku stało się dla wielu młodych reżyserów przepustką do zaistnienia w branży kinematograficznej. W moim przekonaniu nie był to jedyny powód wykorzystania owego medium przez początkujących artystów. W sięgnięciu po tego rodzaju nośnik zarówno przez samych twórców, jak i wykreowanych przezeń bohaterów – przedstawicieli polskiej generacji X – można upatrywać potrzeby ekspresji własnej, niepowtarzalnej podmiotowości. Taka praktyka zdaje się przeczyć pesymistycznym prognozom Paula Virilia, według którego nowoczesna technologia, umożliwiającą człowiekowi poznawanie rzeczywistości w sposób zapośredniczony, staje się źródłem jego reifikacji. Według filozofa maszyna widzenia powoduje depersonalizację jednostki, umożliwiając jej widzenie bez konieczności patrzenia, co w konsekwencji prowadzi do automatyzacji postrzegania. Dominantą tej sytuacji jest także delegowanie analizy rzeczywistości z jednostki na maszynę, która byłaby zdolna nie tylko do rozpoznania konturów i zarysów, ale także do całościowej interpretacji postrzeganego obszaru².

Przedmiotem artykułu jest próba uchwycenia fenomenu kamery cyfrowej w debiutanckich filmach Łukasza Barczyka (*Patrzę na ciebie Marysiu*, 1999), Mariusza Fronta (*Portret podwójny*), Iwony Siekierzyńskiej (*Moje pieczone kurczaki*, 2002) oraz Piotra Szczepańskiego (*Aleja gówniarzy*, 2007). Postanowiłem przyjrzeć się sposobom użytkowania cyfrowego medium przez bohaterów tych dzieł, których zaliczyłem w poczet rodzimej „generacji X”. Za przedstawicieli owego pokolenia uznałem osoby urodzone w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku i wchodzące w dorosłość na początku nowego stulecia (i zarazem tysiąclecia), w okresie gospodarczej bessy, a więc z nikłymi możliwościami na spektakularną karierę, jaka stała się udziałem ich o kilka lat starszych kolegów – tak zwanego pokolenia 1989³.

W jaki sposób filmowe „iksy” wykorzystują kamerę cyfrową? Nawiązując do wypowiedzi Jacka Januszka, można stwierdzić, że sięgnięcie po to urządzenie jest rodzajem świadomie zastosowanej strategii mającej na celu kontestację „rynkowych potentatów”, przede wszystkim zaś dzierżących władzę, zwłaszcza w wymiarze finansowym, producentów, szefów studiów filmowych oraz uznanych już twórców, od których decyzji zależy, czy debiutancki film powstanie. Potwierdzeniem tej opinii stał się artykuł Iwony Cegiełkówny odnoszący się do trudnej sytuacji młodych reżyserów pragnących wyprodukować swoje pierwsze dzieła. Recenzentka „Kina” stwierdziła bowiem: „Coraz częściej w produkcję filmową inwestują dystrybutorzy, ale rzadko ryzykują, angażując się w debiutanckie przedsięwzięcia. Dystrybutor chce mieć gwarancję, że zainwestowane w ten sposób pieniądze szybko mu się zwrócą, a może to zagwarantować jedynie już sprawdzone nazwisko twórcy. Podobnie ma się

rzecz w przypadku innych sponsorów, czyli banków. Tutaj też duża produkcja i «duże» nazwisko reżysera to reklama dla sponsora”⁴.

Doskonałą egzemplifikacją tej tezy jest scena z *Portretu podwójnego*, w której główny bohater – początkujący reżyser – dyskutuje z szefem studia na temat napisanego przez siebie scenariusza. Mężczyzna, nieusatisfakcjonowany pomysłem młodego twórcy, wypowiada takie oto słowa: „Co to w ogóle ma być za film? Pan się wpisuje w taki nurt kultury, która zajmuje się sama sobą. To jest mało sympatyczne – to raz. A po drugie – za czyje pieniądze chce pan to robić? Nawet Dostojewski czy Gogol, jak się pochylają nad ludzkim łańcem, to, wie pan, jest w tym jakieś zmartwienie, jakieś zakłopotanie, dlaczego ten łań, ta szmata pałęta się po ziemi. A pan, niestety, pan identyfikuje się z tym łańcem. Czyli szmata pisze o szmacie”.

Warto wspomnieć, że słowa te padły w rzeczywistości, a ich autorem był kierownik zespołu „Tor”, Krzysztof Zanussi, który w taki sposób spuentował scenariusz fabularnego debiutu Mariusza Fronta⁵. Nieprzypadkowo szefa studia gra w filmie Tomasz Zygadło, którego pojawienie się, podobnie zresztą jak Janusza Kijowskiego wcielającego się w postać producenta filmowego, jest bezpośrednim odwołaniem do Kina Moralnego Niepokoju. Ukazanie tych twórców to znaczący zabieg: reżyser stara się wytworzyć swoistą paralelę między dziełami filmowców tworzących na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia a własną wizją kina. Jak zauważa Kinga Gałuszka, debiutantów z początku XXI wieku i tych rozpoczynających swoją karierę w dekadzie Edwarda Gierka połączyła chęć pokazania bohatera głęboko zanurzonego w konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej i próbującego odnaleźć w niej swoją tożsamość⁶. Młody twórca *Portretu podwójnego* zdaje się jednak odcinać od dawnych mistrzów i przedstawia w swym filmie obydwu bohaterów w sposób prześmiewczy, o czym świadczą ciemne okulary noszone przez bohatera Zygadły i jego pokrętny sposób mówienia, w oczywisty sposób nasuwające skojarzenia z reprezentantem oficjalnych struktur PRL⁷.

Sceny te wykiwiają ikony Kina Moralnego Niepokoju poprzez, po pierwsze, przedstawienie ich jako przedstawicieli dawnej władzy, wobec których one same przecież niegdyś występowały, oraz, po drugie, ukazanie sprzecznych opinii obydwu mężczyzn, co sugeruje ich niekompetencję (mimo posiadanego przez nich wieloletniego doświadczenia). Włączenie tego wątku do filmu miało pozwolić na odcięcie się młodego artysty od kina deklarującego przed trzydziestoma laty poszukiwanie autentyczności w życiu zdominowanym przez zakłamanych oficjeli PRL. Jak sugeruje w *Portrecie podwójnym* Front, ówczesni „młodzi gniewni” po przemianie ustrojowej zajęli intratne pozycje w branży filmowej i, być może nieświadomie, przejęli część zachowań i postaw, przeciwko którym niegdyś się buntowali. W związku z tym protagonista filmu – Michał (Maciej Adamczyk) – postanawia w swym debiucie zastosować strategię polegającą na oporze wobec wszelkich autorytetów, co deklaruje już w sekwencji inicjalnej, zwracając się wprost do kamery: „Ja decyduję sam za siebie i sam za siebie chcę być odpowiedzialny”.

Kamera jako narzędzie subwersji

Niesubordynacja stanie się ważnym elementem tożsamości filmowych „iksów”, o czym świadczy fakt posłużenia się przez nich kamerą cyfrową w pierwszych fabułach. Działanie to można odczytać jako strategię oporu wobec wielkiego przemysłu kinematograficznego, w którego ramach tego rodzaju nośnik nie jest uznawany za narzędzie godne profesjonalisty. Młodzi twórcy rozpoznali w lekkiej, przenośnej kamerze cyfrowej medium, za pomocą którego ich opowieści będą bardziej adekwatne do sposobu odczuwania przez nich rzeczywistości. Wspomniane filmy są w dużej mierze skonstruowane wbrew warsztatowi, ale – jak twierdzi Katarzyna Taras – „właśnie taka forma idealnie pasuje do opowiadanej historii”⁸.

Pozorna amatorszczyzna objawia się przede wszystkim w „wypadaniu” bohaterów z kadru,

„rozbieganej” kamerze filmującej rzeczy nieistotne z punktu widzenia progresji fabuły, a przede wszystkim w ujawnieniu obecności medium równoznacznym z pogwałceniem zasad stylu zerowego, czyli sytuacji, w której „styl (a więc indywidualne uformowanie języka) [...] staje się niewidoczny”⁹. W autotematycznym *Portrecie podwójnym*, opowiadającym o trudach wyprodukowania pierwszego filmu, protagonista, będący jednocześnie reżyserem, świadomie dekonstruuje iluzję realności filmowego opowiadania poprzez wprowadzenie fragmentaryzacji na poziomie kompozycji sekwencji i ujawnienie kulis wydarzeń, co było nie do pomyślenia w klasycznym kinie hollywoodzkim. W scenie rozmowy Michała z producentem (Maciej Karpiński) słyszymy bowiem kobiecy głos dobiegający zza kadru, należący do asystentki planu, która – posługując się tabliczką i charakterystycznym klapsem – daje znak do rozpoczęcia nagrywania.

Inny rodzaj pogwałcenia zasad stylu zerowego możemy dostrzec w *Alei gówniarzy*, gdzie co pewien czas właściwa narracja jest przerywana na rzecz wyświetlenia reklamowych spotów promujących Łódź. Zabieg ten odsyła, rzecz jasna, do praktyki komercyjnych stacji telewizyjnych, polegającej na przerywaniu emisji filmu blokami reklamowymi. Ujawnienie tego mechanizmu posiada wywrotowy potencjał, gdyż wskazuje na merkantylną funkcję telewizji, której byt zapewniają reklamodawcy, świadcząc również o wysokim stopniu samoświadomości reżysera, wychowanego, podobnie jak wykreowani przezeń bohaterowie, w dobie ekspansji mediów, będącej jednym z wyznaczników polskiej rzeczywistości potransformacyjnej.

Strategia subwersywna zawiera się także w samej konstrukcji filmu i polega na ukazaniu propagandowego charakteru spotów reklamowych, których wydźwięk jest całkowicie sprzeczny z opowieścią snutą przez filmowe postaci. Reklamy ukazujące miasto jako dawną stolicę przemysłu włókienniczego Europy Wschodniej, z której wywodzą się tak znamienici twórcy, jak Julian Tuwim, Władysław Reymont czy Artur Rubinstein, nie odzwierciedlają rzeczywistych perspektyw oferowanych przez metropolię młodym i wykształconym. W inicjalnej sekwencji dowiadujemy się bowiem, że główny bohater, Marcin (Marcin Brzozowski), bezrobotny absolwent polonistyki, zamierza opuścić Łódź z powodu braku możliwości zawodowej samorealizacji, której odtąd będzie poszukiwał w Warszawie. Widz, zwłaszcza młody, do którego utwór Szczepańskiego jest adresowany, skłonny będzie uwierzyć raczej Marcinowi, Radkowi (Wojciech Meczaldowski) czy Kasi (Ewa Łukasiewicz), czyli zwyczajnym mieszkańcom miasta, aniżeli wielkim osobistościom ze świata kultury, które – jako jednostki wybitne – osiągnęłyby sukces bez względu na miejsce pochodzenia. Propaganda telewizyjna zostaje więc z całą mocą przez reżysera zdemaskowana.

Subwersja, a więc praktyka oporu, która według Grzegorza Dziamskiego polega na „naśladowaniu, na utożsamieniu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń”¹⁰, nie zostaje w filmowych debiutach sprowadzona jedynie do kwestii formalnej, ale odbywa się także na poziomie fabuły, w rejestrowanych wydarzeniach. W dziele Fronta główni bohaterowie – Ewa (Elżbieta Kopacz) oraz Michał – po przyjeździe do Warszawy bezskutecznie starają się zrealizować marzenia o artystycznej karierze. On zamierza nakręcić swoje pierwsze dzieło, ona chciałaby wystąpić w filmie. Po kilku nieudanych rozmowach dotyczących realizacji napisanego przez Michała scenariusza, a w przypadku Ewy niepowodzeniach na castingach, oboje, z braku innych możliwości, decydują się na zatrudnienie w hipermarkecie na stanowiskach magazyniera i hostessy. Monotonie pracy udaje im się przewyciężyć dzięki kamerze, którą Michał zabiera po kryjomu do sklepu, by filmować bieżące wydarzenia. Jesteśmy więc świadkami scen, w których Ewa próbuje sprzedać grillowanego łososa klientom, wielokrotnie powtarzając wyuczoną formułę: „Zapraszam państwa do degustacji łososa z grilla. Jest to naprawdę bardzo dobra, bardzo zdrowa rybka grillowa”. Słowa te, mimo dobrych chęci, bohaterka wypowiada z nutką goryczy w głosie, jakby czuła, że to, co mówi, nie jest zgodne z jej rzeczywistymi przemyśleniami. Wydaje się, że Ewa, na przekór nakazanemu jej przez kierownika hipermarketu entuzjzmowi, nie jest w stanie opanować smutku wynikającego z bycia naocznym

świadkiem zabijania łososi, które po wypatroszeniu stają się smakowitym daniem, bogatym w składniki odżywcze. Świadczą o tym naprzemiennie występujące ujęcia, w których widzimy sprzedającą rybę Ewę oraz pływającego w akwarium, przeznaczonego na niechybną rzeź łososia, na którego bohaterka spogląda ze współczuciem. Za pomocą odpowiedniego montażu udało się twórcom zaakcentować drugą, „ciemną” stronę wielkiego supermarketu, w którym codziennie zabijane i patroszone są ryby, mające następnie apetycznie wyglądać na stoisku po to, by udało się je sprzedać jak najtaniej i w jak największej ilości. W innej scenie bohaterowie filmują sklepowe półki uginające się pod ciężarem produktów, wśród których Michał wykonuje swój euforyczny taniec, a rejestratorką tego wydarzenia staje się Ewa. W obu sekwencjach stosowane są niemal wyłącznie zbliżenia na twarze protagonistów, mające na celu pokazanie ich prawdziwych emocji, które bohaterowie, mimo nakazanego im sztucznego uśmiechu, co jakiś czas jednak ujawniają.

Innym przykładem strategii wywrotowości stosowanej przez filmowe postaci może być próba parodystycznego naśladowania przez nich znanych telewizyjnych osobistości. W *Moich pieczonych kurczakach* oraz w *Alei gówniarzy* bohaterowie świadomie stylizują się na podziwianych celebrytów, próbujących mówić po polsku, ale z zabawnym amerykańskim akcentem. Inną grupą, z której zdają się szydzić, są polscy emigranci ze Stanów Zjednoczonych (bądź Kanady), wątpliwą angielszczyzną próbujący wzmocnić własne ego w wierze, że jako mieszkańcy krajów bogatego Zachodu są kimś lepszym od rodaków z ojczyzny. Na ten trop bezpośrednio wskazywałaby zresztą fabuła debiutanckiego filmu Siekierzyńskiej, opowiadająca o młodej parze, która po kilku latach emigracji w Kanadzie zdecydowała się powrócić do Polski. W filmie tym bohaterowie zdają się wyśmiewać powszechną wśród Polaków modę na „Amerykę”, będącą dla wielu miejscem, w którym spełniają się wszystkie marzenia, krainą mlekiem i miodem płynącą. Mit Ameryki istniał oczywiście także wśród starszych pokoleń, ale wydaje się, że dopiero urodzeni w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia zdołali owo wyobrażenie poddać głębszej, krytycznej refleksji. Argumentem przemawiającym za tą tezą jest artykuł Sławomira Shutego zamieszczony w „pokoleniowej” antologii, będącej pokłosiem refleksji dotyczącej kondycji polskich „iksów”, zatytułowanej *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*. Autor w taki oto sposób rozprawia się z amerykańskim snem: „Ameryka, jaką ją widzieliśmy na filmach, była krainą niebiańską, gdzie każda rzecz posiadała w sobie niespotykaną użyteczność, trwałość, solidność, funkcjonalność i urodę. Bo patrz, mówił mi brat podczas oglądania scen pościgów na filmach typu *Mistrz kierownicy ucieka*, jakie te samochody amerykańskie są dobre, spadają z takich wysokości, przewracają się, zderzają, ale jadą dalej, i to jeszcze jak jadą, a w Polsce, weź takim fiatem zjedź z krawężnika, to się rozpieprzy”¹¹.

Warto dodać, że motyw wykpienia amerykańskiego mitu pojawia się również w innym ważnym filmie generacji: *Głośniej od bomb* (2001) Przemysława Wojcieszka. Wyśmianiu podlega w nim główny apologeta amerykańskiej kultury, wuj Marian (Andrzej Gała), ukazany jako pozbawiony ogłady i dobrych manier nuworysz. W jednej ze scen wypowiada on słowa: „Kultura amerykańska jest najwyższą z kultur, ja zawsze to podkreślałem”. Można przypuszczać, że ta karykaturalna postać miała być satyrą na „typowego” Polaka, a więc słabo wykształconego i nieprzebierającego w słowach prostaczka, którego myślowe horyzonty ograniczają się do tego, co masowe i niewyszukane.

Kolejnym zabiegiem świadczącym o potraktowaniu kamery cyfrowej jako narzędzia subwersji jest filmowanie przez protagonistów tego, co w potocznym rozumieniu raczej nie zasługuje na uwagę, a już z pewnością nie powinno być uwiecznione na wstęgach taśmy filmowej. Magda z *Moich pieczonych kurczaków* na pierwszych zajęciach w szkole filmowej pokazuje nagrany przez siebie komentarz, na którym pochowany został jej ojciec. Motywacją do jego sfilmowania była, jak stwierdza, chęć przeniesienia na taśmę nastroju skupienia panującego w tego typu miejscach. Na ekranie możemy dostrzec pustą przestrzeń, wypełnioną jedynie obrazami nagrobków, którym nie towarzyszą żadne, najcichsze nawet dźwięki. Dezaprobatą prowadzącego zajęcia zmusza bohaterkę do poszukiwania innej

przestrzeni, którą mogłaby zaprezentować. Tym razem Magda wybiera ruchliwą łódzką arterię, a przedmiotem jej zainteresowania stają się wędrujący ulicą przechodnie. Co ciekawe, kieruje ona obiektyw nie na młodych, urodziwych i modnie ubranych, lecz na osoby marginalizowane w przestrzeni społecznej. Widz może zatem zaobserwować bezdomnego przesiadującego na krawężniku i zbierającego pieniądze do ustawionego przed nim kartonowego pudełka, otyłą kobietę czy starszego mężczyznę, który zatrzymał się na ulicy bez wyraźnego celu czy męża protagonistki ustawiającego przyczepę z tytułowymi kurczakami. Tłumacząc wybór miejsca i filmowanych osób, Magda oznajmia: „Ale tam coś jest w tych ludziach, no niech pan spojrzy. Jak się patrzy na nich, to każdy coś ze sobą niesie”.

W *Portrecie podwójnym* Michał postanawia sfilmować twarze ludzi jadących warszawskim metrem. Stosuje w tym celu detale, przez co widz może zaobserwować jedynie fragmenty postaci: oczy, usta, policzki. Podobnie jak w filmie *Siekierzyńskiej*, kamera zostaje skierowana na fizjonomie stosunkowo przeciętne, niczym specjalnym się niewyróżniające. Następnie bohater filmuje podstarzałego hipisa śpiewającego harcerską piosenkę *Szesnastolatka*, zespół amatorów wykonujących stary przebój śpiewany przez Mieczysława Fogga Umówiłem się z nią na dziewiątą, a także tłum ludzi kłębiących się na stacji Warszawa Centrum. „Rozbiegana” kamera „przeskakuje” z jednej twarzy na drugą, a w kadrze dostrzegamy całkowicie nieistotne z punktu widzenia fabuły elementy, takie jak buty przechodniów, czyjeś okulary czy chodnik. Kręcone z ręki, nerwowe ujęcia mają odzwierciedlać sposób odczuwania rzeczywistości przez przedstawiciela polskiej „generacji X”, na który składa się szereg niepowiązanych ze sobą epizodów.

Ośrodek zainteresowania bohaterów *Siekierzyńskiej* i *Fronta* nie wydaje się przypadkowy – zarówno Magdzie, jak i Michałowi chodzi bowiem o uchwycenie tego, co zazwyczaj pomijane i marginalizowane. Taką praktykę można interpretować jako wyraz kontestacyjnej postawy wobec wielkiego, nastawionego na zysk przemysłu audiowizualnego, którego strategia polega na pokazywaniu ludzi pięknych i młodych, będących obiektem westchnień milionów widzów.

Medium tworzenia więzi

Zgodnie ze słynną tezą Marshalla McLuhana głoszącą, iż przekąźnik jest przekazem¹², z której wynika, że „zmiany społeczne i kulturowe nie są spowodowane treściami, które przenoszone są za pośrednictwem określonych środków przekazu, ale samą obecnością i oddziaływaniem mediów na środowisko człowieka”¹³, można w odniesieniu do polskich „iksów” stwierdzić, że dorastanie w dobie rodzącej się rewolucji cyfrowej, mającej miejsce w naszym kraju w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wywarło bezpośredni wpływ na ich sposób percypowania rzeczywistości. Chodzi tu o zapośredniczony przez medium charakter poznawania rzeczywistości, który cechuje bezpieczny dystans oddzielający widza od przedmiotu poznania, jak to ma miejsce chociażby w przypadku telewizji, odgrywającej w życiu tego pokolenia niepoślednią rolę. Telewizja, warto dodać, w opinii McLuhana jest „zimnym” środkiem przekazu, który zmusza człowieka do zaangażowania w odbiór wszystkich zmysłów i wymaga od niego pełnego skupienia na ekranie¹⁴.

Idąc tym tropem, należy zauważyć, że „iksy” traktują jako „zimne” medium również kamerę cyfrową, która nie dostarcza widzowi kompletu informacji za pomocą przejrzystej fabuły. Przeciwnie, powstałe za jej pomocą obrazy zawierają niewiele wydarzeń, na dodatek niepowiązanych ze sobą na zasadzie przyczynowo-skutkowej, co ma zachęcić odbiorcę do pełnego uczestnictwa oraz interpretacyjnej aktywności. Ów nacisk na interaktywność nie dotyczy jednak tylko widza; kamera w rękach bohaterów ma się bowiem stać środkiem do nawiązania kontaktu, a nawet więzi emocjonalnej z filmowanymi postaciami. W *Patrząc na ciebie, Marysiu* Michał (Michał Bukowski) po ataku hysterii spowodowanej wizją ślubu z Marysią (Maja Ostaszewska), a co za tym idzie – w obliczu konieczności określenia siebie i swojego miejsca w życiu, wyczerpany kładzie się na podłodze w ciasnej łazience, a

niedoszła żona, pomimo odwołania ceremonii i wyproszenia przybyłych gości, nie wydaje się na niego obrażona. Przeciwnie, siada nieopodal, starając się uspokoić narzeczonego i zachęca go do snu. W tym samym momencie mężczyzna sięga po kamerę, a jej obiektyw kieruje najpierw na dłonie narzeczonej, następnie na zawieszony na jej szyi łańcuszek, w końcu zaś na twarz. Działanie Michała można interpretować jako chęć poznania Marysi takiej, jaką jest w rzeczywistości. Świadczą o tym także skierowane do niej pytania o rzeczy najbardziej elementarne: o ulubiony kolor i potrawę, co zazwyczaj ma miejsce na początku znajomości, a nie w dniu ślubu. Wydaje się, że dopiero w tym momencie protagonista zaczyna poznawać swoją wybrankę, a dzieje się to za pośrednictwem kamery, której obecność może w tym wypadku symbolizować chęć rzeczywistego otwarcia się na drugą osobę i ponownego nawiązania więzi. Obiektyw wytwarza ponadto dystans, którego najwidoczniej potrzebuje mężczyzna, by odbudować swoją relację z Marysią.

Nieco inaczej rzecz ma się w debiucie Siekierzyńskiej. Magda z *Moich pieczonych kurczaków* oznajmia na pierwszych zajęciach w szkole filmowej, że ma problem „z rozmawianiem z innymi ludźmi”, a kamera cyfrowa mogłaby jej posłużyć do nawiązania kontaktu. Bohaterka nie stwierdza wprost, o kogo chodzi, jednak z przebiegu fabuły wynika jednoznacznie, że ma na myśli nawiązanie rzeczywistego dialogu z mężem, z którym nie może się od dłuższego czasu porozumieć. Gdy po rozmowie z nauczycielem okazuje się, że Wojtek mógłby stać się główną postacią w jej pracy dyplomowej, Magda stara się wykorzystywać niemal każdą okazję do jego filmowania, wierząc, że w ten sposób uda się jej nawiązać autentyczną rozmowę. W jednej ze scen bohaterka zadaje mężowi pytania nieco podobne do tych sformułowanych przez Michała z debiutanckiego filmu Barczyka. Wojtek, inaczej niż Marysia, nie podejmuje jednak dialogu, lecz wyśmiewa poczynania żony, dostrzegając fałsz w inscenizowanych na użytek filmu scenach z jego udziałem.

Kamera spełni jednak swoją rolę i okaże się panaceum na małżeńskie problemy Magdy, choć stanie się to w zupełnie inny sposób niż bohaterka na początku podejrzewała. Gdy protagonistom udaje się wreszcie spędzić romantyczny wieczór przy winie bez synka i matki – właścicielki mieszkania, dochodzi między nimi do szczerzej rozmowy. Lekka konwersacja z czasem przeradza się w poważną wymianę zdań o uczuciach, których brak wytyka bohaterce mężczyzna, mówiąc, że ta go już nie kocha. Początkowo Magda całe wydarzenie filmuje z ręki, ale po chwili odstawia kamerę na szafkę, dzięki czemu Wojtek przestaje się wygłupiać i podejmuje ważny temat ich wzajemnej relacji. Kobieta również przełamuje dotychczasowy, nieco wymuszony uśmiech i płacząc stwierdza, że nie wie, co do niego czuje. Następnego dnia, oglądając nagranie, podejmuje decyzję, że nie pokaże męża w przygotowywanym filmie. Dopiero po obejrzeniu nagranej scysji bohaterka uzmysławia sobie, ile w istocie Wojtek dla niej znaczy. Pomimo uwagi profesora, że kłótnia stanowi właściwy materiał, Magda postanawia, że nie wykorzysta zarejestrowanej rozmowy, byłoby to bowiem równoznaczne z zaprzeczeniem małżeństwa, czego konsekwencją prawdopodobnie stałby się rozwód. Nakręcenie filmu spełniło zatem funkcję terapeutyczną; w tym przypadku istotną okazała się rezygnacja z przyjętej przez bohaterkę funkcji reżysera, stojącego za obiektywem kamery i postawienie siebie w roli, która dotychczas zawsze przypadła Wojtkowi.

Z kolei pojednanie bohaterów *Alei gówniarzy* odbywa się ostatecznie dzięki zgubionemu przez Marcina telefonowi komórkowemu odnalezionemu przez Kasię. Dziewczyna postanawia, że nie odda urządzenia od razu, ale zmusi bohatera, by ją odszukał. W tym celu rysuje kredą na łódzkich budynkach i ulicach strzałki, które mają zaprowadzić mężczyznę do miejsca jej pobytu. Marcin przemierza nocną Łódź, pozornie poszukując telefonu, a w rzeczywistości szukając miłości dawnej dziewczyny. W świetle tych przykładów można stwierdzić, że w utworach ukazujących przedstawicieli „generacji X” medialne technologie są sposobem na nawiązanie więzi międzyludzkich. Mechanizm ten nasuwa na myśl spostrzeżenia holenderskiej badaczki, Jose van Dijck, twierdzącej, że na przykład zwyczaj zbierania płyt z ulubioną muzyką, a następnie dzielenie się tymi nagraniami, może stać się istotną

częścią budowania bliskiej, nawet miłosnej relacji¹⁵.

Poszukiwanie autentyczności

Za dominantę etyki autentyczności Charles Taylor uznał wierność samemu sobie, w praktyce oznaczającą nawiązanie kontaktu z samym sobą, z własną wewnętrzną naturą, którą można łatwo zgubić „częściowo w rezultacie nacisków wymuszających zewnętrzny konformizm, ale także w wyniku instrumentalnego podejścia do samego siebie, które może pozbawić nas zdolności słyszenia tego wewnętrznego głosu”¹⁶. Kamera cyfrowa w omawianych tu debiutanckich filmach pełni rolę wskaźnika Taylorowskiego autentyczności w zachowaniu postaci. Praktyka ta zbieżna jest z niegdysiejszymi postulatami duńskich reżyserów – Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga – czołowych sygnatariuszy manifestu DOGMA 95. Podpisany przez nich dokument wymierzony był w kino komercyjne, wykorzystujące rozmaite efekty specjalne i metody ubarwiania rzeczywistości, a przede wszystkim korzystające z formuły stylu zerowego, mającej na celu wytworzenie iluzji rzeczywistości filmowego opowiadania. Złożone przez twórców DOGMA „śluby czystości” zalecały kręcenie zdjęć z ręki, wyłącznie w autentycznych plenerach i wykluczały stosowanie konwencji gatunkowych czy dramaturgicznych oraz wprowadzanie elementów jakiegokolwiek sensacji.

Podobnie rzecz ma się w filmach polskich debiutantów przełomu wieków, w których rozedrgana kamera i pozornie chaotycznie stosowane detale w istocie pełnią funkcję odkłamywania rzeczywistości, wskazując często na sprzeczność między deklaracjami postaci a ich zachowaniem. Reprezentatywnym przykładem są sceny z udziałem Michała Okrężnego, protagonisty debiutu Łukasza Barczyka. Nowo przybyłego pacjenta, aktora (Redbad Klijnstra), który z dnia na dzień stracił wzrok, najprawdopodobniej w wyniku pogłębiającego się stresu, psychiatra w słownej utarczce nazywa histerykiem. W tym momencie kamera wskazuje na nerwowe ruchy dłoni lekarza, a następnie kieruje się ku jego twarzy, której wyraz ma świadczyć o opanowaniu. W monotonnym, mającym wywołać wrażenie spokoju głosie Michała również można dostrzec rodzaj maski skrywającej dojmujący lęk, którego kulminacją będzie katatonia, w jaką bohater wpadnie w dniu ślubu. Kamera rejestruje najpierw pozorny spokój psychiatry oświadczającego narzeczonej, a później ojcu (Marek Walczewski), że zamierza zrezygnować z pracy w szpitalu. Na sugestię starszego mężczyzny, by przemyślał sprawę, syn wybucha histerycznym płaczem, którego nie jest w stanie opanować. Zajście ma miejsce w ciasnej, klaustrofobicznej łazience, będącej odzwierciedleniem stanu ducha Michała, przytłoczonego nadmiarem zawodowych i rodzinnych obowiązków. Obiektyw kamery staje się narzędziem ujawnienia katastrofalnego stanu psychicznego młodego mężczyzny, który nie potrafi już dłużej symulować wewnętrznego spokoju i równowagi.

Kamera będąca nośnikiem autentyczności jest także wykorzystywana przez „iksy” w celu zdyskredytowania naiwnych filmików kręconych przez starsze pokolenie. W *Moich pieczonych kurczakach* sekwencję inicjalną rozpoczyna scena przyjazdu pociągiem młodego małżeństwa do rodzinnej Łodzi. Po pięciu latach pobytu w Kanadzie para zdecydowała się wrócić do domu. Na peronie czeka na nich matka głównej bohaterki (Maria Maj), filmująca powrót córki i zięcia. Następnie protagoniści oglądają film wideo z wesela członka rodziny, nakręcony najprawdopodobniej także przez starszą kobietę, u której tymczasowo zamieszkują. Bohaterka informuje ich, że młoda para jest już rozwiedziona. Okazuje się zatem, iż pokolenie rodziców także posługuje się kamerą cyfrową, ale czyni to w zupełnie innym celu niż następna generacja. Rejestracja ceremonii rodzinnych, takich jak powrót z zagranicy czy weselna zabawa, ma służyć uwiecznieniu obyczajów usankcjonowanych tradycją, które jednak niewiele mówią o uczestniczących w nich postaciach. Film wideo jest w tym ujęciu oficjalnym zapisem pewnego wydarzenia, w dodatku niezbyt profesjonalnie wykonanym.

Na ten trop wskazuje także scena przyjęcia urodzinowego babci Ewy w *Portrecie podwójnym*, podczas którego siostra protagonistki filmuje krzątającą się po kuchni ciotkę Teresę (Krystyna

Rutkowska-Ulewicz), rugając ją za uwiecznianie jej w niedostatecznie wystudiowanej pozie. Ukryta za kamerą młoda kobieta odpowiada, że będzie kręcić wszystko, co uzna za warte rejestracji. Skłonność do inscenizowania wydarzeń potwierdza też inna sekwencja z udziałem matki z debiutu Iwony Siekierzyńskiej, w której bohaterka poucza wnuka, jakie ma wykonywać gesty rękami, by nagranie było atrakcyjne. Można zatem postawić tezę, że rodzice, nieprzyzwyczajeni do obcowania na co dzień z kamerą cyfrową, traktują ją jako medium służące jedynie do rejestrowania wydarzeń doniosłych, oficjalnych, których koniecznymi atrybutami są nienaganny strój i fryzura. W zupełnie inny sposób starają się wykorzystać kamerę przedstawiciele „generacji X”, dla których rejestracja nie ma być zainscenizowanym wydarzeniem, lecz zapisem ich wewnętrznych przeżyć i środkiem autoekspresji.

Różnic w podejściu „iksów” i ich rodziców do użycia kamery można upatrywać w odmiennych kulturowych warunkach, w których przyszło dorastać obu generacjom. Rodzice to bowiem przedstawiciele kultury piśmiennej, opierającej się na „ściśłym odróżnieniu podmiotu od przedmiotu poznania, na ustaleniu warunków obiektywności, na sformalizowaniu zasad myślenia”¹⁷. Pokolenie to istotnie wydaje się oddzielać świat realny od elektronicznej rejestracji, co jest rezultatem uwewnętrznienia sztywnych norm przyswojonych w okresie socjalizacji, nakazujących separować sferę publiczną od prywatnej. Na tej podstawie można wysnuć wniosek, że niezgoda ciotki Teresy na filmowanie wynika z jej głębokiego przekonania, że świat intymny, w tym przypadku kuchnia, w której nie jest czysto i przyrządzane są potrawy, nie powinien znaleźć się na nagraniu. Jednocześnie kobieta doradza siostrze głównej bohaterki, by filmowała raczej „te swoje zagraniczne wycieczki”. Z kolei kultura elektroniczna, której rozwój w Polsce przypadł na dojrzewanie reprezentantów „pokolenia X”, miała, jak twierdzi McLuhan, odtworzyć świat na podobieństwo globalnej wioski¹⁸. Teoretyk konstatuje, że wraz z rozwojem nowoczesnej technologii znikają dawne podziały, a ludzie przestają ograniczać się do własnej kultury, uzyskując dostęp także do innych cywilizacji, w których obrębie egzystują na równych prawach¹⁹.

Rozważania McLuhana można uznać za prorocze, zwłaszcza jeśli chodzi o zacieranie granic niegdyś odseparowanych ściśle od siebie sfer prywatnej i publicznej. „Iksy”, poszukując autentyzmu, kwestionują dawne podziały i chcą filmować – mówiąc językiem Ervinga Goffmana – nie tylko „scenę”, ale także „kulisy”²⁰. Wejście za nie odbywa się w *Portrecie podwójnym* dosłownie, bowiem jeden z protagonistów (w filmie nie jest powiedziane, kto nagrywa rozmowy) wchodzi z kamerą na zaplecze, by porozmawiać z pracownikami hipermarketu w trakcie przerwy. Wszak to tutaj, w świetle koncepcji Goffmana, „wykonawca może się odprężyć, porzucić fasadę, wyjść z roli”²¹. Wśród rozmówców znajdują się zarówno młodzi mężczyźni, opowiadający o planach związanych z założeniem rodziny, zmianą pracy na lepszą, jak i kobieta w średnim wieku – żona i matka, mówiąca o rytmie dnia i wymieniająca swoje domowe obowiązki. Autentyczność zwierzeń jest możliwa dzięki niezobowiązującej atmosferze panującej w trakcie przerwy, podczas której kasjerka i magazynierzy mogą się czegoś napić, coś zjeść i usiąść w wygodnej pozycji. Sam fakt, że osobą przeprowadzającą wywiad jest także pracownik sklepu, sprzyja wzajemnej szczeroci, co byłoby z pewnością znacznie trudniejsze w sytuacji, gdyby nagrywającym była osoba z zewnątrz. Zaufanie, jakim pracownicy obdarzyli protagonistę, zwierając się mu ze swoich trosk i opowiadając o własnych marzeniach, wynika z tego, że „za kulisami ujawnia się tajemnice przedstawienia [...]. W dodatku są one miejscem, w którym wykonawca może być pewien, że nie pojawi się nikt nieproszony z widowni”²².

Sprzeciw wobec reifikacji

Bohaterowie omówionych filmów doskonale zdają sobie sprawę z faktu, że w realiach „dzikiego” kapitalizmu, w jakich przyszło im funkcjonować, kamera służy raczej reifikacji jednostki aniżeli jej upodmiotowieniu. Dowodem na to może być scena castingu, na który zgłasza się Ewa z *Portretu podwójnego*. Selekcjonerzy nie są zainteresowani stojącą przed nimi osobą, lecz jej wyglądem, tym, w

jaki sposób bohaterka się prezentuje. Na pytanie dziewczyny, czy ma coś powiedzieć o sobie, zanim zacznie wykonywać polecenia, asystentka odpowiada krótko: „Nie, nie trzeba”. Front pokazuje tym samym, że osobowość aktora, a zwłaszcza wszelkie przejawy indywidualizmu, przestają mieć znaczenie, o czym zresztą protagonistka przekonuje się na kolejnym etapie selekcji, na którym sprawdzana jest wyłącznie pod kątem tego, czy potrafi zrobić właściwą minę. W omawianych scenach bohaterka, tak jak pozostałe kandydatki, kadrowana jest przez operatora w sposób fragmentaryczny, gdyż dla selekcjonerów największe znaczenie ma wygląd poszczególnych części ciała, których medialny wizerunek łatwo można następnie zmontować, dolepiając modelce na ekranie komputera ładniejsze usta jej koleżanki.

Filmowe „iksy” odmawiają posługiwania się kamerą na zasadach dyktowanych przez „dziki” kapitalizm, w którym liczy się przede wszystkim zysk, a podmiotowość przestaje mieć znaczenie. Na przekór wolnorynkowym pryncypiom postanawiają wykorzystać medium w innych celach, traktując je niczym McLuhanowski „zimny” przekaznik, wspierający decentralizację, zróżnicowanie oraz zmuszający odbiorcę do poznawczej aktywności²³.

Bohaterowie debiutanckich filmów przełomu wieków nie traktują kamery cyfrowej jako zwykłego przedmiotu służącego do rejestracji wydarzeń, ale przede wszystkim jako „czynnik pozwalający na «przedłużenie» myśli, świadomości czy zdolności percepcyjnych”²⁴. Świadczy o tym wykorzystanie tego medium do pokazywania najbardziej intymnych przeżyć, jak to ma miejsce w *Portrecie podwójnym*, w którym Michał postanawia uwiecznić na taśmie twarz śpiącej na jego ramieniu Ewy podczas porannego przejazdu pociągiem, lub w scenie zabawy, kiedy bohaterowie udają, że odpoczywają na włoskiej plaży, a w tle rozbrzmiewają dźwięki słynnego przeboju Umberta Tozziego *Ti amo*. Piotr Szczepański z kolei postanowił za pomocą kamery sfilmować takie intymne szczegóły z życia pary protagonistów, jak poranne przebudzenie Kasi przez Marcina skradającego się na palcach do łóżka i nasłuchującego jej miarowego, sennego oddechu. Z kolei w utworze Iwony Siekierzyńskiej kłótnia małżonków nagrana na wideo odwróciła dotychczasowy bieg spraw i pozwoliła Magdzie podjąć właściwą decyzję.

Kamera cyfrowa w rękach bohaterów wydaje się także argumentem na rzecz stawianej przez nich tezy o niemożności dotarcia do źródła, esencji rzeczy, gdyż „dostęp do faktów jest niemożliwy, a realnie istnieć mogą jedynie nieskończone interpretacje – jedna odsyła do drugiej, żadna nie jest prawomocna, nie rzeczywistość bowiem jest przez fakty konstytuowana, lecz interpretacja właśnie”²⁵. W tym ujęciu kamera może przypominać „szkła kontaktowe, przezroczyste protezy, w takim stopniu zintegrowane z ciałem, iż nieomal geometrycznie doń przynależą”²⁶. Nie oznacza to jednak, że bohater spod znaku „generacji X” stał się bezmyślną, odciętą od innych ludzi maszyną; sugeruje jedynie odrzucenie przez niego pretensji do posiadania wiedzy totalnej. Za pomocą tego urządzenia bohaterowie starają się zaakcentować swoją indywidualność, a włączając ów wynalazek do swojego intymnego życia, wykorzystują go do nawiązania międzyludzkich relacji i odbudowania związków uczuciowych, o czym przekonuje finałowa scena debiutu Łukasza Barczyka.

**Artykuł stanowi fragment rozprawy doktorskiej zatytułowanej Tożsamość bohaterów filmowych i literackich – przedstawicieli polskiej generacji X – w prozie i filmie fabularnym na początku XXI wieku, przygotowywanej pod kierunkiem prof. UP dr hab. Agnieszki Ogonowskiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.*

¹ K. Taras, *Portret podwójny – rozmowa z Elżbietą Piekacz, Mariuszem Frontem i Jackiem Januszkim*, „Film & TV Kamera” 2002, nr 3, s. 92–99.

² Por. P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*,

red. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001, s. 39–62.

[3](#) Zob. J. Sowa, *Dezerterzy społeczeństwa konsumpcji*, [w:] *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. P. Marecki, J. Sowa, Rabid, Kraków 2003, s. 3–9.

[4](#) I. Cegiełkówna, *Młode kino: głos ma producent*, „Kino” 2002, nr 4, s. 8.

[5](#) *Mogę wybierać. Z Mariuszem Frontem rozmawia T. Sobolewski*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 201, s. 10.

[6](#) K. Gałuszka, *Kocham ten kraj. O pewnym „młodym” polskim pokoleniu*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 207–208.

[7](#) Tamże, s. 211.

[8](#) K. Taras, *Komu cyfra sprzyja?*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 200.

[9](#) M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 58.

[10](#) Cyt. za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 9–10.

[11](#) S. Shuty, *W paszczy konsumpcji*, [w:] *Frustracja...*, s. 15.

[12](#) Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media – przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 41–53.

[13](#) K. Loska, *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Rabid, Kraków 2001, s. 72.

[14](#) M. McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 57.

[15](#) Zob. J. van Dijck, *Mediated Memories as Amalgamations of Mind, Matter and Culture*, „The Body Within. Art, Medicine and Visualization” 2009, t. 3, s. 170.

[16](#) Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 1996, s. 30.

[17](#) K. Loska, *Dziedzictwo...*, s. 59.

[18](#) Zob. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962, s. 31.

[19](#) Zob. tamże.

[20](#) Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 55–57.

[21](#) Tamże, s. 56.

[22](#) Tamże.

[23](#) Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media...*, s. 61–62.

[24](#) K. Loska, *Dziedzictwo...*, s. 37.

[25](#) M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 32.

[26](#) J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie...? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1994, s. 254.

Dagmara Rode

Aktywistyczne użycia (nowych) mediów: wybrane działania w polskim ruchu feministycznym

O ile nie zaprojektujemy i nie wdrożymy alternatywnych struktur informacji, które przekroczą i zrekonfigurują dotychczas istniejące, nasz alternatywny system i styl życia będzie niczym innym, niż tylko produktem istniejącego procesu.

Artykuł wprowadzający do pierwszego numeru „Radical Software” (1970)

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się wybranym sposobom, w jakie aktywistki i aktywiści polskiego ruchu feministycznego używają w swojej działalności mediów, a zwłaszcza nowych mediów. Pierwsze trudności przy tak sformułowanym zakresie zainteresowań przynosi określenie samego polskiego ruchu feministycznego jako przedmiotu badań. Natura tego środowiska mocno odciśnie się na szkicowym charakterze opracowania, mamy bowiem obecnie do czynienia z szeregiem organizacji i grup, które różnią się nie tylko stopniem formalizacji czy zakresem działania, lecz także przyjętymi definicjami feminizmu i jego kontekstów ideologicznych; ośrodki te zawierają doraźne sojusze (jeśli możliwe jest uzgodnienie stanowisk ideowych) lub wchodzi z sobą w ostre polemiki. Mówienie o aktywnościach polskich feministek przypomina raczej kreślenie mapy punktów oporu i ewentualnych połączeń między nimi niż systematyczną refleksję nad jednorodnym ruchem społecznym. Badanie użycie nowych mediów przez osoby związane z tym środowiskiem będzie obciążone podobnymi trudnościami. Z jednej strony mamy bowiem mnogość praktyk, z drugiej jednak w wielu przypadkach brakuje powiązań między nimi. Dlatego też niniejsze rozpoznanie z konieczności nie pretenduje do miana wyczerpującego opisu, stanowiąc raczej próbę rekonesansu wybranych obszarów feministycznych mediów w Polsce.

W raporcie podsumowującym analizę feministycznej produkcji medialnej w Europie Elke Zobl, Rosa Reitsamer i Stefanie Gruenangerl przypominają, że ruch feministyczny sięgał po medialne narzędzia do realizacji rozmaitych celów. Ważne były takie zadania, jak rozpowszechnianie informacji, mobilizowanie poprzez media, krytyka mediów mainstreamowych, a także umożliwienie kobietom zabrania głosu w patriarchalnych społeczeństwach, gdzie ich stanowisko było marginalizowane¹. Badania dowodzą², że dystrybucja mediów feministycznych w Europie jest zróżnicowana geograficznie, na co oddziałują możliwości zdobycia finansowego wsparcia ze środków publicznych, sytuacja w danym kraju, a także „wpływ feministycznej teorii i aktywizmu na młodsze pokolenia kobiet”³, w Polsce niewątpliwie skomplikowany nadto kształtem przemian ustrojowych i usytuowania w nich ruchu działającego na rzecz praw kobiet.

Oddolne, zaangażowane, niekiedy radykalne, nierzadko niehierarchiczne i niezwiązane z formalnymi strukturami media feministyczne niewątpliwie zbliżają się do obszaru określanego mianem mediów

alternatywnych⁴. Jest on tyleż rozległy, co niejednorodny, a próby jego zdefiniowania spotykają się z szeregiem problemów. Tezę tę dobrze ilustruje praca Olgi Guedes Bailey, Barta Cammaerts i Nico Carpentiera, którzy omawiają cztery sposoby definiowania mediów alternatywnych, ujmując je jako narzędzia służące wspólnocie, analizując ich relacje z mediami mainstreamowymi, rozpatrując je jako część społeczeństwa obywatelskiego i, wreszcie, rozważając koncepcję charakteryzującą media alternatywne jako rizomatyczne. Ostatnie podejście, jak zaznaczają badacze, pozwala w większym niż dotychczas stopniu uwzględnić w opisie tego zjawiska jego „przygodność, płynność i nieuchwytność tożsamości”⁵. Zobł, Reitsamer i Gruenangerl przypominają natomiast, że jako alternatywne wobec mainstreamu media mogą zostać ustanowione przez „procesy produkcji, zawartość i interpretacyjne strategie publiczności”⁶. Kolejnym istotnym elementem, który wydobywa Alexandra Juhasz, analizująca *alternative AIDS media*, jest powoływanie do życia wspólnoty opartej na określonych wartościach, działaniach czy taktycznych sojuszach⁷.

Ważnym aspektem opisu zjawiska wydają się spostrzeżenia o częstokroć politycznym – w szerokim znaczeniu tego słowa – charakterze mediów alternatywnych, które miałyby być nastawione na osiągnięcie zmiany społecznej. Dążenie do przeobrażenia dotychczasowego porządku akcentuje także w swojej definicji nowych mediów alternatywnych Leah A. Lievrouw: „Nowe media alternatywne i zaangażowane wykorzystują lub modyfikują przedmioty, praktyki i ustalenia społeczne służące do komunikacji, przy użyciu technologii informacyjnych i komunikacyjnych w celu zakwestionowania lub zmiany dominujących, powszechnie oczekiwanych lub przyjętych sposobów kreowania życia społecznego, kulturalnego i politycznego”⁸. Przywoływany przez autorkę Chris Atton wskazuje, że współcześnie (nowe) media alternatywne cechuje nastawienie na uczestnictwo, emancypację, niekomercyjność, autentyczność i skłonność do występowania przeciw instytucjom⁹. Lievrouw omawia ponadto pięć głównych gatunków czy też obszarów mediów alternatywnych. Są to: zagłuszanie kultury (działania takie jak przywłaszczanie wizerunku, dźwięku, tekstu z kultury popularnej), komputerowa alternatywa (hakowanie, tworzenie systemów na podstawie źródeł ogólnodostępnych, wymiana plików), dziennikarstwo obywatelskie oparte na uczestnictwie (internetowe serwisy informacyjne, blogi, media niezależne), mobilizacja przez media (media społecznościowe, światy wirtualne, blogi), wspólne zasoby wiedzy (znakowanie tagami, zakładkami, strony typu wiki, *crowdsourcing*)¹⁰.

Przyjrzyjmy się zatem realizowanym przez polskie aktywistki działaniom mającym na celu zbudowanie innych niż w mainstreamowe media miejsc rozpowszechniania informacji, komentarzy i feministycznej publicystyki, konstruowania wspólnych zasobów wiedzy, próbom budowania wspólnoty i mobilizacji za pomocą mediów. Interesują mnie przedsięwzięcia, które umożliwiają wyartykułowanie mniejszościowych stanowisk, działania w pewnych wymiarach niewątpliwie kontrhegemoniczne. Równie ważnym elementem feministycznej praktyki medialnej jest budowanie możliwości wymiany „informacji, komunikacji i dyskusji w obrębie ruchu”¹¹, w tym dokumentowanie i prezentowanie feministycznych działań czy też pisanie historii ruchu kobiecego¹².

Jeszcze niedawno podstawowym narzędziem rozpowszechniania w sieci informacji i komentarzy były strony internetowe organizacji (takie jak strona Fundacji Feminoteka¹³ czy niegdysiejsza Ośka – Ośrodek Informacji Środowisk Kobięcych – omawiająca wydarzenia ważne z perspektywy ruchu kobiecego w Polsce i na świecie, zawierająca odnośniki do innych organizacji, a także teksty z „Biuletynu Ośki”), grup (na przykład witryna *feministka.org*) oraz listy dyskusyjne. Niezwykle ważną rolę w obiegu informacji i tworzeniu możliwości współpracy od lat odgrywa(ła) lista dyskusyjna „Gender”, prowadzona przez Beatę Kozak z Fundacji Kobiecej eFKa. Funkcjonują także listy skoncentrowane wokół określonych problemów i zadań oraz łączące aktywistki i aktywistów lokalnych, takie jak lista *lodz_gender*, prowadzona przez Nieformalną Grupę Łódź Gender. Feministyczne strony internetowe różnią się, oczywiście, zawartością, w każdym przypadku zgodną z profilem organizacji

(grupy), przez którą są prowadzone. Na stronie Feminoteki internautka znajdzie, poza przeglądem informacji, także komentarze, recenzje, analizy czy sprawozdania z monitoringu mediów; na stronie NEWW (Network of East-West Women¹⁴) – omówienia bieżących zdarzeń, zaproszenia czy informacje o działaniu regionalnych i światowych organizacji, wraz z ich spisem; na stronie Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny¹⁵ – zbiór aktualnych informacji, dokumentów i porad związanych z prawami reprodukcyjnymi, wiele materiałów wideo oraz redagowany przez Federację biuletyn „Mam Prawo”. Biuletyn ten rozsyłany jest również w formie newslettera; zawiera on przegląd informacji o wydarzeniach związanych z prawami reprodukcyjnymi w Polsce i na świecie, raporty, komentarze, polemiki, a także omówienia stanowisk czy działań innych organizacji o podobnym profilu. Na stronie funkcjonuje ponadto tematyczne forum, które jednak nie przyciąga szczególnie ożywioną dyskusją¹⁶.

Los listy „Gender”, na której aktywność użytkowników od wielu już miesięcy zamiera, zdaje się wskazywać na szerszą tendencję przenoszenia dyskusji w przestrzeń portali społecznościowych. Jest to tyleż konsekwencją pojawienia się nowych miejsc w sieci i innych możliwości komunikacji, co skutkiem swoistego przegrupowywania się ruchu, dojścia do głosu kolejnych środowisk czy po prostu zmiany metod działalności. Felietony publikowane na stronie *Pismo Zadra*¹⁷, internetowej odsłonie wydawanego nieprzerwanie od 1999 roku feministycznego kwartalnika „Zadra”, w sporej części komentarzy się nie doczekują, w przeciwieństwie do statusów (często linkujących do tych tekstów) na profilu „Zadry” na Facebooku¹⁸. Oprócz *fanpages* organizacji czy inicjatyw, prowadzonych równoległe do witryn internetowych (lub nawet zamiast nich, jak zdarzyło się w środowisku łódzkim – Nieformalna Grupa Łódź Gender zrezygnowała z prowadzenia strony na rzecz facebookowego profilu Manifa Łódź¹⁹), powstają również strony jawnie nieafiliowane przy żadnej z działających organizacji czy grup nieformalnych – przykładem mogą być takie *fanpages*, jak *Prawo wyboru jest dobrem osobistym*²⁰ czy *Protest przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej*²¹. Strony te są prowadzone starannie: dostarczane są na nich tematy do rozmowy, dyskusje są animowane, a zasady ich moderowania komentowane. W ten sposób, prócz udostępniania informacji i komentarza do nich, pojawia się przestrzeń do rozmowy i kształtuje rodzaj dyskusyjnego środowiska; ważną rolę odgrywają tu oczywiście rytualne potyczki z ideowymi przeciwnikami. Dyskusja toczy się wokół treści częstokroć zaczerpniętych z innych mediów, blogów czy stron na Facebooku.

Ciekawą inicjatywą, sytuującą się między stroną informacyjną a blogiem, konsekwentnie wspieraną przez profil prowadzony na Facebooku, jest *Codziennik Feministyczny*²², który skupia „informacje o sytuacji kobiet zarówno w kraju, jak i na świecie”²³. W manifestie można znaleźć następującą deklarację: „Chcemy pokazać cały potencjał myśli feministycznej, całe spektrum możliwych działań, koncepcji. [...] Wierzmy, że osobista przemiana i transformacja społeczna są współzależne. [...] Nie jesteśmy związane/i z żadną partią polityczną, organizacją pozarządową ani z konkretnymi osobami ze środowiska feministycznego. Chcemy wspierać i jednoczyć wszystkie antykapitalistyczne społeczności feministyczne”²⁴. Strona nie tylko przedstawia bieżące informacje i komentarze, stanowiska redakcji i manifesty, lecz także, co niezwykle cenne, zawiera szereg tłumaczeń i przedruków, formujących rozległą, ideowo wyrazistą bazę wiedzy o feminizmie. Inicjatywa ta powtarza do pewnego stopnia model wcześniejszych zbiorowo redagowanych blogów, takich jak prowadzony od 2006 roku, powoli zamierający *gender.blox.pl* – *Feministyczno-genderowo-queerowa mozaika myślowa*²⁵ – czy *Bez jaj*²⁶, zainicjowany w roku 2007 w odpowiedzi na kolejną próbę przymuszenia całkowitego zakazu przerywania ciąży, prowadzony do 2010 roku przez kilkanaście znanych działaczek i feministycznych teoretyczek. *Codziennik...* realizowany jest przez kilkusobowy zespół redakcyjny; odbiorczynie i odbiorcy zachęceni są też do zgłaszania informacji, co podkreśla aspekt „nowej wspólnotowości”, który Zobl i współautorki (za Lievrouw) wydobywają w analizie feministycznej produkcji medialnej²⁷. Nie bez znaczenia jest fakt, że *Codziennik...* wykorzystuje mechanizm umożliwiający komentowanie poprzez Facebook. Warto zauważyć także, iż rozmaite komentarze, protesty, stanowiska czy szczególnie istotne wystąpienia często udostępniane są nawzajem na portalu społecznościowym przez inne grupy (organizacje) czy administratorki *fanpages*. Prócz możliwości szerszej dystrybucji określonych treści, zabiegi takie podkreślają wspólnotowy charakter omawianych inicjatyw.

W zagadnieniu tym mieszczą się również blogi prowadzone przez feministyczne aktywistki i komentatorów, na których różnie rozkładają się akcenty między informowaniem a budowaniem społeczności. Często komentowany i cytowany (także w obrębie samego serwisu, do czego skłania jego organizacja) blog, omawiający bieżące wydarzenia z feministycznej perspektywy, prowadzony jest przez Annę Dryjańską²⁸ w serwisie NaTemat, w którym komentarze dostępne są jedynie poprzez

Facebook. Ważny jest tu sam wybór serwisu, w pewnym sensie otwartego na postulaty związane z prawami kobiet, który umożliwia zabranie głosu komentatorom z portalu społecznościowego, w sposób istotny poszerzając grupę ewentualnych dyskutantów, włączających się do rozmowy spontanicznie, na przykład pod wpływem publicznej aktywności znajomych na Facebooku²⁹. Dyskusja inaczej będzie wyglądać na portalu lewica.pl, grupującym zainteresowanych użytkowników, w którym komentować mogą jedynie zalogowani użytkownicy serwisu. Blogują tam między innymi Anna Zawadzka (*To łatwo – feminizm i światło*³⁰) czy – od niedawna – Agnieszka Mroziak (*Feministka w krainie popkultury*³¹). Lektura komentarzy pod wpisami Zawadzkiej pokazuje, że feministyczne treści lubią przyciągać dyskutantów nieidentyfikujących się z przedstawianymi poglądami i wyrażających swoją dezaprobatę w nieogledny sposób; są to, co także warto zaznaczyć, nie tylko osoby całkowicie niezgadające się z ideową linią portalu.

Inaczej rzecz się ma z anonimowymi – choć niekiedy dobrze znanymi – blogami rozproszonymi na różnych platformach, tworzącymi sieć powiązań³², na których zespół komentatorów jest, w przeciwieństwie do zakładanej przypadkowości dyskusji prowadzonych za pomocą mechanizmów Facebooka, znacznie bardziej stały. Blogerki te niekiedy publikują także w prasie feministycznej czy na witrynach organizacji. Przekrój podejmowanych tematów jest szeroki, odzwierciedlając różne ścieżki, którymi do feminizmu doszły autorki tekstów. Często akcentowany jest osobisty wymiar doświadczeń, przedstawiany zgodnie ze znanym feministycznym hasłem: „prywatne jest polityczne”. Niekiedy temat okazuje się na tyle drażliwy, że staje się przedmiotem komentarza i rozmowy w różnych miejscach w sieci (jak to miało miejsce w przypadku relacji ze spotkania społeczności warszawskich programistów Ruby, w którym uczestniczyła Ameba; w dyskusji na różnych blogach i forach udział brał w dużej mierze stały zespół komentatorów).

Blogi, prowadzone indywidualnie, po krótszym bądź dłuższym czasie dzielą los wcześniejszych podobnych inicjatyw, takich jak niezwykle popularny kilka lat temu blog socjopatycznej_malkontentki (później *Pawian przy drodze*³³). Wystarczy przejrzeć linki w którymkolwiek ze starszych blogów, by uświadomić sobie, jak bardzo efemeryczną aktywnością – nawet w przypadku stron prowadzonych zespołowo czy też w imieniu grupy (organizacji) – jest blogowanie. Motywacje z nim związane i następujące później rozczarowanie dobrze streszcza ostatni (w dniu pisania niniejszego szkicu) post Naimy, ogłaszającej przerwę w działaniu bloga: „Moment na refleksję dość umowny, równie dobry jak każda inna data, więc czemu nie? Od pierwszego wpisu, powstającego z irytacji i gniewu (oraz wielkiej dyskusji na dziś powoli zamierającym Google Plus), przez kolejne frustracje, bolesne zdumienia i odkrycia blog się jakoś zdefiniował jako lewicowo-feministyczno-laicki głosik w bezmiarze polskich internetów. Po roku mogę zaryzykować opinię, że nic w tych internetach nie zmienił”³⁴. Dochodzące tu do głosu rozczarowanie uwyrażnia pragnienie zmiany społecznej, przynajmniej w wymiarze świadomości internautów, z którym autorki (i autorzy) zaczynają blogowanie, praktykę – w ich przypadkach – zrodzoną z niezgody na zastaną rzeczywistość.

Podobne dążenia, uzupełnione o bezpośrednie odwołanie do polityki, odnajdziemy w kolejnym interesującym projekcie. Na platformie blogowej zbudowany został prowadzony przez Annę Dryjańską *Wiem, kogo wybieram*³⁵ – zbiór informacji o stanowiskach zajmowanych przez posłów i posłanki w głosowaniach dotyczących kwestii interesujących środowisko feministyczne i LGBT. Strona, określana jako „Niezbędnik wyborczyń i wyborców liberalnych światopoglądowo”, pozwala na szybkie odnalezienie wiadomości, które mogłyby okazać się istotne podczas wyborów. Niekiedy autorka zamieszcza także szczególnie wyraziste wypowiedzi polityków i polityczek. Odwiedzający stronę zachęceni są do uzupełniania jej zasobów poprzez komentarze. Blogerska aktywność zyskuje tu czytelny wymiar wspólnotowy i interwencyjny, oferując także zbiór informacji przydatnych polskim wyborczyniom³⁶.

Warto rozważyć w tym kontekście próby budowania zasobów wiedzy dostępnych dla internatek i

internautów. Istotne wydają mi się przede wszystkim działania Feminoteki i Think Tanku Feministycznego. Fundacja Feminoteka prowadzi projekt wirtualnego Muzeum Historii Kobiet, „w skład którego wchodzi stworzenie internetowego miejsca edukacyjno-historycznego oraz opracowywanie biogramów kobiet w formie wystaw tematycznych”³⁷, upamiętniających osiągnięcia Polek ważne dla powszechnej lub lokalnej historii. Uwyrażnia się tu potrzeba dokumentowania ruchu kobiecego i – szerzej – budowania historii kobiet czy też prze-pisania historii tak, by uwzględnione zostały dotychczas wykluczone lub marginalizowane w niej kobiety. Co ważne, w kręgu zainteresowań autorek projektu znajdują się nie tylko sławne literatki czy polityczki, lecz również „bohaterki dnia codziennego, tancerki kabaretowe i sportswomenki”³⁸.

Działalność Muzeum zainaugurowała wystawa *Pokolenia kobiet*, traktująca o osobach zaangażowanych jednocześnie w działalność niepodległościową i walkę o prawa kobiet. Artykuł wprowadzający do tej wystawy stanowi równocześnie rodzaj programowego manifestu Muzeum. Kuratorka Anna Czerwińska podkreśla: „Niewiele osób o tym słyszało, nieliczne z nas o tym wiedzą, że były przed nami pokolenia odważnych, wybitnych kobiet, które wywalczyły nam podstawowe prawa: prawo do nauki, prawo głosu, prawo do pracy, często kosztem swojego zdrowia, majątku, dobrego imienia”³⁹. Na wystawę składają się ilustrowane biogramy (autorstwa między innymi Sylwii Chutnik, Joanny Piotrowskiej, Joanny Dufurat), podzielone na dwie sekcje: *Kobiety w walce o niepodległość* i *Kobiety w II wojnie światowej*. Projekt wydobywa z losów żołnerek aspekty, które łączyły ich zaangażowanie w działalność niepodległościową z kwestionowaniem pozycji kobiety w społeczeństwie, głoszeniem potrzeby politycznej reprezentacji kobiet oraz społeczną aktywnością wśród kobiet. Perspektywa wysuwająca na pierwszy plan genderowy kontekst losów żołnerek i działaczek niepodległościowych daje o sobie znać także w proponowanych scenariuszach lekcji poświęconych stereotypom płciowym oraz pozycji zawodowej kobiet i dostępowi do edukacji dawniej i współcześnie.

Kolejna wystawa Muzeum Historii Kobiet, *Powstanie w bluzce w kwiatki*, nieco inaczej rozkłada akcenty. Autorki sięgają po temat powstania warszawskiego, deklarując: „Pomników jest wiele, my nie chcemy budować następnego. Chcemy wiedzieć, jak żyły nasze babcie, kiedy miały tyle lat, co my teraz”⁴⁰. Nieco wcześniej zastrzegają, że przekaz nie ma charakteru ściśle historycznego: „Mniej [sic!] niż na datach, nazwach, topografii zależało nam na odtworzeniu emocji, uczuć, myśli, które towarzyszyły dziewczętom: ukrywającym się w piwnicach, łączniczkom, sanitariuszkom, szyfrantom, matkom i ich córkom. Przedstawiamy Wam świadectwa kobiet, które zarówno uczestniczyły w akcjach dywersyjno-sabotażowych, pracowały w szpitalach, dołączały się do budowania barykad i walki, jak i tych, które siedziały w schronach, rodziły dzieci, opiekowały się starszymi, były dziećmi”⁴¹. Projekt, składający się z dwudziestu wywiadów i krótkiego filmu, ma pokazać, jak wyglądało powstanie z perspektywy kobiet, wydobyć jego codzienność, drobne, uznane za nieznaczące, „kobiece” sprawy. Narzędziem stały się wywiady z powstankami, które na różne sposoby stały się uczestniczkami wydarzeń z 1944 roku; znajdziemy wśród nich łączniczki, sanitariuszki, ale także cywilki, które próbowały przeżyć. Czytane wspólnie, wywiady opisują rzeczywistość kobiet w powstaniu, budując ją z takich okrucichów życia codziennego, jak sprawy higieny, zanikających miesiączek, jednej sukienki, gotowania w warunkach polowych. Oczywiście, w tej codzienności znajduje się także miejsce dla wspomnień o powstańczych działaniach, ludziach, miejscach, akcjach; pojawia się wątek odmiennej tożsamości (jedna z powstaniek ukrywała swoje żydowskie pochodzenie), wypływa także sprawa traktowania kobiet jako osób „nie na miejscu” w tej „męskiej” rzeczywistości. Do tej pory w ramach Muzeum Historii Kobiet zrealizowane zostały także opracowania historii ruchu kobiecego w Polsce, emancypantek, sufrażystek, feministek oraz polskich pism feministycznych.

Z kolei Think Tank Feministyczny od lat rozbudowuje bibliotekę *on-line* tekstów feministycznych, zamieszczając w niej również opracowania i komentarze polskich autorek, a także liczne przekłady z języków obcych. W ten sposób organizacja udostępnia publikacje trudno lub w ogóle nieosiągalne na

polskim rynku wydawniczym. Twórczynie Think Tanku Feministycznego określają się jako „Zespół, czyli krytyczne feministyczne «MY» otwarte na przyłączenie się podobnie (niekoniecznie tak samo, ale na tych samych falach) myślących i czujących osób”⁴². Celem organizacji są studia nad niewystarczająco reprezentowanymi w polskiej refleksji feministycznej ekonomią⁴³ i polityką: „Think Tank Feministyczny inicjujemy, aby przyczynić się do rozwoju feministycznej krytyki polityki i ekonomii, w tym także do analizy projektu «transformacji» i jego związków z ekonomiczną globalizacją. Feministyczny głos w sferze publicznej nie może ograniczać się do wąsko rozumianej «problematyki kobiecej» – powinien dotyczyć wszystkich ważnych problemów współczesnego świata, bo wszystkie ważne problemy świata dotyczą również kobiet”⁴⁴. Zgodnie z tą deklaracją, teksty zamieszczone w bibliotece *on-line* dotyczą głównie problematyki ekonomicznej, politycznej oraz historii kobiet.

Aktywność Think Tanku Feministycznego nie ogranicza się do umieszczania w sieci dostępnych dla każdego materiałów. Organizacja o wyrazistym antykapitalistycznym stanowisku publikuje swoje raporty i współuczestniczy w badaniach; podejmuje również bezpośrednie edukacyjne działania: realizuje warsztaty, seminaria, konferencje oraz kursy *on-line* z zakresu feministycznej krytyki filozofii i ekonomii. Projekt *Emigrantki* zbierał wypowiedzi zarówno badaczek, jak i tytułowych postaci, dostarczając nie tylko analiz zjawiska, ale także pola, na którym bezpośrednio doświadczające go kobiety mogły zabrać głos.

W zakres badawczego zainteresowania Think Tanku Feministycznego wchodzi między innymi zagadnienie specjalnych stref ekonomicznych. W wyniku prowadzonych w Wałbrzychu badań i działań interwencyjnych (po protestach realizatorki wzięły udział w organizacji „okrągłego stołu”, wspierały też strajkujące matki) powstały między innymi: raport Małgorzaty Maciejewskiej *Zmęczone ciała i bezcenne produkty. Warunki pracy kobiet w specjalnej strefie ekonomicznej przemysłu elektronicznego. Raport z badań Think Tanku Feministycznego i Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach projektu o warunkach pracy w specjalnych strefach ekonomicznych*⁴⁵ i film dokumentalny *Strajk matek* (2011) Małgorzaty Maciejewskiej i Magdaleny Malinowskiej (wyprodukowany przez Think Tank i Szum TV), prezentujący problem bezrobotnych i bezdomnych mieszkanek w kontekście działalności SSE i polityki władz miasta. Film prezentowany bywa – jak to ma miejsce także w przypadku innych aktywistycznych dokumentów feministycznych – podczas spotkań i dyskusji feministycznych czy tematycznych konferencji; dostępny jest również (co już rzadziej spotykane) w serwisach Vimeo i YouTube oraz został dołączony do jednego z numerów „Przeglądu Anarchistycznego”. Dzieło pokazuje wywiady z matkami z Wałbrzycha – opowiadają one o sytuacji na rynku pracy i mieszkaniowym. Realizatorki filmu pozwalają zabrać głos osobom, które w dyskursie głównego nurtu są pomijane. Wypowiedzi wałbrzyszanek wzbogacone zostały o komentarz w formie *voice over*, wyjaśniający lokalny kontekst, oraz o materiały dokumentujące protesty. Autorki, co ważne, nie prezentują stanowiska tak zwanej drugiej strony – w ich filmie to kobiety mają głos, choć podczas wywiadów nie udało się uniknąć „etnograficznego” podziału „my” – „wy”.

W tym miejscu warto wspomnieć o jeszcze jednym feministycznym filmie dokumentalnym – opowiadającym o aborcji *Podziemnym Państwie Kobiet* (2009), zrealizowanym przez Grupę Filmową Entuzjastki (Claudia Snochowska-Gonzales, Anna Zdrojewska). W przeciwieństwie do dokumentów powstałych na zlecenie Astra Network, której częścią jest Federacja na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny (*Przełamując ciszę* i *Bez przemilczeń* Ewy Pytki, oba z 2007 roku), opartych na wypowiedziach ekspertek i historiach ikon walki o zmianę ustawy (Agata Lamczak, Alicja Tysiąc, Barbara Wojnarowska), nie padają tu znane nazwiska; do kamery mówią anonimowe (i pokazane w sposób ową anonimowość gwarantujący) dziewczyny, które zdecydowały się usunąć ciążę. Wyrastające z tradycji grup podnoszenia świadomości, na której ufundowany został, jak wskazuje Julia Lesage, amerykański dokument feministyczny⁴⁶, ujęte w obraz opresji, jakiej podlegają wszystkie Polki,

wywiady są zestawione z wypowiedziami aktywistek, polityczek, działaczek zarysowujących kontekst, ale także przypominających wydarzenia, do których wcześniej wspomniane filmy nie sięgały (takie jak losy Sekcji Kobiet w Solidarności czy pierwsze protesty przeciw zaostrzeniu ustawy).

Film ten został tu przywołany nieprzypadkowo, *Podziemne Państwo Kobiet* to bowiem także tytuł bloga zbierającego opowieści kobiet, które poddały się aborcji. Osoby prowadzące stronę, zachęcając do opowiadania swoich historii, wyjaśniają: „Na tym blogu publikujemy historie kobiet, które przerwały ciążę w podziemiu aborcyjnym. Opowiedziane własnym głosem, niecenzurowane. Każda kobieta przerywająca ciążę ma inne powody, żeby zejść do podziemia. Każda inaczej przeżywa tę decyzję”⁴⁷. Tytuł filmu stał się także inspiracją dla jednej z ulicznych interwencji grupy Lesmisja SROM (Separatystyczne Rewolucyjne Oddziały Maciczne), podczas której na Placu Wolności w Łodzi wywieszony został transparent o treści: „Podziemne państwo kobiet – wstęp 2000 zł”. Metodą upubliczniania działań w przestrzeni miejskiej stał się blog zawierający fotograficzne dokumentacje akcji Lesmisji⁴⁸.

Protesty przeciw zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej stały się w pewnym sensie wydarzeniami fundującymi polski ruch feministyczny. W kwestii dyskusji o prawach reprodukcyjnych istotna jest mobilizacja poprzez media, nieobca ruchowi kobiecemu. Z pomocą list dyskusyjnych i portali społecznościowych niejednokrotnie z powodzeniem zbierane były podpisy pod petycjami i listami otwartymi (nie tylko w sprawie praw reprodukcyjnych) czy inicjowane akcje w rodzaju wysyłania podpasek do minister zdrowia w reakcji na informację o zamiarze wprowadzenia ewidencji ciąż. Jednak najważniejsza inicjatywa podjęta w ostatnich latach przez środowiska feministyczne dowiodła ogromnych trudności w takiej mobilizacji za pomocą Internetu, która obyłaby się bez poparcia instytucji i mainstreamowych mediów. Mam tu na myśli inicjatywę „Tak dla Kobiet”, które celem było zebranie stu tysięcy podpisów pod obywatelskim projektem ustawy. Zebranych zostało jedynie około 30 tysięcy podpisów. Socjolożka Iza Desperak w felietonie dla *Feminoteki* komentowała fiasko inicjatywy w następujący sposób: „Nie chcemy rewolucji, tylko zmiany ustawy. Formularz do zbierania podpisów na stronie i fejsbuk, jak się okazuje, do tego nie wystarczą. Okazjonalny artykuł w «Życiu Pabianic» czy materiał w TVP Gorzów Wielkopolski nie wystarczy. Bez pośrednictwa głównych mediów nie mamy szansy na dotarcie do publiczności z informacją o tym, że jest taki projekt ustawy i można go poprzeć. Bez tego ci obywatele i te obywatelki, którzy chcą zmiany ustawy, pozbawieni zostają części swych politycznych praw”⁴⁹.

Konkluzja niniejszego artykułu nie jawi się zatem jako optymistyczna, każe bowiem podjąć refleksję nad możliwościami skutecznego prowadzenia interwencji w sytuacji rozproszonego, niejednolitego ruchu. Przyjrzenie się użyciom nowych mediów alternatywnych w polskim ruchu feministycznym pokazuje też, jak bardzo strategie z nimi związane dostosowywane są z jednej strony do łatwości posługiwania się danym narzędziem, z drugiej – do jego aktualnej popularności i możliwości dotarcia do jak największych rzesz odbiorców. Wymienione przeze mnie inicjatywy to przedsięwzięcia na małą skalę, realizowane w dużej mierze metodami DIY, zbliżające się do aktywności subkulturowych: „Można uznać, że całe spektrum mediów alternatywnych i radykalnych reprezentuje wyzwania rzucone hegemonii – na płaszczyźnie jawnie politycznej bądź za pośrednictwem takich rodzajów dywersyjnych działań, jak eksperymentowanie i transformowanie istniejących ról, rutyny, emblematów i znaków [...], co stanowi samo sedno kontrhegemonicznego stylu subkultury”⁵⁰.

styczeń 2014

¹ Zob. E. Zobl, R. Reitsamer, S. Gruenangerl, *Feminist Media Production in Europe: A Research Raport*, [w:] *Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*, red. E. Zobl, R.

Drüeke, Verlag, Bielefeld 2012, s. 21.

2 Archiwum feministycznych projektów znaleźć można na stronie: <http://grassrootsfeminism.net/cms/> (12 października 2014).

3 E. Zobl, R. Reitsamer, S. Gruenangerl, *Feminist Media Production...*, s. 26.

4 Warto jednak pamiętać o tym, że, jak wskazuje Jenny Gunnarsson Payne, rozpatrywanie feministycznych mediów poprzez kategorię mediów alternatywnych niesie za sobą szereg komplikacji. Zob. J. Gunnarsson Payne, *Feminist Media as Alternative Media? Theorising Feminist Media from the Perspective of Alternative Media Studies*, [w:] *Feminist Media...*

5 O. Guedes Bailey, B. Cammaerts, N. Carpentier, *Media alternatywne*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 7.

6 E. Zobl, R. Reitsamer, S. Gruenangerl, *Feminist Media Production...*, s. 21.

7 Zob. A. Juhasz, *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, Duke University Press, Durham NC 1995.

8 L.A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowane społecznie*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 31.

9 Zob. tamże, s. 30.

10 Zob. tamże, s. 36.

11 B. Geiger, M. Hauser, *Archiving Feminist Grassroots Media*, [w:] *Feminist Media...*, s. 74.

12 Zob. tamże, s. 73.

13 Zob. <http://www.feminoteka.pl/news.php> (12 października 2014).

14 Zob. <http://www.neww.org.pl/> (12 października 2014).

15 Zob. <http://www.federa.org.pl/> (12 października 2014).

16 Warto w tym miejscu wspomnieć o międzynarodowym projekcie *Women on Web*, określającym się jako „cyfrowa wspólnota kobiet, które miały aborcję oraz osób i organizacji, które popierają prawa aborcyjne”. Polskojęzyczna strona <https://www.womenonweb.org/pl/> działa jako część „luźnej sieci niezależnych organizacji i osób, które nie są ze sobą powiązane prawnie”, zapewniając dostęp do nielegalnej w Polsce aborcji medycznej i konsultacji z lekarzem. Ważną częścią projektu jest dział „Miałam aborcję”, w którym zbierane są historie kobiet, które przerwały ciążę. Podkreślić wypada, że opowieści i refleksje nie podlegają tu cenzurze: w zbiorze tym znaleźć można zarówno wypowiedzi kobiet, które po zabiegu odczuły ulgę, jak i wywiedzione z osobistej traumy wymuszonej aborcji nawoływania do urodzenia każdego dziecka.

17 Zob. <http://pismozadra.pl/> (12 października 2014).

18 Zob. <https://www.facebook.com/pages/Zadra/66287993808> (12 października 2014).

19 Zob. <https://www.facebook.com/lodz.manifa> (12 października 2014).

20 Zob. <https://www.facebook.com/PrawoWyboru> (12 października 2014).

21 Zob. <https://www.facebook.com/protestprzeciwkozaostrzeniuustawyantaborcyjnej> (12 października 2014).

22 Zob. <http://codziennikfeministyczny.pl/> (12 października 2014).

23 Zob. <https://www.facebook.com/CodziennikFeministyczny/info> (12 października 2014).

24 <http://codziennikfeministyczny.pl/redakcja/> (16 października 2014).

25 <http://gender.blox.pl/html> (16 października 2014).

26 Zob. <http://stopfanatykom.blox.pl> (16 października 2014).

27 Zob. E. Zobl, R. Reitsamer, S. Gruenangerl, *Feminist Media Production...*, s. 29.

28 Zob. <http://annadryjanska.natemat.pl/> (16 października 2014).

29 Warto w tym miejscu przypomnieć wcześniejsze próby feministycznego blogowania w serwisie Salon24, od początku grawitującym ku prawicy, które skończyły się niepowodzeniem (przypadek Kazimierzy Szczuki).

30 Zob. <http://lewica.pl/blog/zawadzka/> (16 października 2014).

31 Zob. <http://lewica.pl/blog/mrovzik/> (16 października 2014).

32 W ten sposób można z bardziej znanych, takich jak *Naima w sieci* czy *Szprotest*, trafić na blogi mniej rozpoznawalne, pokroju *We must always take sides* Ameby, weganki, aktywistki i koderki. Zob. <http://naimaonline.wordpress.com/> (16 października 2014); <http://paciorkowska.blogspot.com/> (16 października 2014); <http://szprotestuje.wordpress.com/> (16 października 2014). Autorka *We must...* jest także współtwórczynią bloga *Łajka. Kobiety i prawa zwierząt*, w wyrazisty sposób łączącego problematykę feministyczną z proekologiczną. Zob. <http://laikazine.wordpress.com/> (16 października 2014).

33 Zob. <http://pawianprzydrodze.wordpress.com/> (16 października 2014).

34 <http://naimaonline.wordpress.com/2013/11/14/281/> (16 października 2014).

35 Zob. <http://wiemkogowybieram.blogspot.com/> (16 października 2014).

36 Podobny charakter ma anonimowo prowadzona strona zbierająca wypowiedzi na temat niepłodności i metod wspomaganego rozrodu *Ściana wstydu*, <https://sites.google.com/site/ivfscianawstydu/> (16 października 2014).

37 <http://www.feminoteka.pl/muzeum/> (16 października 2014).

38 Tamże.

39 A. Czerwińska, *Pokolenia kobiet*, http://www.feminoteka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=37 (16 października 2014).

40 *Wstęp. Powstanie w bluzce w kwiatki. Życie codzienne kobiet w czasie Powstania Warszawskiego*, http://www.feminoteka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=38 (16 października 2014).

41 Tamże.

42 *O Think Tanku*, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/readarticle.php?article_id=272 (16 października 2014).

43 Problematyce tej został także poświęcony blog Zofii Łapniewskiej *Feministyczna Ekonomia*, <http://femeko.blox.pl/html> (16 października 2014).

44 *O Think Tanku...*

45 Zob. http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/strefy_raport_maciejewska_2012.pdf (16 października 2014).

46 Zob. J. Lesage, *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film*, „Quarterly Review of Film Studies” 1978, nr 3, cyt. za: P. Erens, *Women's Documentary Filmmaking: The Personal is Political*, [w:] *New Challenges for Documentary*, red. A. Rosenthal, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1988, s. 560–561.

47 <http://podziemnepanstwokobiet.blogspot.com/> (16 października 2014).

48 Zob. <http://lesmisja.blogspot.com/> (16 października 2014).

49 I. Desperak, *W ciszy. Czyli o tym, że fejsbuk nie wystarczy i potrzebujemy wsparcia mediów*, http://www.feminoteka.pl/readarticle.php?article_id=1128 (16 października 2014).

50 Cyt. za: E. Zobl, R. Reitsamer, S. Gruenangerl, *Feminist Media Production...*, s. 19.

Patryk Gałuszka

Finansowanie społecznościowe jako nowe wyzwanie badawcze dla nauk o mediach

Wprowadzenie

Rozwój Internetu, oprócz zmiany sposobów komunikowania się, przyniósł również nowe metody finansowania wytwarzania i dystrybucji treści medialnych i rozrywkowych. Jedną z dynamicznie rozwijających się innowacji jest finansowanie społecznościowe (*crowdfunding*). Definiowane jest ono jako „otwarte wezwanie, dokonywane przeważnie przez Internet celem zebrania zasobów pieniężnych w formie dobrowolnej darowizny lub wymiany w zamian za pewne wartości lub/i przyznanie praw głosu”¹. Jest to nowe zjawisko, które od niedawna wzbudza rosnące zainteresowanie badaczy reprezentujących różne dyscypliny nauki. Temat finansowania społecznościowego został dotychczas podjęty jedynie w kilkunastu recenzowanych publikacjach naukowych wydanych po angielsku² oraz w szeregu tekstów publicystycznych oraz pracach nierecenzowanych. W literaturze polskiej można znaleźć kilka artykułów poruszających zagadnienia związane z tym fenomenem³.

Niniejszy artykuł ma za zadanie uzupełnić wspomnianą literaturę poprzez podjęcie próby ukazania zjawiska crowdfundingu jako nowego wyzwania dla nauk o mediach. Takie ujęcie tematu wynika ze specyfiki i nowatorstwa finansowania społecznościowego, które – jak to zostanie wyjaśnione w dalszej części wywodu – jest w wielu aspektach zjawiskiem wcześniej w studiach medioznawczych niespotykanym.

Artykuł skomponowany został w następujący sposób: pierwsza część definiuje finansowanie społecznościowe, wprowadza jego klasyfikację oraz ukazuje istotne dane liczbowe dotyczące rozwoju zjawiska; część druga omawia *crowdfunding* jako nowy model finansowania produkcji medialnych; część trzecia natomiast ukazuje finansowanie społecznościowe jako nowy model relacji pomiędzy twórcami a odbiorcami. Części pierwsza i druga zostały oparte na przeglądzie literatury poświęconej omawianemu fenomenowi. Część trzecia stanowi próbę wskazania perspektyw badawczych, które mogą być wykorzystane w dalszych analizach tego zjawiska.

Finansowanie społecznościowe – opis zjawiska

Analizę crowdfundingu należy rozpocząć od zdefiniowania podmiotów biorących w nim udział oraz wskazania skali zjawiska. Uogólniając, można stwierdzić, że w proces finansowania społecznościowego zaangażowane są przynajmniej trzy strony. Po pierwsze, inicjatorzy projektów – na przykład artyści, którzy ogłaszają w Internecie, że zbierają środki na wydanie nowej płyty, książki lub realizację filmu. Po drugie, wpłacający – osoby, które decydują się wesprzeć projekt pewną sumą pieniędzy. Po trzecie, platforma finansowania społecznościowego – instytucja łącząca obie strony, inicjatorów projektów i wpłacających. Rola platformy jest kluczowa – stanowi ona zarówno miejsce ogłaszania projektów oraz organizowania procesu gromadzenia środków, jak i pełni funkcję strażnika, mającego zapewnić bezpieczeństwo wpłacanym pieniądзом. Brak nadzoru nad przepływem środków mógłby przecież zostać łatwo wykorzystany przez osoby nadużywające dobrej woli wpłacających. Warto przy tym nadmienić, że mimo iż incydenty naruszenia prawa zdarzały się w przypadku crowdfundingu bardzo rzadko, to w miarę popularyzacji zjawiska samokontrola platform może okazać się niewystarczająca, w związku z czym zaistnieje potrzeba dalszej regulacji finansowania społecznościowego na szczeblu

ustawodawczym⁴.

Oprócz wymienionych podmiotów w crowdfunding mogą być zaangażowane również podmioty należące do „starych mediów”, na przykład wydawcy książek lub fonogramów – wystarczy, aby artysta zbierający środki na upublicznienie swojego dzieła miał możliwość wykorzystania zgromadzonych finansów do zrealizowania go za pośrednictwem tradycyjnego wydawcy. W takim przypadku proces finansowania społecznościowego sprowadzony zostaje do mechanizmu pozyskiwania środków, który po zebraniu wyznaczonej kwoty jest uzupełniany tradycyjnym procesem wydawniczym. Nie wszystkie platformy crowdfundingowe dopuszczają jednak taką możliwość; część woli przejąć funkcje tradycyjnych wydawców, inne pozostawiają artystom wolną rękę w kwestii sposobu upublicznienia dzieła, pod warunkiem wypełnienia ewentualnych zobowiązań wobec wpłacających.

Według danych branżowych, w ramach ponad 1,1 miliona zrealizowanych w 2012 roku zbiórek platformy finansowania społecznościowego pozwoliły zgromadzić inicjatorom projektów prawie 2,7 miliarda dolarów amerykańskich⁵. W 2011 roku wartości te wynosiły odpowiednio 1 milion oraz 1,5 miliarda⁶. Szacuje się, że pod koniec 2012 roku na świecie funkcjonowało 536 platform finansowania społecznościowego, z czego przynajmniej kilka w Polsce⁷.

Dynamikę rozwoju crowdfundingu pokazują dane udostępnione przez największą platformę – Kickstarter. Do 19 listopada 2013 roku udało się za jej pośrednictwem ufundować 51 999 projektów; łączna liczba osób zaangażowanych w funkcjonowanie tej platformy wyniosła 5 195 733, z czego 1 516 529 to użytkownicy, którzy dokonali wpłaty więcej niż jeden raz⁸. Niemal rok później liczba ukończonych projektów to 71 011, łączna liczba osób wpłacających to 7 104 866, z czego 2 125 039 to użytkownicy, którzy dokonali wpłaty więcej niż jeden raz⁹.

Tabela 1 prezentuje bardziej szczegółowe dane dotyczące tego serwisu. Należy podkreślić, że zdecydowana większość projektów (wyłączając kategorie „technologia” i „jedzenie”) mieści się w szerokiej klasie „media, kultura i rozrywka”.

Tabela 1. Statystyki dla platformy finansowania społecznościowego Kickstarter (zestawienie danych na 19 listopada 2013 roku oraz 4 października 2014 roku).

Kategoria	Liczba rozpoczętych projektów		Łączne kwoty wpłacone na projekty (w mln USD)		Kwoty wpłacone na zrealizowane projekty (w mln USD)		Kwoty wpłacone na nie zrealizowane projekty (w mln USD)		Odsetek projektów, które zebrały kwotę docelową (w proc.)	
	2013	2014	2013	2014	2013	2014	2013	2014	2013	2014
Gry	7612	12628	193,35	275,45	169,69	242,69	17,45	28,72	48,82	34,61
Film & Video	31100	40106	180,20	240,33	148,93	199,92	27,82	37,64	48,99	39,47
Design	5882	10252	122,87	206,71	106,18	180,16	12,28	21,74	71,04	36,21
Technologia	3223	7883	96,30	199,40	81,94	172,16	10,50	22,82	38,86	27,21
Muzyka	25918	33136	95,79	125,26	86,03	112,94	7,94	10,42	28,98	53,93
Książki	14776	20103	42,47	57,64	34,50	47,53	6,14	8,68	39,78	31,05
Sztuka	10980	14406	31,42	42,73	27,00	36,66	3,90	5,38	35,08	45,75
Moda	4626	8167	24,41	42,41	19,86	35,84	3,08	5,39	55,14	27,36
Komiks	3360	4688	23,17	31,90	20,74	28,86	1,73	2,40	36,62	49,84
Teatr	5331	6957	20,68	28,00	18,11	24,58	2,21	3,17	32,49	62,98
Fotografia	3788	5772	11,73	16,06	9,82	12,98	1,65	2,39	34,73	32,19
Taniec	1612	2229	5,25	7,54	4,81	6,94	0,34	0,498	64,41	68,13
Dziennikarstwo	b.d.	1590	b.d.	4,73	b.d.	3,98	b.d.	0,592	b.d.	29,12
Suma dla wszystkich projektów	122987	180450	880	1340	754	1150	100	159	43,82	40,86

Źródło: Kickstarter Stats <http://www.kickstarter.com/help/stats?ref=footer> (19 listopada 2013 oraz 4 października 2014 roku). Dane ukazane w kolumnach oznaczonych datą 2013 zawierają wartości zanotowane przez serwis od początku działalności do dnia 19 listopada 2013 roku. Dane ukazane w kolumnach oznaczonych datą 2014 zawierają wartości zanotowane przez serwis od początku działalności do dnia 4 października 2014 roku. Pozycja „Suma dla wszystkich projektów” jest większa niż suma wartości w poszczególnych komórkach, ponieważ w tabeli nie ukazano wartości projektów, których nie można określić mianem „kreatywnych” (na przykład kategoria „jedzenie”).

Warto zwrócić także uwagę na zróżnicowanie modeli crowdfundingu. Jedną z klasyfikacji proponuje wyróżnienie: 1) finansowania społecznościowego opartego na udziałach (*equity-based crowdfunding*), kiedy wpłacający w zamian za przekazane środki pieniężne otrzymują udziały uprawniające ich na przykład do części zysków wygenerowanych przez produkt będący efektem realizacji projektu; na tej zasadzie w skupiającym się na przedsiębiorstwach muzycznych serwisie MegaTotal.pl do stycznia 2012 roku wpłacający stawali się udziałowcami w projekcie, co uprawniało ich do otrzymania części zysków ze sprzedaży płyty, gdy została ona wprowadzona do sprzedaży; 2) finansowania społecznościowego opartego na pożyczkach (*lending-based crowdfunding*), w którego przypadku inicjator projektu zwraca się do internautów z prośbą o wpłaty w formie pożyczek; pożyczki takie są zwracane, kiedy projekt zostanie zrealizowany i przyniesie zyski; 3) finansowania społecznościowego opartego na nagrodach (ang. *reward-based crowdfunding*), kiedy inicjator projektu zwraca się do internautów z prośbą o wpłaty, w zamian za co oferuje im materialne lub niematerialne nagrody; w przypadku projektu polegającego na realizacji filmu mogą to być na przykład: wysłanie wpłacającemu kopii DVD (co jest *de facto* formą przedsprzedaży) albo zaproszenie na plan filmu, pokaz przedpremierowy, a nawet na wspólną kolację z aktorami, reżyserem itd.; 4) finansowania społecznościowego opartego na bezinteresownych wpłatach (*donation-based crowdfunding*), kiedy to inicjatorzy projektu zwracają się do internautów o wsparcie, nie obiecując im w zamian żadnych korzyści; model ten przypomina

tradycyjne zbiórki dobroczynne (takie jak Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy), z tą różnicą, że do organizacji procesu zbierania pieniędzy wykorzystywany jest Internet¹⁰.

Powyższej klasyfikacji nie należy uznawać za wyczerpującą – w przypadku tak dynamicznie rozwijającego się zjawiska trzeba mieć na uwadze zarówno przenikanie się dotychczasowych, jak i pojawianie się nowych modeli¹¹. Ponadto, nie wszystkie z przywołanych strategii są w równym stopniu wykorzystywane przez twórców oraz przedsiębiorstwa medialne. Dlatego też, mimo iż przez zastosowanie Internetu każdy model finansowania społecznościowego jest interesujący dla medioznawców, w kolejnych częściach artykułu szczególną uwagę poświęcę temu, jakie wyzwania przed badaniami medioznawczymi stawia rozwój crowdfundingu opartego na udziałach oraz nagrodach.

Finansowanie społecznościowe jako nowy model finansowania produkcji medialnych

Pierwsze artykuły naukowe poświęcone finansowaniu społecznościowemu powstały w środowisku badaczy zajmujących się ekonomicznymi aspektami funkcjonowania mediów i instytucji kultury¹². Zainteresowanie ekonomistów tym tematem można dość łatwo wyjaśnić. Z jednej strony, crowdfunding jest ściśle związany z przepływem środków pieniężnych, a ten stanowi domenę ekonomii. Z drugiej strony, omawiany tu fenomen do pewnego stopnia jawi się jako odpowiedź na dylematy stojące przed branżą mediów i rozrywki w wyniku upowszechnienia się tak zwanego piractwa internetowego. Innymi słowy, finansowanie społecznościowe szybko przykuło uwagę ekonomistów badających wpływ zjawiska ściągania plików muzycznych lub filmowych z Internetu na kondycję branży medialno-rozrywkowej jako potencjalny sposób rozwiązania problemów z finansowaniem nowych produkcji medialnych. Niniejsza część artykułu ukazuje najistotniejsze obserwacje poczynione przez tych badaczy.

Andrea Ordanini i jego współpracownicy¹³ opracowali studium przypadku trzech platform finansowania społecznościowego, między innymi SellaBand – serwisu poświęconego wydawaniu nagrań muzycznych. Doszli oni do wniosku, że proces zbierania środków przebiega według określonych schematów, co umożliwia wyróżnienie trzech jego faz. Pierwsza z nich może być określona mianem „finansowania przez przyjaciół” (*friend funding*). Zbieranie środków przebiega wówczas stosunkowo szybko, ponieważ odbywa się głównie wśród bliskich i znajomych inicjatora projektu oraz przyciąga innych poprzez efekt nowości. Faza druga, „zdobywanie tłumu” (*getting the crowd*), jest o wiele trudniejsza – charakteryzuje się spowolnieniem procesu zbiórki. Wynika to z wyczerpywania się dynamiki zbierania środków wśród znajomych i przyjaciół inicjatora projektu, co wiąże się z koniecznością przekonania obcych mu osób do udzielenia wsparcia. Odbywa się to na przykład poprzez informowanie o pomysły użytkowników serwisów społecznościowych, takich jak Facebook. Większość projektów nie przechodzi tej fazy – środki przestają służyć, entuzjazm zbierającego wygasa i przedsięwzięcie zostaje zakończone. Nieliczne projekty dochodzą do fazy trzeciej: „wyścigu, by się włączyć” (*race to be „in”*). Polega ona na stosunkowo szybkim przyroście środków, co wynika z tego, że wpłacający zaczynają postrzegać dany projekt jako posiadający wysokie szanse na realizację, co skłania ich do szybkich inwestycji mających na celu zdążenie przed końcem zbiórki. Jak podaje założyciel serwisu SellaBand, „artyści, którzy dojdą do 25 tysięcy dolarów, dość szybko docierają do 50 tysięcy”¹⁴ (w SellaBand 50 tysięcy dolarów amerykańskich było w chwili przeprowadzania wywiadu kwotą, której zebranie gwarantowało realizację projektu). Autorzy zaznaczają, że sugerowany przez nich modelowy proces zbiórki wymaga potwierdzenia w dalszych badaniach przeprowadzonych w odniesieniu do platform działających w różnych branżach i krajach¹⁵.

Ethan Mollick poddał analizie serwis Kickstarter, dochodząc do wniosku, że istotnym czynnikiem decydującym o powodzeniu projektu jest przygotowanie zbierającego, przejawiające się między innymi w łatwości przekonania wpłacających do potencjalnie wysokiej jakości finalnego produktu¹⁶. Jak zauważa autor, projekty odnoszące sukces przekraczają docelową kwotę (o której zebranie wystąpił inicjator projektu) w niewielkim stopniu, podczas gdy ponoszącym porażkę wiele brakuje do osiągnięcia ustalonej wcześniej sumy¹⁷ (do tych samych wniosków może prowadzić analiza danych

zamieszczonych w tabeli 1). Częstym zjawiskiem jest również występowanie opóźnień w realizacji projektów, co może wynikać z tego, że część zadań realizowanych na platformie Kickstarter to duże przedsięwzięcia, w których przypadku dokładne zaplanowanie terminów może być trudne.

Agrawal i inni¹⁸, pracując na danych pochodzących ze wspomnianego wcześniej serwisu SellaBand, doszli do wniosku, że finansowanie społecznościowe pomaga artystom poszukującym kapitału przewyciężyć bariery geograficzne. Fakt, że bliskość geograficzna odgrywa pewną rolę na SellaBand, wynika z tego, że w początkowych fazach zbierania środków artysta uzyskuje wpłaty przede wszystkim od swoich bliskich, znajomych i rodziny, a ci z reguły mieszkają niedaleko niego. Dopiero w kolejnych fazach zbiórki daje się odczuć pozytywny wpływ Internetu na redukcję dystansu między artystami i wpłacającymi internautami. Wnioski te pozostają w zgodzie z cytowanymi wcześniej analizami Ordaniniego i jego współpracowników.

Omawiając literaturę poświęconą finansowaniu społecznościowemu, warto też wspomnieć o publikacjach krajowych. Spośród kilku tekstów naukowych zajmujących się między innymi miastem¹⁹, filmem²⁰ i nowymi rolami konsumentów²¹ najwięcej uwagi poświęcono branży muzycznej. Wspólnie z Victorem Bystrovem²² dokonałem porównania struktury organizacyjnej tradycyjnej firmy fonograficznej z platformą MegaTotal. Z podjętej przez nas analizy wyłaniają się istotne różnice między tymi formami organizacji działalności fonograficznej. Po pierwsze, firmy fonograficzne zajmują się przede wszystkim wynajdywaniem talentów oraz pomaganiem im w rejestracji, wydaniu i sprzedaży nagrań, podczas gdy działalność MegaTotal skupia się na pośredniczeniu „w relacjach finansowych pomiędzy twórcami a odbiorcami dóbr kultury”²³. Po drugie, firmy fonograficzne, w szczególności średnie i duże, są w stanie w istotnym stopniu wesprzeć artystów w zakresie dystrybucji i promocji, podczas gdy zaangażowanie platformy MegaTotal jest w tej mierze ograniczone, co wymusza samodzielną aktywność promocyjną i dystrybucyjną artystów oraz odbiorców ich twórczości. Po trzecie, funkcja słuchaczy w przypadku firmy fonograficznej sprowadza się do bycia nabywcami i konsumentami, podczas gdy na platformie finansowania społecznościowego realizują oni poważniejsze zadanie, które za C.K. Prahaladem i Vernatem Ramaswamyem można określić mianem roli „współtwórców wartości”²⁴. Funkcja ta wykracza poza współfinansowanie nagrań – oznacza ona także współdecydowanie o tym, które nagrania zostaną wydane. Innymi słowy, dokonując wpłat na poczet konkretnych projektów realizowanych na MegaTotal (lub innej platformie finansowania społecznościowego), wpłacający uczestniczą w wyborze projektów, które zakończą się sukcesem, to znaczy pojawią się na rynku. W przypadku tradycyjnego modelu decyzja ta należałaby do pracowników firmy fonograficznej, którzy – wykorzystując swoją wiedzę i doświadczenie – dokonaliby arbitralnego wyboru nagrań do realizacji. W pewnym sensie można więc stwierdzić, że działalność platformy crowdfundingowej, pozostawiającej ostateczne decyzje repertuarowe swoim użytkownikom, charakteryzuje się bardziej demokratycznym procesem decyzyjnym.

Przegląd niewielkiej jak dotąd literatury naukowej dotyczącej finansowania społecznościowego można zakończyć, wspominając o dwóch artykułach odnoszących się bezpośrednio do projektów dziennikarskich. W pierwszym z nich Tanja Aitamurto dokonuje analizy platformy Spot.Us, która pozwala finansować teksty reporterskie i dziennikarskie. Zdaniem autorki, wpłaty internautów zmieniają charakter więzi między reportażystami i czytelnikami, wzmacniając ją i budując nowe rozumienie dziennikarskiej odpowiedzialności. Dziennikarze zaczynają postrzegać wpłacających jako „inwestorów, których nie można zawieść”²⁵. Motywacja wpłacających ma z kolei charakter altruistyczny – chodzi im o przyczynienie się do społecznej zmiany i wspólnego dobra. Aitamurto konkluduje, że dzięki finansowaniu społecznościowemu użytkownicy mediów dzielą się nie tylko historią opisaną przez reportera, ale także historią udziału w procesie jej powstawania.

W drugim ze wspomnianych artykułów Miguel Carvajal i jego współautorzy²⁶ wskazują na *crowdfunding* jako na alternatywny sposób finansowania dziennikarstwa, co ma szczególne znaczenie w

sytuacji spadku przychodów gazet. Zdaniem badaczy, finansowanie społecznościowe może przysłużyć się powstaniu mediów nie nastawionych na zysk, lecz kierujących się interesem publicznym. O sukcesie tego typu inicjatyw decydują: „przejrzystość, zaangażowanie użytkowników oraz kontrola tego, jak są wykorzystywane pieniądze wpłacających”²⁷. Artykuły Aitamurto oraz Carvajala i jego współpracowników można traktować jako pierwsze symptomy rosnącego zainteresowania medioznawców tematem finansowania społecznościowego. Następna część niniejszego artykułu ukazuje teoretyczne perspektywy, które mogą być użyteczne podczas dalszych analiz tematu.

Finansowanie społecznościowe jako nowy model relacji pomiędzy twórcami a odbiorcami

Liczni badacze zwracają uwagę na daleko idące konsekwencje postępu technologicznego skutkujące tym, że role producenta (na przykład producenta dóbr kultury) i konsumenta lub użytkownika (na przykład odbiorcy mediów) zaczynają się przenikać. Fenomen ten skłonił Axela Brunsa²⁸ do użycia terminu „produser” (połączenie angielskich słów *producer* i *user*), a George’a Ritzera i Nathana Jurgensona²⁹ – do wykorzystania powstałego w latach osiemdziesiątych XX wieku terminu *prosumer* (połączenie angielskich słów *producer* i *consumer*). Koncepcja Brunsa wydaje się potencjalnie użyteczna do analizy zjawiska finansowania społecznościowego. Zdaniem autora, działalność „produserów” może być traktowana jako odrębna forma organizacji wytwarzania dóbr o charakterze informacyjnym. Do jej właściwości zaliczyć można: wykorzystanie współpracy członków społeczności, wymiennosc ról (łatwo można przejść od bycia producentem do bycia użytkownikiem), wytwarzanie „niedokończonych artefaktów” (takich jak hasła w Wikipedii, które stale mogą być ulepszone) oraz wspólnotowe podejście do własności (twórcy haseł w Wikipedii nie są ich właścicielami).

W przypadku serwisów crowdfundingowych niewątpliwie można mówić o współpracy w ramach społeczności tworzonej przez użytkowników platformy oraz wymiennosci ról, choć ta akurat nie jest pełna: inicjator projektu (na przykład artysta) przez cały czas trwania zbiórki nim pozostaje. Mimo to role wpłacających charakteryzują się dużą wymiennością. Poza dostarczaniem kapitału niezbędnego do wytworzenia dzieła mogą oni zajmować się jego promocją i dystrybucją. W niektórych przypadkach, jeśli artysta wyrazi taką wolę, mogą nawet współuczestniczyć w twórczej części projektu, na przykład dostarczać nagrania dźwięków, które następnie zostaną wykorzystane w trakcie nagrywania płyty³⁰. Dwie pozostałe cechy zaproponowanego przez Brunsa modelu wytwarzania dóbr informacyjnych nie są w przypadku finansowania społecznościowego łatwe do spełnienia. Artefakty wytwarzane przez społeczności zaangażowane w *crowdfunding* rzadko pozostają niedokończone – płyta, książka lub film, o ile uzyskały wsparcie finansowe, są wydawane na nośniku, przez co należy je traktować jako dokończone. Podobnie rzecz ma się w kwestii prawa własności intelektualnej – jest ono zazwyczaj bardziej restrykcyjnie przestrzegane niż w przypadku projektów takich jak Wikipedia; artysta lub dziennikarz inicjujący zbiórkę z reguły woli zachować pełne prawa autorskie do swojego dzieła, dzieląc się nimi jedynie z platformą finansowania społecznościowego, jeśli jest to wymagane przez jej regulamin. Rozważając wykorzystanie modelu Brunsa do analizy crowdfundingu dóbr kultury, mediów i rozrywki, należy mieć to na uwadze.

Poszukując innego modelu analizy, można sięgnąć do badań społeczności fanów. Bogata literatura przedmiotu oferuje różne perspektywy, w tym zaproponowaną przez Henry’ego Jenkinsa kulturę uczestnictwa³¹, badania subkultur³² lub teorię krytyczną³³. Wśród wielu niejednokrotnie polemicznych względem siebie koncepcji warto wskazać na klasyfikację Barta Cammaerts. Autor wyróżnił trzy kategorie użytkowników treści muzycznych: fana, konsumenta muzyki oraz użytkownika praw autorskich. Z każdą z tych klas wiążą się innego rodzaju pojęcia. Fana należy wiązać z kategoriami takimi jak kapitał symboliczny i społeczność, konsumenta muzyki – z utowarowieniem produkcji kulturalnej oraz wymianą rynkową, a użytkownika praw autorskich – z kulturą dzielenia się³⁴. Cammaerts podkreśla, że istnienie fanów pokazuje, iż „[...] muzyka to coś więcej niż tylko

konsumpcja produktu (kultury)”³⁵. Innymi słowy, aktywność fanów z jednej strony polega na konsumowaniu, z drugiej jednak wykracza poza nie, często stojąc w opozycji do konsumeryzmu. Przyjęcie założenia, że osoby biorące udział w finansowaniu społecznościowym czynią to z pobudek fanowskich, otworzy pole dla interesującej dyskusji o tym, jak zmienia się zachowanie fanów w zależności od modelu crowdfundingu. Można bowiem domniemywać, że inaczej będą oni reagować w przypadku modelu opartego na udziałach, a inaczej w przypadku modelu opartego na bezinteresownych wpłatach – w tym pierwszym jedną z motywacji uczestników może wszak być perspektywa zarobku, podczas gdy w przypadku drugiego motywacje *stricte* finansowe da się raczej wykluczyć. Warto zwrócić również uwagę na fakt, że sama kompozycja uczestników obu modeli finansowania społecznościowego może być inna.

Kwestię motywacji użytkowników platform crowdfundingowych zanalizowano na podstawie danych empirycznych obrazujących zachowania użytkowników serwisu MegaTotal. Dane te wskazują, że „możliwość zarabiania pieniędzy na MegaTotal poprzez inwestowanie w projekty osiągające sukces ma pewne znaczenie dla większości użytkowników, mimo tego, że wola wsparcia artystów jest w większości przypadków motywacją dominującą”³⁶. Użytkownicy deklarujący, że chęć wspomoczenia artystów jest najsilniejszą motywacją skłaniającą ich do korzystania z MegaTotal, wydają ponadto w tym serwisie więcej niż ci, którzy kierują się chęcią zarobku³⁷. Biorąc pod uwagę fakt, że każda platforma finansowania społecznościowego ma swoją specyfikę, nie można uogólniać tych wyników. Dalsze badania powinny podjąć próbę stworzenia klasyfikacji użytkowników z uwzględnieniem kryterium ich zaangażowania we wspieranie wybranych projektów. Można zaryzykować stwierdzenie, że w odniesieniu do platform finansujących dobra kultury motywacje „fanowskie” niewątpliwie okazałyby się w większości przypadków istotne.

Wątki poruszone przez Cammaerts rozwija Jeremy Wade Morris, pisząc, że: „Digitalizacja ujawniła coś, co od dawna było w odniesieniu do dóbr kultury prawdziwe: ludzie nie płacą wyłącznie za rzeczy; płacą także za znaczenia, jakie wiążą z daną rzeczą”³⁸. W konsekwencji inicjatorzy projektów otrzymują możliwość wykorzystania skłonności fanów do płacenia za rzeczy, które w czasach przed upowszechnieniem się Internetu nie mogły być przedmiotem transakcji na masową skalę, takich jak aktywny udział w nagraniu płyty. Otwiera to pole dla kolejnych analiz, które mogłyby odpowiedzieć na przykład na pytanie: czy zaangażowanie internautów na etapie powstawania dzieła wykracza poza udział finansowy i oznacza także zamiar wpływania na jego zawartość?

Trzecią perspektywą, którą można przyjąć w analizie zjawiska finansowania społecznościowego, jest oparta na teorii krytycznej koncepcja darmowej pracy (*free labour*)³⁹. Wyjaśnia ona, w jaki sposób działania internautów, takie jak pisanie komentarzy na forach internetowych, udział w czatach, publikowanie filmów na YouTube, współpraca przy tworzeniu oprogramowania o otwartym kodzie źródłowym itd. mogą być wykorzystywane przez biznes, to znaczy firmy kontrolujące infrastrukturę wspomnianych usług internetowych. Firmy te chętnie sięgają po zaangażowanie użytkowników usług internetowych, nie wypłacając im za ich działania wynagrodzenia, mimo że często mają one charakter zbliżony do pracy (stąd termin „darmowa praca”).

Przyjęcie tego punktu widzenia otwiera szerokie pole do analizy crowdfundingu. Po pierwsze, internauci zaangażowani w finansowanie społecznościowe przeznaczają owoce swojej pracy – pieniądze – na finansowanie produktów (muzyki, filmów, książek itd.), które dawniej finansowane byłyby przez nastawione na zysk przedsiębiorstwa z obszaru kultury, mediów i rozrywki. Oczywiście, wymaga to przyjęcia założenia, że w przypadku braku crowdfundingu produkty te rzeczywiście ukazałyby się na rynku⁴⁰. Równie dobrze wydawcy mogliby przecież uznać je za nierokujące szansa na zarobek, w efekcie czego nie powstałyby lub nie wyszłyby poza zasięg działań amatorów. Jeśli w istocie finansowanie społecznościowe zastępuje działania komercyjnych wydawców, to możemy mówić o przeniesieniu ryzyka wydawania muzyki, książek, gier komputerowych lub filmów z nastawionego na

zysk biznesu na indywidualnych internautów. Na ile można to uznać za eksploatację, zależy od przyjętego modelu crowdfundingu, na przykład od tego, czy internauci biorący udział we współfinansowaniu mogą liczyć na ewentualne zyski w przypadku powodzenia produktu (model oparty na udziałach).

Po drugie, perspektywa „darmowej pracy” każe spojrzeć szerzej na aktywność internautów angażujących się w *crowdfunding*. Można bowiem przyjąć, że w przypadku platform finansowania społecznościowego, które mają rozwinięte funkcje społecznościowe, takie jak fora internetowe lub czaty, każda aktywność internauty zostawiająca ślad w serwisie, na przykład post na stronie projektu, jest formą „darmowej pracy”. Owa aktywność internautów być może przynosi im jakieś korzyści, raczej jednak niematerialne (polegające na przykład na satysfakcji płynącej z kontaktu z innymi użytkownikami platformy), na pewno zaś przynosi korzyści materialne lub pośrednio przekładające się na materialne firmie prowadzącej platformę. Można więc powiedzieć, że w myśl koncepcji „darmowej pracy” internauci korzystający z platform finansowania społecznościowego zostawiają na nich nie tylko swoje pieniądze, ale także czas.

Oba wątki inspirowane koncepcją „darmowej pracy” są jedynie przykładami złożoności zagadnienia crowdfundingu analizowanego z perspektyw koncepcji inspirowanych teorią krytyczną. Najbliższe lata przyniosą niewątpliwie więcej publikacji na ten temat.

Podsumowanie

Niniejszy artykuł stanowił próbę przybliżenia zjawiska finansowania społecznościowego oraz ukazania perspektyw, które mogą służyć jego analizie. Kluczowe dla zrozumienia znaczenia crowdfundingu dla rozwoju mediów jest dostrzeżenie, że stanowi on nową formę relacji między nadawcami, pośrednikami i odbiorcami komunikatów medialnych oraz dóbr kultury i rozrywki. Dzięki pośrednictwu platformy finansowania społecznościowego strony stają się partnerami lub – idąc dalej – współnikami biznesowymi w projekcie, który może zostać zrealizowany dzięki zaangażowaniu wielu niezależnych od siebie jednostek koordynowanych za pośrednictwem sieci. Konkluzją niniejszego wywodu będzie zarysowanie obszarów, które powinny zostać poddane analizie empirycznej. Pytania, jakim badacze powinni poświęcić uwagę, dotyczą tego: 1) czy zaangażowanie internautów na etapie powstawania dzieła wykracza poza udział finansowy i oznacza także zamiar wpływania na jego zawartość?; 2) co związek finansowy twórców i odbiorców oznacza dla kwestii przestrzegania prawa autorskiego w sieci?; 3) na ile zaangażowanie finansowe internautów w produkcje medialne może być analizowane przez pryzmat takich koncepcji, jak kultura uczestnictwa, darmowa praca, współtworzenie wartości? A może potrzebne są nowe perspektywy badawcze? Dokonana tutaj próba problematyzacji zjawiska finansowania społecznościowego oraz wspomniane pytania powinny pomóc w dalszych badaniach zjawiska, podejmowanych z perspektywy zarówno teorii, jak i empirii.

Badania zrealizowano w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (grant Sonata „Produkcja partnerska dóbr kultury w modelu finansowania społecznościowego”; decyzja DEC-2011/03/D/HS4/03408). Artykuł powstał podczas stypendium naukowego w CEU Institute for Advanced Study w Budapeszcie.

¹ P. Belleflamme, T. Lambert, A. Schwienbacher, *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd*, „Journal of Business Venturing” 2014, nr 29 (5), s. 591.

² Zob. A. Ordanini, L. Miceli, M. Pizzetti, A. Parasuraman, *Crowd-funding: transforming customers into investors through innovative service platforms*, „Journal of Service Management” 2011, nr 22 (4), s. 443–470; T. Aitamurto, *The impact of crowdfunding on journalism*, „Journalism Practice” 2011, nr 5 (4), s. 429–445; A. Schwienbacher, B. Larralde, *Crowdfunding of Small Entrepreneurial Ventures*, [w:]

The Oxford Handbook of Entrepreneurial Finance, red. D. Cumming, Oxford University Press, New York 2012, s. 369–391; M. Carvajal, J.A. García-Avilés, J.L. González, *Crowdfunding And Non-Profit Media: The emergence of new models for public interest journalism*, „Journalism Practice” 2012, nr 6 (5-6), s. 638–647; P. Gałuszka, V. Bystrov, *Crowdfunding: A Case Study of a New Model of Financing Music Production*, „Journal of Internet Commerce” 2014, nr 13 (w druku); E. Mollick, *The dynamics of crowdfunding: An exploratory study*, „Journal of Business Venturing” 2014, nr 29 (1), s. 1–16; P. Belleflamme, T. Lambert, A. Schwienbacher, *Crowdfunding...*

³ Zob. B. Brzozowska, *Crowdfunding and Crowdsourcing: New Challenges for the Visual Documentation of City Cultures*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 4 (18), s. 301–310; P. Gałuszka, V. Bystrov, *Spółecznościowe finansowanie produkcji dóbr kultury na przykładzie serwisu MegaTotal.pl*, „Zarządzanie w kulturze” 2012, nr 13 (4), s. 329–339; P. Gałuszka, V. Bystrov, *Development of Crowdfunding in Poland from the Perspectives of Law and Economics*, [w:] *Polish Yearbook in Law and Economics*, t. 3, red. J. Beldowski, K. Szaniawska-Metelska, L. Visscher, Beck Publishing, Warszawa 2013, s. 145–166. Tekst dostępny także pod adresem: <http://ssrn.com/abstract=2088169> (11 października 2014); P. Gałuszka, V. Bystrov, *Platforma finansowania społecznościowego jako nowy typ przedsiębiorstwa na rynku kultury*, „Studia i Prace. Kolegium Zarządzania i Finansów. Zeszyt Naukowy” 2013, nr 125, s. 145–162; P. Wechta, *Nowe role konsumentów*, „Marketing i Rynek” 2012, nr 9.

⁴ Zob. P. Gałuszka, V. Bystrov, *Development of Crowdfunding in Poland...*, s. 145–166.

⁵ Massolution, *Crowdfunding Industry Report*, <http://research.crowdsourcing.org/2013cf-crowdfunding-industry-report> (4 października 2014), s. 9.

⁶ Crowdsourcing.org, *The crowdfunding Industry Report. Market Trends, Composition and Crowdfunding Platforms*. <http://www.crowdfunding.nl/wp-content/uploads/2012/05/92834651-Massolution-abridged-Crowd-Funding-Industry-Report1.pdf> (16 czerwca 2013), s. 18.

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ Dane na dzień 19 listopada 2013 roku podane za Kickstarter Stats <http://www.kickstarter.com/help/stats?ref=footer> (19 listopada 2013).

⁹ Dane na dzień 4 października 2014 roku podane za Kickstarter Stats <https://www.kickstarter.com/help/stats?ref=footer> (4 października 2014).

¹⁰ Klasyfikacja oparta na Crowdsourcing.org, *Crowdfunding Industry Report...*, s. 13. Zob. także podobną klasyfikację: J. Hemer, *A Snapshot on Crowdfunding*, „Working Papers Firms and Region” 2011, nr 2, http://www.isi.fraunhofer.de/isi-media/docs/p/de/arbapap_unternehmen_region/ap_r2_2011.pdf (19 listopada 2013).

¹¹ Przykładem przenikania się modelu finansowania społecznościowego opartego na udziałach oraz finansowania społecznościowego opartego na nagrodach jest serwis MegaTotal po zmianach wprowadzonych w styczniu 2012 roku. Od tego czasu artyści mogą, w zamian za wpłatę o określonej wysokości, oferować specjalnie zaprojektowane nagrody, na przykład zaproszenie do studia nagraniowego w celu obserwacji procesu rejestracji muzyki. W ten sposób model oparty na udziałach zostaje uzupełniony cechami modelu opartego na nagrodach.

¹² Powstał też szereg stricte ekonomicznych opracowań, które nie odnoszą się do mediów i kultury, w związku z czym zostały pominięte w niniejszym szkicu. Artykuły te analizują finansowanie społecznościowe na przykład z perspektywy studiów nad przedsiębiorczością lub bankowości. Zob. A. Ley, S. Weaven, *Exploring Agency Dynamics of Crowdfunding in Start-up Capital Financing*, „Academy of Entrepreneurship Journal” 2011, nr 17 (1), s. 85–110. Warto też podkreślić uwagę poświęconą finansowaniu społecznościowemu przez amerykańską literaturę prawniczą, zwłaszcza po podpisaniu przez Baracka Obamę w 2012 roku ustawy JOBS Act, regulującej finansowanie społecznościowe w USA. Zob. np. S.R. Cohn, *The New Crowdfunding Registration Exemption: Good*

Idea, Bad Execution, „Florida Law Review” 2012, nr 64, s. 1433–1447.

[13](#) Zob. A. Ordanini, L. Miceli, M. Pizzetti, A. Parasuraman, *Crowd-funding...*, s. 443–470.

[14](#) Tamże, s. 458.

[15](#) Zob. tamże.

[16](#) Zob. E. Mollick, *The dynamics of crowdfunding...*, s. 14.

[17](#) Zob. tamże, s. 13.

[18](#) A.K. Agrawal, C. Catalini, A. Goldfarb, *The geography of crowdfunding*, „Working Paper No. 16820” 2011, National Bureau of Economic Research.

[19](#) Zob. B. Brzozowska, *Crowdfunding and Crowdsourcing...*, s. 301–310.

[20](#) Zob. B. Brzozowska, *Crowdfunding. Nowe perspektywy produkcji i promocji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 183–193.

[21](#) Zob. P. Wechta, *Nowe role konsumentów*, „Marketing i Rynek” 2012, nr 9.

[22](#) Zob. P. Gałuszka, V. Bystrov, *Platforma finansowania społecznościowego...*, s. 145–162.

[23](#) Tamże, s. 158.

[24](#) C.K. Prahalad, V. Ramaswamy, *Co-creating unique value with customers*, „Strategy & Leadership” 2004, nr 32 (3), s. 4–9.

[25](#) Zob. T. Aitamurto, *The impact of crowdfunding...*, s. 429.

[26](#) Zob. M. Carvajal, J.A. García-Avilés, J.L. González, *Crowdfunding And Non-Profit Media...*, s. 638–647.

[27](#) Tamże, s. 638.

[28](#) Zob. A. Bruns, *The future is user-led: The path towards widespread produsage*, „Fibreculture Journal” 2008, nr 11.

[29](#) Zob. G. Ritzer, N. Jurgenson, *Production, Consumption, Prosumption. The nature of capitalism in the age of the digital ‘prosumer’*, „Journal of Consumer Culture” 2010, nr 10 (1), s. 13–36. Zob. też np. C. Xie, R.P. Bagozzi, S.V. Troye, *Trying to prosume: toward a theory of consumers as co-creators of value*, „Journal of the Academy of Marketing Science” 2008, nr 36 (1), s. 109–122.

[30](#) Zob. np. J.W. Morris, *Artists as Entrepreneurs, Fans as Workers*, „Popular Music and Society” 2014, nr 37 (3), s. 273–290.

[31](#) Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

[32](#) Zob. D. Hebdige, *Subculture, the meaning of style*, Methuen, London 1979.

[33](#) Zob. M. Hills, *Fan cultures*, Routledge, London–New York 2002.

[34](#) Zob. B. Cammaerts, *From vinyl to one/zero and back to scratch: Independent Belgian Micro labels in search of an ever more elusive fan base*, „Media@LSE Electronic Working Paper Series” 2010, nr 20, s. 13.

[35](#) Tamże.

[36](#) P. Gałuszka, V. Bystrov, *The rise of fanvestors: A study of a crowdfunding community*, „First Monday” 2014, nr 19 (5), <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4117/4072> (5 października 2014).

[37](#) Zob. P. Gałuszka, V. Bystrov, *Development of Crowdfunding in Poland...*, s. 153–154.

[38](#) J.W. Morris, *Artists as Entrepreneurs...*, s. 273–290.

[39](#) Zob. T. Terranova, *Network culture: politics for the information age*, Pluto Press, Ann Arbor 2004.

[40](#) Co wcale nie jest pewne. Zob. P. Gałuszka, V. Bystrov, *Crowdfunding: A Case Study of a New Model...*

Paweł Sołodki

Crowdsourcing films – szkic o zjawisku

Crowdsourcing znaczy dosłownie: „pozyskiwanie źródeł od tłumu”. Ci, którzy chcą skorzystać z tej metody, kierują za pośrednictwem internetowych platform prośbę o pomoc do wspomnianego „tłumu”, który jest gotowy oferować swą pracę i zasoby („źródła”) bezpłatnie, co stanowi kuszącą propozycję w czasach, gdy użytkownicy sieci wychowywani są w poczuciu, iż Internet oparty jest na nieodpłatnej wymianie dóbr: filmów, muzyki, usług (nie zawsze legalnymi drogami), a przy tym stanowi doskonałą tubę do wyrażania siebie na skalę masową (nie zawsze w sposób interesujący dla innych czy zachęcający do dialogu). Wspomniane zjawiska skutkują złudzeniem, iż sieć stanowi przestrzeń ekspresji i darmowości, umożliwiając użytkownikom angażowanie się w aktywności, których nie podjęliby się bez dostępu do tego medium lub też podjęliby się ich, ale w sposób nieporównywalnie mniej efektywny, na przykład angażując się w finansowanie lub współtworzenie projektu na drugim końcu świata. Biorąc to pod uwagę, wypada uznać, że jedynie kwestią czasu było stworzenie takiego modelu produkcji, który, minimalizując koszty, wykorzystywałby owe oczekiwania i oferował „tłumowi” dokładnie to, co stanowi o atrakcyjności Internetu. *Crowdsourcing* umożliwia zatem, z punktu widzenia autorów projektu, uzyskanie zadowalających efektów pracy lub środków finansowych łatwiej, szybciej, bez zbędnej biurokracji oraz przy względnie niskich kosztach własnych. Natomiast z punktu widzenia użytkowników daje on jeszcze jedną możliwość wyrażenia siebie za sprawą mniej lub bardziej charytatywnej pomocy, głoszenia pasji czy uwielbienia dla artysty poprzez tubę medium masowego.

Słowo „tłum” może brzmieć protekcyjnie, redukując – jakkolwiek by ich nie postrzegać – współpracowników do roli instrumentalnie traktowanych podwykonawców, dlatego choćby w języku polskim terminem alternatywnie stosowanym jest „społeczność” (na przykład *crowdfunding* tłumaczony jest jako „finansowanie społecznościowe”). Także słowo „źródło” może rodzić trudności, gdyż oznacza o wiele więcej niż środki finansowe przelewane na konta firm. Serwis *crowdsourcing.org* wskazuje, iż może istnieć przynajmniej pięć rodzajów źródeł: 1) *cloud labor*, czyli dowolnego rodzaju zlecenie, już sprecyzowane; 2) *open innovation*, otwierające przestrzeń na oddolne pomysły i sugestie; (3) *crowdfunding*, czyli sposób na zdobycie funduszy; 4) *distributed knowledge*, odnosząca się do procesu wymiany informacji poprzez model Q&A (*questions & answers*), serwis informacyjny lub inne systemy generowania wiedzy; wreszcie 5) *crowd creativity*, dotyczące jakiegokolwiek aktywności generowanej przez całą grupę osób na różnych etapach produkcji¹. Tego rodzaju strategię znajdują zastosowanie najczęściej w takich dziedzinach, jak reklama, fotografia, film, wzornictwo czy rozwój marki. Faworyzują one samodzielność i innowacyjność zgłaszanych pomysłów, choć zdarzają się też prośby o wykonanie konkretnych zadań. Zakres wymaganych od użytkowników działań jest zazwyczaj wąski, jednakże otwiera się tu też przestrzeń na rozmaite sugestie i propozycje służące pracy nad projektem.

Ponieważ język zwykle pozostaje wtórny wobec rodzących się zjawisk, nie ma zgody w zakresie nomenklatury. Choć *crowdsourcing* używany jest jako określenie parasolowe, zawierające w sobie *crowdfunding*, to praktyka wskazuje raczej na rozłączne używanie obu terminów, gdzie pierwszy oznacza „współtworzenie” wymagające aktywnego zaangażowania internautów (i zawierające w sobie

cztery spośród wymienionych wcześniej kategorii), natomiast drugi jest rozumiany jako „współfinansowanie”, gdzie aktywność internautów sprowadza się do wyboru modelu wpłat finansowych. W związku z tym, iż rozróżnienie to jest dominujące, chciałbym zachować je w niniejszym artykule, pozostawiając kwestie finansowania społecznościowego poza obszarem bezpośredniego zainteresowania. Warto przy tym dodać, że sam termin *crowdsourcing* i jego znaczenie wchodzi w zakres szerszej kategorii: *user-generated content* (UGC), czyli dosłownie „treści generowanej przez użytkownika”, związanej z koncepcją Web 2.0.

Pozostawiając na pewien czas teoretyczne dywagacje, chciałbym teraz przyjrzeć się praktycznym zastosowaniom omawianej tu strategii twórczej. W przypadku prac audiowizualnych najpopularniejsze są prośby o wsparcie finansowe (zajmują się tym takie platformy internetowe, jak Kickstarter, Indie GoGo, Film Interactor czy polska Beesfund, obsługujące zarówno autorów zupełnie anonimowych, jak i takich tuzów kinematografii, jak Lars von Trier, Ridley Scott czy David Fincher), jednak interesujące mnie zjawisko także tutaj funkcjonuje. Znaczna część projektów crowdsourcingowych kierowana jest do grup fanowskich, na przykład wielbicieli takich zespołów, jak Beastie Boys, Radiohead czy Nine Inch Nails, którzy proszeni są o przesyłanie własnych nagrań konkretnych koncertów, zarejestrowanych telefonem komórkowym. W oparciu o takie amatorskie filmy przygotowano pełnometrażowe realizacje, odpowiednio: *Awesome; I... Shot That!* z 2006 roku²; *Radiohead: Live in Praha* z 2010 roku oraz *Another Version of the Truth: Las Vegas* z 2009 roku, *nine inch nails: the downward spiral live* z 2009 roku i *nine inch nails: [after all is said and done]* z 2013 roku, przy czym o ile materiał wideo pochodził od fanów, o tyle nagranie audio najczęściej rejestrowano profesjonalnie. W podobny sposób bywają tworzone teledyski, na przykład *Hibi No Neuro* (2009) japońskiej grupy Sour, zrealizowany całkowicie na podstawie materiału fanowskiego z kamer w laptopach, czy *What'll It Take* (2012) Grahama Coxona zbudowany z nagrań wideo, w których fani wykonywali ustalone przez realizatorów gesty. W niemal każdym przypadku autorzy projektu kierowali drogą internetową (zwykle przez oficjalną stronę, forum lub newsletter) prośbę do wielbicieli o filmowe źródła zawierające konkretną treść i przez sieć także otrzymywali interesujący ich materiał. Co zrozumiałe, w końcowej realizacji umieszczano zaledwie niewielką ilość oryginalnie przesłanego materiału.

Członkowie zespołu Nine Inch Nails, świadomi faktu, iż Internet, umożliwiając ściąganie materiału obwarowanego prawami autorskimi, diametralnie zmienił sposób korzystania z muzyki i filmu, postanowili wyjść naprzeciw powszechnej praktyce i zaoferowali fanom możliwość pobrania najnowszej instrumentalnej płyty *Ghosts I-IV* (2008) po części za darmo (pierwszych 9 z 36 utworów), przy czym po uiszczeniu niewielkiej (5 dolarów) opłaty otrzymywano całość na zasadach *creative commons*. Podobną strategię zastosowano w przypadku kolejnego albumu, *The Slip* (2008), który już w całości rozpowszechniany był za darmo (link do plików wysyłano na adres mailowy, a na stronie płyty małą czcionką umieszczono informację, że płyta funkcjonuje na zasadach *creative commons* i nie jest przeznaczona do komercyjnej sprzedaży; co więcej, zachęcano do remiksowania materiału oraz dzielenia się nim z przyjaciółmi i nieznajomymi). W tym kontekście nie dziwi fakt, iż zespół ten postanowił skorzystać także z powszechnego wśród fanów proceduru rejestrowania za pomocą telefonów materiału z koncertów, a następnie dzielenia się nim w sieci. Zamiast obrażać się na swych słuchaczy lub toczyć z nimi wojnę, muzycy woleli obrócić ich aktywność na własną (i ich) korzyść. Finałowe występy podczas trasy *Lights In the Sky* (2008) w Victorii, Portland i Sacramento były rejestrowane przez zespół, a następnie montowane i produkowane przez fanów (zespół na oficjalnym forum umieścił informację, że posiada 400 GB surowego materiału i prosi fanów o pomoc w jego obróbce³). Gotowa realizacja *Another Version of the Truth* o długości 137 minut i znaczącym podtytułem *The Gift* rozpowszechniana była nieodpłatnie za pomocą komercyjnych nośników cyfrowych (DVD/Blu-ray), torrentów i innych kanałów (iPod, YouTube, PS3 itd.) w zachęcającej rozdzielczości obrazu (1080 pikseli bez względu na oryginalną jakość) i dźwięku (5.1). Koncert wieńczący trasę w Las

Vegas został z kolei zarejestrowany, zmontowany i wyprodukowany w całości przez fanów, a następnie był rozpowszechniany tak jak poprzednie dokonania, tym razem z podtytułem *Las Vegas* (co ważne: autorstwo obu wydawnictw zespół przyznał fanom).

W realizacji opisanych już projektów, a także kolejnego – *nine inch nails: the downward spiral live*, brała udział grupa wielbicieli pracujących pod szyldem *This One Is On Us* (nawiązanie do słynnej wypowiedzi lidera zespołu, Trenta Reznora, który darmowe udostępnienie płyty *The Slip* skomentował słowami: „Ta jest na mój koszt”), zrzeszająca między innymi profesjonalistów z USA, Wielkiej Brytanii, Kanady, Polski i Australii oraz posiadająca już doświadczenie przy rejestracji i rozpowszechnianiu koncertów Nine Inch Nails (kompilacyjna seria *The Live Essentials* rozpowszechniana za darmo). Grupa opublikowała w sieci swój manifest⁴, w którym podkreśla wagę istnienia silnej więzi między zespołem a fanami, wyrażanej zwłaszcza poprzez aktywną współpracę oraz „wsparcie organizacyjne, techniczne i finansowe” podczas występów na żywo, i zachęca innych do promowania tego rodzaju strategii. Wspomniane wydarzenia, w swoim czasie nagłośnione w mediach, okazały się decydujące dla kolejnych konwergentnych inicjatyw crowdsourcingowych. Przy produkcji dwóch części *Another Version of the Truth* wykorzystano materiał wideo pochodzący od 31 osób; dwie kolejne zajęły się montażem, pięć innych zaś produkcją, dodatkowa grupa przygotowała wersje językowe, oprawę graficzną, zwiastuny itp., a na etapie formowania się pomysłu zaangażowanych w projekt były tysiące fanów⁵. O realizacji tej grupa *This One Is On Us* pisała: „Nasz czas. Nasz wysiłek. Nasz prezent dla wszystkich fanów NIN”⁶. Podobnie rysuje się skala produkcji *nine inch nails: [after all is said and done]* z 2013 roku, na której potrzeby zebrano 75 godzin „surówki” od 27 fanów, z czego zmontowano film trwający trzy i pół godziny⁷.

Oczywiście tego rodzaju inicjatywy dotyczą nie tylko zespołu Nine Inch Nails. 62 fanów Radiohead, wymienionych z imienia i nazwiska bądź nicka w napisach końcowych i na stronie internetowej realizacji⁸, dostarczyło około 100 godzin materiału, z którego powstał ponaddwugodzinny *Live in Praha*. W tym przypadku współpraca między fanami a zespołem sprowadzała się niemal wyłącznie do pozyskania materiału filmowego (bardzo podobna jakość barwna poszczególnych ujęć każe zadać pytanie, czy koncert był nagrywany za pomocą identycznych telefonów wyłącznie jednej marki). Z kolei Beastie Boys przygotowali dokładnie 50 kamer, które miały pozostawać nieustannie włączone w trakcie występu. Grupa Sour, o znacznie mniejszej popularności niż dwie wcześniejsze, do produkcji czterominutowego wideo otrzymała materiał od zbliżonej do poprzednich realizacji grupy 64 osób (wcześniej przez dwa miesiące przygotowując proces produkcji, głównie choreografię ruchów wielbicieli przed komputerowymi kamerami⁹), natomiast w sam etap opracowania zaangażowanych było około 80 osób, po części profesjonalistów pozyskanych dzięki międzynarodowej liście fanowskiej w Internecie. Realizatorzy klipu Grahama Coxona zanotowali aktywność 82 osób, z których każda nadesłała kilkuminutowy materiał¹⁰ przygotowany według wcześniejszych wytycznych zaprezentowanych w specjalnym klipie promocyjnym i określających, jakie ruchy fani mieli wykonywać przed kamerą oraz w jakich planach je rejestrować.

Bez względu na skalę popularności zespołów oraz stopień złożoności projektów, w każdym przypadku współtwórców było kilkadziesiąt, co może rozczarowywać w kontekście liczby osób, do których mogła dotrzeć informacja o projekcie¹¹. Należy jednak pamiętać, że nie o bicie rekordów tu szło, lecz o zdobycie jak najciekawszego materiału oraz wyselekcjonowanie najzdolniejszych osób, oczywiście z puli tych, dla których wynagrodzenie finansowe nie było istotne. Fakt, że do współpracy wybrano przede wszystkim zawodowców (zwłaszcza w zakresie produkcji i montażu filmów oraz projektowania graficznego), nie jest przypadkowy: opisane realizacje mogą się wydawać nieprofesjonalne na poziomie jakości obrazu, jednak proces ich produkcji był na tyle złożony, że wymagał doświadczenia, a to można zdobyć dzięki pracy przy profesjonalnych projektach (podobnie zresztą wspomniane zespoły – w większości przypadków – cieszyły się już popularnością zdobytą

dzięki tradycyjnemu modelowi produkcji). Pokazuje to, że współpraca między firmami a „zwykłymi” użytkownikami sieci nie jest relacją typu profesjonalista – amator: i jedni, i drudzy dysponują pewnym zasobem warsztatu i doświadczenia, tyle że pierwsi w tych konkretnych przypadkach posiadają uprzywilejowaną pozycję z racji wsparcia instytucjonalnego, możliwości dysponowania środkami finansowymi oraz estymą i popularnością, będącymi w stanie wzbudzić zainteresowanie projektem.

Wszystko to skłania do zadawania pytań o rolę amatorów w tego rodzaju produkcjach. Z jednej strony bowiem firmy niewątpliwie wykorzystują potencjał działalności oddolnej, łączonej z takimi jakościami, jak naturalność, spontaniczność, pasja czy altruizm, a także sprawiającej wrażenie nieskażonej „kapitalistycznym” podejściem, z drugiej jednak, czerpią z tego jej zakresu, który – choć rzeczywiście oddolny i altruistyczny – jest także profesjonalny. Wszak konsekwencją działalności oddolnej mogą być także tak zwana amatorszczyzna i prowizoryczność, a tego raczej inicjatorzy tego typu projektów chcieliby uniknąć. Na tym poziomie nie ma istotnej różnicy między *Another Version of the Truth: Las Vegas* i *What'll It Take*, ponieważ w obu przypadkach materiał źródłowy został pozyskany od amatorów, zaś cała reszta procesu realizacji została przeprowadzona już przez profesjonalistów. Różnica zasadza się na czymś innym: w pierwszym przypadku mieliśmy do czynienia z inicjatywą oddolną, wręcz z propozycją realizacji złożoną zespołowi przez fanów, kiedy to muzycy zrzekli się praw do gotowego materiału i „zaledwie” zagrali koncert; w drugim wektor skierowany był w przeciwną stronę: przedstawiciele wytwórni złożyli amatorom propozycję współtworzenia wideo, jednak nie scedowali na nich żadnych praw: jedyną oferowaną gratyfikacją była obecność w teledysku.

Istnieje jeszcze trzecia możliwość: praca wideo tworzona w oderwaniu od profesjonalnych firm przez amatorów na podstawie nieprofesjonalnego materiału. Jako przykład może służyć dostępna w serwisie YouTube realizacja [Radiohead – Paranoid Android YouTube Artist Mix by OHADI22](#), będąca kompilacją obrazu i dźwięku z 36 fanowskich przeróbek tytułowego numeru, wcześniej także opublikowanych w tym serwisie. Praca ta różni się od poprzednich jedynie skalą produkcji (zakładam, że rejestracja koncertu rozpisana na kilkadziesiąt osób z wielu oddalonych od siebie miejsc na świecie wymaga znacznie większych umiejętności, choćby logistycznych, niż prosty montaż kilkudziesięciu fragmentów filmowych i osadzenie takiej realizacji w YouTube); na poziomie jakości obrazu odmienności będą raczej kosmetyczne (a przynajmniej takie będą sprawiać wrażenie).

W podobny sposób powstają także realizacje bliższe kinu fabularnemu. *Perkins' 14* (2009) to debiut produkcyjny wytwórni Massify (współpracującej z nieco starszą After Dark Films), która, szukając odpowiedniego sposobu na to, by z impetem wejść na rynek, ogłosiła na oficjalnej stronie internetowej konkurs na *pitch* (opis) najlepszej fabularnej historii grozy. Po wyłonieniu spośród kilkuset zgłoszeń zwycięzcy – Jeremy'ego Donaldsona – ogłoszono na stronie kolejny konkurs: tym razem miał to być casting służący do skompletowania obsady. Zgłoszenia w formie nagrań wideo również nadsyłało drogą internetową. Zwycięzców wyłaniano na podstawie głosowania w samej wytwórni, a następnie zapraszano na profesjonalne zdjęcia próbne w siedzibie wytwórni w Los Angeles. Trzeci i ostatni konkurs dotyczył oficjalnego plakatu filmu (w tym przypadku zwycięzcy otrzymywali dodatkowo ekran piórkowy, interaktywne pióro lub monitor LCD¹²). Reasumując, projekt rozpisany na trzy zawezwania, z czego dwa miały charakter *cloud labor*, a jedno *crowd creativity*, zakończył się produkcją blisko półtoragodzinnego niskobudżetowego filmu grozy o ograniczonej dystrybucji kinowej i regularnej na rynku DVD oraz specjalnych pokazach festiwalowych. Zwiastun zawierał hasła: „Film wymyślony / napisany / obsadzony / przegłosowany / wybrany / stworzony przez was” oraz: „Tym razem, fani horroru, krew jest na waszych rękach”, zwracające szczególną uwagę na przyjętą strategię produkcyjną.

Bardziej znany przykład, fiński *Iron Sky* (2012) w reżyserii Timo Vuorensoli, został wsparty zarówno kapitałem finansowym (300 000 euro darowizny oraz 900 000 euro z platform udziałowych przy całkowitym budżecie 7,5 miliona euro; reszta pochodziła z tradycyjnych źródeł, takich jak Finnish Film

Foundation, Eurimages, Hessen Invest Film, Screen Queensland, przedsprzedaż itp., czyniąc z filmu koprodukcję fińsko-niemiecko-australijską¹³), jak i intelektualnym (imiona postaci, logotypy czy hymn nazistów z *Księżycy Czwarta Rzesza*). Prośby o wpłaty kierowane były przy użyciu 10 różnych platform crowdfundingowych, natomiast wszelkie pozostałe za pośrednictwem Wreckamovie, platformy o charakterze generalnie crowdsourcingowym, założonej w 2007 roku przez twórców filmu¹⁴.

Najsilniejsze zaangażowanie grupy fanów obudził projekt *Star Wars: Uncut* (2010), przygotowany przez Casey Pugh, wielkiego wielbiciela oryginalnej serii filmów George'a Lucasa. Planowany film miał się składać z 473 piętnastosekundowych fragmentów, które łącznie dawałyby 121 minut, czyli dokładny czas trwania czwartej części sagi. Swoją wersję każdego fragmentu fani mogli wykonać w dowolnej technice, przy czym jednej osobie zezwalano na wybranie maksymalnie trzech nieprzylegających do siebie fragmentów, na których przygotowanie miała miesiąc¹⁵. W przypadku niedotrzymania terminu wybrana część wracała do puli ogólnej. Pugh stworzył oficjalną internetową stronę filmu, a dzięki odpowiedniemu skryptowi z łatwością podzielił oryginalne dzieło na kilkaset fragmentów. Wykorzystanie Vimeo API usprawniło umieszczanie filmowych fragmentów w sieci i ich zgrywanie. Gotowa praca złożona była z fragmentów aktorskich (wliczając udział dzieci, zwierząt i poruszanych dłońmi plastikowych figurek) oraz animacji rysunkowych i przestrzennych, w różnorodnych jakościach i stylach. Po otrzymaniu zestawu tysięcy fragmentów filmowych Pugh dokonał wyboru, a następnie zlecił montaż obrazu i dźwięku dwóm innym osobom. Skompilowana całość została osadzona na Vimeo oraz YouTube. Obecnie trwają prace nad crowdsourcingową wersją piątej części sagi.

Trzy wymienione tu prace reprezentują różne formy użycia crowdsourcingowego modelu produkcji, zwykle łącząc prośby o pomoc fizyczną i intelektualną z apelami o wsparcie finansowe. Zostały one także zauważone poza środowiskiem sieci. *Star Wars: Uncut* uhonorowano nagrodą Primetime Emmy w kategorii Outstanding Creative Achievement In Interactive Media – Fiction, a Casey Pugh nie tylko nie został pozwany przez George'a Lucasa za pogwałcenie praw autorskich, lecz usłyszał od niego i jego współpracowników słowa uznania¹⁶. Z kolei *Iron Sky* doczekało się premiery na Berlinale w 2012 roku, a *Perkins' 14* prezentowano podczas After Dark Horror Fest. Ich los był zatem zupełnie inny niż wcześniej omawianych prac muzycznych, które w zasadzie (poza pojedynczymi pokazami) poza Internet nie wykroczyły. Z wyjątkiem filmu *Star Wars: Uncut*, charakteryzującego się jednoznacznie fanowskim, niekomercyjnym charakterem, filmy te posiadały relatywnie znaczne budżety i zobowiązania finansowe względem sponsorów (choć żaden z nich nawet nie otarł się o Hollywood: *Iron Sky* jest europejską koprodukcją artystyczną, a *Perkins' 14* to tani, niezależny horror amerykański) oraz skierowane były głównie do publiczności festiwalowej oraz ceniącej kino domowe. Nie wydaje mi się także, by włączenie do procesu twórczego użytkowników sieci w przypadku tych dwóch filmów wniosło do nich istotną jakość, poza względami promocyjnymi oraz uproszczeniem i przyspieszeniem procesu twórczego. Można oczywiście z tym wnioskiem polemizować i twierdzić, że wykorzystanie platform crowdsourcingowych otworzyło przestrzeń dla zupełnie zaskakujących rozwiązań, których nie dałaby współpraca z już znanymi osobami. To jednak, czy fabuła i aktorstwo w *Perkins' 14* rzeczywiście zyskały na tej strategii, wydaje się osobną sprawą – wnioski płynące z obejrzenia filmu mogą się w tej kwestii zasadniczo różnić. W przypadku *Iron Sky* zewnętrzne „źródła” zostały ograniczone do minimum, stając się raczej egzotycznym dodatkiem niż zasadniczym składnikiem całości, nawet na poziomie finansowym pokrywając ledwie 12 procent budżetu przedsięwzięcia. Film *Star Wars: Uncut* wydobył z tego oddolnego potencjału najwięcej jako pełnokrwisty *user-generated movie*. Cieszy także fakt, że został on oficjalnie uznany przez przemysł filmowy, w innym bowiem przypadku zapewne dopełniłby swego losu jako niszowy film „od fanów dla fanów”, ukryty w głębinach sieci.

Jedną z najbardziej zaawansowanych produkcyjnie i dystrybucyjnie prac crowdsourcingowych przygotowały osoby związane bezpośrednio z serwisem YouTube. Bezpośrednim powodem jej powstania były piąte urodziny serwisu. W realizację zaangażowały się postaci powszechnie znane. *Life in a Day* (2011) został wyprodukowany przez Ridleya i Tony'ego Scottów, wyreżyserowany przez Kevina Macdonalda i zmontowany przez Joe Walkera w linearny film dokumentalny o komercyjnej długości, dystrybuowany przede wszystkim przez YouTube. Praca opierała się niemal wyłącznie na amatorskim materiale audiowizualnym zarejestrowanym w wyznaczonym dniu: 24 lipca 2010 roku i została zbudowana z fragmentów wcześniej niemontowanych, pozbawionych dodatkowej muzyki, komentarza czy elementów graficznych. Odradzano szwenki i transfokacje, zalecano filmowanie spraw możliwie najbardziej osobistych. W przypadku gdy w kadrze pojawiały się inne osoby lub szczególne lokacje, należało załączyć oficjalne zgody. Ostatecznie 81 000 osób ze 192 krajów przesłało materiały o łącznej długości około 4 500 godzin.

Kevin Macdonald zaznacza, że przy realizacji *Life in a Day* zamierzał „przejąć skromny film wideo na YouTube, przez długi czas uznawany za kinematograficzny odpad, i wynieść go do rangi sztuki”¹⁷. Za pomocą YouTube, reklamy oraz programów telewizyjnych (spot reklamowy przygotował Ridley Scott) reżyser skierował do przypadkowych osób pytania: „Co kochasz?” i „Czego się boisz?”; poprosił je także, by sfilmowały swój dzień. Aby dotrzeć do przedstawicieli kultur niezachodnich, a tym samym nadać filmowi wymiar bardziej globalny, wysłał około 400 kamer do konkretnych miejsc w Afryce, Azji oraz Ameryce Łacińskiej. Później mówił: „W swej naiwności nie zadawałem sobie sprawy, jak obca wielu osobom (z krajów rozwijających się) będzie nie tylko sama koncepcja dokumentu, ale także idea, że twoje opinie zasługują na to, by się nimi dzielić”¹⁸. Część nagrań bowiem sprowadzała się do rzeczowych, krótkich opisów kierowanych wprost do kamery; najprawdopodobniej ich nadawcy uważali, że tego właśnie oczekują od nich pochodzący z Zachodu twórcy.

Strukturę filmu wyznaczył naturalny wpływ czasu – od nocy przed świtem do nocy po zmierzchu jednego dnia (bez uwzględniania stref czasowych). Poszczególne segmenty wydzielono według tematów (śniadanie, praca, obiad, rozrywka, a nawet nuda – tak typowa dla youtube'owych vlogów) i przepleciono mininarracjami wybranych postaci, na przykład chorej na raka kobiety przygotowującej synowi śniadanie, mężczyzny podróżującego rowerem przez kontynenty czy młodego blogera dokonującego podczas telefonicznej rozmowy z babcią homoseksualnego coming outu. W ten sposób powstał poruszający film łączący osoby różnej płci, wieku, kultury, narodowości, koloru skóry i politycznych poglądów, choć oczywiście naiwnością byłoby sądzić, że w jakikolwiek sposób dzieło to wyczerpuje zagadnienie lub że nie zawiera elementów kreacyjnych już na etapie prezentowania samych siebie.

Life in a Day debiutował co prawda podczas festiwalu filmowego Sundance, jednak oficjalna premiera miała miejsce w serwisie YouTube (chętni mogli kupić DVD), co wydaje się jak najbardziej uzasadnione ze względu na jego rocznicowy charakter. Do końca 2013 roku film zanotował ponad 3 300 000 odsłon oraz doczekał się ponad 9 000 komentarzy¹⁹. W filmach oficjalnego użytkownika *Life in a Day* umieszczone zostały zwiastuny, materiały typu *making of*, wywiady z bohaterami zaproszonymi na pokaz w Sundance oraz kolejna seria wywiadów *One year later*, które łącznie w ciągu dwóch lat zanotowały blisko 30 milionów odsłon. Liczba ta odnosi się wyłącznie do odświeżeń strony i nie oddaje rzeczywiście obejrzanych minut, stopnia uwagi poświęconej filmowi oraz dynamiki rozwijających się w komentarzach dyskusji, niemniej jednak ujawnia stopień zainteresowania oryginalną, pełnometrażową produkcją, trudną do obejrzenia inną drogą.

Kolejna realizacja zainicjowana przez Ridleya Scotta, Kevina Macdonalda i Morgana Matthews, *Britain in a Day* (2012), posiadała podobny punkt wyjścia: około 11 000 filmów nagranych jednego dnia: 12 listopada 2011 roku, tyle że projekt był geograficznie ograniczony do Wielkiej Brytanii. W bardziej tradycyjnej formie dzieło to funkcjonowało jako półtoragodzinny film telewizyjny w stacji

BBC2, natomiast w wersji internetowej istniało jako interaktywne archiwum zbudowane z nielinearnie ułożonych pełnych fragmentów. Nawigację po materiale można było prowadzić według miast, wieku autora (autorki), pory dnia, tagów tematycznych („sport”, „rozrywka”, „edukacja” itp.) lub emocjonalnych („wesoły”, „wściekły”, „smutny” itp.). Serii dopełniała kolejna produkcja Ridleya Scotta, *Japan in a Day* (2012), opowiadająca o doświadczeniach mieszkańców Japonii z 11 marca 2011 roku, a przygotowana we współpracy z Fuji TV.

Co ciekawe, żadna z dwóch ostatnich inicjatyw, pomimo deklaracji twórców, nie została umieszczona w serwisie YouTube w linearnej, pełnometrażowej formie, a *Japan in a Day* nawet w formie interaktywnej. Choć motywacje takiej decyzji pozostają mi nieznane (stać mogą za nimi względy prawne lub promocyjne stacji telewizyjnych), wydaje się to złamaniem pewnego paktu, który – jak można sądzić – obowiązywał przy pracach jawnie fanowskich oraz pierwszym z serii *Life in a Day*. Każda z tych inicjatyw czerpała ze stylu, estetyki, a zwłaszcza motywacji tworzenia vlogów w serwisie YouTube. Zaprezentowanie gotowych realizacji przede wszystkim w tym środowisku stanowi wyraz szacunku względem ich autorek i autorów. Wybór medium o zupełnie innym charakterze, jakim są brytyjska telewizja BBC2 czy japońska Fuji TV, ten pakt narusza, eliminując dodatkowo funkcję komentowania czy szczątkową formę społeczności, jednocześnie jednak w pewien sposób legitymizując estetykę i treść vlogów poprzez ulokowanie ich w medium starszego typu.

W zasadzie większość twórców opisywanych tu projektów jako swój kanał dystrybucyjny wybierała raczej YouTube niż chociażby Vimeo – serwis, który o wiele sprawniej gromadzi, selekcjonuje i upowszechnia prace krótkometrażowe o lepszych jakościach produkcyjnych, jednak wydaje się on skierowany do węższej grupy odbiorców. Piszący o fenomenie YouTube badacze, tacy jak Jean Burgess i Joshua Green czy Henry Jenkins, traktowali ów serwis jako jedną z manifestacji tak zwanej kultury uczestnictwa czy kultury konwergencji i postrzegali go jako niejednorodny zbiór prac wideo, z jednej strony funkcjonujący na zasadzie kolejnego narzędzia promocji różnych firm, z drugiej zaś służący indywidualnej ekspresji, manifestowanej przez wideo amatorskie (YouTube pełni tu rolę sieci społecznej opartej na aktywnym zaangażowaniu uczestników). Opisywane przeze mnie crowdsourcingowe realizacje stanowią krok w stronę wzmocnienia społecznościowego potencjału serwisu YouTube i jemu podobnych. Na zderzeniu tych skrajnie odmiennych modeli wykształcają one nowe podejście do filmowej twórczości, gromadząc rozsianych po serwisie użytkowników wokół wspólnego celu – remiksu ich dokonań w nowy tekst kultury. Inicjatywa pojawia się odgórnie, ze strony korporacji (jak w przypadku *Life in a Day* czy klipu Grahama Coxona) lub też oddolnie, ze strony konsumentów (*Star Wars: Uncut*). Firmy uczą się, jak przyspieszać przepływ treści między różnymi kanałami, by zwiększyć wpływy, rozszerzyć rynki i wzmocnić przywiązanie widzów. Natomiast konsumenci dowiadują się, jak używać różnych technologii medialnych, aby zyskać większą kontrolę nad przepływem treści i wchodzić w interakcje z innymi użytkownikami²⁰. Kombinacja służy wykształcaniu inteligencji zbiorowej (pojęcie Pierre’a Levy’ego) i budowaniu wspólnoty wiedzy (określenie Henry’ego Jenkinsa), opartych na kolektywnej współpracy: tymczasowej, dobrowolnej i taktycznej, umacnianych wspólną pasją i zainteresowaniami. Owe wspólnoty istnieją dzięki wytwarzanej wiedzy – w tym przypadku dzięki tworzonym przez siebie i innych filmom, po czym rozpadają się wraz z końcem projektu.

Jak wskazują Jean Burgess i Joshua Green²¹, sama struktura YouTube nie sprzyja budowaniu społeczności, a w tym przypadku dodatkowo zmusza do korzystania z serwisu niejako wbrew jego kształtowi. YouTube pełni rolę przede wszystkim nadawcy, na co wskazuje chociażby interfejs zdominowany przez miniatury kadrów, a nie użytkowników, ich rozmowy i dyskusje. Trudno odnaleźć grupy poprzez kluczowe słowa, a i te są uszeregowane ilościowo. Zakaz ściągania filmów (którego łamanie ułatwiają liczne programy) oraz brak kontroli nad prawami autorskimi tworzą bariery dla wspólnych produkcji – nie ma tu funkcji zapraszania do współpracy innych użytkowników, na przykład

w celu cytowania czy remiksowania. Podstawowym celem YouTube jest, jak piszą Burgess i Green, „zamieszczanie filmów, transkodowanie, etykietowanie i publikowanie filmów wideo”²², co – sądząc z popularności serwisu – dla wielu osób wydaje się wystarczającym i praktycznym rozwiązaniem. Przez innych użytkowników jednak może być to uznawane za ograniczenie, zmuszające do hakowania medialnego narzędzia bądź szukania przestrzeni do współpracy gdzie indziej.

Lokując filmy crowdsourcingowe w historii sztuki, można odnaleźć nawiązania zarówno do sztuki działania w rodzaju happeningu i performansu, jak i sztuki sieci czy nawet filmu strukturalnego. Interaktywne formy tego typu prac (jak interaktywne archiwum *Britain in a Day* o strukturze kłacza) sięgają do sztuki kinetycznej i sztuki mediów elektronicznych. Wszystkie te zjawiska można by ulokować na przecięciu organizacyjno-technologiczno-społecznej hybrydyczności kultury konwergentnej, interaktywności Web 2.0 i filmu partycypacyjnego, działalności oddolnej spod znaku DIY (*do-it-yourself*) i USC (*user-generated content*). Odsyłają one także do wcześniejszych prób nadania dziełom perspektywy globalnej, która cechowała włoskie dokumentalne filmy *mondo* Gulatiero Jacopettiego i Franco Prosperiego czy poetyckie dokumenty Godfrey'a Reggio. Próby te jednak, z powodu kosztów produkcji, trudności w dostępie do informacji oraz ustawiania filmu w tradycyjnej optyce eksperckiej, wymuszanej przez jednego reżysera i kilku podlegających mu operatorów, nierzadko musiały ponieść klęskę. Część współczesnych realizacji cechuje natomiast koncentracja raczej na samym procesie niż na gotowym artefakcie, co z kolei kierowałoby tropy w stronę konceptualizmu, jednak są to przypadki jednostkowe: Internet inicjujący powstawanie crowdsourcingowych prac domaga się spłaty długu i dostarczenia gotowej realizacji, która choć przez chwilę zapewni twórcom wirtualną popularność.

Z drugiej strony można odnieść wrażenie, że ów obszar kultury audiowizualnej dopiero szuka swego kształtu, odnajdując zaczepienie raczej w ustabilizowanych gatunkach, takich jak formalnie zamknięte wideo muzyczne czy film fikcyjny i dokumentalny o ograniczonych możliwościach budowania wokół siebie wspólnot wiedzy. Jak starałem się udowodnić, projekty tego typu stanowią przede wszystkim punkt wyjścia dla nowej formy, która negocjuje swoje miejsce między przynajmniej dwiema siłami nacisku.

¹ Zob. <http://www.crowdsourcing.org> (30 grudnia 2013).

² Jako jedyna w tej grupie realizacja ta została przygotowana z udziałem kamer cyfrowych oraz bez użycia Internetu: prośba została skierowana do fanów bezpośrednio przed koncertem.

³ Zob. <http://forum.nin.com/bb/read.php?52,378166> (30 grudnia 2013).

⁴ Zob. <http://thisoneisonus.org/mission.html> (30 grudnia 2013).

⁵ Informacje z wkładki do komercyjnego wydania koncertu na DVD oraz z pliku .pdf dołączonego do wersji rozpowszechnianej w Internecie.

⁶ Informacje z wkładki do komercyjnego wydania koncertu na DVD oraz z pliku .pdf dołączonego do wersji rozpowszechnianej w Internecie.

⁷ Zob. <http://atinylittledot.com/> (30 grudnia 2013).

⁸ Zob. <http://radiohead-prague.nataly.fr/Credits.html> (30 grudnia 2013).

⁹ Zob. <http://www.printmag.com/article/print-in-motion-music-video-hibi-no-neiro/> (30 grudnia 2013).

¹⁰ Zob. <http://digitaljournal.com/blog/15676> (30 grudnia 2013).

¹¹ Prace crowdsourcingowe dopiero zyskują na popularności, w związku z czym kolejne z nich mogą cieszyć się większym zainteresowaniem (albo, paradoksalnie, mniejszym – pragnienie pomocy ulubionemu zespołowi obecnie stanowi zachętę do angażowania się w takie projekty, lecz wraz ze wzrostem liczby tego rodzaju inicjatyw może rosnąć także świadomość wymiernej rynkowej wartości

niezadko skomplikowanej i czasochłonnej pracy). Z drugiej strony, jak się okazywało, projekty gromadziły wokół siebie grupy osób o szczególnym profilu, niezainteresowanych sprawami finansowymi: w przypadku Radiohead i Nine Inch Nails byli to wyjątkowo oddani wielbiciel, natomiast w pozostałych projektach mogli to być częściowo fani i (lub) osoby pragnące ujrzeć siebie w masowym medium. Kwestia dostępu do sprzętu rejestrującego wydawała się bez znaczenia: nadsyłany materiał był często słabej jakości i pochodził z kamer powszechnie instalowanych w telefonach komórkowych.

12 Zob. <http://www.shocktilyoudrop.com/news/topnews.php?id=7838> (30 grudnia 2013).

13 Zob. <http://www.crowdsourcing.org/document/iron-sky-and-the-films-of-the-future/15580> (30 grudnia 2013); <http://www.crowdsourcing.org/document/why-iron-sky-could-never-have-been-made-without-crowdfunding/11037> (30 grudnia 2013).

14 Zob. <http://www.ironsky.net/site/therace/> (30 grudnia 2013).

15 Zob. <http://www.fastcocreate.com/1679460/behind-the-ultimate-crowdsourced-film-star-wars-uncut> (30 grudnia 2013).

16 Zob. H. Jenkins, *Quentin Tarantino's Star Wars?*, [w:] tegoż, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

17 Zob. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videos-into-art/> (30 grudnia 2013).

18 Zob. <http://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald> (30 grudnia 2013).

19 Dane z dnia 30 grudnia 2013.

20 Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*

21 Zob. J. Burgess, J. Green, *YouTube. Wideo online a kultura uczestnictwa*, przeł. T. Płudowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

22 Tamże, s. 99.

Noty o autorach

Karina Banasziewicz – medioznawczyni w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Współpracowniczka telewizji (m.in. regionalnej, Canal+). Autorka monografii: *Nikt nie rodzi się telewizzem. Człowiek – kultura – audiowizualność* (2000) oraz *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media – narracja – człowiek* (2011), licznych artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych, poświęconych zwłaszcza antropologii mediów i kulturze współczesnej.

Katarzyna Citko – profesor Uniwersytetu w Białymstoku, kierowniczka Zakładu Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii. Jest autorką książek i artykułów z zakresu analizy i interpretacji filmu, między innymi monografii *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji* (2007). Prowadzi badania nad kinem katalońskim i meksykańskim (m.in. nad filmową twórczością Carlosa Reygadasa). Interesuje się również problematyką aksjologiczną w kulturze współczesnej.

Elżbieta Durys – adiunkt na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka wielu artykułów publikowanych w czasopismach i antologiach. Współredaktorka czterech tomów poświęconych kinu amerykańskiemu oraz problematyce gender. Opublikowała dwie monografie: *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes* (2009) oraz *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000* (2013).

Patryk Gałuszka – adiunkt na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na nowych mediach, branży muzycznej oraz przemysłach kultury. Jest autorem książki *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii* (2009). Jego artykuły ukazały się m.in. w czasopismach „First Monday”, „Popular Music and Society” oraz „Journal of Internet Commerce”.

Tomasz Kłys – filmoznawca, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Historii i Teorii Filmu w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej tejże uczelni. W obrębie jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy i kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Kino bez tajemnic* (wraz z Konradem Klejsą, Piotrem Sitarskim i Ewelina Nurczyńską-Fidelską 2009), *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945* (2013).

Sylwia Kołos – adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Audiowizualnej Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Autorka monografii *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych XX wieku* (2007); współredaktorka tomów, m.in.: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów* (wraz z Tadeuszem Szczepańskim, 2007), *Obrazy dookoła świata. Postrzeganie i prezentowanie kultur w dobie transkulturowości* (wraz z Joanną Bielską-Krawczyk i Magdaleną Mateją, 2013), W kręgu jej zainteresowań znajdują się zagadnienia związane z filmowymi adaptacjami literatury, filmowymi biograficznymi, relacjami między kinem a polityką, filmowymi wizerunkami współczesnych miast Europy i Azji.

Dagmara Rode – kulturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Mediów Elektronicznych w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się filmem eksperymentalnym, sztuką wideo i sztuką feministyczną. Autorka książki *Polityka w pierwszej osobie. Twórczość Dereka*

Jarmana (2014), współredaktorka tomów zbiorowych, m.in.: *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (wraz z Pawłem Sołodkim, 2010) i *Metody dokumentalne w filmie* (wraz z Marcinem Pieńkowskim, 2013).

Bogusław Skowronek – profesor Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Główne zainteresowania badawcze to filmoznawstwo i problematyka mediów oraz lingwistyka kulturowa, lingwistyka kognitywna, analiza dyskursu. Autor książek *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe* (2007), *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje* (2011), *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (2013).

Piotr Skrzypczak – kierownik Zakładu Filmu i Kultury Audiowizualnej Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor monografii: *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej* (2009) oraz *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku* (2004); współredaktor tomu *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego* (wraz z Januszem Skuczyńskim, 2007). Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na polskim kinie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku oraz problematyce aktorstwa filmowego.

Paweł Sołodki – medioznawca i filmoznawca, wykładowca w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Zajmuje się studiami *queer* na gruncie filmoznawstwa oraz amerykańskim kinem niezależnym. Autor książki *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii* (2014) oraz współredaktor pracy zbiorowej *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (wraz z Dagmarą Rode, 2010). Pomysłodawca i kilkuletni organizator Festiwalu Filmu Queer „a million different loves!?”.

Grzegorz Wójcik – doktorant w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie (gdzie przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu najnowszej polskiej prozy i filmu fabularnego) oraz w Katedrze Teorii i Antropologii Filmu Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego (badania współczesnej kinematografii niemieckiej). Jego zainteresowania koncentrują się wokół zagadnień kina polskiego i niemieckiego w perspektywie antropologicznej. Publikował na łamach czasopism „Kultura i Historia”, „Kultura Popularna” oraz w tomach zbiorowych.

Kamila Żyto – filmoznawczyni, adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, wykładowczyni Akademii Muzycznej w Łodzi. Opublikowała *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010); współredagowała tomy zbiorowe: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (wraz z Małgorzatą Jakubowską i Anną M. Zarychtą, 2011), *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (wraz z Marcinem Pieńkowskim, 2011) oraz *Od Cervantesa do Pérez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (wraz z Alicją Helman, 2011).

Abstracts

Karina Banaszekiewicz

On the Necessity to Anthropologise. Method and Practice in Studies on Audiovisuality

Anthropology suggests a particular type of reading and, therefore, it is always an anthropology of something. If it is to be an anthropology of classical and digital-wave audio-vision media, certain conditions must be fulfilled. The first step is choosing the module. In relation to this module communication will be understood and its field will be organised. Conversion is based on repetition and differentiation of cultural contents by means of accessible powers. When the point of reference is man, the recurrent elements are corporeality, tools and contents. Variables are regulated by conventions of particular cultures. The second step is defining the field of studies. In the Euro-Atlantic context it is an endotic field. Practicing communication with the use of numerous media makes the field familiar and transparent. Currently the field is comprised of: audiovisual images, 3D objects and their mutations, multi-sensual media events. The third step towards the anthropology of media is defining conditions for media forms to function in the role of reality. The precondition is space and its relations with the user. Recognising a visual form as space is fundamental for the establishment of the real. The anthropos module involves both reality and its classes: real, imaginary, fictions, abstractions, virtuality. Subsequent steps in media studies, when man is a point of reference, require taking account of the apparatus (media and cognitive). Such a reflection leads through cultures of context and cultures of a sociological group.

Katarzyna Citko

The Anthropology of Image as Hermeneutic Thinking in Film Studies

Contemporary culture is saturated with images. The expansion of the visual and the growing importance of visual representations in all spheres of human activity are mirrored in humanistic reflection, giving rise to Visual Culture Studies whose nature is interdisciplinary, built, nonetheless, upon a wide anthropological base.

As pointed out by, for instance, Hans Belting in the study of image anthropology allows for determining both the subject and method of research: images communicate a certain reality, and, at the same time, they provide a particular interpretation of the reality. Anthropology requires a hermeneutic approach whose important elements are both subjectivity and externality, the very act of seeing and the way it is understood. A hermeneutic interpretation of film works allows the recipients to understand themselves and their situation in the world within the context of image that carries meaning encapsulated by references. The hermeneutic approach in the studies on perception and understanding of cinematographic works enables creative analysis and significant interpretation of works of film art on an equal footing with genre cinema and digital cinema. In fact, image, which is significant for the interpreter, is at the root of all film productions, regardless of whether it is an analog or electronic image, being a reproduction of reality or a virtual one.

Elżbieta Durys

“All Alone Against the Whole World”: Menace, Journalists, and Media in the American Paranoid Conspiracy Thrillers of the 1970s

Paranoid conspiracy thrillers, as a fully developed genre, emerged in the American cinema of the 1970s. Among the reasons for its development film critics enumerate both social and political situation in the US in the 1960s and 1970s, and the tendency towards paranoid conspiracy thinking prevalent among Americans. In her article, Elżbieta Durys analyses paranoid conspiracy thrillers of the 1970s as well as the context of their development. She focuses on: *The Parallax View* (1974), *All the President's Men* (1976), *Network* (1976), *Capricorn One* (1978), and *The China Syndrome* (1979), i.e. movies with the motif of media. A critical perspective towards the role and place of mass media in American society is attenuated by the introduction of a journalist, who tries to reveal the truth. Thus one of the key myths of American culture is reestablished – the one of the lone figure capable of defying the whole world.

Patryk Gałuszka

Crowdfunding: A New Challenge for Media Studies

Despite its relatively short history, crowdfunding has established itself as an alternative way of financing production of music, movies and computer games. The paper shows how crowdfunding can be analysed from the perspective of media studies. It is argued that crowdfunding can lead to building new types of relationships between creators and audiences. The paper suggests that concepts such as produsage, participatory culture and free labour may be particularly useful in the analyses of crowdfunding.

Tomasz Kłys

Panopticons, Apparatuses, Screens: Media & Representations of Media in the Films of Fritz Lang

Almost from the beginning of Fritz Langs' oeuvre (*Der müde Tod*, 1921) till his last film (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960) media constitute the major theme of his film output. The media are present in diegesis of Lang's films either as technological inventions (videophone, intercom, pneumatic post, teletypewriter, radio, television, film, microphones, cameras) or are shown metaphorically (e.g., a chamber of candles as a control room of Death in *Der müde Tod* or intersubjective hallucination of concert hall audience as an allegorical representation of cinema in *Dr. Mabuse, der Spieler*). In narratives of these works media and means of communication also enable managing control over subordinates (*Spione, Das Testament des Dr. Mabuse*), hotel guests (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*), society (*Spione, M*) or mankind in general (*Der müde Tod*). Thus, it is not surprising that in Lang's films the theme of media evokes a gloomy Orwell-like vision of pan-invigilation and total control. Its particular expressions are panopticons: places from which a ruler/controller/manager can observe and eavesdrop the part of world subjected to his/her power. As regards cinema, the medium is presented ambiguously: it is illusion and hallucination deceiving its spectators with unreal phantoms (*Dr. Mabuse, der Spieler, Die Nibelungen*); it can fulfil the function of reviving dreams which are in reality censored by superego (*The Woman in the Window*). However, it also has the potential of revealing the truth about

reality – which is demonstrated by using film as a proof of crime in first Lang's American film – *Fury* (1936).

Sylwia Kołos

The Filmed Life. On Biographical Films

This paper is an attempt to research the phenomenon of the biopic in film culture, to identify and organise narrative strategies and types of contemporary biographic films, as well as to describe and establish new trends of the genre evolution. The author of the essay proposes a number of theories and research strategies that allow for better understanding of this cultural and film phenomenon; furthermore, those theories and strategies facilitate the analysis of the contemporary viewpoint the authors have on the biographical film (a film adaptation of a biography) itself, as well as on the image of an authentic protagonist (a person). The paper begins with a brief introduction concerning the beginnings of the biographic film genre from the perspective of film history.

Dagmara Rode

Activist Usage of (New) Media: On Selected Activities within Polish Feminist Movement

In her article Dagmara Rode describes feminist (new) media in Poland. She analyses several examples (such as websites, forums, newsletters, fan pages, blogs, virtual museums and on-line library projects) of different activities of both non-governmental organisations and informal groups in order to show how Polish feminist activists use (new) media to provide alternative sources of information, create and disseminate knowledge, offer space for debate and exchange of ideas, to mobilise people through media and write history of the Polish women's movement.

Bogusław Skowronek

Transdisciplinary Media Studies and Linguistics

The text discusses the basic tenets of media linguistics: a transdisciplinary sub-discipline, combining culturally oriented linguistics with media studies, whose aim is to analyse all media-motivated linguistic phenomena. The main theoretical foundations of media linguistics (apart from media studies and contemporary culture) are cognitive linguistics (such approach involves treating media as essential epistemological formations of reality) and critical discourse analysis.

Piotr Skrzypczak

Auctor or Performer? On the Perspectives of the Art of Acting in the 21st Century Media

It is difficult to juxtapose the actor with the performer. Their encounter in their most extreme versions may result in interesting conclusions. In the era of global performance, which is how contemporary media is described by Jon McKenzie, the cinema itself, entangled in technology as no other discipline of art, needs refreshing in terms of self-reflection on its artistic and technological aspects. Considering technical potential of modern cinema, it has reached the stage when a basic question should be asked –

where is the limit of the so-called realistic acting? The query about the status of the performer – the actor in the film – remains an open question until the revolution of complete digitalisation of the film picture takes place. But is it going to be the same cinema we all know?

Paweł Sołodki

Notes on Crowdsourcing Films

Strategy called ‘crowdsourcing’ is based on the assumption, that people, who are usually reduced to passive recipients of culture, are able and willing to offer much more than that. The name literally means ‘receiving sources from the crowd’ and exists in many forms the most popular of which is crowdfunding: public request to a group of anonymous internauts for financial support for a given project. Nevertheless, the subject relates to many more aspects of creative work in such fields as film, music, commercials, photography or brand development. It takes the form of cloud labour, open innovation, distributed knowledge or crowd creativity in a wide sense, and rewards self-reliance, creativity and passion. Authors of such projects see sufficient effects of their work or receive financial support in faster and quicker way, and without needless bureaucracy or expenses, while ‘the crowd’ receives one more opportunity to express itself through a more or less charitable activity, sharing its passion or admiration for an artist via mass media channel. In the article the author reflects upon different forms in which crowdsourcing presents itself in various fields of audio-visual culture: music videos, documentaries or fictional films. He also studies its relations to concepts of collective intelligence, knowledge community or sharing culture.

Grzegorz Wójcik

Video Capture Camera as Identity Medium of Filmic Characters – Representatives of Polish Generation X

The Polish Generation X characters came to existence in the period after 1989, when new media started to play a significant role in social reality and were also one of the most important indicators of Polish political and economic transformation. In the author's opinion, new media, such as video capture camera, exerted the most significant influence on the changing perception of reality among the young generation. In accordance with Marshall McLuhan's popular statement: “the medium is the message”, we could say that video capture camera was not only a new medium but also a new way of reality perception. The consequence was a specific identity created by film characters. The main purpose of the article is to show the phenomenon of video capture camera in films of young Polish directors, such as Łukasz Barczyk, Mariusz Front, Iwona Siekierzyńska and Piotr Szczepański. The author reflects upon the way in which the characters – representatives of Polish generation X – use this medium and how it influences their identity.

Kamila Żyto

From Film Noir to Neo-noir – Detours and Dead-ends

The article argues that film noir, though its definition remains problematic, is a living and developing trend of the modern cinema. Although the classical film noir period is usually considered to be over, the so called neo-noir films are still being produced. Evidently, there is a connection between the two and

they need to be related to one another and analysed comparatively. In her paper the author takes account of this fact by showing film noir as a part of the wider cultural trend having its roots mainly in the French existential thought. Providing that the term noir is not employed exclusively in relation to films, but also literature and arts, she claims that the films regarded as noir or neo-noir are the most significant symptoms in the history of noir idea, being one of the dominating intellectual categories since the beginning of the 20th century.