

SPLOTY KULTURY

NARRACJE W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

redakcja naukowa ▪ Monika Kostaszuk-Romanowska ▪ Tomasz Adamski

SPLYTY KULTURY

NARRACJE W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ



BIAŁYSTOK 2025

Recenzenci:

dr hab. Ilona Copik, prof. UŚ

dr hab. Karolina Bielenin-Lenczowska, prof. IS PAN

Opracowanie graficzne:

Marta Pogorzały

Redakcja i korekta:

Julia Kuzyka

Monika Gierak

Skład i redakcja techniczna:

Wiesław Wróbel

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2025

DOI: 10.15290/sknkw.2025

ISBN 978-83-7431-841-9

Wydanie publikacji zostało sfinansowane ze środków

Wydziału Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku

Publikacja objęta patronatem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego



Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

ul. Ciołkowskiego 1M, 15-245 Białystok

tel. 85 745 71 20, 85 745 70 59

wydawnictwo@uwb.edu.pl

wydawnictwo.uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

TOTEM.COM.PL

Spis treści

Słowo od Redakcji	7
-----------------------------	---

TOŻSAMOŚĆ I AUTENTYCZNOŚĆ W NARRACJACH KULTURY POPULARNEJ

Karolina Wierel

„Trudno w Polsce być Cyganem...”: narracje tożsamościowe w serialu <i>Infamia</i> (2023) jako przykład splotów kultur i tożsamości hybrydycznych	13
---	----

Małgorzata Bulaszewska

Seriale platform streamingowych – między transkulturowością a lokalnością. Analiza przypadków	47
--	----

Halszka Kostecka

The Search for The Authentic: From Western Ideals to The Renaissance of "Slavicdom"	77
---	----

Tomasz Adamski

Palimpsesty przestrzeni, czyli o potrzebie innych map. Przypadek filmowego spaceru edukacyjnego	105
--	-----

PERCEPCJA RÓŻNIC I BUDOWANIE WSPÓLNOTY

Łukasz Cebula

Adriaen Brouwer i recepcja naukowa jego dzieł w powojennej i współczesnej Polsce	129
--	-----

Monika Kostaszuk-Romanowska

„Teatr, który się wtrąca” – przestrzenie dialogu/starcia w polskim teatrze współczesnym . .	161
---	-----

Igor Mogielnicki

Wspólnota fanowska na przykładzie Bastionu Polskich Fanów Star Wars 191

APPENDIX

Małgorzata Grzywacz, Agnieszka Kulig

Kultura ukraińska w przestrzeniach Poznania po 24 lutego 2022 roku – rekonesans
wstępny wraz z komunikatem autoetnograficznym 223

O Autorach 243

Słowo od Redakcji

Inspiracją do powstania książki była Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Sploty kultury. Narracje o kulturze w krajach Europy Środkowo-Wschodniej”, zorganizowana w październiku 2023 roku przez Wydział Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku oraz Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej Uniwersytetu Witolda Wielkiego.

I choć zestaw tekstów zawartych w tomie, który przekazujemy Czytelnikom, nie stanowi wiernego odbicia programu konferencji, jego tematem – podobnie jak tematem wielu interesujących dyskusji prowadzonych wówczas w Białymstoku – jest szeroko rozumiana „kultura w ruchu”. Jej fascynująca dynamika wyraża się w przepływach, dyfuzjach, procesach przenikania i nakładania się narracji realizowanych w różnych sferach kultury – filmowej, serialowej, teatralnej, artystycznej, ludowej, ale też w – tak ważnej dziś – przestrzeni mediów społecznościowych. Metafora tytułowych „splotów” opisuje zatem procesy łączenia, lecz również ścierania się opowieści, idei, doświadczeń, stanowisk i autorskich wizji, które powstają na styku kultur. Chodziło nam o poddanie naukowej refleksji zjawiska tworzenia nowych siatek pojęć, znaczeń i relacji splatających się i rozplatających w rozmaitych praktykach i dyskursach. Tak pomyślany zakres problemowy publikacji – zapewne kłopotliwie

szeroki – umożliwił jednak zgromadzenie w jednym miejscu wypowiedzi autorów reprezentujących różne dyscypliny, różne zainteresowania badawcze i – co wydaje się najważniejsze – różne spojrzenia na współczesność.

Opowieść o nich rozpoczyna rozdział poświęcony zagadnieniu tożsamości i autentyczności w narracjach kultury popularnej. Tekst Karoliny Wierel porusza problem tożsamości hybrydycznej na przykładzie bohaterki serialu *Infamia*, prezentującego mniejszość romską w Polsce. Małgorzata Bulaszewska bada relacje między transkulturowością a lokalnością w wybranych produkcjach serialowych platform streamingowych. Natomiast Halszka Kostecka, zastanawiając się nad współczesnym „renesansem słowiańszczyzny”, ukazuje proces stopniowej komercjalizacji autentyczności. Z kolei Tomasz Adamski prezentuje projekt edukacyjnej wędrówki filmowej przy wykorzystaniu wyobrażonej mapy żydowskiej przeszłości Białego stoku, pozwalającej zrozumieć wielokulturową tożsamość miasta.

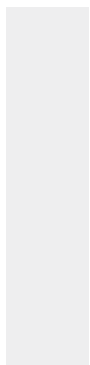
W rozdziale drugim znajdują się teksty poświęcone kwestii percypowania różnic i budowania wspólnotowości w kulturze. Łukasz Cebula przeprowadza analizę porównawczą dyskursów dotyczących badań nad siedemnastowiecznym malarzem flamandzkim, Adriaenem Brouwerem, na tle powojennych realiów Europy Środkowo-Wschodniej. Monika Kostaszuk-Romanowska zastanawia się nad udziałem współczesnego teatru zaangażowanego w debatę publiczną i jego rolę jako przestrzeni dyskusji na temat najważniejszych problemów polskiego życia zbiorowego. Igor Mogielnicki ukazuje, w kontekście kultury uczestnictwa, funkcjonowanie wspólnoty fanowskiej sagi *Gwiazdne wojny*.

W zamykającym książkę appendyksie umieściliśmy tekst Agnieszki Kulig i Małgorzaty Grzywacz. Badaczki, a jednocześnie uczestniczki działań pomocowych skierowanych do uchodźców z Ukrainy,

rozważają w nim problem budowania więzi pomiędzy przybyszami i gospodarzami.

Pomieszczone w tomie artykuły nie stanowią, co oczywiste, homogenicznej całości. Jego mozaikowa struktura tematyczna pokazuje, jak wiele odmiennych – a często też przeciwstawnych – tendencji splata się we współczesnej kulturze. Potwierdziło się założenie, że owe kulturowe „sploty” nie tylko należy postrzegać, ale też warto analizować w rozmaitych badawczych kontekstach.

Monika Kostaszuk-Romanowska
Tomasz Adamski



Tożsamość i autentyczność

w narracjach kultury popularnej

Karolina Wierel

Uniwersytet w Białymstoku

k.wierel@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0003-2217-5429

„Trudno w Polsce być Cyganem...”: narracje tożsamościowe w serialu *Infamia* (2023) jako przykład splotów kultur i tożsamości hybrydycznych

W artykule przedstawiam analizę wybranych fikcyjnych przedstawicieli społeczności romskiej z serialu *Infamia* (2023) jako reprezentantów ponadnarodowej mniejszości etnicznej o hybrydycznej tożsamości, obecnej niemal na całym świecie. W serialu ukazane zostało dojrzewanie siedemnastoletniej Gity Burano jako proces kształtowania się złożonej autoidentyfikacji w różnych przestrzeniach kultury: romskiej, polskiej i brytyjskiej. Moment przejścia w dorosłość staje się dla Gity punktem zwrotnym – czasem budowania sprawczości oraz negocjowania przynależności kulturowej, rodzinnej, płciowej i społecznej. Hybrydyczna forma tożsamości tej postaci wynika z równoczesnego doświadczania różnych tradycji i napięć między nimi. Gita reprezentuje typ postaci wielokulturowej, która przechodzi proces przemiany charakterystyczny dla narracji typu *coming of age* i *young adult*, opowiadających o kształtowaniu się osobowości i tożsamości w kontekście napięć między

tradycją a nowoczesnością, a także między oczekiwaniami społecznymi a indywidualnymi pragnieniami młodej dziewczyny.

Kulturoznawcza refleksja wyrażona w tym artykule na temat wieloaspektowego postrzegania tożsamości wpisuje się w globalny nurt narracji kulturowych, rozwijając dyskusję o sposobach samo-określenia i przynależności kulturowej we współczesnych tekstach kultury, które stały się tematem refleksji naukowej w perspektywie globalnej (Ricoeur, 1992; Bhabha, 1994; Hall, 1996; Bauman, 2004; Bachman-Medik, 2012; Harari, 2014). Aktualność i znaczenie tematu tożsamości potwierdzają Lidan Kuang, Xingmei Gao, Bingliang Liu i Jianzhan Wang, którzy w 2023 roku przeanalizowali dane bibliometryczne dotyczące badań nad samoidentyfikacją i przynależnością kulturową. Z ich analiz wynika, że zagadnienie to przyciąga uwagę przedstawicieli wielu dyscyplin i środowisk akademickich na całym świecie. Szczególne zainteresowanie tematem tożsamości przejawia się w obszarze psychologii, socjologii, etnologii, edukacji i naukach politycznych. Ujęcia lokalne – koncentrujące się na narodowych lub etnicznych kontekstach – coraz częściej zyskują wymiar transnarodowy i stają się istotnym punktem odniesienia nie tylko w refleksji akademickiej, ale również w twórczości artystycznej (Kuang et al. 2023)¹.

W niniejszym artykule rezygnuję ze stosowania pojęcia „rasa” – które w kontekście europejskim staje się terminem wycofywanym z języka urzędowego i statystycznego, a zarazem jest silnie obciążone historycznie i ideologicznie – na rzecz opisu społecznie

¹ Analiza wykazała, że w badaniach nad tożsamością kulturową dominują naukowcy z USA. Brak danych dotyczących polskich badaczy sugeruje zróżnicowany udział refleksji naukowej na ten temat w perspektywie globalnej, obejmującej badania psychologiczne, socjologiczne, polityczne i kulturoznawcze, wspólnie kształtujące różnorodne narracje o kulturze, zarówno zglobalizowanej, jak i lokalnej.

konstruowanych różnic cielesnych i kulturowych, widocznych na poziomie ciała, języka czy sposobu bycia. Choć anglosaski termin *race* pozostaje istotnym narzędziem krytyki w analizach społecznych, odnosi się przede wszystkim do funkcjonowania fenotypicznych konstrukcji znaczenia, a nie do domniemanej biologicznej esencji. W kontekście europejskiej kultury wizualnej warto przywołać koncepcję „fenomenologii bieli” (*phenomenology of whiteness*) autorstwa Sary Ahmed (2007: 157), zgodnie z którą „białe” ciała stanowią niewidzialny punkt odniesienia – organizują przestrzeń społeczną i wyznaczają normy przynależności. Ciała nienormatywne wobec tej domyślnej bieli stają się zatem widzialne jako „inne”, „obce”, a niekiedy nawet „zagrożające”.

Równolegle badania nad tzw. *Eurowhiteness* (Kundnani 2023) ukazują ten konstrukt jako projekt cywilizacyjny, który koduje osoby postkolonialne i migracyjne jako nieprzynależące do europejskiej wspólnoty. Jak przypomina *Jena Declaration*, „koncepcja rasy jest wynikiem rasizmu, a nie jego przesłanką” (Fischer et al. 2019, akapit 1.).

Na tym tle ciało protagonistki serialu *Infamia* staje się semantycznie znaczącą powierzchnią – obiektem odczytywanym i interpretowanym przez pryzmat kulturowych i wizualnych kodów wykluczenia, nawet jeśli termin „rasa” nie pojawia się wprost w wypowiedziach postaci z serialu. Uczniowie, znajomi czy mieszkańcy Białej Góry próbują zgadnąć, kim naprawdę jest Gita – Romką? Polką? Walijką? Brazylijką? Serial wyraźnie ukazuje napięcie towarzyszące określaniu przynależności etnicznej, kulturowej i klasowej, ujawniając jednocześnie obecność ksenofobicznych i nacjonalistycznych tendencji w polskim społeczeństwie.

Opowieść o losach Gity Burano oraz jego problematyka i struktura fabularna sytuują się w szerszym kontekście dekolonizacji wyobraźni jako zjawiska o charakterze transnarodowym i globalnym.

W związku z tym unikanie pojęcia „rasa” w niniejszym tekście jest działaniem świadomym i zgodnym z przyjętym podejściem dekonstruującym – kategoria ta nie pełni funkcji kluczowej ramy interpretacyjnej. Zamiast niej interpretacja opiera się na analizie cielesności, widzialności i społecznego kodowania różnic, wpisując się w szersze ramy tożsamości hybrydycznej. Jak zauważa Stuart Hall, tożsamość nie istnieje jako stała esencja – jest wytwarzana wewnątrz dyskursów i praktyk reprezentacji, a jej kształt zależy od relacji, w jakie jednostka wchodzi ze światem społecznym i kulturowym (Hall 1990: 4). W tym sensie cielesność protagonistki serialu *Infamia* nie jest jedynie nośnikiem cech – staje się przestrzenią, w której odciskają się wyobrażenia społeczne, normy i wykluczenia. Tego rodzaju podejście analityczne wyrasta z rozumienia kultury jako przestrzeni kształtującej się w relacjach władzy, tożsamości i reprezentacji.

Zakładam, że kultura jest zbiorem narracji, sama będąc ich historią. Z tej perspektywy narracyjne postrzeganie tożsamości skłania do traktowania kultury jako nadrzędnej opowieści. Nawet opowiadając własną historię, czynimy to językiem kultury; życie układa się w sensowną całość z wcześniej opowiedzianych narracji. Podobnie przedstawiono historię młodej Romki, Gity Burano, w serialu *Infamia* (2023). Jej losy są splecione z innymi postaciami, często drugoplanowymi, takimi jak: rodzice, znajomi czy Janko oraz z tymi, z którymi łączy ją silna więź, jak Tagar. Każda z tych postaci mierzy się z pytaniem: „kim jestem?”. Odpowiedzi bywają trudne, a niekiedy prowadzą do tragedii, czego przykładem jest śmierć Tagara, młodego Roma, który zginął z rąk zagubionych nacjonalistycznych młodych chłopaków, tylko dlatego, że nie był „prawdziwym Polakiem” (*Infamia* 2023).

Serial *Infamia* to opowieść z gatunku *coming of age* i *young adult*, stanowiąca interesujący głos w dyskusji nad kształtowaniem się tożsamości – zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej. Produkcja

platformy streamingowej Netflix z 2023 roku nawiązuje do innych narracji eksplorujących pytania o tożsamość młodego człowieka, takich jak *Sex Education* (2019–), *Euforia* (2019–) czy *Unorthodox* (2020). Przykładem są sceny, przypominające motywy z tych seriali, na przykład podróż Gity taksówką, w trakcie której w charakterystyczny sposób wychyla głowę na zewnątrz i śpiewa (*Euforia*) czy ogolenie przez nią głowy w akcie buntu przeciwko ortodoksyjnej społeczności (*Unorthodox*). Inspiracje owymi narracjami osadzają opowieść o Gicie w szerszym kontekście, stanowiąc jej lokalną, polską wersję². Podobnie jak w przywołanych tytułach seriali, w *Infamii* główna postać zmagą się z typowymi dla wieku dorastania problemami oraz z fundamentalnymi pytaniami: „kim jestem?” oraz „kim chcę być?”. Owe zagadnienia nie dotyczą jedynie narodowości czy przynależności etnicznej, lecz także seksualności, płci, wyboru drogi życiowej czy granic wolności.

Warto zwrócić uwagę na sam format, w jakim opowiedziana została *Infamia*. Jako produkcja *streamingowa* – dostępna na żądanie, poza ramami telewizji linearnej – serial wpisuje się w nowy model kultury audiowizualnej, cechującej się intymnością odbioru, afektywnością i nieciągłością narracji, pozwalającym na wybrzmienie złożonych głosów, wcześniej marginalizowanych. To właśnie streaming, jak pokazują najnowsze badania (Daalmans et al., 2024; Edmond et al., 2024; Asmar et al., 2023), staje się dziś przestrzenią reprezentacji mniejszości – także etnicznych – pojawiających się częściej i z większym stopniem zniuansowania niż w tradycyjnych

² *Infamia* czerpie również inspiracje z narracji muzyczno-wizualnych, stanowiących integralny element serialu. Muzyczne i wizualne nawiązania odzwierciedlają dorobek Anny Maliszewskiej – dziennikarki muzycznej i nagradzanej reżyserki teledysków takich artystów, jak: Myslovitz, Kayah czy Reni Jusis (Kumala, 7.10.2023).

mediach. W tym sensie *Infamia* nie tylko opowiada historię dojrzewania młodej Romki, ale staje się częścią większej zmiany – przesunięcia ku narracjom, które nie muszą być tłumaczone, legitymizowane czy wpisywane w obowiązujące normy. Zyskują prawo do bycia opowieściami o doświadczeniu postaci wywodzącej się spoza głównego nurtu narracji kulturowych. W takim ujęciu forma i treść uzupełniają się – tożsamość protagonistki i narracja, w jakiej jest przedstawiona, wspólnie tworzą przestrzeń dla wielogłosowości i negocjowania znaczeń na styku kultur.

Serialowa historia Gity wpisuje się w nurt dekolonizacji wyobraźni jako „opowieści odzyskiwanej” – jest to narracja kulturowa prezentowana z perspektywy podmiotu dotąd marginalizowanego, pozbawionego sprawczości i widzialności. Dzięki przesunięciu narracyjnego punktu ciężkości główna postać zyskuje możliwość opowiedzenia siebie – a wraz z tym odzyskania godności. W tym ujęciu *Infamia* oddaje głos grupie konsekwentnie pomijanej i stygmatyzowanej w dyskursie społecznym – Romom z XXI wieku, w kontekście zarówno polskim, jak i europejskim.

Serialowa narracja w *Infamii* splota w sobie różne poziomy doświadczenia – współwystępują opowieści o dojrzewaniu, kobiecości, relacjach rodzinnych, obowiązku i lojalności, a także o napięciu między osobistymi marzeniami i planami a oczekiwaniami wspólnoty. W tle rozgrywa się też opowieść o skomplikowanej, często asymetrycznej relacji między mniejszością a większością – relacji naznaczonej kontrolą, stereotypem i przemocą symboliczną. Wszystko to sprawia, że serialowa historia Gity może być odczytywana jako kulturowa matryca – miejsce, w którym przecinają się uniwersalne i lokalne wątki tożsamości.

Gita znajduje się w sytuacji granicznej – między dzieciństwem a dorosłością, między szczęściem rodziny a własnym, między akceptacją swojej romskiej tożsamości a koniecznością ukrywania jej

przed rówieśnikami. Przykładem jest scena kłamstwa głównej protagonistki na temat swojego pochodzenia, w której mówi kolegom, że jej matka pochodzi z Brazylii, aby wyjaśnić swój „egzotyczny” wygląd.

Bachmann-Medick w analizie zwrotu postkolonialnego zauważa, że zarówno kwestia tożsamości, jak i nasze wyobrażenia o świecie podlegają rewizji, co prowadzi do „kryzysu tożsamości” oraz „przeformułowania” rozumienia owego pojęcia w duchu „przełamywania, przejścia, nawarstwienia, transformacji i bezdomności” (2012: 247). Badaczka podkreśla, że tożsamość przesuwana się w kierunku różnicy, co wiąże się z „artykulacją różnic i wydobywaniem odmienności” (2012: 247–248) jako elementu centralnego dla konstruowania indywidualnej tożsamości. W swoich rozważaniach naukowczynie wprowadza również pojęcie „hybrydowości” w kontekście tożsamości, co uzasadnia łączenie tych dwóch koncepcji. Zauważa, że „hybrydowość występuje już jako wewnętrzne zróżnicowanie danej kultury, a nawet samych podmiotów, a nie jedynie między (różnymi) kulturami” (2012: 248). Jej analiza potwierdza istnienie hybrydycznej struktury zarówno w tożsamości zbiorowej, jak i indywidualnej, co pozwala na zastosowanie tego pojęcia do opisu wewnętrznych sfer psychicznych, współtworzących jednostki, osobowości oraz twórców i odbiorców przekazów kulturowych.

Przykładem tego jest, wedle mojej interpretacji, postać Gity, typ postaci o wielowarstwowej, krzyżującej się tożsamości – formowanej przez romskie dziedzictwo, doświadczenie migracyjne i kulturę zachodnią. Tożsamość nie opiera się na jednolitym fundamencie, lecz rozwija się pomiędzy wieloma kodami kulturowymi – często sprzecznymi – które tworzą spójny i afektywny portret młodej romskiej raperki, kwestionującej patriarchalne wzorce i inspirującej się feminizmem. Połączenie rozbieżnych wartości i etosów staje się szczególnie złożone w kontekście kultury romskiej, której struktura

społeczna – oparta na hierarchii i normach romanipen – może być interpretowana jako echo kastowego porządku społeczeństwa indyjskiego (Bylica 2019: 56).

Fabula *Infamii* to opowieść o akceptacji siebie, czasem wbrew otoczeniu, kiedy zostaje się wykluczonym z jakiejś wspólnoty (romskiej), z rodziny (infamia), z grupy rówieśników (szkoła). To historia o poświęceniu, do jakiego młoda dziewczyna jest gotowa, aby na jakiś czas pogodzić w sobie sprzeczne emocje, myśli, normy kulturowe. Nie można założyć, że Gita na stałe ukształtowała swoją tożsamość, że wybrała jedną, która określa ją jako osobę, kobietę, córkę, siostrę, przyjaciółkę, kochankę i artystkę. Jest w stanie ciągłej przemiany.

Rozbudowana warstwa muzyczna serialu *Infamia* wzbogaca narrację o utwory wykonywane przez Zofię Jastrzębską, odtwórczynię roli Gity. Rapowane teksty siedemnastolatki dodają kolejny wymiar w kreowaniu tożsamości głównej postaci w serialu. Gita pragnie zostać raperką, co nie spotyka się z akceptacją rodziny, oficjalnie zajmującej się tradycyjną romską twórczością artystyczną i oczekującej, że dziewczyna dołączy do rodzinnego zespołu. Ona jednak opiera się występom z rodziną; ostatecznie ojciec zmusza ją do wspólnego śpiewania, co staje się ich wspólną przestrzenią. Mimo że dobrze im to wychodzi, intencje ojca są niejednoznaczne – w ten sposób eksponuje talent Gity podczas negocjacji matrymonialnych z rodziną czeskich Romów uwikłanych w narkobiznes.

Zanim Gita zaakceptuje swoją romskość na zewnątrz, od której ucieka, o którą kłóci się z Tagarem, komponując utwory rapowe i wykluczając z nich język romski, siłą rzeczy pojawia się ona w jej piosenkach. Dziewczyna nie chce rapować „po naszymu”, do czego zachęca ją Tagar (*Infamia* 2023, s01e03, 32:05–33:25), nie czuje się pewnie, tworząc w języku romskim, co z czasem się zmienia. Na początku odcinka (*Infamia* s01e04, 28:41–29:19) Gicie dodaje

pewności rapowanie w języku angielskim – dzięki temu udaje jej się przekonać kolegów i koleżanki, że nie jest Romką. Pod koniec tego samego epizodu sytuacja się zmienia: jej romskie pochodzenie wychodzi na jaw i zostaje wyraźnie podkreślone – zarówno poprzez wygląd (długa wzorzysta spódnica, chustka na głowie, złota biżuteria), jak i w warstwie językowej. W rymach Gity romskość po raz pierwszy pojawia się w utworze *Falbany*, który splata trzy języki: angielski, polski i romski (*Infamia* 2023, s01e04, 44:25–46:25). Finał czwartego odcinka ze ścieżką dźwiękową opartą na tym utworze to manifestacja przebudzenia romskości Gity. Dziewczyna myśli, że rodzina zaakceptowała ją taką, jaką jest; bliscy okazali jej wsparcie w kryzysowym momencie, kiedy została wykluczona z grupy koleżeńskiej za to, że kłamała na temat swojego pochodzenia. Jej postawę charakteryzuje niechęć wobec jednoznacznego określania siebie, swojej przynależności. Nie rozumie, dlaczego nie może być sobą, czyli Polką, Romką i Walijką jednocześnie. Można zadać sobie pytanie: jak to się stało, że tożsamość Gity jest „płynna”, niejednoznaczna?

Na pewno jedną z przyczyn była przymusowa wyprowadzka jej rodziny za granicę. Siedemnastolatka urodziła się w Polsce, ale za sprawą *magerdo/infamii*, czyli nałożenia kary na ojca Gity za złamanie zasad kodeksu romanipen (Kwadrans 2015: 201)³, rodzina

³ *Romanipen* – to zasady obowiązujące wyłącznie wewnątrz społeczności romskich i służące do wyodrębnienia Romów „prawdziwych” (*ćiaćie Roma*) od tych, którzy zasady romanipen nie przestrzegają – od „złych Romów” (*phuj Roma*) lub brudnych, nieczystych (*dżungale Roma*). Romanipen wyznacza granicę etniczności, która jest nie do pokonania dla nie-Roma tj. *gadzia*. Gadzio nigdy nie stanie się Romem. Może natomiast zasłużyć na określenie *manus* – człowiek, i wtedy przestaje być istotą spoza kręgu prawdziwych ludzi. Kategorie romanipen wyznaczają krąg osób, z którymi bliski kontakt jest dopuszczalny. Realizowany jest ten kontakt przez zasadę wspólnego jedzenia. Z kimś spoza wyznaczonego kręgu nie można wspólnie jeść. Zasada ta egzekwowana jest również

wyjeżdża z Polski. Późne dzieciństwo i wczesną młodość dziewczyna spędziła z rodziną na emigracji. W pierwszym odcinku *Infamii* jej życie w Walii zostaje zobrazowane jako życie przeciętnej nastolatki, która ma przyjaciół i żyje w bardzo zróżnicowanym etnicznie społeczeństwie. Dzielnica w walijskim miasteczku, gdzie mieszkała, jest mikroświatem „globalnej wioski”, wielokulturowej, biednej i szczęśliwej. Złożona perspektywa kulturowa młodej postaci sama w sobie jest skomplikowana, gdyż jest ona Romką, Polką i Waliijką. Widz poznaje Gite, kiedy jej rodzice niespodziewanie dowiadują się, że rodzina z Polski pozwala im na powrót do kraju. Pytanie, na które dziewczyna będzie zmuszana odpowiedzieć, brzmi: „kim jesteś?”. Ona sama nie ma chęci określania siebie jednoznacznie. Z dala od romskiej rodziny czuje się wolna od piętna bycia „Romką” i zasad, jakie obowiązują kobiety żyjące w romskiej społeczności. Wraz z powrotem do rodzinnego domu kończy się czas beztroskiego dzieciństwa. Gita buntuje się przed powrotem do Polski i romskiej społeczności, gdyż wie, że jej życie się zmieni; przeczuwa, że los romskiej nastolatki jest z góry określony – będzie wydana za mąż bez jej zgody.

W drodze do Polski Gita zaczyna słyszeć od rodziców, jak powinna zachowywać się jako Romka, co budzi jej sprzeciw. Wedle tradycji każdy Rom powinien przestrzegać niepisanych zasad romanipen, aby nikt ze wspólnoty nie zapytał: „*Na san Rom?* – Czyżbyś nie był/-a Romem/Romką?” (Lejb-Bureś 2018: 190). To pytanie jest jednocześnie przestrogą i nakazem. Zadanie owego pytania sugeruje pytanemu, że inny Rom ma wątpliwości co do jego lojalności

w poszczególnych grupach. Kategoria romanipen wyznacza krąg osób, które mogą być partnerami w małżeństwie. Na skutek rozluźnienia obyczajów coraz częściej dochodzi do związków mieszanych, małżeństwa z gadziami. Małżeństwa takie są dopuszczalne, ale partner jest aprobowany w grupie dopiero, gdy potrafi się „scyganic” i udowodnić, że nie sprzeniewierzy się zasadom romanipen (Kwadrans 2015: 201).

względem tradycji. Najbardziej dotkliwe dla Roma/Romki jest jego wykluczenie ze społeczności romskiej – *megardo/infamia*. Dotknęła ona rodzinę Gity co najmniej dwa razy – kiedy jej ojciec ukradł pieniądze na hazard i kiedy starsza siostra wbrew rodzinie wzięła ślub z *gadziem*, czyli nie Romem.

Narracja w serialu *Infamia* jest wielowątkowa i poza głównym nurtem opowieści są też historie ukryte, takie, o których się nie mówi, ale wiadomo, że one są, jak na przykład historia najstarszej córki z rodziny Burano, Melisy. Poślubiła ona *gadzia* bez zgody rodziny. Dla Gity siostra przez długi czas jest wzorem do naśladowania – bunt Melisy wydaje się jej wyrazem kobiecej wolności od romskich nakazów. Postać pojawia się też w narracjach rapowych Gity:

Biegnę rozerwana na pół
Biegnę naraz w obie strony
Muszę sama siebie stworzyć
Muszę sama się urodzić
Czy chcę być Romką? Nie wiem
Czy wiem, kim jestem? Nie wiem
Trudno w Polsce być Cyganem
Trudno jest mieć nieprzejebane
Biegnę tam, gdzie moje źródło
I tam, gdzie nie jest, kurwa, trudno
Jak Melisa, moja siostra
Wolna, swoja, dorosła...
(*Infamia* 2023, s01e02, 14:25–15:00)⁴

⁴ Cytowane teksty rapowe pochodzą ze ścieżki dźwiękowej serialu *Infamia*. Autorami tekstów są Zofia Jastrzębska, Wojtek Urbański oraz Łukasz Targosz.

Rapowe teksty w serialu *Infamia* pełnią funkcję nie tylko ekspresyjną, ale także narracyjną – są przestrzenią, w której myśli i emocje centralnej postaci, Gity, zostają przekształcone w słowa. Przez długi czas stanowią one jej wewnętrzny monolog, by z czasem nabrać charakteru publicznego głosu młodej romskiej artystki. Utwór *Biegnę*, pochodzący ze ścieżki dźwiękowej serialu, odzwierciedla narratologię rozumianą jako sztukę i strategię konstruowania opowieści.

Narratologia – pojmowana jako umiejętność „opowiadania pewnej historii” (Ball 2012: 1) – wykorzystuje różnorodne środki wyrazu: słowo, obraz, dźwięk, emocje, a także złożone układy czasoprzestrzenne obecne w tekście, obrazie, animacji czy muzyce. Współcześnie narracja staje się również przestrzenią namysłu filozoficznego, teoretycznego i metodologicznego, a także sposobem poznawania i rozumienia siebie oraz świata. W tym sensie rapowe teksty Gity stają się nie tylko formą artystycznej ekspresji, ale także narzędziem narracyjnego samookreślenia i oporu.

W trzeciej dekadzie XXI wieku pojęcie narracji nabiera szczególnego znaczenia – staje się nie tylko sposobem opowiadania historii, lecz także narzędziem filozoficznej, teoretycznej i metodologicznej refleksji. Badacze tacy jak Matysek-Imielińska (2007: 41) podkreślają, że opowiadanie to czynność poznawcza, prowadząca do lepszego rozumienia świata, samego siebie i relacji społecznych. Narracje o kulturze – wyrażane poprzez literaturę, film, serial czy inne formy przekazu – pomagają zrozumieć rzeczywistość. Dzięki fikcyjnym fabułom i opowieściom opartym na faktach możliwe jest poszukiwanie sensu w wydarzeniach i układanie ich w większe, całościowe struktury znaczeń (Matysek-Imielińska 2007: 42).

Na poziomie indywidualnym, gdy jednostka buduje swoją tożsamość, korzysta z innych, obecnych już w kulturze narracji, ale też jej opowieść staje się częścią kultury – jest kolejną narracją, która może być opowiedziana dzięki temu, że istnieją kulturowe reguły

opowiadania swojego życia i określone „gramatyki tworzenia” narracji (Matysek-Imielińska 2007: 42). Rapowe teksty zarówno Gity, jak i Tagara, mają w sobie młodzieńczą prostotę, naiwność – mówią w nich, co myślą i czują. Kiedy stają się raperami, nie muszą udawać, co czyni ich wolnymi i pozwala być w głównym nurcie kultury i społeczeństwa. Oboje działają wbrew tradycji festiwalowej i jarmarcznej stylistyce muzyki romskiej, której Gita się wstydzi, od której ucieka i do której wykonywania jest zmuszana w rodzinnym zespole.

Narracyjny charakter tożsamości uzyskuje jednostka wtedy, gdy jej opowieść mieści się w innej opowieści, która jest tradycją, historią społeczeństwa, ale również wtedy, gdy ukazuje złożoność życia, które jest wielowymiarowe, a nie monolityczne. Biografia Gity stanowi doskonały przykład narracji zbiorowej o losach fikcyjnej postaci, ale jednocześnie jest ona utkana z różnych prawdopodobnych historii jednostek z grup marginalizowanych, które w sztuce odnajdują godność i siłę (jak osoby ze szczególnymi potrzebami, osoby nienormatywne czy reprezentanci mniejszości etnicznych i religijnych). Twórczość staje się przestrzenią odzyskiwania głosu i możliwością wypowiedzenia się w kwestiach dla nich istotnych, takich jak na przykład temat tożsamości. To charakteryzuje z kolei zjawisko „odzyskiwania narracji” w kulturze XXI wieku, ściśle związane z tematem tożsamości i pytaniem: „kim jestem?”.

Słowo „Cyganie”, przywołane w tytule niniejszego artykułu, to potoczne i nieakceptowane przez samych Romów określenie, które mimo to nadal funkcjonuje w polskim i europejskim dyskursie publicznym. Odnosi się ono do społeczności romskiej, obecnej w Polsce, Europie i wielu innych regionach świata od stuleci.

Mniejszość romska, jedna z kilku mniejszości etnicznych we współczesnej Polsce, jako jedyna spotyka się z problemem marginalizacji i wykluczenia społecznego. Duży wpływ na występowanie tych zjawisk

wobec tej grupy ma stereotyp Cygana/ Roma, głęboko zakorzeniony w świadomości polskiego społeczeństwa. To właśnie uproszczone postrzeganie Romów jako obcych, złodziei, oszustów, żebraków, naciągaczy itp. sprawia, że są oni spychani na margines i wykluczani z życia społecznego. Stereotypy te wiążą się przede wszystkim z ich pochodzeniem, kulturą, niezrozumiałym sposobem bycia i stylem życia Romów. Dotyczą też cech antropologicznych, sposobu myślenia, wzorów zachowania, relacji z innymi (Lejb-Buryś 2018: 90).

Według danych z Głównego Urzędu Statystycznego zebranych w trakcie Spisu Powszechnego z 2021 roku w Polsce do mniejszości romskiej zalicza się dziewięć tysięcy dwadzieścia sześć osób, a trzynaście tysięcy trzysta trzy wskazuje romskość jako jedną z ich przynależności etnicznych, co w ogólnym układzie etnicznym Polski stanowi niecały procent (dokładnie: 0,9%) liczby mieszkańców kraju (GUS 2023: 3). Interesujące jest hybrydyczne postrzeganie swojej przynależności przez badanych, którzy wskazywali na przynależność romską w przypadku więcej niż jednej tożsamości. Postać Gity jest bardziej złożona niż jej rówieśników za sprawą doświadczenia emigracyjnego, polskiej narodowości i romskiego pochodzenia, co przez długi czas dziewczyna postrzega jako obciążenie, a nie bogactwo dziedzictwa kulturowego. Jak zauważa Lejb-Buryś, „(...) tylko nieco ponad 2 proc. Romów posiada wyższe wykształcenie, najmniej ze wszystkich mniejszości. Średnie wykształcenie posiada niespełna 7 proc. Romów, niższe niż średnie ma 82 proc. Romów” (2018: 194). W tym kontekście zarzuty o rzekome stereotypowe przedstawienie społeczności romskiej w serialu *Infamia* formułowane były między innymi przez przedstawicieli Centralnej Rady Romów w ramach kampanii #StopRomofobii (listopad 2023), która zarzuciła Netflixowi, że serial *Infamia* powielił stereotypowy i krzywdzący obraz społeczności romskiej. Po emisji serialu na ulicach Warszawy pojawiły się

billboardy wzywające platformę do „przyznania, że obraz wykreowany w serialu jest mocno osadzony w stereotypach” oraz apelującą: „pokaż nas bez uprzedzeń” („Onet. Kobieta” 2023).

Rzeczniczka CRR, Karolina Kwiatkowska, podkreśliła też, że ukazanie Romów w *Infamii* niemal wyłącznie jako przestępców handlujących narkotykami jest „niedorzeczne”, ale owe słowa warto rozpatrywać z większą ostrożnością. Choć serial nie ukazuje całego spektrum romskich doświadczeń, prezentuje rzeczywistość, która statystycznie odpowiada sytuacji większości członków tej mniejszości w Polsce. Świadczą o tym wypowiedzi badaczek wywodzących się z romskich społeczności, Lejb-Bureś i George Yúdice, których zdaniem kultura coraz częściej pełni funkcję reprezentatywną w warunkach presji społecznych i politycznych, a obrazy mniejszości nie są neutralne, lecz stanowią pole negocjacji pomiędzy doświadczeniem wspólnoty a oczekiwaniami społeczeństwa dominującego (Yúdice 2003). W tym ujęciu *Infamia* nie tyle powiela stereotypy, co ukazuje napięcie między romanipen a indywidualnymi próbami redefinicji romskości – czego przykładem jest postać Gity – wpisując się tym samym w szerszą dynamikę kulturowej widzialności społeczności żyjącej w Polsce i Europie od ponad sześciu wieków (por. Ullah, Azizuddin i Ferdous 2024).

Jak stwierdza Yuval Noah Harrari, w rzeczywistości wszelkie relacje między grupami ludzkimi są kształtowane przez opowieści, ponieważ tożsamości tych grup same w sobie są określone przez opowieści. Nie istnieją obiektywne definicje, precyzujące kto jest Brytyjczykiem, Amerykaninem, Norwegiem czy Irakijczykiem – wszystkie te tożsamości są kreowane przez mity narodowe i religijne, podlegają ustawicznemu kwestionowaniu i rewidowaniu (2024: 670). Harari stwierdza, że każdy człowiek konstruuje swoją tożsamość na jakiejś narracji: rodzinnej, religijnej, politycznej, które słyszy się od rodziców, sąsiadów, nauczycieli (2018: 359). W przypadku Gity

owych narracji jest wiele – to historie rodziców, jej siostry Melisy, wygnania z domu, tragicznej miłości i odrzucenia przez rówieśników za to, że okłamała ich w kwestii swojego pochodzenia, brak akceptacji jej vegetarianizmu, wyglądu, feminizmu, wolności.

Idąc za argumentacją autora *21 lekcji na XXI wiek* można mniemać, iż opowieści konstruujące człowieka są także narracjami kulturowymi, takimi jak literatura, film czy serial, gdyż to one wpływają na kształtowanie się sfer wartości, emocji oraz myśli odbiorcy owych opowieści kulturowych. Zatem serial filmowy jest nowym sposobem opowiadania o świecie i jego interpretacji, co zauważyła Olga Tokarczuk w przemowie noblowskiej, kiedy mówiła, że:

Możemy mieć dziś wielką satysfakcję, że jesteśmy świadkami powstania nowego sposobu opowiadania świata, jaki niesie ze sobą serial filmowy, a którego ukrytym zadaniem jest wprowadzić nas w trans. Oczywiście ten sposób opowiadania istniał już w mitach i opowieściach homeryckich, a Herkules, Achilles czy Odyseusz to bez wątpienia pierwsi serialowi bohaterowie. Jednak nigdy wcześniej nie zagarnął on dla siebie tak dużo przestrzeni i nie wpływał tak istotnie na zbiorową wyobraźnię. Pierwsze dwie dekady XXI wieku z pewnością należą do seriali. Ich wpływ na sposoby opowiadania (i przez to też rozumienia) świata jest rewolucyjny (Tokarczuk 2019: 7).

W podobnym tonie o funkcji serialu w kształtowaniu świadomości widzów pisze Ewelina Konieczna: „Serie fabularne nie są oparte wyłącznie na fikcji, ale dostarczają istotnych informacji o rzeczywistości, pomagają ją regulować i zrozumieć” (2021: 93). *Infamia* łączy w jednej narracji kilka poziomów znaczeniowych. Obok nawiązań do innych tekstów kultury, wykonawców i motywów, pojawiają się tu także wątki dotyczące problemów społecznych, takich jak trudności Romów w dostępie do edukacji czy napięta

historia relacji polsko-romskich, w której dochodziło do aktów przemocy skierowanych wobec Romów, w tym do ich pogromów (Kaprański 2009: 238–240).

Jacek Grębowiec oraz Arkadiusz Lewicki w swojej książce *Seriale z różnych stron* (2015) zaproponowali ciekawą interpretację tego zjawiska. Zauważają oni, że człowieka na poziomie podświadomym wypełniają dwie sprzeczne cechy: ciekawość przed tym, co nowe (*neofilia*) oraz strach przed nieznanym (*neofobia*). Natomiast serial, jak nic innego, jest w stanie zaspokoić oba te sprzeczne elementy. Pozwala nam bez strachu poznawać to, co nowe, przy zachowaniu swojej niezmiennej formy, ostrożnym wprowadzaniu nowych wątków i stopniowym osławianiu widza z fabułą (Grębowiec, Lewicki 2015: 7).

Opierając się na przywołanych powyżej stwierdzeniach można zauważyć, iż realizacja serialu o społeczności romskiej w Polsce była wyborem nieoczywistym i ryzykownym, a jednak produkcja Anny Maliszewskiej i Kuby Czekaja pt. *Infamia* z 2023 roku przyciągnęła uwagę widzów platformy Netflix nie tylko w Polsce. Trudno uwierzyć, że jest to pierwszy polski serial dotyczący społeczności romskiej. Motyw Romów w krajowej twórczości występował w filmowych produkcjach takich, jak: *Diabły, diabły* (1991), *Urowadzenie Agaty* (1993), *Papusza* (2013), *Królowa ciszy* (2014) oraz w serialach: *Głęboka woda* (2011, s01e09), *Czarne stokrotki* (2025), w trylogii *Rojst* (2018–2024). W zagranicznych produkcjach temat Romów uczynił istotnym motywem swojej twórczości Emir Kusturica w filmach: *Czas cyganów* (1988) czy *Czarny kot, biały kot* (1998). O Romach opowiadano również w gangsterskich serialach *Peaky Blinders* (2013–2022) w reżyserii Stevena Nolana i *Dżentelmenach* (2024–) Guya Ritchiego. *Infamia* to pierwsza polska produkcja serialowa poświęcona społeczności romskiej. Zdjęcia zrealizowano na Dolnym Śląsku, w Nowej Rudzie

i Wałbrzychu, w wiosce romskiej w Maszkowicach w województwie małopolskim oraz za granicą, w Walii. Wskazanie lokalizacji fabuły pokazuje złożony charakter postaci głównej postaci serialu, Gity Burano i podkreśla złożoność tożsamości raperki.

Tytułowa *infamia* to odpowiednik *magerdo*, czyli kary wykluczenia ze społeczności. Jak zauważa Joanna Talewicz, pół-Romka w wywiadzie do artykułu pt.: *Infamia, czyli magerdo. Czy serial Netfliksa zmieni stereotypy o Romach?*, słowa „infamia” nie ma w romskim słowniku. Romska konsultantka i aktywistka tłumaczy, że przekroczenie granicy, czyli złamanie zasad romskiej wspólnoty, może skutkować wykluczeniem ze społeczności, co określa się mianem na przykład *magerdo* (co zależy od dialektu). Talewicz wyjaśnia, że użycie określenia „infamia” w tytule serialu może służyć uniwersalizacji opowieści (Wojtaszczyk 2023). Lęk przed wykluczeniem, „wyklęciem” jest swego rodzaju groźbą, skłaniającą Romów do stałego podkreślania swojej przynależności. W *Infamii* Romowie i Romki otrzymują przestrzeń do pokazania swojej społeczności z zupełnie innej perspektywy niż stereotypowe wyobrażenie na temat Romów (Wojtaszczyk 2023).

Z kolei Zofia Jastrzębska, wcielająca się w postać Gity w *Infamii* i wykonawczyni utworów rapowych, wspomina:

– Kiedy zaczęłam współpracować z romskimi aktorami i konsultantami, zobaczyłam, że tak naprawdę niczym się nie różnimy. Oczywiście, mają swoje zasady, ale w każdym domu takie panują. Ludzie boją się inności, bo to, co znają, jest bezpieczne. Mogą się z tym utożsamiać. *Infamia* pokazuje, że najpierw musimy poznać drugiego człowieka, aby móc cokolwiek na jego temat powiedzieć. *Infamia* nie ocenia, tylko daje przestrzeń widzowi na własne wnioski – mówi Zofia Jastrzębska.

Joanna Talewicz dodaje:

– Często, kiedy mówimy o relacjach romsko-nieromskich, zapominamy, że są to dwa bieguny. Nie wystarczy, aby Romowie otworzyli się na inność. Trzeba też otworzyć się na Romów i z nimi pracować.

Naiwnie byłoby sądzić, że jeden serial zmieni nastawienie do romskiej społeczności. Na pewno jednak *Infamia* stara się zapoczątkować dyskusję na ten temat. I czyni to bez protekcyjności (Wojtaszczyk 2023).

Być może owa „świeżość” opowieści i konfrontacja odbiorców z trudnym tematem sprawiły, że serial *Infamia* został wybrany przez międzynarodowe jury Najlepszym Polskim Serialem Roku 2024 podczas festiwalu BNP Paribas Warsaw SerialCon. Oprócz głównej nagrody produkcja zdobyła wyróżnienia w kategoriach: Najlepsza Reżyseria – Anna Maliszewska i Kuba Czekaj; Najlepsza Rola Żeńska – Zofia Jastrzębska za rolę Gity Burano oraz Najlepszy Scenariusz – Dana Łukasińska, Anna Maliszewska i Julita Olszewska.

Docenienie produkcji o Romach w polskim środowisku filmowym na pewno pozytywnie wpłynie na odbiór owej społeczności wśród widzów, którzy postać Gity i innych z nagrodzonego serialu mogą rozpatrywać bardzo osobiście i jako przykład nie tylko marginalizowanej, obcej i ciekawej społeczności, ale jako pryzmat problemów społecznych współczesnego zglobalizowanego świata, w którym pytanie o to, kim jestem nie dotyczy tylko grup mniejszości. Jest to również historia młodej kobiety po nieudanej próbie samobójczej, która była momentem przełomowym nie tylko w jej, ale też życiu jej rodziców i ich relacjach z Melisą, starszą córką. Kryzys suicydalny, którego doświadczyła Gita, nie jest problemem odosobnionym, ale coraz częstszą przyczyną śmierci wśród dzieci i młodzieży (Litwin, Glanc 2024), co dodatkowo czyni z narracji opowieść o uniwersalnym wydźwięku.

Warto zauważyć, że serial *Infamia* wzbudził znaczące zainteresowanie medialne i społeczne, generując zarówno entuzjastyczne, jak i krytyczne komentarze. Część recenzji podkreślała jego wartość edukacyjną oraz próbę przybliżenia codzienności romskiej społeczności, a także ważny głos w sprawie tożsamości młodego pokolenia. Inne opinie zwracały uwagę na uproszczenia narracyjne czy ryzyko powielania stereotypów. Aleksandra Kumala na łamach „Krytyki Politycznej” określiła *Infamię* mianem „najważniejszego (i najlepszego) polskiego serialu ostatnich lat”, który pokazuje, „jak wyrwać się z matni romskiej tradycji” (2023). Z kolei Piotr Piskozub w recenzji dla portalu naEkranie.pl zauważył, że serial „pokazuje społeczność Romów z niecodziennej perspektywy, jednak nie ucieka od melodramatyzmu i złożonych napięć generacyjnych” (2023).

Na portalu Onet Kultura słusznie zwrócono uwagę na obecność romskiego konsultanta kulturowego, a także na balans między podkreślaniem wartości rodzinnych a konserwatywnym obrazem wspólnoty (Radomski 2023). W serwisie Antyweb Patryk Koncewicz zauważył, że choć narracja emancypacyjna w *Infamii* została ukazana z wycuciem, to warstwa muzyczna – zwłaszcza elementy rapowe – mogą sprawiać wrażenie „wciśniętych nieco na siłę” (2023). Z tą opinią się nie zgadzam – rap i przekaz zawarty w tekstach Gity oraz w ścieżce dźwiękowej serialu o rodzinie Burano silnie korespondują z emocjonalną narracją protagonistki i jej pokolenia. Teksty rapowe pełnią rolę drugiej warstwy opowieści – afektywnej, zbuntowanej, ale zakorzenionej w doświadczeniu młodzieżowej tożsamości i stają się strategią oporu wobec dominującego porządku.

Równocześnie, *Infamia* wywołała żywe reakcje wśród społeczności romskich, zwłaszcza w mediach branżowych i analizach kulturowych. Według autorek *Romanistan Podcast*, Pauliny Stevens i Jezminy Von Thiele, serial prezentuje „kompleksową historię romskiej emancypacji”, ale krytykowany jest za obecność stereotypów

takich, jak: przestępczość, seksizm i małżeństwa aranżowane (Stevens, Von Thiele 2023). Autorki podcastu doceniły zaangażowanie osób romskich przy jego tworzeniu, ale też zauważyły ograniczenia w głębokim zrozumieniu kultury romskiej. Maria Dumitru, specjalizująca się w badaniach nad tożsamością i doświadczeniem Romów, podkreśliła, że choć serial pokazuje doświadczenia rasizmu i przemocy, to jednocześnie utrwała stereotypy o „przewrażliwieniu patriarchalnym” i „związku z przestępczością”, co – jak twierdzi – ma często związek z historycznymi i strukturalnymi przyczynami (2023). Mimo niedoskonałości *Infamia* nadal jest według naukowczyni ważną narracją o kulturze romskiej i jej wielowymiarowym charakterze.

Pytanie Gity: „kim jestem? Walijką? Polką? Romką?” będzie też pytaniem jej młodszego rodzeństwa, urodzonego za granicą, a przybyłego do Polski jako obcego kraju; to również pytanie Violi i Marko, rodziców Gity, jej siostry Melisy, wyrzuconej z romskiej wspólnoty, o której istnieniu nie wie młodsze rodzeństwo Gity. Melisa poza społecznością romską czuje się samotna i nieakceptowana przez rodzinę męża i polskie społeczeństwo. Gita rapuje o sytuacji bycia „pomiędzy”, o zakazach, o strachu, rozczarowaniu, na przykład w utworze *Mamo*:

(...) gipsy STYL

Jakby czas się zatrzymał

Między nogami nic?

Może lepiej mieć syna?

Nie ma sufrażystek w rajtuzach i stanikach.

Kiedy się skończysz tam gdzie ja się zaczynam? (...)

Spod spódnicy uciekam do tekstów

Czemu chcesz mnie wyciągnąć z kontekstu (...)

Mamo to dla Ciebie, o tak

Dedykuję Ci ten werset, *bye bye*

Gorset za ciasny na mnie ała
Zrobię tu przełom jak Mary Quant.
(*Infamia* 2023, s01e01, 17:35–18:00)

Gita swój bunt wobec zakazów romanipen i rodzinnych norm wyraża w tekstach rapowych, posługując się mieszkanką języka polskiego i angielskiego. Znacząca jest przy tym nieobecność języka romskiego, stającą się performatywnym gestem dystansu wobec rodziny i kultury romskiej. Rap – jako forma ekspresji silnie związana z doświadczeniem marginalizacji – daje Gicie narzędzie do artykulacji gniewu, frustracji i pragnienia wolności. W utworze *Zakaz* afekty te wybrzmiewają szczególnie silnie:

Romska kindersztuba, romska
duma i PR
Polska zimna wódka, polska szkoła igrzyska
Niby moja społeczność a to ona
zdradziła
Czekam aż biały znak skreśli ta
czarna linia
chcę stop
żyć stop
mieć stop
wolność
(*Infamia* 2023, s01e02, 18:00–18:35)

W słowach utworu rapowego ujawnia się poczucie wyobcowania – zarówno wobec kultury większościowej („polska szkoła igrzyska”), jak i wobec własnej społeczności, która – zdaniem Gity – ją zdradziła. Podobnie jak podmiotka z utworu *Zakaz*, dziewczyna nie odnajduje swojego miejsca w żadnym z tych światów. Za pomocą

rapowego tekstu manifestuje sprzeciw wobec sztywnych ról, norm i pozornej wspólnoty, która akceptuje tylko tych, którzy bez zastrzeżeń podporządkowują się romskiemu kodeksowi norm (romanipen). Termin „podmiotka”, zaczerpnięty z nurtów feministycznych i dekolonialnych, odnosi się do kobiecego „ja” mówiącego – postaci, która posiada głos i sprawczość, nawet jeśli jest sytuowana na peryferiach (Janion 2001; Majewska 2013). W przypadku Gity pojęcie to pozwala uchwycić, jak jej głos artystyczny staje się formą oporu wobec społecznego wykluczenia i sposobem odzyskiwania sprawczości nad własnym, złożonym i ekspresyjnym „ja”.

Gita doświadcza silnego konfliktu między własnymi pragnieniami a wymaganiami wspólnoty. Romska tradycja – deklarująca dumę i wspólnotowość – w praktyce narzuca jej rolę, z którą młoda Romka się nie utożsamia. Odmowa podporządkowania się rytuałom i zakazom to dla niej nie tylko sprzeciw, ale też forma walki o prawo do bycia sobą – młodą kobietą, artystką, osobą czującą. Utwór *Zakaz* demaskuje więc przemoc symboliczną i ukazuje podwójne wykluczenie zbuntowanej młodej raperki: ze względu na płeć i przynależność etniczną. Jej indywidualny bunt nie jest jednak odosobniony – wyrasta z głębszych strukturalnych napięć obecnych w romskiej społeczności, w tym z odmiennych wzorców socjalizacji i edukacji.

Jedną z przyczyn problemów integracji Romów z innymi grupami sąsiedzkimi i krajowymi jest odmienny system edukacji. Konserwatywne i eklektyczne środowisko romskie sprawia, że osoby w nim wychowane czują się bardzo niepewnie poza nim, bo z założenia „romska kindersztuba” kładzie nacisk na integrację wewnętrzną, ale paradoksalnie czyni jednostki wywodzące się z romskiego środowiska słabszymi, bardziej podatnymi na zranienie, odrzucenie, czy dezintegrację (*Infamia* 2023, s01e01; *Zakaz*). Celem formułowania zakazów jest wpływanie na silniejsze poczucie przynależności

i poczucie bycia „sobą” tylko w hermetycznym i endogamicznym środowisku.

Największy problem stanowi odmienność wzorców w edukacji: celem systemu edukacji Romów jest nauczanie ich bycia Romem, a więc ich języka, historii, kultury, sposobu funkcjonowania wśród tej społeczności i określanie relacji ze światem nieromskim. Z drugiej strony, w oczach Romów, szkoła jest miejscem, w którym ich dzieci odciągane są od zasad społeczności, co w rzeczywistości często okazuje się prawdą. Jednocześnie, według rodziców, romskie dzieci w szkole narażone są na kontakty z *gadzio* i odmiennym światopoglądem uczniów i nauczycieli. Mając tego świadomość, państwo polskie chcąc rozwiązać problem niechęci Romów do wysyłania dzieci do szkoły, wspiera kształcenie asystentów romskich oraz wykwalifikowanych nauczycieli będących członkami społeczności romskiej. Uważa się, że takie programy mogą dać nadzieję na wzrost odsetka dzieci romskich objętych obowiązkiem szkolnym i zagwarantować im lepszą adaptację w środowisku dzieci i młodzieży (Lejb-Buryś 2018: 194).⁵

Kwestia wykształcenia i uczęszczania Gity do szkoły jest przyczyną zatargów zarówno między jej rodzicami a resztą rodziny, jak i między Gitą a rodzicami. Stefan, głowa rodu Burano, uważa, że nie powinna ona chodzić do szkoły, skoro zaraz będzie

⁵ Jak słusznie zauważa Lejb-Buryś, „tylko nieco ponad 2 proc. Romów posiada wyższe wykształcenie, najmniej ze wszystkich mniejszości. Średnie wykształcenie posiada niespełna 7 proc. Romów, niższe niż średnie ma 82 proc. Romów” (2018: 194). Nieuzasadnione zatem wydają się słowa sprzeciwu kierowane z Centralnej Rady Romów, jakoby obraz Romów w serialu *Infamia* był pokazany jako stereotypowy, gdyż inny model „romskości” jest wyjątkiem, odbiega nie tylko od wyobrażeń zbiorowych i stereotypów, ale jest wyjątkiem, a nie normą.

wydana za męż. Dziewczyna spotyka się też z niezrozumieniem w tej kwestii poza domem: kiedy zapisuje się do szkoły, odgórnie ma być jej przydzielony romski asystent, chociaż go nie potrzebuje, a nauczycielka zaczyna traktować ją protekcyjnie, zaniża oceny i grozi niedopuszczeniem do egzaminu maturalnego, kiedy okazuje się, że Gita to Romka. Dziewczyna słyszy o Romach różne epitety z ust uczniów takie, jak: „(...) wiesz jak jest, Cygan kradnie” (*Infamia* 2023, s01e01, 20:13–19) czy że jest Cyganką, Rumunką, „brudaską” (*Infamia* 2023, s01e05, 1:10–2:00).

Szkolne doświadczenia Gity są łagodniejszą wersją piętnowania romskich dzieci i młodzieży z biedniejszych rodzin, które mieszkają za fikcyjną Białą Górą, w tzw. „fawelach”⁶. Bolesne przeżycia są i tak nieporównywalnie łagodniejsze od przeżyć Tagara, który był wielokrotnie bity, nazywany „brudasem” i poniżany. Po wybuchu zatargu z grupą Polaków, który Gita określa mianem „wojny polsko-romskiej”, Tagar stwierdza: „Zawsze znajdzie się powód, żeby bić Cygana” (*Infamia*, 2023, s01e04, 36:57–37:02). W jego głosie wybrzmiewa gorycz, ból i poczucie doznania krzywdy. Opowiada siedemnastolatce, że kiedyś bił się, kiedy był nazywany „brudasem”, a teraz już go to określenie nie obraża, bo już nie czuje się „brudny” (*Infamia* 2023, s01e05, 7:59–8:30). Oboje zmagają się z wewnętrznymi konfliktami: Tagar doświadcza nowego rodzaju relacji z kobietą, otwartej i szczerzej, co sam przyznaje, mówiąc, że nigdy wcześniej nie rozmawiał z dziewczyną tak jak z Gitą (*Infamia*, s01e03, 31:13–31:21). Gita natomiast jest zaskoczona uczuciem do Roma, mimo wcześniejszego

⁶ *Fawele* (por. *favelas*) to brazylijskie dzielnice biedy, często nielegalnie zabudowane, charakteryzujące się przeludnieniem, brakiem infrastruktury i wykluczeniem społecznym (Lewandowski 2020; Caldeira 2000). Termin zyskał też znaczenie metaforyczne – używany jest, aby wizualizować miejskie peryferia i „przestrzeń wykluczenia” także w innych kontekstach kulturowych (Bhabha 1994; Rancière 2004).

odrzućenia wszystkiego, co romskie. Ich relacja napotyka na przeszkody – Gita wstydy się swoich korzeni, a Tagar ukrywa przed nią, że zgodnie z tradycją już się ożenił i spodziewa się dziecka – co staje się symbolem ograniczeń, jakie nakłada na jednostkę wspólnotowy obowiązek.

Gita wielokrotnie konfrontuje swoje marzenia z brutalną rzeczywistością: uzależnieniem ojca od hazardu, uprzedzeniami sąsiadów oraz przestępczą działalnością rodziny, która planuje jej małżeństwo z synem czeskiego współnika w narkobiznesie w ramach spłaty długów ojca. Jej sprzeciw wobec tych planów prowadzi do serii nieszczęść, kształtujących młodą Romkę jako kobietę i artystkę.

W serialu *Infamia* relacja Gity i Tagara rozwija się w przestrzeni muzycznej, stanowiącej dla nich wspólny język i źródło bliskości. Tagar, niebędący stereotypowym Romem, wyróżnia się jako DJ, twórca muzyki oraz informatyk, co rodzina dziewczyny wykorzystuje w nielegalnych działaniach. Po tragicznej śmierci chłopaka Gita tworzy utwór z jego głosem, łącząc romskie inspiracje z nowoczesnym hip-hopem. W teledysku do tego utworu, nagrany po jego śmierci, protagonista goli głowę i zakłada suknię ślubną, przypieczętowując odrzucenie tradycyjnych ról narzucanych przez rodzinę. Publikacja teledysku, w którym eksponuje nagie piersi, stanowi akt buntu przeciwko patriarchalnym normom i pociągnie za sobą wykluczenie jej i bliskich ze społeczności romskiej. Bunt Gity jest gestem nawiązującym do działań aktywistek z grup takich jak Pussy Riot czy ukraińskiego FEMEN, które poprzez eksponowanie ciała protestują przeciwko autorytarnym rządóm, ograniczaniu wolności, łamaniu praw człowieka (*Topless woman stages protest for Pussy Riot* 2012).

Spłatanie się różnych rodzajów muzyki w serialu podkreśla jej istotną rolę w kulturze romskiej, będącej nie tylko formą ekspresji artystycznej, ale także środkiem utrzymania i elementem tożsamości

kulturowej. Tradycyjne romskie melodie charakteryzują się porywającym rytmem, zmiennym tempem i wyraźną melodyjnością. Romscy muzycy od wieków towarzyszyli różnym uroczystościom, zarówno w społecznościach romskich, jak i nie-romskich (Lakatos et al. 2020). Silny związek romskiego życia z muzyką pojawia się także w *Infamii*. Przenikanie się tradycji z nowoczesnością w tworzeniu muzyki budzi sprzeciw starszej części rodu Burano i prowadzi do konfliktów Gity z wujem Stefanem i ojcem.

Wielowymiarowa narracja o tożsamości fikcyjnych postaci z serialu *Infamia* stanowi przykład opowieści przeciwstawiającej się „rozwodnionym, wymiennym, przygodnym narratywom, mianowicie mikronarratywom współczesności, którym brakuje jakiegokolwiek siły ciężenia i pędu ku prawdzie”, jak buntowniczo i radykalnie stwierdza Byung Chul-Han (2024: 136). Opisując kryzys narracji, koreańsko-niemiecki filozof zauważa, że opowieści są formą domknięcia, tworzą zamknięty porządek, który konstruuje sens i tożsamość, kreuje wspólnotę, nie tylko z plemieniem czy kolektywem oraz wyraża nastroj epoki. Narracja, również serialowa, współtworzy tożsamość – zarówno realną, jak i wyobrażoną – która znacząco wpływa na hybrydyczną, duchowo-intelektualną tożsamość człowieka XXI wieku.

Hybrydyzacja tożsamości człowieka żyjącego w XXI wieku odzwierciedla procesy zachodzące, zdaniem Homiego K. Bhabhy, w „trzeciej przestrzeni”. Badacz kolonializmu i postkolonializmu stwierdza, że:

Hybryda to wieloskładowa i elastyczna podmiotowość, posiadająca niezwykłą umiejętność odnajdywania domu w jakimkolwiek miejscu. Usytuowany na pozycji granicznej (*in-between*) podmiot ten neguje binarne podziały: nie jest ani jednym, ani drugim, ale czymś obok, kontrastującym terytoria, pomiędzy którymi się znajduje (Bhabha 1994: 13).

Opierając się na pojęciu „trzeciej przestrzeni” i wykorzystując je do analizy postaci Gity jako przykładu tożsamości hybrydycznej, można uznać, iż wątek fabularny tejże postaci opiera się na rekonstrukcji siebie. Siedemnastoletnia protagonistka może przekształcać swoją tożsamość, wybierając i redefiniując to, co chce zachować z dziedzictwa romskiego, a co przyjąć z otaczającej ją kultury większościowej. Może na nowo konfigurować system wartości, sposoby wyrażania siebie – także przez język, styl ubierania się, muzykę czy rytuały – tworząc hybrydyczną, autorską formę przynależności. Taka transformacja nie oznacza odrzucenia przez Gitę korzeni, ale ich twórcze przepracowanie: bycie Romką na własnych zasadach to akt sprawczości, który wymyka się zarówno stereotypom kulturowym, jak i oczekiwaniom wewnątrz wspólnoty. Nastolatka u progu dorosłości z własnym pomysłem na siebie nie zostaje zaakceptowana przez rodzinę i odchodzi. Nie wiadomo, jak potoczą się jej losy, ale wiadomo, że będzie miała wsparcie rodziców i rodzeństwa, którzy odchodzą razem z nią.

Historia tragicznych losów młodej Romki z serialu *Infamia* to odrzucenie twardych i jednolitych granic tożsamości na rzecz tożsamości wielowymiarowej i dynamicznej, która przedstawia mikroświat przenikających się kultur. Połączenie opowieści Gity z teorią „trzeciej przestrzeni” umożliwia zrozumienie jej doświadczeń jako nie tylko kryzysu, lecz procesu tworzenia nowej jakości tożsamości. „Trzecia przestrzeń” jest terytorium twórczym, w którym Gita, zamiast być rozdarta między światami, znajduje przestrzenie indywidualności, autonomii i twórczości rapowej, do których droga prowadzi przez złość, bunt, gorycz i cierpienie.

Tożsamość Gity, będąca splotem sprzecznych porządków – tradycji i nowoczesności, patriarchy i feminizmu, lokalności i kosmopolityzmu – jest niepowtarzalna; to właśnie ta niepowtarzalność

nadaje jej kulturową i symboliczną moc właściwą „trzeciej przestrzeni” (Bhabha 1994: 13).

Bibliografia

- Ahmed S., 2007, *A Phenomenology of Whiteness*, „Feminist Theory”, nr 8, s. 149–168.
- Asmar A., Ritzenhoff K. i Zeller J., 2023, *Streaming difference(s): Netflix and the branding of diversity*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Bachamn-Medick D., 2012, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ball M., 2012, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. Zespół z IFP UAM, Poznań, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bauman Z., 2004, *Tożsamość: rozmowy o pułapkach współczesności*, przeł. J. Bauman, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Bhabha H.K., 1994, *The Location of Culture*, Londyn–Nowy Jork: Routledge.
- Bylica J., 2019, *Cygańska rapsodia. Transkulturowe studium rzeczywistości społecznej andrychowskich Romów- konteksty pedagogiczne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Caldeira T.P.R., 2000, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*, Berkeley: University of California Press.
- Daalmans S., van Es K., Jansen L., 2024, *Streaming with more diversity? A Comparison of the Representation of Minorities in Broadcasting versus Streaming Television Content*, „Journal of Media Studies”, nr 11, s. 1–16.
- Dumitru M., 2023, *Netflix Has Made the Series Infamia about Roma. Is It Worth Watching?*, <https://arca.org.ua/en/posts/netflks-znyav-seral-in-famia-pro-romv-chi-varto-jogo-divitis/> (dostęp: 9.06.2025).

- Edmond M., Khoo O., Perkins C. i Trott V., 2024, *Streaming Diversity: Studying Screen Diversity in the Streaming era*, "Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies", nr 30, s. 1315–1330.
- Fischer M. S., Hoßfeld U., Krause J., Richter S., 2019, *Jena Declaration: The Concept of Race Is the Result of Racism, Not Its Prerequisite*, <https://www.uni-jena.de/en/22120/jena-declaration> (dostęp: 9.06.2025).
- Główny Urząd Statystyczny, 2023, *Wstępne wyniki NSP 2021 w zakresie struktury narodowo-etnicznej oraz języka kontaktów domowych*, <https://stat.gov.pl/spisy-powszechnie/nsp-2021/nsp-2021-wyniki-ostateczne/tablice-z-ostatecznymi-danymi-w-zakresie-przynaleznosci-narodowo-etnicznej-jezyka-uzywanego-w-domu-oraz-przynaleznosci-do-wyznania-religijnego,10,1.html> (dostęp 28.11.2024).
- Hall S., 1990, *Cultural Identity and Diaspora*, [w:] *Identity, Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, London: Lawrence & Wishart, s. 222–237.
- Hall S., 1996, *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications.
- Han Byung-Chul, 2024, *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. R. Pokrywka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Harrari Y.N., 2014, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, London: Vintage.
- Harrari Y.N., 2024, *Nexus. Krótka historia informacji. Od kamienia łupane go do sztucznej inteligencji*, przeł. J. Hunia, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Janion M., 2001, *Kobieta i duch inności*, Warszawa: Sic!
- Kapralski S., 2009, *Refleksje o pogromach. Na marginesie wydarzeń w Oświęcimiu w 1981 r.*, „Studia Romologica”, nr 2, s. 233–252.
- Koncewicz P., 2023, *Infamia – pierwszy polski serial Netflixa o Romach*, <https://antyweb.pl/infamia-netflix-recenzja> (dostęp: 09.06.2025).
- Konieczna E., 2021, *Seriale i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 22, s. 85–97.
- Kuang L., Gao X., Liu B., Wang J., 2023, *Research Hotspots and Frontiers of Ethnic Cultural Identity – Based on Analysis of 'Web of Science' Database*,

- “Frontiers in Psychology”, nr 14, <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10684697/> (dostęp: 9.06.2025).
- Kumala A., 2023, *Romy, moje ziomy [o serialu „Infamia”*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/romy-moje-ziomy-o-serialu-infamia/> (dostęp: 9.06.2025).
- Kundnani H., 2023, *Eurowhiteness: Culture, Empire and Race in the European Project*, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/johs.12470> (dostęp: 31.05.2025).
- Kwadrans Ł., 2015, *Romopedia. Encyklopedia wiedzy o Romach*, <https://jednizwielu.pl/wp-content/uploads/2015/07/romopedia.pdf> (dostęp: 23.11.2024).
- Lakatos M., „Mazsi” Rostás M., „Misi” Rosonczy-Kovács M., „Gusztli” Lakatos J., „Tibi” Balogh T., 2020, *Muzyka, którą żyjemy...*, rozm. H. Laurinyecz, „Pismo Folkowe”, nr 151, s. 6–8.
- Lejb-Bureś M., 2018, *Problem marginalizacji i wykluczenia społecznego Romów we współczesnej Polsce*, „Facta Simonidis”, nr 11, s. 187–200.
- Lewandowski M., 2020, *Czym są fawele? Charakterystyka najbiedniejszych dzielnic Rio de Janeiro*, „Gazeta Wyborcza”, Poznań, 17 lutego.
- Lewicki A. i Grębowiec J. (red.), 2015, *Seriale z różnych stron*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Litwin P., Glanc M., 2024, *Samobójstwa w 2023 roku. Analizujemy pełne dane policji*, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/samobojstwa-w-2023-roku-analizujemy-pelne-dane-policji/ (dostęp: 21.02.2024).
- Majewska E., 2013, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne formy upolitycznienia kultury*, Kraków: Korporacja Ha! Art.
- Matysek-Imielińska M., 2007, „Opowiadać znaczy żyć”, czyli o pewnym sposobie rozumienia narracji, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 41–53.
- Piskozub P., 2023, *Infamia – pierwszy polski serial Netflixa o Romach. Emocje, muzyka i coming of age*, <https://naekranie.pl/recenzje/infamia-recenzja-netflix-serial> (dostęp: 9.06.2025).

- Radomski M., 2023, „*Infamia*”, czyli jak wyrwać się z matni romskiej tradycji [RECENZJA], https://kultura.onet.pl/film/recenzje/infamia-czyli-jak-wyrwac-sie-z-matni-romskiej-tradycjirecenzja/ge670kr?utm_source=chatgpt.com_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 (dostęp: 9.06.2025).
- Rancière, J., 2004, *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum.
- Ricoeur P., 1992, *Oneself as Another*, Chicago: University of Chicago Press.
- Romowie zarzucają serialowi *Infamia* na Netfliksie pokazywanie stereotypów, 2023, <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/romowie-zarzucaja-serialowi-infamia-na-netfliksie-pokazywanie-stereotypow/cwztwpd> (dostęp: 9.06.2025).
- Tokarczuk O., 2020, *Czuły narrator*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Topless woman stages protest for Pussy Riot*, 2012, <https://www.9news.com.au/world/topless-woman-stages-protest-for-pussy-riot/b8f612ed-604b-4844-9016-8c8533392b11> (dostęp: 29.12.2024).
- Ullah A.K.M.A., Azizuddin M. i Ferdous J., 2024, *The Roma Population: Migration, Settlement, and Resilience*, “Social Sciences”, nr 13, <https://www.mdpi.com/2076-0760/13/9/476?utm> (dostęp: 25.08.2025).
- Wojtaszczyk J., 2024, *Infamia, czyli magerdo. Czy serial Netfliksa zmieni stereotypy o Romach*, <https://oko.press/infamia-czyli-magerdo-czy-serial-netfliksa-zmieni-stereotypy-o-romach> (dostęp: 29.11.2024).
- Yúdice G., 2003, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham: Duke University Press.

Filmografia

- Czarne stokrotki*, 2025, reż. M. Palej, Polska: Canal+.
- Czarny kot, biały kot*, 1998, reż. E. Kusturica, Jugosławia/Francja/Niemcy.
- Czas Cyganów*, 1988, reż. E. Kusturica, Jugosławia.
- Diabły, diabły*, 1991, reż. D. Kędzierzawska, Polska.

- Dżentelmeni*, 2024, reż. G. Ritchie, Wielka Brytania/USA: Netflix.
- Euforia*, 2019, reż. S. Levinson, USA: HBO.
- Głęboka woda*, 2011, reż. M. Łazarkiewicz, Polska: TVP.
- Infamia*, 2023, reż. A. Maliszewska, K. Kołodziejczyk, Polska: Netflix.
- Królowa ciszy*, 2014, reż. A. Zwielfka, Polska.
- Papusza*, 2013, reż. J. Kos-Krauze, K. Krauze, Polska.
- Peaky Blinders*, 2013–2022, reż. S. Knight, Wielka Brytania: BBC.
- Rojst*, trylogia, 2018–2024, reż. J. Holoubek, Polska.
- Sex Education*, 2019–2023, reż. B. Taylor, Wielka Brytania: Netflix.
- Unorthodox*, 2020, reż. M. Schrader, Niemcy/USA: Netflix.
- Uprorowadzenie Agaty*, 1993, reż. M. Piwowski, Polska.

Abstract

It Is Hard to Be a Gypsy in Poland: Identity Narratives in the Series «Infamia» (2023)

The article analyses fictional representations of the Romani community in the Netflix series «Infamia» (2023) as an example of a transitional ethnic minority with a hybrid identity. The protagonist, 17-year-old Gita Burano, navigates her cultural, gender, familial, and social identity in a critical life phase as she approaches adulthood. Her story portrays the complexity of hybrid identity, influenced by Romani roots, Polish society, and British culture. The narrative aligns with coming-of-age and young adult themes, highlighting tensions between tradition and modernity. The series also resonates with global discussions on postcolonialism and identity redefinition, linking personal stories to broader cultural narratives. Gita's internal conflicts, embodied in her rap music, reflect her journey to self-discovery and autonomy amidst cultural constraints and societal expectations.

Małgorzata Bulaszewska

Uniwersytet SWPS, Warszawa

mbulaszewska@swps.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9795-4203

Seriale platform streamingowych – między transkulturowością a lokalnością. Analiza przypadków

Wprowadzenie

Jak podaje „Business Insider” (Sobolak 2022), badania dotyczące rynku streamingowego na świecie wskazują na funkcjonowanie ponad pięciu tysięcy trzystu serwisów, które specjalizują się w dostarczaniu widzom spersonalizowanych treści o charakterze kulturowym. W Polsce w roku 2022 wartość rynku streaminowego wyniosła trzysta pięćdziesiąt milionów euro i nadal się rozwija.

Platformy streamingowe działające na rynku międzynarodowym, dostarczając контент rozrywkowy, by zyskać i utrzymać widza, nie ustają w wysiłkach w dostosowaniu swojej oferty do jego oczekiwań. Oznacza to systematyczne przystosowywanie istniejących formatów filmowych do lokalnych aspektów kulturowych kraju, w jakim dany materiał ma się ukazać. Siłą rzeczy, w jednym formacie dostosowywanym na wiele rynków trudno ustrzec się elementów

transkulturowych. Równie trudno jest zachować dbałość o elementy lokalne, bez których jednak format mógłby nie przyjąć się na lokalnym rynku. Najczęściej zatem platformy streamingowe lawirują pomiędzy lokalnością a transkulturowością.

Spojrzenie na transkulturowość

Według Welscha (1999: 200–205) transkulturowość jest zjawiskiem obecnym współcześnie z wielu powodów; jednym z nich jest globalizacja, innym migracje społeczeństw. Migracje pociągają za sobą mieszanie się kultury autochtonów z kulturą przybyszy, co skutkuje wzajemnym przenikaniem się i powstawaniem całkiem nowych, hybrydycznych struktur. Niemiecki filozof, postrzegając transkulturowość w towarzystwie wielokulturowości i wykraczania poza granice kultur – poza granice tego, co w kulturze danego społeczeństwa ma walor narodowy i etniczny, widzi źródło konstituowania się nowych walorów kulturowych. Zwraca szczególną uwagę na otwartość kultury autochtonów na kultury przybyszy, co czyni cały system kulturowy otwartym, dynamicznie rozwijającym się tworem, składającym się po okresie transformacji z wielowarstwowych, wzajemnie na siebie oddziałujących struktur.

Według Welscha (1999: 39–47) transkulturowość skupia się wokół trzech podstawowych pojęć: hybrydowości, interakcji i przenikania oraz przekraczania granic. To właśnie hybrydowość w swoim złożonym, ciągłym konstruowaniu nowego bytu jest procesem odpowiedzialnym za mieszanie się tego, co zastane z tym, co przychodzi. Interakcja i wzajemne przenikanie się podkreśla wagę nowej formy kultury, jak również kładzie nacisk na doskonalenie się komponentów ją tworzących. Ostatnim z aspektów transkulturowości według

Welscha jest przekraczanie granic, które oznacza zakorzenienie nowego tworu kulturowego w bardziej zglobalizowanej tożsamości.

Edward Said, jeden z pionierów studiów postkolonialnych, badając, w jaki sposób zachodnia perspektywa badawcza odczytuje kultury wschodnie (Orient), zwrócił szczególną uwagę na wymianę kulturową (2009: 331–335) i jej wagę w powstawaniu nowych form kulturowych. I te właśnie hybrydowe formy stanowią klucz przekraczania granic kulturowych (Said 2009: 216–220), konstruując nowe tożsamości. I choć sam nie używał pojęcia transkulturowość, to z całą pewnością jego badania Orientu i zauważone mechanizmy wymiany kultur oraz analiza dynamiki międzykulturowej stanowią istotny wkład w opis mechanizmów konstruujących pojęcie transkulturowości.

Rozważania nad wymianą kultur, jej przepływami i wzajemnym oddziaływaniem trudno oddzielić od globalizacji, której kulturową koncepcję proponuje Ulf Hannerz (2022). Hannerz swoje badania opiera na analizie sieciowej, która w przypadku globalizacji bazuje na sieci wzajemnych powiązań społecznych, realizowanych według schematu zależności pomiędzy tym co lokalne, a tym co globalne. Według Hannerza kultura „jest czymś, czego uczymy się lub też czymś, co nabywamy w życiu społecznym” (2006: 20–21), a proces akulturacji jest działaniem polegającym na interakcji pomiędzy znaczeniami obowiązującymi powszechnie a ich interpretacjami tworzonymi przez jednostkę/-i. Tak rozumiana kultura pozwala autorowi kategoryzować ją według trzech kryteriów: idei i sposobów myślenia, znaczeń oraz form eksternalizacji, odnoszącej się do technik społecznej dystrybucji form znaczących. Idee i sposoby myślenia nie są niczym innym, jak powszechnie współdzielonymi przez ludzi wartościami i twierdzeniami. „Różne sposoby, dzięki którym znaczenie staje się dostępne dla zmysłów, zostaje upublicznione”

(Hannerz 2006: 20–21) – znaczenie zatem jest formą znaczącą, podlegającą społecznemu rozpowszechnianiu. To właśnie stanowi centrum zainteresowań badacza, który analizuje w sensie kulturowym zestawienia tego, co globalne–lokalne, co miejscowe–napływowe oraz wpływ lokalności na kulturę centrum. Zauważa również, iż to, co dziś jest postrzegane jako centrum w sensie kulturowym, w przyszłości może przeistoczyć się w to, co peryferyjne. Według badacza transkulturowość, z którą mamy do czynienia w świecie globalizacji¹ dostarczającej ludzkości różnorodności kulturowej, może przynieść zarówno heterogeniczność, jak i homogenizację.

Problematykę transkulturowości w swoich pracach podejmuje także Homini K. Bhabha (1994), który analizując procesy adaptacji kulturowej, zwraca uwagę na redefinicję kulturową, wynikającą z kontaktu jednej kultury z inną kulturą. Z drugiej strony Epstein (1999), badając, w jaki sposób dochodzi i co wynika z interakcji między kulturami, wprowadza termin „transkultura”. Powyższe perspektywy badawcze pomagają zrozumieć, w jaki sposób kultury mieszają się, adaptują i wpływają na siebie nawzajem w kontekście globalnym.

Powyższe interpretacje i omówienia transkulturowości łatwo można odnaleźć w obrazie filmowym, zwłaszcza koncentrując się na wyróżnionych przez Welscha – niemieckiego filozofa – trzech aspektach kultury. Hybrydyczność w produkcjach filmowych widzę w łączeniu elementów różnych kultur, co pozwala na skonstruowanie unikalnych narracji i oryginalnej estetyki obrazu. Nieuchronnie

¹ Koncepcja globalizacji kulturowej według Hannerza wprowadza pojęcia konceptu globalnej ekumeny, procesu nazwanego kreolizacją, a także dyskursu wokół kwestii różnorodności kulturowej, których nie będę w niniejszym artykule omawiać, by nie odejść zbyt daleko od kwestii kluczowych dla prezentowanego tu materiału.

jest to związane z przekraczaniem tradycyjnie pojmowanych estetyk dzieła filmowego. Warto w tym kontekście zwrócić także uwagę na koprodukcje, które powstają przy współudziale przedstawicieli różnych narodowości i kultur, włączając elementy kultury z kraju pochodzenia we wspólnie tworzony obraz.

Warto sprawdzić, w jaki sposób o transkulturowości w filmie i serialach pisali polscy badacze. I choć oczywiście nie uzurpuję sobie prawa do twierdzenia, że wyczerpię wszystkie możliwe interpretacje, to jednak chciałabym zwrócić uwagę na kilkoro rodzimych naukowców. Ryszard Kluszczyński, polski teoretyk sztuki i mediów, interpretuje transkulturowość, analizując sztukę i nowe media. Autor skupia swoją uwagę na analizie przepływów kulturowych, wymiany międzykulturowej oraz tworzeniu hybrydowych form kultury, powstałych w wyniku globalizacji i cyfryzacji. Kluszczyński, analizując różnorakie formy sztuki, zwraca uwagę na fakt wskazujący, w jaki sposób nowe media stają się naturalnymi platformami dla transkulturowej wymiany i dialogu (Kluszczyński: 2004). Ewa Mazierska w swoich licznych badaniach na temat kina i telewizji podejmuje tematykę transkulturowości w kontekście globalizacji. Badaczka sprawdza, w jaki sposób procesy globalizacji wpływają na produkcję i dystrybucję oraz odbiór filmów i seriali. W polu zainteresowania naukowego Mazierskiej znajdują się również nowe media jako narzędzie jednocześnie odzwierciedlające i konstruujące transkulturowe doświadczenia widzów. Autorka podkreślając wpływ globalizacji na homogenizację kultury filmowej, wskazuje również na okoliczności powstawania nowych, hybrydowych form wyrazu, które odzwierciedlają wielopłaszczyznowe tożsamości współczesności (Mazierska: 2011). Eksplorując polską produkcję filmową, nie tylko analizuje transkulturowe treści materiału filmowego, gdzie kładzie nacisk na międzynarodowe (globalne) trendy w zakresie tematyki i treści kontentu filmowego. Zwraca także

uwagę na to, w jaki sposób polskie kino odzwierciedla narodowe i transnarodowe tożsamości. Z kolei Agnieszka Graff w swojej pracy naukowej bada transkulturowość przez pryzmat globalnych ruchów feministycznych i ich zastosowania (czy też raczej przystosowania) do lokalnych kontekstów kulturowych. Analizując wpływ globalnych dyskursów na lokalne konteksty, podejmuje próby interpretacyjne w odniesieniu do tożsamości narodowej i płciowej (2008; 2011).

Spojrzenie na lokalność

Lokalność w kontekście mediów możemy analizować przez pryzmat specyfiki jej produkcji i dystrybucji czy też konsumpcji. Konsumpcja zaś jest bezpośrednio powiązana z treściami zakorzenionymi kulturowo i geograficznie w lokalnych społecznościach – odzwierciedla ich potrzeby i zainteresowania, wartości i tożsamości. Jeden z ważniejszych głosów w temacie lokalności znaleźć można w pracach Johna Caldwella, który analizuje ją, badając praktyki produkcyjne i sposób, w jaki wpływają one na treść filmów i seriali. To, co dla naukowca ważne, wydaje się zamykać w obserwacji i analizie lokalnych kontekstów przemysłowych, kulturowych oraz społecznych, które odnoszą się do produkcji filmowej i szerzej samych mediów. Caldwell poddaje porównaniu lokalne praktyki² z globalnymi trendami i strukturami przemysłowymi, wprowadzając pojęcie „refleksyjności przemysłowej”. Odnosi je do świadomości pracowników mediów względem wykonywanej przez nich pracy i kulturowych kontekstów (Caldwell 2008: 47–52). Caldwell w obszar swoich zainteresowań włącza nowe technologie, które wpływają w sposób zasadniczy na produkcję

² Caldwell poddaje analizie praktyki produkcyjne w przemyśle filmowym Hollywood, skupiając się na konkretnych przypadkach.

filmów i seriali. Bada również, jak lokalne przemysły telewizyjne adaptują się do zmian będących następstwem postępu technologicznego (Caldwell 2004: 47–52). Docieka jednocześnie, w jaki sposób wpływa to zarówno na treść, jak i na formę programów telewizyjnych. Bada czy – i jeśli tak, to w jaki sposób – lokalne przemysły medialne integrują się z globalnymi strukturami (Caldwell 2004: 47–52).

Z niezwykle ciekawą analizą na temat styku lokalności i transkulturowości spotkać się możemy u Roberta C. Allena, który, zajmując się operą mydlaną, sprawdza i opisuje jej adaptacje do różnorodnych warunków kulturowych, które to właśnie nadają walor lokalności analizowanym materiałom (Allan 1995). Annette Hill z kolei, do wątków już wspomnianych i obecnych u innych eksploratorów lokalności, w swoich badaniach dokłada percepcję lokalnego odbiorcy, sprawdzając reakcję publiczności na treści materiałów filmowych, w których zwykle na transkulturowe formy produkcji nakładane są lokalne konteksty (Hill 2005: 57–79). Autorka opisuje metody oceny programów wypracowane na podstawie własnych doświadczeń kulturowych i społecznych jako widza. Dla odbiorców ważnymi kryteriami oceny są wiarygodność i autentyczność prezentowanego materiału, skonfrontowane z lokalnymi zwyczajami i wartościami. Im bardziej oglądany materiał jawi się dla nich jako autentyczny i zgodny z lokalnymi wartościami, tym bardziej angażują się w opowiadaną historię i identyfikują z bohaterami. Analizując reakcje widzów pochodzących z różnych kulturowo-społecznych środowisk, Hill zauważyła, jak ten sam materiał – mimo lokalnych adaptacji – może prowadzić do odmiennych odczytań i interpretacji (Hill 2005: 57–79). Przytaczana już wcześniej Mazierska, analizując polskie kino, skupia się na ekspozowaniu lokalności poprzez odzwierciedlenie lokalnych tożsamości i problemów (Mazierska 2013: 58–70). Analiza autorki dotyczy regionalnych historii, miejsc i tożsamości znajdujących się w filmie.

Grażyna Stachówna podkreśla znaczenie lokalnej historii, która w sposób zasadniczy wpływa na kształtowanie lokalnej (polskiej) tożsamości kulturowo-społecznej i jednocześnie pokazuje metody jej formowania (Stachówna 2009: 250–260). Z kolei Lubelski i Żyto, badając polskie kino, dostrzegają, analizują i opisują te fragmenty lokalności, które istotnie wpływają na treść i samą formę filmu czy serialu (Lubelski 2009: 94, 534–540; Żyto 2011: 47–60).

Warto wyrazić w tym miejscu rozróżnienie pojęcia lokalności od narodowości. Lokalność to nie tylko przynależność do określonego narodu czy państwa. Odnosi się ona do specyficznych cech i tożsamości związanych z konkretnym miejscem – regionem, miastem czy nawet dzielnicą – które wykraczają poza szeroki, ogólnokrajowy kontekst. Obejmuje historyczne, społeczno-kulturowe, językowe, a także materialne aspekty, takie jak architektura czy przestrzeń codzienności. Lokalność uwzględnia unikalne doświadczenia i relacje społeczne, tworząc wielowymiarowy obraz tzw. małej ojczyzny. Narodowość łączy zbiorowość o wspólnej historii i instytucje państwowe, formułując bardziej ogólne znaczenia oraz włączając wszelkie lokalne inności. Lokalność jest bardziej zróżnicowana niż narodowość, często pełna wewnętrznych sprzeczności. W filmach i serialach bywa nie tylko tłem, ale staje się istotnym elementem narracji, umożliwiającym budowanie autentycznych światów, które trafiają zarówno do widzów lokalnych, jak i globalnych.

Nie powinniśmy mieć wątpliwości, iż współczesny świat wraz z globalizacją i rozwojem technologicznym ma zasadnicze znaczenie dla przemysłu medialnego. Oczywiście wydaje się, iż dostawcy kontentu streamingowego dbają, by ich produkcje zaspokajały potrzeby globalnego rynku. Z drugiej strony, chcąc wejść na rynki lokalne, platformy streamingowe starają się wyposażać swoje produkcje w możliwie dużo treści lokalnych. Elementy transkulturowe zatem są w stałym starciu i negocjacjach z lokalnością, wpływając

na sposoby produkcji, treści i odbiór przez widzów dostarczanego kontentu, w tym filmu czy serialu.

Zastosowana metodyka i procedury

Zamysł, który mi przyświeca przy pisaniu niniejszego artykułu, jest próbą uchwycenia narracji o charakterze transkulturowym i lokalnym oraz opisanie i kategoryzacji tego, w jaki sposób oba zjawiska społeczno-kulturowe wpływają na treść omawianego materiału. W tym celu posłużę się multimodalną krytyczną analizą dyskursu (MCDA), opierając się na metodologii zaproponowanej przez van Leeuwena i Kressa (2001) oraz Ledina i Machina (2020). Multimodalność otwiera bowiem przestrzeń dla możliwości interpretacyjnych badanego materiału, pozwalając na wielość odczytań i pojawiających się w ślad za nimi dyskursów. Biorąc pod uwagę rolę narracji w komunikacji treści skupiających się na przedstawianiu wartości oraz sposobach rozwiązywania konfliktów, wesprę powyżej opisane procedury technikami stosowanymi przez Agnieszkę Kampkę (2020).

Materiałem stanowiącym przedmiot badań są polskie seriale produkowane i prezentowane na międzynarodowych platformach streamingowych:

- *Rojst* – 2018 rok – reż. J. Holoubek – platforma Showmax (obecnie dostępny na Netfliksie),
- *Rojst '97* – 2021 rok – reż. J. Holoubek i K. Bajon – platforma Netflix,
- *Belfer* – 2016 rok (sezon 1.); 2017 rok (sezon 2.) – twórca B. Ignaciuk – platforma VOD Canal+,
- *Warszawianka* – 2023 rok – reż. J. Borcuch – platforma SkyShowtime.

Elementy dzieła filmowego brane pod uwagę to: plan zdjęciowy (geolokalizacja), scenografia, kostiumy i rekwizyty, język/dialekt, muzyka i ścieżka dźwiękowa, tradycja i zwyczaje oraz tło historyczne i społeczne. Słowem – wszystkie te elementy, które będą egzemplifikacjami transkulturowości i/lub lokalności materiału badawczego.

Wprowadzenie do niniejszego artykułu, w którym staram się skrótoowo przybliżyć znaczenie transkulturowości i lokalności, zawęzę na potrzeby niniejszej analizy do definicji odnoszących się ściśle do narracji filmowej i wszystkich elementów ją tworzących. Dlatego też lokalność w kontekście narracji filmowej będę rozumieć jako miejsce (znaczenie geolokacyjne), gdzie rozgrywa się akcja; jako miejsce traktowane jak jeden z elementów fabuły (znaczenie historyczne) oraz swoistej atmosfery filmu (znaczenie emocjonalne, spoza zmysłowości fizycznej). Dzięki takiemu rozumieniu lokalność może mieć (i najczęściej ma) wpływ na rozwój fabuły filmowej, postaci (nie tylko głównego bohatera/ki) czy też tej pozafizycznej atmosfery obrazu filmowego.

Myśląc o lokalności, należy pamiętać o kilku jej aspektach, które omówię poniżej.

Atmosfera i nastrojowość osiągane są przy użyciu specyficznych plenerów, scenografii wnętrza, światła i muzyki. Mogą wywoływać u widza poczucie bezpieczeństwa, na przykład gdy znajdujemy się w pełnym świetle na słonecznej polanie, bądź przeciwnie – widz może doznać uczucia lęku, gdy zostanie przeniesiony w środek ciemnego, zdawałoby się, zimnego lasu.

Innym elementem budowy dzieła filmowego jest charakterystyka postaci, której charakter czy podejmowane decyzje mogą wynikać z miejsca, w którym przebywa. Przestrzeń traktowana może być jako symbol, metafora kondycji człowieka, jego tożsamości bądź jego sytuacji społecznej i kulturowej. Przykładowo, gdy bohater zamieszkuje zaniedbany lub zrujnowany dom, dla widza może być to metafora kondycji ekonomicznej bohatera lub jego upadku moralnego.

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, można odczytać jako element budujący fabułę. Na przykład: gdy postać znajduje się na dachu pędzącego pociągu, widz od razu rozpoznaje element przygodowy lub zastanawia się, czy to konkretne miejsce stanowi cel sam w sobie dla bohatera filmu. Poprzez miejsca wspaniale rozgrywane bywają konflikty narracyjne, na przykład pomiędzy tym, co bezpieczne, a tym, co budzi grozę. Oczywiście ponadto lokacje same w sobie niosą znaczenia historyczne i kulturowo-społeczne.

Transkulturowość w kontekście narracji filmowej dotyczy cech swoistych dla prezentowanej kultury i konkretnej narodowości, a lokacje zwykle są uwzględniane i zintegrowane z fabułą, budową postaci i samą narracją filmową. Transkulturowość służy w tej sytuacji przedstawieniu heterogeniczności kulturowej, która może przejawiać się różnorodnością rasową czy religijną, może służyć również do tworzenia bardziej reprezentatywnych i inkluzywnych produkcji. To przekłada się na globalną oglądalność, gdyż widzowie mają szansę identyfikować się z niektórymi bohaterami i sytuacjami narracyjnymi. Transkulturowość, poprzez łączenie elementów różnych kultur i miejsc, sprzyja tworzeniu unikalnych dla danego obrazu historii, może prowadzić do konfliktów, napięć czy zwrotów akcji. W efekcie przyczynia się do rozwoju narracji. Wreszcie: wspiera edukację i świadomość kulturową wśród widzów, propagując tolerancję i zrozumienie dla nieoswojonych inności. Zarówno transnarodowość, jak też lokalność mogą być dawkowane w obrazie filmowym w różnym stopniu subtelności, podkreślając międzynarodowe i międzykulturowe aspekty lub wręcz odwrotnie – pozwalając widzowi na własną eksplorację i interpretację poprzez jedynie lekkie sugestie znajdujące się w materiale.

W kolejnej części dokonam analizy wybranych materiałów, by sprawdzić wzajemne relacje pomiędzy transkulturowością a lokalnością.

Analiza przypadków

Platformy streamingowe jako najwięksi gracze na rynku mediów, zwłaszcza w zakresie dostarczania rozrywki (między innymi za pomocą filmów, seriali), starają się umiejętnie lawirować pomiędzy tym, co transkulturowe, a tym, co lokalne. Robią to w taki sposób, by zaspokoić potrzeby swoich globalnych odbiorców. W poniższej części przeprowadzę analizę wybranych polskich produkcji dostarczanych przez platformy streamingowe.

Rojst jest serialem, w którym wątki obyczajowe przeplatają się z zagadką kryminalną. Historia koncentruje się na parze dziennikarskiej: młodym Piotrze Zarzyckim (w tej roli wystąpił Dawid Ogrodnik) oraz starszym Witoldzie Wanyczu (Andrzej Seweryn). Akcja rozgrywa się w latach 80. XX wieku, w anonimowym miasteczku w południowo-zachodniej części Polski, w którym dochodzi do morderstwa młodej prostytutki i lokalnego działacza partyjnego. Sprawa zabójstwa wywołuje duże poruszenie lokalnej społeczności, a dziennikarze stają się sprzymierzeńcami, prowadzącymi medialne śledztwo. Dochodzenie jednak komplikuje się coraz bardziej, wskazując na złożone relacje władzy i partii tworzących jej system. System, który bez pardonu ingeruje w prywatne życie członków tego fikcyjnego społeczeństwa. Obaj bohaterowie zmagają się z zewnętrznymi przeciwnościami, bowiem wydaje się, że lokalnej policji, a w zasadzie partyjnym oficjelom, nie zależy na wykryciu mordercy. Każdy z bohaterów snuje także swoją własną narrację, borykając się z wewnętrznymi demonami, których źródeł należy upatrywać w ich biografii, ale także historii miasta.

W serialu znaleźć można kilka elementów o charakterze transkulturowym, które wskazują wpływ różnych kultur na fabułę i budowę postaci. Jak już napisałam powyżej, akcja osadzona jest w latach 80. XX wieku w Polsce – sam ten fakt odsyła do lokalności.

Jednak chcę zwrócić uwagę na specyficzny klimat okresu PRL-u, który z kolei ma charakter transkulturowy, bowiem ta duszna, mroczna, peerelowska atmosfera była charakterystyczna dla wszystkich europejskich państw bloku wschodniego. Sportretowane społeczeństwo, wraz ze swoimi większymi bądź mniejszymi interesami i grzeszkami, usiłujące żyć pod nadzorem autorytarnego reżimu, a także jego próby układania się z przedstawicielami władzy, typowymi aparatczykami, również odsyłają do transkulturowości. Wątki związane z korupcją na każdym partyjnym szczeblu, zbrodnia i próby dojścia do prawdy mają charakter uniwersalny, co powoduje, że mogą być zrozumiane zgodnie z intencją twórców przez widzów z różnych części świata. Mroczne aspekty ludzkiej natury, takie jak: chciwość, strach, dylematy moralne, obecne są w każdej kulturze. Te rozterki dotyczą zarówno obu głównych bohaterów, jak też postaci drugoplanowych. Serial wpisuje się w estetykę stylu *neo noir*, która czerpie ze stylu *noir*. Styl *noir* zaś swoje korzenie ma w amerykańskiej kinematografii lat 40. i 50. minionego wieku. Do tego należy dodać charakterystyczną dla czasu ekranowego i jednocześnie historycznego muzykę rockową. Jeśli chodzi o ścieżkę dźwiękową, ma ona równocześnie walor lokalności. Słyszymy polskie utwory i polskich wykonawców owego okresu, jak choćby: *Sexy Doll* Republiki, *Jesteś lekiem na całe zło* Krystyny Prońko czy *King Bruce Lee karate mistrz* Franka Kimono.

Postać dziennikarza poszukującego prawdy, Piotra Zarzyckiego, wpisuje się w powszechny w wielu kulturach archetyp detektywa (lub poszukiwacza), symbolizującego samotną walkę jednostki przeciwko całemu skorumpowanemu systemowi. Kolejny transkulturowy element serialu to relacje międzyludzkie. Przyjaźń, lojalność, zdrada mają charakter uniwersalny, zrozumiały dla odbiorców, niezależnie od ich pochodzenia. Wreszcie kostiumy i rzeczy pożądane przez mieszkańców państw bloku wschodniego (na przykład pończochy ze szwem) są uniwersalne.

Takie elementy dzieła filmowego jak muzyka czy kostiumy mają jednocześnie charakter uniwersalny i lokalny. A samych lokalności znajdujemy w serialu znacznie więcej, bo to one nadają tej produkcji autentyczności. Osadzenie akcji w małym, fikcyjnym miasteczku daje widzom wgląd w codzienne życie mieszkańców, co pozwala na utożsamianie się z bohaterami. Architektura przestrzeni, wystrój wnętrz oddają realia lat 80., stając się swoistym wehikułem czasu. Lokalne tradycje i obyczaje, takie jak spotkania towarzyskie, budują specyficzną atmosferę obrazu. Serial pokazuje również lokalne instytucje, na przykład redakcję miejscowej gazety i panujące w niej relacje, posturek milicji czy klub. Te miejsca stają się często osiami życia towarzyskiego małomiasteczkowej społeczności. Lokacje i sceny kręcone w naturalnych plenerach (las, bagna, opuszczone budynki) bezpośrednio odzwierciedlają realia Polski okresu PRL-u. Narracja serialu zakorzeniona jest w polskiej historii. Obserwujemy zatem trudne moralnie odwołania do wydarzeń II wojny światowej, które poznajemy za sprawą wspomnień redaktora Wanycza. Widzimy także realia życia w małomiasteczkowym, socjalistycznym miejscu. Te wszystkie elementy narracyjne pozwalają polskim widzom sięgać do wciąż bliskiej historii, a dla widzów spoza Polski mają walor edukacyjny. Warto zwrócić uwagę na język polski, który widoczny jest także w warstwie wizualnej (napisy na sklepach oraz lokalne rejestracje samochodowe). Elementami, o których nie można zapomnieć, są rekwizyty, marki samochodów czy papierosów (Popularne, Sporty).

Warto również podkreślić, że akcja serialu *Rojst* toczy się, co prawda, w fikcyjnym miasteczku, jednak jest to miasteczko typowe dla tych, które leżą na ziemiach zachodnich Polski, na terenach o szczególnie złożonej, powojennej historii. Tak specyficzna lokalizacja niesie za sobą ważne konteksty historyczne – przymusowe wysiedlenia niemieckich mieszkańców oraz napływ nowych

osadników z innych części kraju. A to często powoduje konflikty tożsamościowe i napięcia społeczne. Te realia stanowią tło wielu wątków fabularnych i społecznych w serialu, wpływając na charakter relacji między bohaterami oraz tworząc unikalną atmosferę tajemnicy i niepokoju. Uwzględnienie tego kontekstu pozwala głębiej zrozumieć, jak *Rojst* wykorzystuje specyfikę miejsca nie tylko jako dekorację, ale jako istotny element narracji, który kształtuje dynamikę i znaczenie opowieści.

Dzięki tym regionalnym elementom narracji wykreowany obraz w produkcji nie tylko tworzy wiarygodny świat przedstawiony, ale staje się fundamentem dla poczucia miejsca i czasu, co stanowi jeden z ważniejszych środków komunikacji pozwalających na odbiór i zrozumienie fabuły. Fragmenty transkulturowe podkreślają uniwersalność serialu, zrozumiały dla globalnego odbiorcy.

Rojst '97 powstał po sukcesie pierwszego sezonu (*Rojst*), z tym, że akcja rozgrywa się w lipcu i sierpniu 1997 roku, tuż przed katastrofalną w skutkach powodzią. Fabuła znów osnuta jest wokół wątków obyczajowych, w które wpleciony jest motyw kryminalny. Piotr Zarzycki pozostaje głównym bohaterem, choć zmienia się jego rola społeczna – tym razem kontynuuje karierę jako redaktor naczelny lokalnej gazety, tej samej, w której zdobywał swoje pierwsze szlify. Wątek kryminalny wypływa na wierzch, i to dosłownie, przy pracach naprawczych wałów przeciwpowodziowych. I w tym momencie poznajemy dwie kolejne postacie kluczowe dla serialu – sierżant Annę Jass (graną przez Magdalenę Róždżkę) oraz starszego sierżanta Adama Mikę (w tej roli Łukasz Simlat). Andrzej Seweryn grający Wanycza jest postacią drugoplanową, choć taką, która nieustannie wikła się w nurt wydarzeń. Postępy w śledztwie prowadzą do zbrodni sprzed lat, zapomnianej i nigdy nierozwiązanej. Wydaje się, że w sprawę mogą być zamieszane ówczesne elity miasteczka.

Elementy transkulturowe egzemplifikują się w powodzi – klęsce żywiołowej, która jest zrozumiała i której skutków doświadczają ludzie na całym świecie. Ta Polska katastrofa identyfikuje uniwersalne zmagania zwykłego człowieka z przeciwnościami losu. Nawiązanie do dawnej zbrodni również ma charakter ogólny, wpisujący się w konstrukcję kryminału. Pokazane wątki korupcji i nadużyć ludzi władzy są powszechnie rozumiane przez widzów z całego świata. Mogą być łatwo odnoszone do tego typu wydarzeń we własnym kraju, dzięki czemu narracja w serialu wpisana zostaje w narodowy spektakl realiów politycznych i społecznych. Wprowadzenie postaci Jass jest zabiegiem bezpośrednio związanym z *gender studies* i globalnymi dyskusjami na temat płci oraz równości. Atmosfera filmu, narracja, stylistyka serialu czerpie z klasyki stylu *noir*.

W drugim sezonie dalej pojawiają się wątki uniwersalne dotyczące relacji ludzkich (zaufanie, lojalność czy zdrada). Sposób, w jaki przedstawione jest miejsce akcji, co można ująć jako hermetycznie zamkniętą społeczność z własnymi sekretami i dynamiką życia, jest tak bardzo uniwersalny, że pasuje do dowolnego miejsca na świecie i jest eksplorowany przez wiele europejskich i światowych kinematografii. Wreszcie rama historyczna odnosząca się do przemian ustrojowych, politycznych i społecznych, jakich doświadczają bohaterowie serialu, bardzo łatwo może być identyfikowana z podobnymi przemianami zachodzącymi w dowolnym kraju bloku wschodniego. Dla widzów, którzy znają te mechanizmy z własnego miejsca zamieszkania, produkcja ma charakter archiwalny. Dla widzów, którzy nie znają ich z autopsji, dodatkowo włącza się walor edukacyjny.

Poszukując lokalności w *Rojst '97*, na pewno należy zwrócić uwagę na przemiany społeczno-polityczne, które podkreślają specyfikę polskiej rzeczywistości lat 90. XX wieku, pozwalając widzom na identyfikowanie się z fabułą oraz bohaterami. Architektura i wnętrza prezentowane w serialu, kostiumy, rekwizyty – wszystkie te

elementy budują dla polskich widzów atmosferę nostalgii, zwłaszcza tych, którzy mogą pamiętać ten czas. Twórcy znów postawili na dodanie autentyczności postaciom i całej fabule poprzez język, który charakteryzuje się lokalnymi naleciałościami i dialektem. A serialowa powódź od razu została przez polskich widzów rozpoznana jako wydarzenie historyczne. *Rojst '97* przedstawia wyzwania, przed jakimi stoją lokalne społeczności w obliczu zmian ustrojowych, ekonomicznych, obyczajowych, kulturowych. Sceny kręcone w naturalnych lokacjach (lasy, rzeki, tereny wiejskie) oraz lokalne mity i legendy włączone w fabułę tworzą specyficzny, lokalny koloryt – z jednej strony podkreślają specyfikę regionu, z drugiej jednak mają charakter uniwersalny w swojej istocie.

Belfer (sezon pierwszy) to serial kryminalny, którego głównym bohaterem jest tytułowy belfer – nauczyciel języka polskiego, Paweł Zawadzki (w tej roli Maciej Stuhr), przybywający do liceum w małym miasteczku. Jego przyjazd zbiega się w czasie z morderstwem uczennicy tej szkoły. O postaci nowego nauczyciela wiemy niewiele, jego przeszłość osnuta jest początkowo tajemnicą. Zawadzki na własną rękę próbuje rozwiązać sprawę śmierci młodej dziewczyny. Jego przeszłość to jedna z wielu tajemnic, jakie widz musi odkryć, by zrozumieć fabułę. Tu nieomalże wszyscy, poczynając od uczniów liceum, poprzez ich nauczycieli i rodziców, a kończąc na lokalnej władzy, mają coś do ukrycia. Jedna śmierć nie jest punktem zwrotnym – dopiero następne ofiary uruchamiają bieg wydarzeń, odsłaniając przy tym ukryte sekrety. Napięcie narasta do momentu kulminacyjnego, w którym to dramatyczne wydarzenia odsłaniają tożsamość mordercy oraz motywy jego działania. Determinacja belfra w odkryciu mordercy oraz osobiste tajemnice, z którymi musi się skonfrontować, doprowadzają do ujawnienia zabójcy, jednocześnie obnażając głęboko zakorzenione problemy miasteczka. Pierwszy sezon kończy się zaskakującym zwrotem akcji, po którym

widzowie spodziewają się nadejścia kolejnego sezonu, gdyż historia Zawadzkiego nie dobiegła końca.

Poszukując w serialu *Belfer* elementów uniwersalnych, zrozumiałych dla międzynarodowej widowni należy zwrócić uwagę na gatunek. Kryminał, zbrodnia, śledztwo instytucjonalne i zwykle równolegle prowadzone przez osobę prywatną, kogoś spoza, na przykład *outsidera* to motywy rozpoznawalne powszechnie. W tej produkcji mamy do czynienia z nauczycielem-detektywem, pochodzącym spoza miasteczka – podobne motywy znajdujemy w wielu europejskich (brytyjskich, skandynawskich) oraz amerykańskich serialach kryminalnych. Kolejne rozpoznawalne powszechnie elementy dotyczą wartości, moralności, etyki. Znowu pojawia się korupcja i przemoc. Na to wszystko należy nałożyć wiele tajemnic i skomplikowane relacje międzyludzkie – te wszystkie zagadnienia mają charakter transkulturowy. Warto też zwrócić uwagę na styl narracji w omawianym serialu, jest on charakterystyczny dla klasyki kryminału. Dodatkowo klimat małego miasteczka z jego tajemnicami, układami i specyfiką życia małomiasteczkowej społeczności przywodzi na myśl amerykański *Twin Peaks* czy brytyjski *Broadchurch*. Warto przyjrzeć się relacjom dorosłych z młodzieżą, które portretują wychowawcze, komunikacyjne i edukacyjne zawiłości współczesnego świata. A samo zachowanie młodzieży i elementy kultury młodzieżowej pojawiające się w fabule (subkultury, media społecznościowe, presja rówieśnicza) są obecne globalnie i powszechnie zrozumiałe.

Podobnie jak we wcześniej omówionych materiałach, i w tym serialu znajdziemy wiele elementów lokalnych, które nadają serialowi autentyczności, pozwalając polskim widzom identyfikować się nie tylko z fabułą, ale także z bohaterami. Pierwszym z nich jest lokacja – fikcyjne Dobrowice reprezentują setki podobnych małomiasteczkowych scenerii ze specyficzną atmosferą rodzimych miasteczek, jej problemami i dynamiką życia społecznego.

Architektura budynków, scenografia wnętrz, krajobrazy widziane w serialu odzwierciedlają klimat i scenerię polskiej prowincji. Postacie serialu, ich wzajemne relacje oddają charakter i dynamikę życia małomiasteczkowego polskiego społeczeństwa. A dialogi są przepełnione lokalnymi zwrotami i idiomami, co wskazuje na specyfikę językową regionu. Przedstawienie lokalnych uroczystości i obrzędów przyczynia się jeszcze bardziej do podkreślenia lokalnego kolorytu. Serial egzemplifikuje wpływ transformacji ustrojowej, jaka miała miejsce w latach 90. XX wieku, na małe miasteczka i ich mieszkańców.

Belfer (sezon drugi), oczekiwany przez widzów, rzeczywiście się zmaterializował i podobnie, jak pierwsza część, w centrum uwagi stawia Pawła Zawadzkiego, nauczyciela, którego historię spodziewamy się poznać w całości. Zawadzki opuszcza Dobrowice i przenosi się do wielkiego miasta. Wrocław staje się jego nowym domem, a dynamika społeczna i potencjał kryminalny przybiera nowe oblicze. Tym razem belfer uczy w prywatnym, prestiżowym liceum, do którego uczęszczają dzieci bardzo zamożnych rodziców. Jedna z uczennic znika w tajemniczych okolicznościach. Zawadzki od razu zauważa złożone relacje, jakie mają uczniowie z nauczycielami, a także zawile relacje dzieci z rodzicami oraz nauczycieli z rodzicami uczniów. Skoro jesteśmy w wielkim mieście, to nieobce stają się nadużywanie używek (w tym narkotyków), nielegalne imprezy, na których nie spodziewalibyśmy się dzieci z dobrych i zasobnych ekonomicznie domów. Obserwujemy zatem zmagania Pawła Zawadzkiego, z którymi mierzy się we własnym, prywatnym życiu, narastające komplikacje, a nawet niebezpieczeństwa. W drugim sezonie – tak jak w pierwszym – w wątek kryminalny zamieszani są ludzie na najwyższych szczeblach władzy i biznesu. I ten sezon także kończy się dramatycznym finałem, wieloma niedopowiedzeniami i oczywiście oczekiwaniami na kontynuację.

Drugi sezon, przenosząc akcję do Wrocławia, dużego miasta, pozwala na przedstawienie problemów, które łatwo można zidentyfikować w każdej europejskiej czy amerykańskiej metropolii. Widzimy od razu nierówności społeczne wynikające zwykle z ekonomicznego statusu, korupcję oraz zorganizowaną przestępczość. Główny bohater znów jest *outsiderem*, nauczycielem-detektywem postawionym przez przypadek na drodze przestępstwa (zniknięcie i morderstwo jednej z uczennic). Ten motyw jest szeroko rozpoznawany w kryminałach. Elitarna szkoła zaś reprezentuje powszechnie znany motyw mikrospołeczności, w której dochodzi do walki o władzę i wpływy wśród młodej, dopiero co rodzącej się elity, a także przynależność do organizacji subkulturowych. W tym przypadku są to Prepersi, obecni w każdym zachodnim kraju. Ważnym elementem funkcjonowania tej mikrospołeczności jest olbrzymia presja kładziona na barki młodych ludzi, presja osiągnięcia jak największego sukcesu. Dotyczy ona także i dorosłych. Chęć odniesienia sukcesu ma wymiar międzynarodowy, jest zrozumiała i znana powszechnie. Styl, w jakim opowiedziana jest fabuła, sposoby budowania napięcia, podobnie jak w sezonie pierwszym, nawiązują do klasyki gatunkowej kryminału. W drugim natomiast znajdujemy również motyw walki samotnego sprawiedliwego (Zawadzki) z systemem, w tym przypadku z elitami Wrocławia.

Lokacje mają to do siebie, że z jednej strony wpisują się w transkulturowość, z drugiej zaś pozwalają na pokazanie specyfiki życia, wyglądu i funkcjonowania społecznego dużej, polskiej przestrzeni miejskiej. Kadry pokazujące miasto, jego zabytki i miejsca charakterystyczne dla Wrocławia dodają właśnie lokalnego kolorytu. Elitarne liceum odzwierciedla funkcjonowanie prywatnej gałęzi polskiej edukacji i wyzwań, przed jakimi staje system, ale także każdy pracownik takiej instytucji. Postacie i język, którym się posługują nauczyciele oraz uczniowie portretują realia współczesnego, wielkomiejskiego

społeczeństwa. Ważnym elementem lokalności, która równocześnie ma cechy transkulturowe, są lokalne media i ich rola w kreowaniu opinii publicznej.

Warszawianka to ostatni z przykładów, które omówię. Główny bohater, Franek „Czuły” Czułkowski (fantastyczny w tej roli Borys Szyc), jest czterdziestoletnim artystą, próbującym odnaleźć sens życia oraz wenę twórczą w wielkomiejskiej, tętniącej życiem Warszawie. Jego codzienność wypełniana jest przez przypadkowe znajomości, imprezy i spontaniczne decyzje. Te ostanie często prowadzą do kłopotów. Zdaje się, jakby życie Czułego wirowało w nieustannej spirali ściągającej go ku dołowi, ku zagładzie. Jego relacje z kobietami zwykle są przypadkowe i chwilowe, toksyczne. Przyjaciele, których ma niewielu, również prowadzą niespokojne, charakterystyczne dla współczesnych, wielkomiejskich Milenialsów życie. Jediną kobietą, a w zasadzie dziewczynką, z którą ma trwałą i mocną relację, jest jego córka. Serial portretuje współczesnego człowieka zagubionego w zgiełku wielkiego miasta. Jest to portret pełen ironii, cierpkiego humoru i gorzkich prawd o życiu. Mamy w tym serialu także bohaterkę – Warszawę, miasto, które jest miejscem do życia, wpływającym na kształtowanie jednostki. Warszawa to miejsce, które zmienia ludzi.

To, co powszechnie rozumiame, to, co transkulturowe w tym serialu, to przede wszystkim specyfika życia w wielkim mieście, które jest globalnym fenomenem. Widzimy tu dynamikę metropolii, jej różnorodność kulturową i obyczajową, a także zawrotne tempo życia. To kosmopolityczne miasto odzwierciedla rosnącą globalizację i migrację, zjawiska obecne i charakterystyczne dla współczesności. Serial porusza kwestię relacji międzyludzkich i ich złożoności, problemów z tożsamością i samotnością w tłumie. W *Warszawiance* pojawia się wątek związany z presją osiągnięcia sukcesu, jednego po drugim. Czuły reprezentuje rozpoznawany powszechnie archetyp zagubionego artysty. Kwestie takie, jak miłość, przyjaźń, ambicja i zdrada mają

charakter uniwersalny i są rozpoznawane przez społeczności niezależnie od kulturowego kontekstu. To, co globalne, a obecne w serialu, to media społecznościowe i ich ogromny wpływ na funkcjonowanie wielu grup pokoleniowych, niezależnie od ich przynależności kulturowej czy narodowej. Wreszcie muzyka, kostiumy, scenografia, plenery i wnętrza są inspirowane globalną popkulturą i odzwierciedlają międzynarodowe trendy, uwypuklając ich wpływ na lokalne życie.

Lokalność podkreślona jest zwłaszcza obecnością bohaterów w charakterystycznych miejscach. Rozpoznajemy tętniący życiem i knajpkami Plac Zbawiciela, słynny Nowy Świat czy malownicze nabrzeże Wisły. Czuli i jego przyjaciele przemieszczają się od baru do baru, od klubu do klubu, które oddają swoisty klimat stołecznego życia nocnego. Warszawa została sportretowana jako miasto kontrastów, gdzie nowoczesność spotyka się ze wspomnieniami minionego okresu historycznego. I tak obok nowoczesnych apartamentowców rozpoznajemy zaniedbane kamienice. Rosnące ceny nieruchomości, gentryfikacja innych rejonów miasta to typowe dla metropolii problemy społeczne, punktowane bez przerwy w serialu. Ważnym lokalnym elementem jest język i dialogi bohaterów, specyficzne dla warszawskiego slangu. Znajdujemy tu także charakterystyczne polskie wartości i tradycje takie, jak więzi rodzinne czy wspólnotowość obchodzonych świąt (na przykład urodziny). Elementy związane z lokalną kulturą kulinarną (lokalne dania) także nadają swoisty, lokalny koloryt.

Wszystkie omówione powyżej serie wyposażone są w zestawy znaczeń globalnych, rozumianych bez względu na pochodzenie etniczne czy narodowe widzów, co czyni przekaz dla nich zrozumiałym. A elementy lokalne zwykle mają znaczenie historyczne lub kulturotwórcze, edukacyjne dla widzów pochodzących z innego obszaru zamieszkania i/lub kultury niż bohaterowie. Dla polskich widzów dają poczucie autentyczności i pozwalają identyfikować się z bohaterami tychże seriali i problemami, z którymi się borykają.

Słowo podsumowania

Platformy streamingowe, mając na uwadze widza globalnego, który także bywa widzem lokalnym, starają się przygotowywać formaty swoich produktów w taki sposób, by były łatwo przyswajalne dla lokalnych odbiorców. Stosują kilka technik reprezentujących elementy narracji filmowej.

Lokacje i kontekst, w jakim są ukazywane, wiernie odzwierciedlają lokalne środowisko, kulturę, historię i relacje społeczne. Tak jak w serialach *Rojst* i *Rojst '97*, lokacje koncertują się na małym miasteczku oraz na charakterystycznych dla takich miejsc tajemnicach, sekretach i problemach społecznych. Zdarza się także, że konkretne przestrzenie, w których realizowane są zdjęcia, mają znaczenie dla samej fabuły i bohaterów. Tak się dzieje w przypadku *Rojsta*, który eksploruje mroczną historię z czasów II wojny światowej – przemoc, której doznali mieszkańcy tych ziem oraz przymusowe wysiedlenia.

Warto jednak zadać pytanie, na ile przedstawiane w serialach lokalne elementy – takie jak architektura, wnętrza, stroje czy detale scenograficzne – oddają rzeczywiste doświadczenia i wygląd codziennego życia lokalnych społeczności, a na ile stanowią wyselekcjonowaną, estetycznie przetworzoną wersję lokalności. Lokalności podporządkowanej wizualnej atrakcyjności i oczekiwaniom odbiorcy. Często można zauważyć, iż niektóre jej przedstawienia mają charakter niemal folkloryzujący lub operują stereotypem lokalnego kolorytu, który – choć rozpoznawalny i malowniczy – może spłycać złożoność społeczno-kulturową pokazywanych miejsc. Tym samym lokalność zostaje zredukowana do estetycznego efektu, służącego wizualnemu urozmaiceniu narracji. To zatem rodzi pytanie o autentyczność tych przedstawień. Należy zastanowić się, czy mamy do czynienia z wiernym odwzorowaniem realiów

życia, czy raczej z ich inscenizacją realizowaną na potrzeby uniwersalnego, łatwo przyswajalnego przekazu medialnego.

Odwwołanie do tradycji i historii konkretnego miejsca czy społeczności pozwala na głębsze zakorzenienie fabuły w kontekstach kulturowych. A wprowadzenie lokalnego języka i dialektów oraz specyficznych dla danej grupy bohaterów zwrotów pomaga w uchwyceniu autentyczności lokalnego środowiska i kultury. Możemy to zauważyć w *Belfrze*, gdzie mowa potoczna i slang młodzieżowy odgrywają istotną rolę w zrozumieniu specyfiki relacji międzyludzkich i samej fabuły. Zabieg ten służy nie tylko oddaniu realiów społecznych danej grupy wiekowej, lecz także budowaniu wrażenia autentyczności – kluczowego elementu w serialach osadzonych w konkretnym miejscu, ale kierowanych do szerokiej publiczności. Warto jednak zadać pytanie, czy prezentowana mowa młodzieżowa rzeczywiście odzwierciedla język współczesnych nastolatków, czy stanowi raczej jego uproszczoną, stylizowaną wersję, skonstruowaną przez scenarzystów starszych pokoleń. Autentyczność języka, podobnie jak scenografii czy lokacji, może być bowiem jedynie strategią, która ma wywołać u widza poczucie realizmu i wiarygodności, niekoniecznie jednak musi być zgodna z rzeczywistym doświadczeniem danej grupy społecznej. Taka stylizacja językowa, choć efektywna narracyjnie, może prowadzić do powierzchownego ujęcia tematu i tworzenia uproszczonych reprezentacji młodzieży. Równocześnie jednak, nawet stylizowana forma może pełnić funkcję identyfikacyjną – jeśli nie przez dosłowność, to przez trafne uchwycenie emocji i napięć charakterystycznych dla okresu dorastania.

Elementem potrafiącym podkreślić lokalność i nadać obrazowi bardziej realistyczny wygląd jest architektura budynków, wystrój wnętrz czy rekwizyty.

Kostiumy i muzyka mogą mieć znaczenie transkulturowe po to, by innym razem podkreślić lokalność. W *Warszawiance* muzyka klubowa jest rozpoznawalna globalnie i ma charakter multikulturowy i międzynarodowy, podczas gdy w serialu *Rojst* pojawiają się utwory wykonywane przez polskich wykonawców, rozpoznawalne bez trudu przez polskiego widza, ale już niekoniecznie przez widza globalnego.

Transkulturowość dostrzeżemy w znanych formatach, gatunkach czy stylach realizacji obrazu filmowego. *Rojst* czerpie nie tylko z technik rozpoznawalnych dla kryminału, ale szczególnie łatwo rozpoznać w nim styl *noir*. Pokazywane przez twórców tematy często odpowiadają na bolączki współczesnego świata, czyniąc dane obrazy zrozumiałe globalnie. *Belfer* podejmuje tematykę korupcji, moralności, problemów komunikacyjnych współczesnej młodzieży z ich bliskimi dorosłymi czy problemy z uzależnieniem od używek oraz mediów społecznościowych. Fabuła *Warszawianki* zaś dotyczy presji środowiskowej na odniesienie sukcesu, problemu samotności w tłumie czy relacji intymnych. Wszystkie te zagadnienia są obecne we współczesnym świecie i mają charakter globalny.

W serialach *Warszawianka* i drugim sezonie *Belfra* istotnym kontekstem są relacje klasowe oraz dziedzictwo transformacji ustrojowej. W pierwszym z nich mamy do czynienia z obrazem klasy uprzywilejowanej, pozornie wyzwolonej, lecz w rzeczywistości uwięzionej w mechanizmach presji sukcesu, kapitalistycznego wyścigu i emocjonalnej pustki. Warszawa jawi się tu jako miasto silnie zglobalizowane, pełne symbolicznego kapitału, ale zarazem oderwane od lokalnych tożsamości. Z kolei drugi sezon *Belfra* ukazuje przeskok ze świata prowincjonalnej szkoły w małym miasteczku do realiów wielkomiejskich – zderzenie dwóch różnych światów obnaża nierówności edukacyjne, kapitał kulturowy

i wykluczenia. Tym samym oba serie nie tylko eksplorują psychologię jednostek, ale także portretują społeczne skutki zmian ustrojowych po 1989 roku – zarówno na poziomie przestrzennym, jak i symbolicznym.

Analizowane powyżej serie nie tylko odzwierciedlają lokalne realia i kulturę, ale również penetrują uniwersalne tematy, stosując globalnie rozpoznawalne formaty i techniki produkcyjne.

Bibliografia

- Bhabha H.K., 1994, *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Caldwell J.T., 2004, *Television and New Media: Must-Click TV*, London: Routledge.
- Caldwell J.T., 2008, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press.
- Epstein M., 1999, *Transculturalism in Context of Modern Globalization*, [w:] *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, red. E. Berry, M. Epstein, New York: St. Martin's Press, s. 305–326.
- Graff A., 2008, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Graff A., 2011, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Hannerz U., 2002, *The Global Ecumene as a Network of Networks*, [w:] *Conceptualizing Society*, red. A. Kuper, London-New York: Routledge.
- Hannerz U., 2006, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, przeł. K. Franek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hill A., 2005, *Reality TV: Audience and Popular Factual Television*, London: Routledge.

- Kampka A., 2020, *Wizualna analiza dyskursu na Instagramie – możliwości i ograniczenia*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. XVI, nr 4, s. 86–103.
- Kluszczyński R.W., 2004, *Transkulturowość i nowe media*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 126–137.
- Ledin P., Machin D., 2020, *Introduction to Multimodal Analysis*, London–New York: Boomsbury Academic.
- Lubelski T., 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Mikołów: Videograf.
- Mazierska E., 2011, *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*, Basingstoke (Houndmills), Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mazierska E., 2013, *Polish Cinema in a Transnational Context*, Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.
- Said E.W., 2009, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sobolak J., 2022, *Platformy streamingowe nabierają w Polsce wiatru w żagle. Na czym zarabiają?*, <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/platformy-streamingowe-nabieraja-w-polsce-wiatru-w-zagle-na-czym-zarabiaja/qrpbw7w> (dostęp: 17.06.2025).
- Stachówna G., 2009, *Historia i filmoznawstwo*, Kraków: Universitas.
- To Be Continued...: Soap Operas Around the World*, 1995, red. R.C. Allen, London: Routledge.
- Van Leeuwen Th., Kress G., 2001, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold.
- Welsch W., 1999, *Transculturality – the Puzzling from of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London: SAGE Publication, s. 194–213.
- Żyto K., 2011, *Seriale TV. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Serialografia

Rojst, 2018, reż. J. Holoubek.

Rojst '97, 2021, reż. J. Holoubek i K. Bajon.

Belfer (sezon 1.), 2016, twórca: B. Ignaciuk.

Belfer (sezon 2.), 2017, twórca: B. Ignaciuk.

Warszawianka, 2023, reż. J. Borcuch.

Abstract

Streaming platform series – between transculturality and locality. Case studies analysis

The subject of this article is to introduce the concepts of transculturalism and localism as applied to film productions and TV series. Selected Polish TV series of criminal-social and moral nature were analysed. The study used multimodal analysis of the selected materials, provided by various streaming platforms present on the Polish market, made by Polish filmmakers.

The Search for The Authentic: From Western Ideals to The Renaissance of “Slavicdom”

1. Commodity

Born Originals, how comes it to pass that we die Copies?

Edward Young

In August 2019, the renowned Italian fashion school Polimoda published an advertisement for undergraduate courses in design and management. Polimoda’s Facebook post read: “LAST CALL. One last chance to become what you are.” “Our undergraduate programs are one-of-a-kind”, it continued, “offering students the possibility to develop their skills, to expand their creativity and to receive detailed training from industry professionals #ApplyNow before it’s too late.” (www 1).

Echoing both Kierkegaard’s philosophical thought that each of us is to “become what one is”, as well as Oscar Wilde’s melodramatic exclamation to “be thyself”, the post suggests that an authentic personal identity can be achieved only through the artistic expression.

Being creative, it seems, is an essential condition of being your authentic self. It is hard not to think, however, about many ambiguities behind Polimoda's announcement, in which authenticity and self-realisation are equal to commodity. Authenticity is promised to you, as long as you, the recipient of the advertisement and the consumer, buy authenticity-generating product, namely the "one-of-a-kind" educational program. You "become who you [authentically] are" by spending and by consuming a variety of trainings, courses and master classes. The commodification of authenticity by Polimoda is so conspicuous that it even has an expiration date, as expressed in "#ApplyNow before it's too late."

In quite a similar manner, the idea of becoming "authentic self" is being taught, advised and sold by many companies and brands worldwide. In Poland, the product that promises the most "authentic lifestyle" is called "Slavicdom". For instance, in 2021 "Vogue Poland" published the article *Neo Slavicdom or a Return to the Roots* [*Nowa słowiańszczyzna, czyli powrót do korzeni*], which explored Slavic rituals, traditional handicrafts, herbs and astrology in reference to the Polish identity (www 2). Both Polimoda and Vogue Poland refer to the concept of authenticity as a characteristic that is rather acquired than innate to a human being. People need to discover how they can live authentically and it would appear that the best way to do it is through the consumption of "realness" provided by the industry.

In 1980's, Jean Baudrillard denounced the reality as one that is only a simulation. We are surrounded by signs and symbols, he claimed, which mask the fact that originals have long ceased to exist (Baudrillard 1994). According to Baudrillard, the very nature of simulation is in falsehood and fantasy, the qualities that in contemporary times we came to associate with virtual reality, social media and AI generated content.

Internet is perceived collectively as a multidimensional, yet integrated, territory which exists outside of our own, but of which we are constantly aware (Nelson 2001: 273-290). This other parallel reality is inhabited by both humans and software programs designed to talk and behave in a humanlike way. They are supplied with names and personalities, as well as with age, ethnic background and political views. For instance, the robot and self-proclaimed virtual influencer Miquela Sousa is a nineteen-year-old Brazilian-American model who advocates diversity, collaborates with luxury fashion brands and is now expanding her presence to Metaverse. Hatsune Miku is a software with a humanoid design, who also happens to be a pop star, while *Replika* is an AI generated “companion who cares” (www 3). With technological development, virtual influencers and chatbots acquire more and more of lifelike qualities. At the same time, people dehumanise themselves by gradually losing the will and ability to communicate and interact in person.

As AI-powered digital media have eliminated many fundamental oppositions of our social existence such as: real/virtual, human/artificial, uniformity/individuality, integrity/change, presence/absence, engagement/detachment, observer/co-participant, the line between reality and its representation is gradually vanishing. “Rapidly, we approach the final phase of the extension of man—the technological simulation of consciousness” (McLuhan 1994:3), writes Marshall McLuhan, foreshadowing contemporary anxiety, whether we can trust digital reality. Indeed, the real is no longer what it used to be when digital filters replace makeup, Tinder replaces a matchmaker, the robot Aibo replaces a pet animal and an avatar replaces self.

As signaled by Baudrillard, our perception of reality is now constantly interwoven with elements of uncertainty. The nineteenth century nightmares of machines replacing people, as seen in E.T.A. Hoffmann’s *The Sandman* (1817), Mary Shelley’s *Frankenstein*,

or the *Modern Prometheus* (1818), or Emile Zola's *Ladies' Paradise* (1883), resurface in pop culture in new forms. *Upload* and *The Peripheral* discuss the possibility of the human mind trapped in the artificial world; *Altered Carbon* touches upon the question of human mortality, body image and identity; *Westworld* dives into the fear of artificial intelligence becoming conscious, while reality show *Deep Fake Love* explores the consequences of living in a world manipulated with the deepfake technology. Anticipated by films like *Strange Days* (1995) and *Matrix* (1999), each of these productions present contemporary society as confused, disenchanted and in want of change. Each of them also refers to the accelerated shift towards highly charged simulacra of the Internet, which occurred in the early 2000s.

At the turn of millennium, Western society believed that the world entered the stage of politically and economically stable peaceful equilibrium. The future anticipated by Francis Fukuyama in the *The End of History?* was going to be safe, predictable, economically satisfying and culturally homogenous (Fukuyama 1989: 3-18). Fast forward to 2020s, the end of history is largely postponed. In more than 30 years since Fukuyama's essay, originally published in 1989, the history was marked by many chaotic and turbulent events. 2010s were notably a rough decade with media narrative dominated by stories such as refugee crisis, Brexit and suppression of pro-democracy protests in Hong Kong among others as well as devastating natural disasters such as the tsunami in Fukushima and the earthquake in Haiti.

If the first decade of the second millennium was tumultuous, entering the 2020s was exceptionally challenging due to pandemic-related restrictions. The enforced social isolation combined with uncertain future and economic crises caused significant psychological consequences with many experiencing anxiety,

depression, feelings of loneliness and loss of purpose. Amidst general uncertainty, people immersed themselves in the virtual world of the Internet, where most of social activities have been relocated, from working to leisure, from dating to medical appointments.

In *Understanding Media* Marshall McLuhan wrote that “all technologies are extensions of our physical and nervous systems to increase power and speed” (McLuhan 1994: 90). Thus, the telephone allows us to talk to anybody around the globe, while the electric bulb allows us to see in the dark, giving us superhuman powers in the perception of those living in the ancient times. However, those extensions do not come without price. In McLuhan’s understanding, every extension of a man inevitably leads to its counterpart, namely an “amputation.” If a car is an extension of human feet, it also serves as an “amputation”, because the more we use it, the weaker legs we have. Eventually, we would lose the ability to walk for a long time and become entirely dependent on mechanical vehicles. Similarly, the rise of the increasing role of the Internet in our lives has resulted in a growing demand for the product called “authenticity”.

In 2020s, we crave for authenticity. The isolation forced by the COVID pandemic stimulated the desire for the genuine human connection. In a search of more meaningful and genuine life, the consumers show growing interest in goods, which signal honesty and integrity as opposed to mass-produced, low quality and meaningless. With manufacturing jobs, disappearing products labelled as hand-crafted and organic appeal to the nostalgic longing for “better”, “simpler” and more “authentic” times. Documentaries are the fastest growing genre on streaming platforms, while the streets are dominated by anti-fashion trends such as normcore, leisurewear and gorpcore, all based on the idea of embracing the mundane and self-comfort. Finally, social media, generally perceived as the area of curated and performed identities, underwent seismic-shift change

from aesthetically perfected magazine editorial-like grids to the natural, unedited ones. Authenticity became a sought-after commodity quickly adopted by the global markets.

In contemporary marketing campaigns, fashion editorials and web magazine articles, authenticity is a common catchphrase. It is assigned to products (perfume Authentic by Abercrombie&Fitch, BeReal app), brands (Authentic Beauty Concept, Casual Authentic), campaigns (Be Real by Dove, Authentic Beauty by L'Occitane), people (Ed Sheeran, Paul Van Doren, the founder of Vans and the author of *Authentic: A Memoir by the Founder of Vans*) and experiences (private tours, home cooking with an Italian grandmother, Portugal farming experience, Scotch whiskey tasting). Day after day we are encouraged to embrace our genuine self, preferably by purchasing prepackaged, ready-to-apply authenticity-generating product that will fulfill our need for something honest and personal as opposed to the inauthentic and shallow reality of fake news, post-truths and alternative facts. But what exactly does it mean to be authentic in 2020s?

2. Emotional transparency

To become a work of art is the object of living.

Oscar Wilde

The word “authenticity” is close in meaning to genuineness, credibility and truthfulness. To say that something is authentic means that something is of unquestioned provenance. It is verified and legally recognised in terms of the authorship and the place of origin. But when it comes to human beings, to declare someone as an authentic person signifies that they are true to themselves and that they communicate it clearly.

As Brené Brown points out in her book *Dare to Lead*, what makes one authentic is the conscious choice of being real, being honest and being seen for what we are (Brown 2018). In other words, if we want to be seen as authentic “we must cultivate the courage to be imperfect – and vulnerable” (www 4). As Brown puts it, authenticity relates in the first place to the acknowledgment of our imperfections, and in the courage to openly talk about weaknesses and desires related to the above mentioned shortcomings (Brown 2018).

This approach towards authenticity understood as emotional transparency originates in the Jean-Jacques Rousseau’s philosophical thought and in the subsequent Romanticist movement. In the *Discourse on the Arts and Sciences*, Jean-Jacques Rousseau claims that before the development of the arts and sciences, people’s habits were simple but natural. The individuality of each person was clear as all men acted without any pretense. This has changed, however, with the advancement of modernity, which made people inauthentic. In Rousseau’s opinion, in technologically advanced societies, natural displays of emotion and spontaneity are stifled by strict social rules and the demand for constant politeness. Confronted with the expectations of the society “one does not dare to appear as what one is” (www 5). One becomes inauthentic.

In 1754, Rousseau publishes *A Discourse Upon the Origin and the Foundation of the Inequality Among Mankind*, in which he returns to the theme of alienating the modern world versus the idealistic “state of nature”. In his imagination, people used to live harmoniously and self-sustainably back in times when the earth was “left to its own natural fertility and covered with immense woods, that no hatchet ever disfigured” (www 6). This has changed, however, when people discovered the value of private property. As a result, they started to compare each other in terms of wealth, power and prestige. What’s worse, says Rousseau, the advance of technology,

such as metallurgy and agriculture, gave people powers to produce more and to possess more. In consequence, the amount of goods that we possess determines the social position we hold. The science, claims Rousseau, “have civilized men, and ruined mankind” (www 6). As a humankind, we have lost our natural ways of living self-confidently. Instead, we focused on building up personal wealth through which we read people and are read by others. For Rousseau, the modern society, with its fixation on the status and riches, became the primary source of inequalities among people. These inequalities, which only deepen with time, have made individuals feel alienated from their true inner selves sacrificed on the altars of good manners and prestige.

Rousseau, aware of the fact that the humankind’s return to the “state of nature” is impossible, resolves that the best way to regain inner harmony is to become completely transparent with the rest of the society. As a result, he writes *Confessions*, his biography and the history of his mind and soul:

I mean to present my fellow-mortals with a man in all the integrity of nature; and this man shall be myself.

I know my heart, and have studied mankind; I am not made like any one I have been acquainted with, perhaps like no one in existence; if not better, I at least claim originality. [...]

I will present myself before the sovereign judge with this book in my hand, and loudly proclaim, thus have I acted; these were my thoughts; such was I. With equal freedom and veracity have I related what was laudable or wicked, I have concealed no crimes, added no virtues; and if I have sometimes introduced superfluous ornament, it was merely to occupy a void occasioned by defect of memory: I may have supposed that certain, which I only knew to be probable, but have never asserted as truth, a conscious falsehood (www 7).

In Rousseauian terms, what defines a human as an individual and makes him authentic in the generally deceptive society is his feelings. Therefore, the faithful description of facts is neither relevant nor required. As Rousseau states, he might omit, alter or forget some details. He might even “occupy a void” with his imagination. He could not, however, be wrong about what he felt in a given moment. His feelings were true and as such he is a truthful and authentic person.

Confessions played a pivotal role in shifting art world’s focus from the Enlightenment’s logic of reason towards emotion and self-expression. Rousseau’s willingness to share all of his inner turmoil with the rest of the world paved the way for Romanticism, of which Charles Baudelaire wrote that it “is precisely situated neither in choice of subject nor in exact truth, but in a way of feeling” (Baudelaire 2021: 43). As a consequence, the majority of artistic movements subsequent to Romanticism, such as Impressionism, Expressionism, Abstractionism, Modernism and Post-Modernism, shifted the art world’s focus further and further to expressing emotions and ideas, rather than mirroring the reality.

Rousseau’s legacy continues to influence our culture till this day, from the contemporary fascination with “showing up authentically” to oversharing in the social media the immense popularity of self-discovery classes. Especially the social media are Jean-Jacques Rousseau’s dream of returning to the “state of nature” come true, with many users openly sharing most banal and private aspects of their lives. Nonetheless, the idea of authenticity in the era of the Internet contains a contradiction: seemingly, it is enough to dispose of perfectionism and embrace one’s own unedited self, and yet authenticity is best obtained through the consumption of products and designs.

In the interview following launch of the campaign *Made by You*, Geoff Cottrill, the Chief Marketing Officer of Converse at that time,

states: “We all want to be our true, authentic self in the world. The research we’ve done around the world [tells us that] the number-one reason why people buy our product is because it allows them to be them” (www 8).

Made by You was a customer-inspired campaign that featured close-ups of Chuck Taylor All-Star shoes signed by their owners. Each pair belonged to an actual individual, either a celebrity or a regular person. Each was worn, damaged or customised in a unique way. *Made by You* presented Converse shoes as a metaphorical self-portraits of its users. By equating celebrity artists to regular people, and commercial products to artworks, the campaign implied that each person is both unique and creative. It promises that you are only one step away from becoming your authentic self and from unleashing your creative potential. You are only required to purchase the brand new Chuck Taylor All-Star shoes.

Iconic brands such as Converse have always been drawing on authenticity. Patagonia with campaigns such as *Because Denim is Filthy Business*, relies on the eco-activism and the fight with climate changes, Converse borrows from the counterculture movements and teenage angst, while Harley Davidson draws from the image of free-wheeling bikers. By borrowing from the existing cultural references, brands offer an illusion that they are rooted in real people’s lives. Authenticity is celebrated by brands which use customer’s penchant for genuineness as a compelling incentive to buy. The nail polish brand NeoNail, local fashion label Bialcon, Doritos, Anna Lewandowska, Redmi Note, Oriflame and the Polish city of Gliwice, all invite to free self-expressiveness, provided that you shop for the branded product. The product that is a vehicle of authenticity promises to lend you its aura of uniqueness.

Perhaps the brand that took the concept of the everyday realness furthest is the ONOMICHI DENIM PROJECT, the Japanese denim

manufacturer based in the city of Onomichi. The idea behind the product appears simple: the ONOMICHI DENIM PROJECT produces denim pants, which are given away to people of different occupations, such as citrus farmers, fishermen, painters or carpenters, all of whom live in the area. In return, they are expected to wear ONOMICHI trousers to work. After a year, the naturally-aged pants are collected by the company, professionally washed and tagged with a premium price.

"The extraordinary appeal of the most successful cultural products has been due to their mythic qualities - the brand becomes a symbol, the material embodiment of a myth" (Hoult 2004:8). writes Douglas Holt in *How Brands Become Icons: the Principles of Cultural Branding*. "So as customers drink, drive, or wear the product, they experience a bit of myth" (Hoult 2004:8). The belief in the talismanic aspect of certain objects is an universal tendency of the human mind. In the essentially secular post-postmodern societies, the symbolic meaning of an object is removed from the religious sphere and transferred into the personal one. Mythical-ritual behaviors of wearing a bear's claw to take over the animal's strength has been replaced with a secular-ritual act of purchasing goods which appeals to the consumer's identity. The purchase ritual regenerates reality and, for a time being, the individual feels satisfaction with being authentically themselves. But as every ritual needs to be cyclically repeated, similarly, the self needs to be reaffirmed continuously by an act of shopping. In marketing campaigns, authenticity is presented as something aspirational, desirable and within your reach. However, it is always simulacra of authenticity that is sold, not the authenticity itself.

Guy Debord in *The Society of the Spectacle* writes that "in societies dominated by modern conditions of production, life is presented as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has receded into a representation" (Debord 1983:7). In other

words, everything including “authenticity” is just a masquerade, the mediated spectacle of realness in which we participate more or less consciously. Little wonder that the idea of buying authenticity-inducing product such as “workwear” appeals especially to those who never actually needed to work physically. From infamous DHL t-shirt by Vetementes to ID badges at Prada to Anya Hindmarch’s high visibility jackets, luxury fashion appropriated working class uniforms for a long time. On the one hand, it is perceived as homage or nostalgia for simpler times. On the other hand, it is criticised as an ironic parody and kitsch at best, and exploitation of socially weaker classes at worst. In this setting, ONOMICHI DENIM PROJECT is a particularly interesting case as it allows the wearer to be both commercial and socially engaged.

ONOMICHI DENIM PROJECT pants are made by the tight local community. Each pair is unique as the ageing process is achieved by real people making real work and, as such, it is a process that cannot be recreated on a mass scale. In addition, the description used by the brand for promotional purposes refers to powerful markers of authenticity such as “Japanese craftsmanship”, “passion and commitment”, “local community”, “workers” and “everyone’s unique story” (www 9). With the purchase, the consumer not only gets to embody the worker and to have a part of their life, but also to externalise the working man’s ethos expressed in the company’s motto: “giving your best at work is cool.” What’s more, through the string of cultural associations, denim itself speaks of individualism, even when it is mass produced. ONOMICHI DENIM PROJECT captures the desire to stand out from the crowd authentically as an anti-trend slow fashion consumer, local community supporter, Japanese craftsmanship connoisseur and simply put avant-garde individual. Finally, it offers to equip customer’s identity in all these things, as always, for a price.

3. Creativity

*This is a mighty song, a creator-song,
This song is force and power,
This song is immortality!
I feel immortality, I create immortality,
And you, God, what more could you do?*
Adam Mickiewicz

*Get inspired by the next generation of artists,
athletes, musicians and creators. Create Now. Create Next.*
Converse advertisement campaign, 2022

While Rousseau laid the foundation for the modern obsession with authenticity as emotional transparency, Oscar Wilde was the one who further linked it to creativity. In 1891, he wrote a radical anti-capitalist piece titled *The Soul of Man under Socialism* in which he remodels Rousseauian ideal of returning to the “state of nature”. Wilde proposes that in order to become authentic, people should abandon capitalism and devote their life to pursue art.

Wilde begins with the declaration that the biggest advantage coming from Socialism is the fact that it would relieve us from the “sordid necessity of living for others” (www 10). Machines, he continues, would take on all kinds of dull and unpleasant labor and private property would cease to exist. Eventually, people liberated from the “tyranny of want”, by which Wilde means private property, could realise themselves through the artistic self-expression. “»Know thyself« was written over the portal of the antique world”, he writes, “over the portal of the new world, »Be thyself« shall be written” (www 10). In Wilde’s opinion, it does not even matter whether the resulting work of art is good or bad. Art, he claims, cannot be done for any other

purpose than to please its creator. The moment in which an individual takes into consideration the public and its taste, is also the moment in which they cease to be an artist and morph into a “craftsman, an honest or a dishonest tradesman” (www 10).

What Wilde does in *The Soul of Man under Socialism* is incredibly audacious as, with his views on art, he obliterates the long established relationship between the artist and the public. According to Wilde, art does not have to exist in any other context than the self-realisation. When in 1973 German contemporary artist and activist Joseph Beuys discusses his catchphrase “Every man is an artist”, he simply echoes the two hundred years of thought of progressive individualism touted by Wilde. Moreover, in the process of the growing cult of artist’s persona, the artwork itself gradually becomes irrelevant.

When in 1917 Marcel Duchamp, under the pseudonym of Richard Mutt, submitted a porcelain urinal as a sculpture for an art exhibition, he provided a subversive and radical explanation of his action. Duchamp claimed that it does not matter whether he made the object or not. In his opinion, it did not also matter that the object itself was an ordinary commodity. What matters, he claimed, is that he, an artist, chose it and gave it a new meaning. By the simple action of choosing and naming the object as a work of art, Duchamp created a new reality, in which the artist’s persona is more important than the artwork. From that moment on, to be an artist is to be a brand.

In decades that followed, Duchamp’s self-celebration became a mass phenomenon. It led to what Robert Bellah and Charles Taylor call “expressive individualism” (Bellah 1996, Taylor 2007). “Expressive individualism” is understood as the self-oriented lifestyle, which gained the momentum in 1950’s. According to Taylor, this cultural shift had many causes such as increased mobility, nuclearisation of families, dissolving ties between individuals and local communities, rise of teenagers as new self-conscious social group, growing division

between public and private spheres as well as deepening secularisation. But one of the most significant factors was consumer revolution.

After the hardships of World War Two, people were more than eager to spend money. Inspired by television advertisements, they began to communicate their tastes with goods that would match their desired lifestyles. As Taylor points out, this is the very moment in the contemporary culture in which we observe on a mass scale the emergence of authenticity understood as embracing one's own personality and projecting it to the world outside (Taylor 2007: 474–475).

With Rousseau's dissolution of the objective truth as a foundation for understanding the world and Wilde's obsession with treating life as artwork, the self in present times is in a constant state of flux. Hence, it can be molded, reconstructed and reinvented anew, until it fits one's own image of their inner persona, much in a way that human avatars in *The Matrix* movie are made.

As recent studies show, many youth perceive cyberspace as the “only place they can truly be themselves” (www 11), and so the association with *The Matrix* comes quite naturally. In the Wachowski siblings' movie, people's appearance was created within the brain of each human and broadcasted to the virtual world of Matrix. Thus, the outward presence of a person was perceived as a “digital projection of mental self” (Wachowski, Wachowski 1999). Likewise, in the contemporary society, each individual broadcast their image to the Internet through social media. This image, however, is essentially performative because always curated. It is manipulated technologically, through the choice of photoshooting medium such as digital or analogue cameras; aesthetically, through the choice of photography's angle, filters, lights and settings; and contextually through the choice of captions and hashtags. It is exactly in this ambiguous intersection of private and public, self and

reflection, where people resort to fashioning their lives into personal works of art.

4. Nonconformity

I create my own definition of myself. I have always been a nonconformist [...] while everyone was wearing uniforms, I had a Mohawk or a yellow hoodie.

Interview with a rapper and a “freethinker” Piotr “Vienio” Więclawski
(Zwierciadło magazine, 13.03.2019).

Subaru is a brand for individualists.

Interview with Witold Rogalski, the President of Subaru Import Polska
(Menadżer Floty magazine, 2/2016).

In the ancient world, there was a firm belief in the concept of cosmic order, or the “great chain of Being” in which every man has their place. One of the greatest examples of this idea was represented by the sentence “gnothi seauton” (know thyself), which was carved over the entrance to the Delphi oracle. This seemingly simple sentence indicated the need of understanding one’s own inner self, understanding the nature of things in general, and of knowing one’s place within the social matrix. “Know yourself” meant equally, “mind what you ask oracle about” as well as “know your rank as you are *not* equal to the gods”.

This traditional idea of cosmic order was overturned in modern times, when people started to be understood as individuals rather than as members of a group, who occupy pre-designated positions within the rigid structure of the society. However, despite this “individuation revolution” (Taylor 2007) which started back in the eighteenth century, it was very common till 1950’s that your fathers’

way was also your way. Occupation, lifestyle, habits, attitudes, tastes and moral standards were passed from one generation to another. Yet, with the technological development, postmodern youth were offered an array of alternative lifestyles. They were given working and living mobility to an extent never seen in previous generations. With the newly obtained feeling of freedom and powerful spending power at hand, young generation attempted to live the way they wanted, not the way their parents did. As a result, the world exploded with political and cultural movements centered around self-expression and non-conformism. This is also the moment in which the disdain for mass culture became the dominating attitude of authenticity-seeking people as well as authenticity-inducing brands. From hippies of 1960s to metal subcultures of 1980s, from early 2000s antiglobalists to modern day eco-activists, countercultural stance is perceived as the axis of authentic life.

Mass, as the term itself indicates, plays to the lowest common denominator. It is often defined as both trivial and trivialising, shallow and manipulative industrial project as opposed to intellectual and original. The distinction between the high culture and the mass culture has been popularised by Dwight Macdonald. In *A Theory of Mass Culture*, he refers to the mainstream art as “kitsch”, “parasitic, cancerous growth on High Culture” (Macdonald 1978: 168). Mainstream, he says, is a product designed solely for mass consumption “like chewing gum” (Macdonald 1978: 168). As Macdonald notes, mass culture emerged in the eighteen century as a result of industrialisation, which allowed fast and cheap production of books, music and pictures. Mass culture is fabricated by the industry, and it exists solely for two reasons: the profit and the power to influence the masses. Hence, an individual who wishes to appear both authentic and relatable is expected to do so by taking oppositional stance towards the mainstream. In 2020s, it is obtained by growing one’s

own food, rejecting fashion trends and consuming “niche” products and services. Paradoxically, the greater the aversion to mass culture, the more products on the market offer the opportunity to be yourself by rejecting traditional values. From movie hits like *The Wild One* or the *Fight Club* to advertisement campaigns such as Apple’s *Think different* or Adobe’s 2023 creative trend *Real is Radical*, individualism is manifested through the language of counterculture movements. In a reference to Thorstein Veblen’s theory of bourgeois class’s “conspicuous consumption”, Andrew Potter coins the term “conspicuous authenticity” (Potter 2017: 135–142), which denotes an act of choosing products and services that will simultaneously make us appear authentic and let us feel better than the rest of society. Rampant individualism is driving rampant consumerism.

Concept of authenticity is, therefore, rigged with many contradictions. When opposed to “shallow” mass-culture, “authenticity” is perceived as “deep” and “intellectual”. The idea of being authentic is about inner integrity, and yet, it is continuously calling for a self-transformative change:

In order for people, whatever their class, to survive in modern society, their personalities must take on the fluid and open form of this society. Modern men and women must learn to yearn for change: not merely to be open to changes in their personal and social lives, but positively demand them, actively to seek them out and carry them through. They must learn [...] to delight in mobility, to thrive on renewal, to look forward to future developments in their conditions of life and their relations with their fellow men (Berman 1983: 95-96).

The search for the authentic self, combined with constant hunger for cultural novelty, desire for a transformation as well as rejection of the Western mass culture have led to the increased interest in re-discovering one’s own roots. In Poland, this interesting phenomenon took the form of the search for mythical Slavicdom.

5. Provenance

*Once upon a time people were born into communities and had
to find their individuality. Today people are born individuals
and have to find their communities.*
k-hole trendbook

*Our sweetest existence is relative and collective and our true self is
not entirely in us. Such is man's constitution in this life that he never
succeeds in truly enjoying himself without the help of other people.*
Jean-Jacques Rousseau

The discussion on Slavic identity is of specific nature, as it rests on the intersection of the mutually exclusive ideas of belonging and not belonging to Europe. As Roumiana Deltcheva puts it:

Geographically within Europe, yet culturally excluded from it, the countries of Central and East Europe are still in a process of defining their identity based on a double binary opposition: by consciously differentiating themselves from the former center of Soviet political power, and equally strongly attempting to integrate themselves with the Western center of cultural legitimization (Deltcheva 2002: 149-168).

The narrative about Eastern and Central Europe, in which the West is cited as the point of reference, is a common occurrence in regard with the post-Soviet countries. Within this discourse, Eastern and Central Europe are disempowered and exoticised as somehow inferior, less civilised and less wise marginal “other”. An example of this kind of stereotyping taken to the extreme is presented in *Borat*, the film that purports to be a documentary. *Borat* is aimed to be a comedy that exposes racism and indifference in United States, but it is doing so by the racist portrayal of Asian and East-Central European countries. The

main character claims to be from Kazakhstan, but he speaks Polish. His views are outdated and offensive. He lives in a poor village which implies bad economy and the low level of education. Ultimately, *Borat* and its stereotypical Easternness that is both crude and artificial, do not represent any specific country or culture, but some strange amalgam of post-Soviet images as envisioned by the West.

In response to this sense of cultural segregation, some researchers introduced the postcolonial theory to the Eastern and Central European countries. In the *Uncanny Slavdom*, Polish researcher Maria Janion proposes that the contemporary Polish culture is under the long-term trauma of being colonised, not by West *per se*, but by Christianity. In Janion's approach, the baptism of Poland and the subsequent assimilation of the Latin culture created particular kind of void in the Polish national soul. This loss of Slavic heritage that happened over a thousand years ago is, in Janion's perception, the source of problems with the Polish identity and of difficulties in finding place within contemporary Europe (Janion 2022).

Janion weaves her narrative by seeking the traces of pagan elements in the Polish literature of Romanticism. However, Romantic art with its sensibility towards nature, folkloric and pagan, should be viewed in the broader context of the aesthetic movement that emerged as the antithesis of Enlightenment rather than the revival of the lost Slavic soul. Pre-Christian and supernatural was in many ways a manifestation of Rousseauian search for identity outside the established norms and conventions. Therefore, Romantic idealisation of the Slavic heritage can be perceived either as a by-product of the dominant trend in European art, or as the nostalgic yet naive metaphor for the imagined Slavic utopia.

Two centuries after Romanticism, the search for the lost Slavic heritage gained the momentum as the idea of authenticity started to be closely related to identity politics. As Sonia Kruks notes:

What makes identity politics a significant departure from earlier, pre-identarian forms of the politics of recognition is its demand for recognition on the basis of the very grounds on which recognition has previously been denied: it is *qua* women, *qua* blacks, *qua* lesbians that groups demand recognition. The demand is not for inclusion within the fold of “universal humankind” on the basis of shared human attributes; nor is it for respect “in spite of” one’s differences. Rather, what is demanded is respect for oneself *as* different (Kruks 2001:85).

Identity politics is rooted in specific ethnic, racial and cultural differences, and as such coincides with the growing demand for authenticity that is radically different from the mainstream. Henceforth, authenticity rests on the “epistemology of provenance” (Kruks) as well as the transparency of the experience and its originality. These three elements combined with the disenchantment with Western mass culture are at the heart of the growing interest in the Slavic heritage.

In 1993, Andrzej Sapkowski published an essay titled *Piróg, or There Is No Gold in the Grey Mountains* [*Piróg, albo nie ma złota w Szarych Górach*] (Sapkowski 1993: 65-72) in “Nowa Fantastyka”, in which he criticises the idea of Slavic fantasy. The axis around which Sapkowski builds his argument, and which is later echoed by Maria Janion in her narrative, is that due to Christianisation, there are no traces left of Slavic archetypes in the Polish cultural memory. Therefore, Slavic tropes used in literature are stereotype-ridden, surface-level linguistic embellishments applied to narratives copied from Western mythology. For Sapkowski, the lack of innate Slavic context within the Polish identity results in Polish Slavic fantasy appearing unnatural and forced “splatter-gore-fuck-and-puke” genre for “hardcore” fans only.

Thirty years on from Sapkowski’s essay, Slavic folklore and mythology revived by digital crowds created trickle-up effect, which

culminated in massification and commodification of the movement. The result is Slavic culture used as an umbrella term for highly diversified works, including Cleo and Donatan's *We, The Slavs* [My Słowianie], short movie series produced by Allegro and titled *Polish Legends* [Legendy Polskie], graphic art by Hanna Dola, local fashion brand Slavia Polska, folk metal music, Slavic witchcraft guidebooks, Slavic fantasy, but also handcrafted goods, fashion and jewellery, herbal incents, ceramic mugs and many more. What all these works have in common is the threefold message of being different, being creative and being authentic, all expressed through the idealisation of primordial Slavdom. Thus an article in "Vogue Poland" titled *Kupala Night – The Magic of Desire* [Noc Kupaty – magia pożądania] reads: "We [the Slavs] should be proud that pre-Christian celebrations of summer solstice was Slavic domain" (www 12). The statement is quickly followed by an explanation on how the Catholic Church erased traces of pagan rites of prehistoric matriarchy, whilst the next sentence focuses already on rituals linked with the solstice celebrations. Interestingly, the article about Slavic customs and heritage is embellished with references from Western imagery: still from American-Sweden horror movie *Midsommar*, illustration by John Gillbert to William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* and Christian scene of *Annunciation to the Shepherds* from French *Book of Hours* by Charles d'Angoulême.

"Vogue Poland"'s article appears to celebrate Slavdom while involuntarily exposing the emptiness of the term. A brief look at the Slavic folklore/culture/traditions related articles of the past couple of years confirm that the concept of Slavdom is largely used like a cultural prop and magical fetish. Fashion and lifestyle magazine "Elle Poland", as one example, presents the article *Slavic Rituals. Magic Rites, Recipes & Spells of Our Ancestors* [Słowiańskie obrzędy, magiczne rytuały, przepisy i zaklęcia miłosne naszych przodków] in which "you can learn

the secrets of Slavic magic that will bring you closer to your roots” (www 13). It also guides the reader to the article *Slavic Methods to Stay Healthy* [*Słowiańskie sposoby na zdrowie*] (www 14) that introduces “Slavic gymnastics” and “herbal magic”. These “Slavic health also guarantee the “firm return to your [Slavic] roots” and promise that “you will better understand your body so that you will become powerful goddess”. While information and lifestyle website “na:Temat.pl” presents “one of the most popular Slavic ritual[s]” (www 15), which is supposed to attract good energy thanks to chanting spells and burning a candle. It is worth noting that Slavicdom is routinely presented in the context of the reader’s cultural roots; something that is supposed to remind about the place they are coming from, ground them in the reality and give meaning to their life. At the same time, these roots are reduced to the array of magical spells and self-care rituals.

Mirosław Białous in the *Religion of the Proto-Slavs* addresses the “Slavic beliefs” as something born in the imagination of Slavicdom advocates rather than in the actual religion. Białous emphasises the difficulties in analysing Slavic religion due to the lack of historical materials to the point that many theories related to religious rites remain hypothetical (Białous 2016: 145–152). As noted by Białous, Sapkowski and Janion, and as proven by the illustration choice for “Vogue Poland”’s *Kupala Night – The Magic of Desire* article, the source material regarding Slavic cultural memory in Poland is scarce and largely supplanted by Christianity. Hence, the representation of Slavic culture gravitates toward mythical dreamland where people lived in harmony with the world of nature, knew magic and were protected by some undefined, yet very powerful gods.

Digital micro-communities centered around the Slavic culture strive to reconstruct, revive and/or reinvent old customs basing on folktales and available ethnographic studies. They exchange knowledge, ideas and practices from motanka dolls creation to Slavic

weddings. In addition, contemporary approach to identity politics demands the return to a time before the perceived oppression, colonial or religious, which result in the rise of neo-pagan rituals such as celebrations of Kupala Night or in the use of old religious symbols representing Slavic gods in fashion and body art. But the achieved Slaviness is as much authentic as inauthentic. Authentic in a genuine interest of digital crowds in their ethnic and historical roots. Inauthentic in a sense that the Slavdom is imagined and idealised in a way characteristic to the Romantic period. While “Slavic culture” is widely discussed and celebrated in the media, we should acknowledge that its content is very much a “work in progress.” The search for the authenticity continues.

Reference

- Baudelaire C., 2021, *The Salon of 1846*, New York: David Zwirner Books.
- Baudrillard J., 1994, *Simulacra and Simulation*, Michigan: University of Michigan Press.
- Bellah R., 1996, *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*, Berkeley: University of California Press.
- Białous M., 2016, *Fenomen religii prasłowian*, Elpis (18), Białystok: Katedra Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku, pp. 145–152.
- Brown B., 2018, *Dare to Lead: Brave Work. Tough Conversations. Whole Hearts*, New York: Random House.
- Debord G., 1983, *Society of the Spectacle*, Detroit: Black & Red.
- Deltcheva R., 2002, *Comparative Central European Culture: Displacements and Peripherality* [in:] *Comparative Central European Culture* Edited by Steven Tötösy de Zepetnek, West Lafayette: Purdue University Press, pp. 149–168.

- Fukuyama F., Summer 1989, *The End of History?*, The National Interest (16), Washington, D.C.: National Affairs, Inc., pp. 3–18.
- Hoult D.B., 2004, *How Brands Become Icons: the Principles of Cultural Branding*, Boston: Harvard Business Press.
- Janion M., 2022, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty Literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kruks S., 2001, *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Macdonald D., 1978, *A Theory of Mass Culture*, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Marshall B., 1983, *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso Books.
- McLuhan M., 1994, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Nelson V., 2001, *The Secret Life of Puppets*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Potter A., *Authenticity is a Con*, Vestoj. The Journal of Sartorial Matters, Winter 2017, Vol. 8, Milan: Nava Press, pp. 135–142.
- Sapkowski A., 1993, *Piróg, albo nie ma złota w Szarych Górach*, Nowa Fantastyka 5 (128), Warszawa: Prószyński Media, pp. 65–72.
- Taylor C., 1991, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Taylor C., 2007, *A Secular Age*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.

Websites

- www 1 <https://www.facebook.com/Polimoda/photos/a.10150285768025305/10162019994370305/?type=3> (date of access: 27.07.2023).
- www 2 <https://www.vogue.pl/a/wielki-powrot-slowianskich-rytualow> (date of access: 23.06.2023).

- www 3 <https://replika.com/> (date of access: 11.08.2023)
- www 4 https://www.oprah.com/inspiration/brene-brown-how-to-be-yourself_1 (date of access: 18.08.2023)
- www 5 <https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/2023-03/arts.pdf> (date of access: 18.08.2023)
- www 6 <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11136/pg11136-images.html> (date of access: 12.08.2023)
- www 7 <https://www.gutenberg.org/cache/epub/11136/pg11136-images.html> (date of access: 12.08.2023)
- www 8 <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3913/pg3913-images.html> (date of access: 1.08.2023)
- www 9 <https://www.forbes.com/sites/jenniferrooney/2015/03/02/with-made-by-you-converse-lets-wearers-portraits-sell-chucks/> (date of access: 14.08.2023)
- www 10 <https://www.onomichidenim.com> (date of access: 17.08.2023)
- www 11 <https://www.marxists.org/reference/archive/wilde-oscar/soul-man> (date of access: 26.08.2023)
- www 12 <https://blog.adobe.com/en/publish/2022/07/05/new-era-of-self-expression-how-the-next-generation-are-tackling-social-media-creativity-and-authenticity> (date of access: 17.08.2023)
- www 13 <https://www.vogue.pl/a/noc-kupaly-znaczenie-symbolika-obrzedu> (date of access: 30.06.2023)
- www 14 <https://www.elle.pl/artykul/slowianskie-zaklecia-na-milosc> (date of access: 5.08.2023)
- www 15 <https://www.elle.pl/artykul/slowianskie-sposoby-na-zdrowie> (date of access: 7.08.2023)
- www 16 <https://natemat.pl/492644,milosne-zaklecie-jak-sprawic-zeby-mnie-pokochal-oto-3-milosne-zaklecia> (date of access: 19.06.2023)

Abstract

The Search for The Authentic: From Western Ideals to The Renaissance of “Slavicdom”

The article explores the notion of authenticity in contemporary culture, taking into account references from philosophy, pop culture as well as from branding. Starting from Jean-Jacques Rousseau’s philosophical thought and Romanticism’s obsession with individualism, the idea of authenticity is intertwined with emotional openness, creative self-expression and non-conformity understood as the rejection of the mainstream culture. In 21st century, however, authenticity was turned into a commodity, something that can be bought, acquired or performed. The article aims to deconstruct the contemporary idea of authenticity and to analyse how it influences society and shapes trends such as rediscovering one’s roots on example of emerging “Slavic” community in Poland.

Palimpsesty przestrzeni, czyli o potrzebie innych map. Przypadek filmowego spaceru edukacyjnego

„Pełno ich nigdzie”

W Białymstoku od kilku lat coraz popularniejsze są spacer historyczne śladami dawnych wydarzeń, miejsc czy ludzi związanych z dziejami stolicy Podlasia. Wśród tego rodzaju aktywności rosnącą estymą cieszą się zorganizowane wędrówki, które odnoszą się do żydowskiego dziedzictwa Białegostoku. Wśród nich można wymienić między innymi takie zakresy tematyczne, jak: *Spacer po żydowskim Białymstoku*¹, *Świat, którego już nie ma – szlakiem białostockich*

¹ Spacer historyczny, który odbył się 18 X 2024 roku, prowadzony przez Andrzeja W. Lechowskiego. Spacer *Ślad żydowskiego Białegostoku* zorganizowało Stowarzyszenie Muzeum Żydów Białegostoku – „Miejsce” (www 1).

*Żydów*², *Żydowski artyści Białegostoku cz. I i II*³, *Spacer historyczny po terenie białostockiego getta*⁴. Polegają one na tym, że chętni spacerowicze spotykają się w wyznaczonej lokalizacji i pod kierunkiem przewodnika, historyka czy animatora kultury, przemierzają miasto i, poszukując śladów przeszłości, przez większość czasu wpatrują się w... pustkę. Dzieje się tak, ponieważ dziś w przestrzeni miejskiej Białegostoku z wielkim trudem odnajduje się ślady wielowiekowej obecności, kiedyś dominującej w tym mieście, grupy etnicznej.

Głównie ze względu na wydarzenia II wojny światowej, żydowskie dziedzictwo w tkance miejskiej ujawnia się tylko poprzez obecność kamienic, synagog czy cmentarzy żydowskich. Część ocalałych żydowskich obiektów jest wyremontowana i opatrzona tablicami informacyjnymi; jednak znaczna część z nich niszczeje i popada w ruinę (Kamler 2018: 44).

Najwcześniejsze informacje o obecności Żydów na terenie nowożytnego województwa podlaskiego pochodzą z końca XV wieku (Leszczyński 1989: 8). Już do 1760 roku posiadali oni własne szkoły, szpitale, synagogi oraz liczne inne obiekty użyteczności publicznej. Tak znaczna liczba żydowskich mieszkańców regionu była związana z jego położeniem w obrębie tzw. *Pale of Settlement* (Strefy Osiedlenia). Termin ten odnosił się do obszaru w zachodnich regionach Imperium Rosyjskiego, gdzie Żydzi mieli prawo osiedlać się i mieszkać w XIX oraz na początku XX wieku. Strefa ta obejmowała tereny dzisiejszej Polski, Litwy, Ukrainy, Białorusi, Łotwy oraz części Rosji (Kobrin 2010: 24–26). W 1897 roku został

² Spacer zorganizowało Muzeum Wojska w Białymstoku ([www 2](http://www.2)).

³ Spacer zorganizowało Centrum Ludwika Zamenhofs ([www 3](http://www.3)).

⁴ Spacer zorganizowało również Centrum Ludwika Zamenhofs ([www 4](http://www.4)).

przeprowadzony spis ludności, z którego wynikało, że Białystok zamieszkiwało sześćdziesiąt siedem tysięcy mieszkańców cywilnych. Wśród nich 66% stanowiła ludność żydowska, 18,2% – Polacy, 7,8% – Rosjanie, Ukraińcy i Białorusini, 5,8% – Niemcy, 2,2% – inne narodowości (Kamler 2018: 47). Pod koniec XIX wieku Żydzi stanowili dwie trzecie mieszkańców Białegostoku (66% według spisu z 1897 roku) (Dobroński 2022: 18). Napływ ludności żydowskiej na te tereny był w dużej mierze związany również z tym, że

[...] w 1832 ustanowiono granicę celną między Cesarstwem Rosyjskim i Królestwem Polskim co sprawiło, że liczni włókiennicy przenieśli się między innymi z okręgów łódzkiego i kaliskiego do obwodu, tak powstał przemysłowy okręg białostocki. Białystok po uzyskaniu po 1862 r. połączeń kolejowych, wybił się na najsilniejszy ośrodek przemysłowy między Moskwą, Petersburgiem a Łodzią, był postrzegany jako „Manchester Północy” (Dobroński 2022: 24).

Dziś, aby odtworzyć sobie ten dawny, pełen śladów żydowskiej obecności obraz miasta, trzeba użyć sporej dozy wyobraźni. Pamięć i wzrok mogą okazać się w tym kontekście niewystarczające. Najlepiej świadczy o tym nieśmiertelna fraza, którą posługują się przewodnicy w trakcie wspomnianych przeze mnie spacerów. Zatrzymując się w danej lokalizacji, niejednokrotnie powtarzają: „Proszę sobie wyobrazić, że w tym oto miejscu...”. Do braku śladów po żydowskim dziedzictwie we współczesnej przestrzeni miejskiej odnosi się tytuł wystawy *Pełno ich nigdzie*⁵, która dotyczyła nieobecności Żydów w polskim krajobrazie.

⁵ O wystawie można przeczytać na stronie Centrum im. Ludwika Zamenhofa (www.5).

Brak materialnych artefaktów czy architektonicznych pozostałości w przestrzeni miejskiej kompensowany jest licznymi działaniami naukowymi, popularyzatorskimi, historycznymi czy animacyjnymi, które próbują tę lukę zapełnić najczęściej jakąś formą narracji odnoszącej się do przeszłości miasta. Przykładem takich działań mogą być: *Szlak Dziedzictwa Żydowskiego* zaprojektowany przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku *Universitas Bialostocensis*, który obejmuje trzydzieści sześć punktów⁶, „Miejsce”⁷ prowadzone przez Tomka Wiśniewskiego, będące przestrzenią kultywowania pamięci o białostockich Żydach, a także Festiwal Kultury Żydowskiej *Zachor – Kolor i dźwięk*⁸. Nie należy też zapominać o inicjatywach Centrum im. L. Zamenhofa, konferencji organizowanej przez Katedrę Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Książnicę Podlaską im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz Muzeum Sybiru, zatytułowanej *Żydzi Wschodniej Polski* czy też przywracaniu pamięci o Żydach Wasilkowa i Białegostoku przez nagrodzonego nagrodą POLIN Mariusza Sokołowskiego oraz działalność Katarzyny Winiarskiej, która pracuje na rzecz przywracania pamięci Żydów w Białowieży. Materialnym wymiarem takich akcji są również kamienie pamięci, symbolicznie upamiętniające Żydów zamieszkujących stolicę Podlasia oraz wystawa i album fotograficzny *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, wspominające artystów filmowych w przeważającej mierze pochodzenia żydowskiego,

⁶ Szlak Dziedzictwa Żydowskiego w Białymstoku (www 6).

⁷ Jewish Heritage Europe (www 7).

⁸ Nazwa Festiwalu jest znacząca z punktu widzenia tego artykułu. *Zachor* oznacza bowiem „pamięć” lub „pamiętaj”. Centrum Edukacji Obywatelskiej Polska–Izrael (www 8).

którzy urodzili się w tym regionie, a potem zrobili międzynarodowe kariery (Górski, Kaufman Bros & Sistas 2022; Adamski 2023).

W kontekście coraz większej popularności powyższych działań, chciałbym zwrócić uwagę na potrzebę wytworzenia nowej mentalnej mapy, która byłaby w stanie zmieścić w sobie odniesienia do wyżej wymienionych praktyk i jednocześnie, wyznaczyć nowy kierunek „podróży” po mieście – wszak do tego właśnie służą mapy. Nie jestem w stanie odnieść się do wszystkich zaznaczonych przeze mnie aspektów związanych z żydowskim dziedzictwem Białegostoku. Zresztą istnieją już liczne publikacje na ten temat i nie widzę potrzeby dublowania zawartych w nich treści (Wiśniewski 1992; Sheraton 2000; Dobroński, Szczygieł-Rogowska 2003; Kobrin 2010; Oniszczyk, Wiśniewski 2011; Dobroński 2022; Sawicka-Danielak 2023). Dostrzegam jednak w tej materii pewien brak, do którego chciałbym, choć w niewielkim stopniu, odnieść się w niniejszym artykule.

Punktem wyjścia dla poniższych rozważań chciałbym uczynić wspomniany już przeze mnie projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, którego jestem współautorem, a który bardzo wyraźnie pokazał, jak wielu żydowskich twórców pochodzących z Białegostoku i Podlasia odcisnęło swoje piętno na historii światowego kina. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że dla zdecydowanej większości artystów Białystok był jedynie miejscem urodzenia, które bardzo szybko opuścili w poszukiwaniu lepszego życia. Tym niemniej – to właśnie stąd wyruszyli w świat i czasem, jak Israel Becker, chętnie wracali do stolicy Podlasia w swojej późniejszej twórczości⁹.

⁹ W przedmowie do wydanego w 1980 roku albumu przedstawiającego jego twórczość malarską Israel Becker napisał, że mimo iż od jego wyjazdu z rodzinnego miasta minęło trzydzieści pięć lat, to nadal czuje się białostoczaninem, a w swoich obrazach chce pokazać miasto, którego już nie ma (www 9, www 10).

Przykładem tego może być także wypowiedź Chaima Horowitza, którą znajdujemy w książce Rebeki Kobrin:

My, żydowscy imigranci z Białegostoku odczuwamy wielką tęsknotę za domem. Przemierzając Amerykę, uświadamiamy sobie, iż niemożliwym jest czuć się na obczyźnie, tak jak u siebie w domu, w Białymstoku (Kobrin 2010: 1; cyt. za: Horowitz 1921: 2).

Ogromne znaczenie żydowskich artystów dla sztuki filmowej podkreśla fikcyjna postać nazwana Max Białystok, za pomocą której twórcy nagrodzonego Oscarem filmu *Producenci* (1967) w reżyserii Mela Brooksa chcieli podkreślić znaczący wkład żydowskich, w tym białostockich, emigrantów w rozwój amerykańskiego przemysłu filmowego (Górski, Kaufman Bros & Sistas 2022).

W oparciu o ten filmowy projekt chciałbym zaproponować wytyczenie mentalnej filmowej mapy, która – jako swego rodzaju forma opowieści – może być podstawą do filmowego spaceru edukacyjnego. Punktem wyjścia tego rodzaju wędrówki nie będzie zatem materialna (fizjonomia miasta), ale wyobrażona przestrzeń miasta zwanego niegdyś „Jerozolimą północy”¹⁰. Należy zaznaczyć w tym miejscu, że kwestie krajobrazu kulturowego oraz map mentalnych, rozumianych jako medium pomiędzy filmem i realną przestrzenią, mają w polskich badaniach filmoznawczych swoją tradycję, a została ona zrekonstruowana i rozwinięta między innymi w takich publikacjach jak: *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (Copik 2017), a także *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska* (Gwóźdź 2018).

¹⁰ Informacje o mieście podaję za artykułem: *Białystok. Historia społeczności*, portal Wirtualny Sztetl (www 11).

Mapa, która jest opowieścią

Marcin Napiórkowski zauważa, że: „Humaniści są strażnikami świętego ognia” (2022: 22), a do naszych zadań (humanistów) należy między innymi ocalenie przeszłości. Jeśli nie ma jej materialnych śladów, musimy się podpierać opowieścią, która stworzy nową mapę ponieważ: „(...) mapy są też opowieściami albo, ściślej mówiąc ich zacytowanymi. Takie będziemy mieć opowieści i taką przyszłość, jakich map nauczymy dziś siebie i swoich dzieci” (Napiórkowski 2022: 52).

Punktami wyjścia mapy, o której chcę pisać w tym artykule, są: kategoria pamięci, wiedza o charakterze historyczno-filmoznawczym oraz narracja, która rodzi się na ich styku. Interesuje mnie szczególnie związek między „mentalnymi przestrzeniami” pamięci a „materialnym środowiskiem”, które nas otacza. Istotne zatem będzie podążanie za konkretną pamięcią, która z kolei może być związana z migracjami ludzi, rzeczy, narracji. Idzie się w takiej sytuacji „od miejsca do miejsca” za śladem mnemotechnicznym (Connerton 2012: 37; Czajkowska 2022: 47, 48). I właśnie taki rodzaj podróży chciałbym nakreślić w tym artykule, przy czym będę „przemieszczał się” między miejscami rzeczywistymi i wyobrażonymi. Dzięki takiej perspektywie tworzy się swego rodzaju miejsce-palimpsest – splót nakładających się na siebie, różnorodnych przestrzeni. Przekłada się to z kolei na potrzebę wyrysowania nowej mapy, na której owe przestrzenie mogłyby zostać zaznaczone. Taka kompozycja nie byłaby geograficznym odwzorowaniem fizycznego świata, ale próbą uchwycenia i zorganizowania wspomnień, emocji, doświadczeń osobistych lub zbiorowych. Służyłaby również jako swego rodzaju narzędzie narracyjne, które opowiada historie o miejscach, ludziach czy wydarzeniach, ważnych z punktu widzenia jednostki czy społeczności.

Kategoria mapy jest w tym przypadku o tyle istotna, że – jak zauważa Elżbieta Rybicka:

Relacje wokół mapy i terytorium pozwalają powiedzieć coś więcej o historycznie uwarunkowanych związkach pomiędzy kulturą a rzeczywistością (...). [Mapa jest – T.A.] pojęciem wędrownym, które cyrkuluje pomiędzy dyscyplinami naukowymi (kartografią geograficzną, historią, historią sztuki, psychologią, socjologią) i praktykami artystycznymi (Rybicka 2013: 30).

Związek mapy, trasy i opowieści podkreśla również w swoich tekstach Michel de Certeau (2008), ale też Paul Ricœur, który pisał, że „pamięć bez opowiadania jest niczym” (2008: 62). W takim sensie „mapy są aktywne, czynnie konstruują wiedzę, sprawują władzę i mogą być wpływowym środkiem pobudzania zmian społecznych” (Rybicka 2013: 34, cyt. za: Crampton 2006: 15), które mogą być wyrażane za pomocą praktyk artystycznych i związane z kulturą oporu – w tym przypadku niezgodą na zapomnianie o konkretnych ludziach czy wydarzeniach z przeszłości.

Uprzestrzennienie pamięci

Łącząc ze sobą kategorię pamięci i przestrzeni, otrzymujemy pojęcie krajobrazu pamięci, na który składają się bardzo różne formy pamiętania, ale też zapomniania (Erll 2018: 2). W tym kontekście jest ono rozumiane w taki sposób, jak chciał tego Georg Simmel, a za nim autorzy publikacji *Krajobrazy pamięci w kontekstach społecznych i kulturowych* (Dziewierski, Pactwa 2020: 9). Podkreślali oni, że nie ma krajobrazu bez człowieka, który patrzy na dany wycinek przestrzeni przez pryzmat własnej wiedzy czy doświadczeń, będąc w określonym stanie emocjonalnym czy nastroju. Taka przestrzeń może zatem ulegać przekształceniom w zależności od działań edukacyjnych czy artystycznych, jakie są na niej prowadzone oraz

tworzyć tym samym nowe środowisko pamięci i – co się z tym wiąże – nową mapę. Poprzez działania artystyczne czy edukacyjne można „poruszyć mapą”, by posłużyć się metaforą zaproponowaną przez Przemysła Czaplińskiego (2017)¹¹ i nanieść na nią nowe miejsca, które wyłonią się w zależności od kierunku obranej narracji, lub przypisać nowe znaczenia już istniejącym miejscom. W ten sposób można dostrzec co najmniej dwie wersje oglądanego miasta. Idąc tropem Jonathana Rabana (Penz, Koeck 2017: 2, cyt. za: Raban 1974: 10), jedną z nich możemy nazwać „twardą” (*hard city*), drugą – „miękką” (*soft city*). Pierwszy termin odnosi się do fizycznych aspektów miasta (architektura, topografia, ulice, znaki), drugi natomiast do aspektów wyobrażonych, związanych z mitem, iluzją, snem, artystycznym przeobrażeniem. Oba te obrazy w pewnym stopniu mogą się na siebie nakładać bądź rozjeżdżać. Jest to również związane z faktem, że silnym stymulatorem pamięci krajobrazu jest polityka pamięci związana z władzą, która decyduje o tym, co i jak należy pamiętać (Assmann 2008: 85–86). Szczególnie dobrze widać te procesy w Białymstoku, w odniesieniu do postaci Dżigi Wiertowa, którego biografia dla niektórych białostoczan jest na tyle kontrowersyjna, że nie wyrażają zgody na to, by w jakikolwiek sposób upamiętniano go w przestrzeni miasta¹².

¹¹ Czapliński pisze o zmianie geograficzno-kulturowej przełomu XX i XXI w. i przesuwaniu się Polski z osi poziomej na pionową, czyli z linii wschód–zachód na północ–południe. Uważa on, że Polska nie leży tam, gdzie dotąd leżała. Według autora „Znajdujemy się w fazie wyprowadzki z dotychczasowej mapy, a ruch ten odbywa się w niewiadomym kierunku i w niewiadomym celu” (Czapliński 2017: 6).

¹² W Białymstoku na budynku kina Forum wchodzącego w skład Białostockiego Ośrodka Kultury wisiała tablica upamiętniająca tego filmowca. Odsłonięto ją w 2009 roku. Po konsultacji z IPN-em radni zdecydowali o zdjęciu tablicy i umieszczeniu w tym miejscu tablicy upamiętniającej Ryszarda „Skibę” Skibińskiego, białostockiego bluesmana (www.12). W styczniu

Według de Certeau miasto jest tekstem zapisywanym za pomocą ludzkich wędrówek – to ludzkie kroki stanowią „osnowę miejsc”. W swojej publikacji zatytułowanej *Wynaleźć codzienność* zauważa on, że chodzenie po mieście tworzy „mapy” subiektywnych doświadczeń i wspomnień (de Certeau 2008). Przebieg drogi można oczywiście odwzorować na planie miasta, ale takie zapisy tras zatracają to, co było najistotniejsze – sam akt wędrowania:

Uchwycić więc można tylko pozostałości tej działalności, usytuowaną w nie-czasie jakiejś powierzchni, na którą jest projektowana. Owa widoczna pozostałość sprawia jednak, że niewidoczna staje się czynność, która umożliwiła jej zaistnienie (...). Niektóre miejsca skazuje na bezruch bądź zanik a innym daje szansę rozwoju i wraz z innymi tworzy rzadkie przestrzenne wyrażenia przypadkowe albo nieuzasadnione (de Certeau 2008: 98, 100).

Taka mapa wyłania się w trakcie wędrówki, ale jednocześnie, wraz z każdym kolejnym krokiem, zostaje unicestwiana. Jest to więc akt o charakterze migotliwym, tymczasowym, który unieważnia swoje istnienie w tym samym momencie, kiedy powołuje je do życia.

Spacer: Kaufman, Wajnsztadt, Nejman

Zgodnie z koncepcją przestrzeni jako palimpsestu, idąc w Białymstoku obecną ulicą Sienkiewicza, dawną ulicą Wasilkowską, mogę

2011 roku na skrzyżowaniu ulic Skłodowskiej i Legionowej stanęła instalacja Aleksandry Czerniawskiej *Ja – kinooko*, która odwoływała się do twórczości Wiertowa. Została ona również oprotestowana (www 13).

„zanurzyć się” w ulicę Mikołajewską (Wróbel 2020: 94)¹³. Trzy różne nazwy, trzy różne trasy, trzy różne okresy w czasie i trzy różne przestrzenie. W zależności od tego, jak głęboko „zapuszczę się” w historię miasta, dotrę do innej warstwy przestrzeni i swoją wędrówką wytyczę inną mapę. Ponieważ prowadzi mnie projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, ulica Sienkiewicza staje się ulicą Mikołajewską, przy której znajduję księgarnię Abła i Fajgi Kaufmanów.

Księgarnia powstała w 1893 roku w kamienicy przy ul. Mikołajewskiej (po 1919 roku – ul. Sienkiewicza 5)¹⁴. Właściciel reklamował posiadane „najlepsze podręczniki do nauki buchalterii i advokatury”, a także szeroki wybór podręczników do nauki języków: polskiego, łacińskiego, niemieckiego, francuskiego, angielskiego i innych (Wróbel 2019: 130–131). Zatrzymuję się dłużej w tym miejscu, bo wiem, że to stąd wyruszyło w świat słynne filmowe rodzeństwo: Denis, Michail i Boris Kaufmanowie¹⁵, Abel i Fajga byli ich rodzicami. Chłopcy, kiedy jeszcze mieszkali w Białymstoku, spędzali mnóstwo czasu, bawiąc się między regałami pełnymi książek. Oczami wyobraźni mogę ich dostrzec, jak próbują rozszyfrować tajemnicze znaki, którymi zadrukowane są poszczególne strony otaczających

¹³ Ulica na początku nazywała się Wasilkowska. W 1863 roku ulica zmieniła nazwę na Mikołajewska, a w 1919 – na Sienkiewicza. To dawny trakt prowadzący w kierunku Grodna. Istniał na przełomie XVI i XVII wieku. W XVIII w. wysokie znaczenie ulicy podkreślał fakt, że była ona od dawna wybrukowana. Bardzo szybko stała się jedną z głównych arterii miejskich, wzdłuż której skupiały się handel i rzemiosło, wczesny przemysł czy przedsiębiorstwa usługowe. O randze ulicy świadczyły też nowe murowane domy, które wraz z rozwojem miasta uzyskiwały coraz więcej kondygnacji.

¹⁴ Na stronie Społecznego Muzeum Żydów Białegostoku i Regionu znajduje się informacja, że budynek ten znajdował się pod adresem Sienkiewicza 12 (www 14).

¹⁵ Braci Kaufman było czterech, jeden zmarł w wieku niemowlęcym.

ich woluminów. Chłoną fragmenty poszczególnych opowieści, część czytają sami, części się domyślają, a resztę dopowiadają im rodzice. Z tych wszystkich fragmentów tworzą barwne, żywe opowieści. John MacKay postawił tezę, że księgarnia ta była dla trójki braci oknem na świat i znacznie rozwinęła ich „kapitał kulturowy”. To tutaj uczyli się różnych języków i tu również mogli zacząć pojmować jak bardzo skomplikowany jest świat, w którym przyszło im funkcjonować (MacKay 2018: 34).

Tak jak bracia składali swoje opowieści z różnych fragmentów książek, tak znacznie później tworzył swoje filmy Denis, czyli późniejszy Dziga Wiertow. Posiadając różne fragmenty nagrań, dostarczone mu przez operatorów rozesłanych po całym Związku Radzieckim, montował je wraz z żoną, Yelizavetą Svilovą, w jedną całość. W ten sposób tworzył jedne z najsłynniejszych filmów dokumentalnych świata¹⁶.

Wiertow był scenarzystą, reżyserem, twórcą idei kroniki filmowej i jednym z najwybitniejszych dokumentalistów w historii kina. Jego młodszy brat Michaił przez długi czas z nim współpracował, występując również przed kamerą i będąc operatorem wielu jego filmów – między innymi *Człowieka z kamerą* (1929). Najmłodszy z braci, Boris Kaufman, najpierw był operatorem u Jeana Vigo – tak ważnym, że wymieniany był w napisach końcowych również jako współtwórca jego filmów (Temple 2005). Potem kręcił filmy z Johnem Griersonem – od jego filmu *Nanuk z Północy* (1922) zaczyna się historia dokumentu filmowego. Wreszcie osiedlił się w Stanach Zjednoczonych, gdzie współpracował między innymi z Elią Kazanem i Sidneyem Lumetem. Kaufman otrzymał Oscara

¹⁶ Jego film *Człowiek z kamerą* (1929) znajduje się na 8. miejscu spośród 100 najlepszych filmów w historii kina w 2012 roku według branżowego pisma „Sight and Sound” (www 15).

za film *Na nabrzeżach* (reż. E. Kazan, Marlon Brando w roli głównej; 1954), a także nominację za film *Laleczka* (reż. E. Kazan; 1956). Był autorem zdjęć do wielu, uznawanych dziś za klasyczne, filmów hollywoodzkich, między innymi do *Dwunastu gniewnych ludzi* (reż. S. Lumet, 1957).

Zdjęcie Fajgi i Abła Kaufmanów, zamieszczone w publikacji *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, wykonaliśmy na ulicy Warszawskiej na jednym z zaniedbanych i zapomnianych podwórek, gdzie pozostały jeszcze fragmenty XIX-wiecznej zabudowy. W rodziców trójki filmowców wcielili się: reżyserka – Kinga Dębska i aktor oraz reżyser – Dariusz Szada-Borzyszkowski. Na zdjęciu stoją oni w strojach z epoki na tle ceglanej ściany rozpadającej się kamienicy. Tworzy się zatem w ten sposób kolejna warstwa przestrzeni, która składa się na nową, wyobrażoną mapę miasta. Mamy dzisiejszą ulicę Sienkiewicza, dawną Mikołajewską, przy której funkcjonowała księgarnia i ulicę Warszawską, która jest artystyczną wizją lokalizacji domu rodziny Kaufmanów. Punktem wyjścia takiej mapy jest konkretny punkt, który na podstawie faktów historycznych uruchamia wyobraźnię, tworząc kolejne warstwy miejskiej przestrzeni. W ten sposób materialne ślady, fragmenty przestrzeni obudowane emocjami i znaczeniami zostają scalone w jeden obraz, który nie będzie już prostą sumą składowych elementów naturalnego porządku, a stanie się krajobrazem, wytworem ducha (Simmel 2006: 292–306).

Spacerując dalej, w dół ulicą Sienkiewicza, mogę skrócić tuż przed skrzyżowaniem z ulicą Piłsudskiego w jedną z bram kamienicy pod numerem dwadzieścia dwa, za którą znajduje się małe podwórko z zaparkowanymi samochodami i wyrastającą z tego chaotycznego parkingu, starą, ceglana kamienicą. Decyduję się na oglądanie tego architektonicznego chaosu, ponieważ wiem, że pod tą współczesną, mało atrakcyjną warstwą, kryje się kolejny filmowy „slajd z przeszłości” – majestatyczne kino Apollo (Kisielevska 2015: 60, 62),

którym zarządzała rodzina Wajnsztadtów – Mosze, Froma, a potem Benjamin. Andrzej Lechowski pisał, że była to bardzo ekskluzywna placówka, posiadała boazerię, kanapy i krzesła obite czerwonym pluszem (www 18; www 19). Kino miało aż 800 miejsc i bardzo chętnie było odwiedzane przez elity Białegostoku. W 1937 roku co wieczór średnio trzy tysiące siedemset białostoczian zasiadało w fotelach kinowych (Dobroński 2021: 291). Patrząc na pomazane sprayem ściany budynków, znajdujące się dziś w tym miejscu, wyobrażnia podsuwa mi napis, który przez pewien czas był umieszczony na ścianach kina. Wielkimi literami napisano: „Nora Ney” w ramach promocji filmu *Czerwony błazen* (1926) w reżyserii Henryka Szaro. Był to kryminał, w którym – u boku Eugeniusza Bodo – zadebiutowała młodziutka wówczas, przyszła gwiazda niemego kina, Nora Ney (Sonia Nejman), urodzona w położonym sześć kilometrów od Białegostoku Wasilkowie. To tam na jej cześć odbywa się dziś Festiwal Filmowy Nory Ney (www 16). W Białymstoku natomiast znajduje się krótka i skromna ulica jej imienia. Grzegorz Rogowski, autor publikacji *Skazane na zapomnienie. Polskie aktorki filmowe na emigracji*, pisał o niej:

Nora Ney nie była jedynie gwiazdą filmową znaną z ekranów w całej Polsce. To był fenomen, piękny nieosiągalny ptak, który spadł z niebieskiego firmamentu zdecydowanie za szybko. O nikim przedtem tak niewiele nie pisano, tyle nie mówiono, nikt nie wywołał tylu skandali i nie żył w tak hollywoodzkim stylu (Rogowski 2017: 138).

Z ulicy Sienkiewicza mogę kontynuować spacer ulicą Piłsudskiego w kierunku zaprojektowanego przez Oskara Sosnowskiego modernistycznego kościoła św. Rocha i po drodze zatrzymać się przy jednej ze współczesnych atrakcji Białegostoku, czyli słynnym graffiti *Dziewczynki z konewką* pod adresem Piłsudskiego 11/4. Mural

znajduje się na ścianie kamienicy zbudowanej na początku XX wieku, w której kiedyś mieściło się Gimnazjum Koedukacyjne Dawida Druskina (Dobroński 2021: 284). Szkoła ta cieszyła się ogromną renomą w Białymstoku i uznawana było, obok gimnazjów Zeligmana oraz Gutmana, za najlepszą niepubliczną placówkę w tym mieście. Instytucja miała charakter otwarty i uczęszczała do niej młodzież polska i żydowska. To tam działał również uczniowski teatr, w którym pierwsze kroki na scenie stawiała Sonia Nejman (Nora Ney).

Spacer po rozwidlających się ścieżkach

Taki rodzaj spaceru „od miejsca do miejsca” śladami pamięci o filmowym żydowskim dziedzictwie Białegostoku czy Podlasia przypomina podróż po Borgesowskim ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach. Mapa takiego spaceru nie musi zawierać konkretnych adresów miejsc, nie o to bowiem w tej podróży chodzi. Ważna jest pamięć i umiejętność „przebicia się” wyobraźnią osadzoną w konkretnej wiedzy przez współczesną przestrzeń miasta – jak bowiem zauważył David Lowenthal, *locus* pamięci tkwi w miejscu, a nie w czasie (Lowenthal 1997: 180). Dlatego nieważne jest, że dziś na miejscu dawnej księgarni Kaufmanów znajdziemy przystanek albo sklep z preclami, a w miejscu dawnego kina Apollo parking samochodowy. Projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* przyczynił się bowiem do powstania nowej mapy, na której, w miejscu sklepu z preclami, znajduje się sklep prowadzony przez Fajgę i Abła Kaufmanów, a zaparkowane samochody to kolejka widzów ustawiona przez kinem.

Poza tym zaproponowany przeze mnie spacer może być kontynuowany w różnych innych kierunkach w obrębie Białegostoku czy Podlasia. Księgarnia rodziny Kaufmanów może prowadzić do

dawnego teatru Habima – z którego wyruszył do Stanów Zjednoczonych późniejszy zdobywca nominacji do Oscara, Benjamin Zemach – bądź do miejsca zamieszkania Israela Beckera, autora pierwszego filmu opowiadającego o holokauście z perspektywy żydowskiej (*Lang ist der Weg*, 1948). Wychodząc poza granice Białegostoku, w Sokółce możemy szukać śladów Piotra Lebiedzińskiego – jednego z pionierów kinematografii – czy aktorki Esther Gorintin, która zadebiutowała w filmie we Francji w wieku 80 lat. Z kina Apollo można podążać w kierunku innych białostockich kin, takich jak: Modern, Gryf, Polonia czy Świat (www 17). Postać Nory Ney może być przyczynkiem do spacerów śladami białostockich i podlaskich aktorek: Renaty Radojewskiej, Toli Mankiewiczówny, Hanki Bielickiej, Miriam Kressin czy Miny Bern. Takie filmowe spacerowania mogą stać się zrytualizowaną formą upamiętniania i odczytywania kolejnych, ukrytych warstw przestrzeni miasta.

Potencjalnie każdy krajobraz kulturowy jest złożoną, wielopoziomową strukturą semantyczną i przez to może stanowić dla kogoś lub czegoś ważną reprezentację. W procesie jego przedstawiania przydawane mu są określone znaczenia: estetyczne, symboliczne, ideologiczne czy też staje się składnikiem pamięci (Dziewierski, Pactwa 2020: 10).

Krajobraz kulturowy lub jego mapa kształtuje się w wyniku procesów pamiętania, zapominania i przypominania, które wzajemnie na siebie wpływają i ukazują, że przeszłość nieustannie na nas oddziałuje, splatając na różne sposoby wydarzenia z minionych czasów. Musimy tylko znaleźć prowadzącą do niej drogę. Dlatego potrzebujemy nowych map.

Bibliografia

- Adamski T., 2023, *Projekt „Wyśniona historia kina na Podlasiu” w kontekście autoetnograficznym i edukacyjnym*, „PAREZJA”, nr 2, s. 13–28.
- Assmann J., 2008, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityka tożsamości w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Connerton P., 2012, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Copik I., 2017, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Crampton J.W., Krygier J., 2006, *An Introduction to Critical Cartography*, “International E-Journal for Critical Geographies”, nr 4, s. 11–34.
- Czajkowska A., 2022, *Memory studies – multidyscyplinarna podróż w poszukiwaniu metody*, „PAREZJA”, nr 2, s. 39–54.
- Czapliński P., 2017, *Poruszona mapa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- De Certeau M., 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dobroński A.C., Szczygieł-Rogowska J., 2003, *Białystok – lata 20-te, lata 30-te*, Białystok: Instytut Wydawniczy Kreator.
- Dobroński Cz.A., 2021, *Historia Białegostoku*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Dobroński Cz.A., 2022, *Żydzi białostoccy. Karty pamięci*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Dziewierski M., Pactwa B., 2020, *Krajobrazy pamięci w kontekstach społecznych i kulturowych*, [w:] *Kultury i krajobrazy pamięci*, red. M. Dziewierski, B. Pactwa, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–20.
- Erl I., 2018, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Górski A., Kaufman Bros & Sistas, 2022, *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, Białystok: Białostocki Ośrodek Kultury.

- Gwóźdź, A., 2018, *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kamler K., 2018, *Dziedzictwo żydowskie Białegostoku i możliwości jego wykorzystania w turystyce*, „Prace i Studia Geograficzne”, z. 2, s. 43–63.
- Kisielevska A., 2015, *Kino w międzywojennym Białymstoku*, [w:] *Sztuka i nie-sztuka. Rozważania o kulturze artystycznej, kulturze popularnej i kulturze najszerzej pojętej*, red. A. Kisielewski, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 57–76.
- Kobrin R., 2010, *Jewish Bialystok and Its Diaspora*, Bloomington: Indiana University Press.
- Leszczyński A., 1989, *Z dziejów Żydów Podlasia (1487–1795)*, „Studia Podlaskie”, t. II, s. 7–26.
- Lowenthal D., 1997, *European Landscape Transformations: The Rural Residue*, [w:] *Understanding Ordinary Landscapes*, red. P. Growth, T.W. Bressi, Yale: Yale University Press, s. 180–188.
- MacKay J., 2018, *Dziga Vertov. Life and work. Volume 1 (1896–1921)*, Boston: Academic Studies Press.
- Napiórkowski M., 2022, *Naprawić przyszłość. Dlaczego potrzebujemy lepszych opowieści, żeby uratować świat*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Oniszcuk J., Wiśniewski, T., 2011, *Białystok między wojnami. Opowieść o życiu miasta 1918–1939*, Łódź: Księży Młyn.
- Penz F., Koeck R., 2017, *Introduction*, [w:] *Cinematic Urban Geographies*, red. F. Penz, R. Koeck, Cham: Palgrave Macmillan, s. 1–23.
- Raban J., 1974, *Soft city*, London: Hamish Hamilton.
- Ricoeur P., 2008, *Czas i opowieść. T. 3. Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rogowski G., 2017, *Skazane na zapomnienie. Polskie aktorki filmowe na emigracji*, Warszawa: Muza.
- Rybicka E., 2013, *Mapy. Od metafory do kartografii krytycznej*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 30–47.
- Sawicka-Danielak M., 2023, *Ostatni Białystoker*, Warszawa: Wielka Litera.

- Sheraton M., 2000, *The Bialy Eaters: The Story of a Bread and a Lost World*, New York: Broadway Books.
- Simmel G., 2006, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Temple M., 2005, *Jean Vigo*, Manchester: Manchester University Press.
- Wiśniewski T., 1992, *Bóżnice białostockizny. Żydzi w Europie Wschodniej do roku 1939*, Białystok: David.
- Wróbel W., 2019, *Towarzystwo Otwierania i Utrzymywania Bibliotek Publicznych w Białymstoku (1907–1915)*, „Studia Podlaskie”, t. XXVII, s. 125–163.
- Wróbel W., 2020, *Białystok, którego nie ma*, Łódź: Księży Młyn.

Netografia

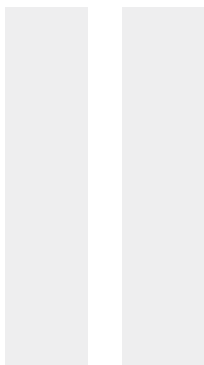
- www 1 <https://www.youtube.com/watch?v=3STbOD7mESs> (dostęp: 03.01.2025)
- www 2 <https://mwb.com.pl/mwb2017/spacer-historyczny-swiat-ktorego-juz-nie-ma-szlakiem-bialostockich-zydow> (dostęp: 03.01.2025)
- www 3 <https://centrumzamenhofa.pl/art,1031,spacery-historyczne-zydowscy-artysci-bialeostoku-cz-i-i-ii> (dostęp: 03.01.2025)
- www 4 <https://www.centrumzamenhofa.pl/art,636,spacer-historyczny-po-teren-bialostockiego-getta> (dostęp: 03.01.2025)
- www 5 <https://centrumzamenhofa.pl/art,1029,pelno-ich-nigdzie-przywracanie-pamieci-o-polskich-zydach-w-przestrzeni-miejskiej> (dostęp: 03.01.2025)
- www 6 <https://szlak.uwb.edu.pl/miejsca.html> (dostęp: 03.01.2025)
- www 7 <https://jewish-heritage-europe.eu/2023/05/18/poland-bialystok> (dostęp: 03.01.2025)
- www 8 <https://bialystok.jewish.org.pl/newspage110.html> (dostęp: 03.01.2025)
- www 9 <https://mlodybialystok.pl/ludzie/israel-becker> (dostęp: 07.01.2025)

- www 10 <https://www.jewishbialystok.pl/Izrael-Beker-Becker,5400,1863> (dostęp: 07.01.2025)
- www 11 <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/397-bialystok/99-historia-spolecznosci/137067-historia-spolecznosci> (dostęp: 07.01.2025)
- www 12 <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,21185713,wier-tow-do-lustracji-przez-ipn-co-z-tablica-swiatowej-slawy.html> (dostęp: 07.01.2025)
- www 13 <https://plus.wspolczesna.pl/jakby-dziga-wiertow-byl-szatanem/ar/11762510> (dostęp: 07.01.2025)
- www 14 <https://www.jewishbialystok.pl/Kaufmann-A.,5401,1092> (dostęp: 07.01.2025)
- www 15 <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time-2012> (dostęp: 07.01.2025)
- www 16 <https://www.wasilkow.pl/pl/newsy/zaproszenia/i-festiwal-filmowy-im-nory-ney-w-wasilkowie.html> (dostęp: 07.01.2025)
- www 17 <https://culture.pl/pl/artykul/kulturowy-bialystok-przed-wojna> (dostęp: 07.01.2025)
- www 18 <https://fakty.bialystok.pl/artykul/londynski-times-donosi-w-bialymstoku-spalono-kino-n64316> (dostęp: 07.01.2025)
- www 19 <https://culture.pl/pl/artykul/kulturowy-bialystok-przed-wojna> (dostęp: 07.01.2025)

Abstract

Palimpsests of Space, or the Need for Different Maps: The Case of a Cinematic Educational Walk

The article explores urban space as a palimpsest in which traces of the past—particularly the Jewish heritage of Białystok—are obscured, erased, or intangible. Drawing on the co-author's project *The Dreamed History of Cinema in Podlasie*, it proposes the creation of a “cinematic mental map” as a basis for an educational film walk. This map does not reflect the city's geographical layout but rather its layers of memory, emotion, and narrative tied to specific figures and cinematic events. The paper reflects on the map as a storytelling tool and on the memory landscape as a cultural construct. The film walk becomes a ritualised practice of reintroducing absent histories into the contemporary urban space through imagination, knowledge, and storytelling.



Percepcja różnic

i budowanie wspólnoty

Adriaen Brouwer i recepcja naukowa jego dzieł w powojennej i współczesnej Polsce¹

Wprowadzenie

W Muzeum Narodowym w Warszawie oglądać możemy jedyny w polskich zbiorach obraz siedemnastowiecznego flamandzkiego malarza Adriaena Brouwera. Dzieło to nosi tytuł *Chłopi palący tytoń w karczmie* i stanowi charakterystyczny przykład siedemnastowiecznego flamandzko-holenderskiego malarstwa rodzajowego, koncentrującego się na scenach z życia codziennego ludu. Przywołajmy opis dzieła, jaki przy nim widnieje:

Brouwer – mistrz dosadnych scen plebejskich – tworzył swe niewielkie, pełne żywiołowości, scenki rodzajowe prostymi, ale wyrafinowanymi środkami artystycznymi. Kompozycja często ujęta w geometryczne, podkreślane światłem ramy, pędzel szybki i lekki,

¹ Artykuł powstał na podstawie rozdziału rozprawy doktorskiej napisanej przez autora pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Moraczewskiego.

prawie monochromatyczna paleta z akcentami koloru lokalnego. Małoformatowy obrazek warszawski kształtowany jest właśnie w ten sposób, lecz na tle innych scen z życia społeczeństwa, zwłaszcza tych, które ukazują hałaśliwe i wulgarne towarzystwa w karczmach, uderza niemal refleksyjnym nastrojem. Mimo stłoczenia w fizycznej bliskości, każdego z przedstawionych mężczyzn bez reszty pochłania jego własne działanie: palenie lub przygotowywanie tytoniu, wylizywanie miski, drzemka. Panuje rzadka w rodzajowych obrazach Brouwera cisza (Benesz 2025).

Dzieje tego obrazu są niezwykle interesujące. W 1933 roku Muzeum Narodowe w Warszawie nabyło go ze zbiorów Straussa w Wiedniu. Do wybuchu II wojny światowej obraz eksponowany był na wystawie stałej, lecz już na początku okupacji niemieckiej został wywieziony do Rzeszy. Po zakończeniu wojny dzieło nie zostało odzyskane i przez ponad pięćdziesiąt lat uchodziło za zaginione. W 1997 roku pojawiło się na aukcji w londyńskim domu aukcyjnym Christie's, skąd trafiło do brytyjskiego kolekcjonera Johnny'ego van Haeftena, a następnie do kolekcjonera francuskiego. Kiedy obraz pojawił się w Londynie, specjaliści z Muzeum Narodowego uznali go za kopię ze względu na pewne różnice w stosunku do fotografii sprzed wojny. Późniejsze badania wykazały jednak, że zmiany wynikały z zabiegów konserwatorskich i obraz nie jest repliką, lecz oryginałem warszawskim. Dzięki współpracy Muzeum Narodowego, Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Ambasady Polskiej w Londynie dzieło udało się odzyskać. Van Haeften odkupił je od francuskiego kolekcjonera i w 2002 roku przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie (Kuhnke). Ostatni raz obraz opuścił Warszawę w 2018 roku, kiedy został wypożyczony na wystawę monograficzną *Adriaen Brouwer: Master of Emotions*, zorganizowaną w ratuszu miejskim Oudenaarde, rodzinnym

mieście artyści. Była to pierwsza tego rodzaju wystawa poświęcona flamandzkiemu malarzowi, na której udało się zgromadzić aż trzydzieści dzieł samego artysty oraz dwadzieścia pięć prac artystów pozostających w jego kręgu.

Adriaen Brouwer i jego polscy interpretatorzy

Niech powyższe skrótowe „dzieje jednego obrazu” posłużą nam za wstęp do opowieści o recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w powojennej Polsce. Nawet jeśli Brouwer pozostawał niemal „nieobecny” w polskiej przestrzeni muzealnej, jego twórczość nie umknęła uwadze polskich badaczy. W niniejszym artykule skupię się na przedstawieniu polskiej tradycji interpretacyjnej dotyczącej twórczości tego flamandzkiego mistrza, przedstawiając jej specyfikę oraz konteksty społeczno-kulturowe, w ramach których tradycja ta się kształtowała. Na zakończenie przybliżę polski kontekst współczesny i spróbuję nakreślić obecny status tej tradycji.

Najpierw jednak warto bliżej przedstawić sylwetkę malarza. Adriaen Brouwer urodził się w Oudenaarde około 1606 roku jako syn tkacza. Młodość spędził w Holandii, mieszkając między innymi w Amsterdamie i Haarlemie, a później osiadł w Antwerpii, gdzie zmarł w 1638 roku. Mimo krótkiego życia, Brouwer pozostawił po sobie dorobek wielkiej wagi. Choć stosunkowo niewielki liczbowo (obecnie przypisuje mu się sześćdziesiąt pięć obrazów), wyróżnia się on wysoką jakością artystyczną, rozpoznaną zarówno w jego czasach, jak i współcześnie. Brouwer uchodzi za kluczowego kontynuatora szesnastowiecznej tradycji Pietera Bruegla starszego, adaptującego jej elementy do warunków społeczno-kulturowych XVII wieku. Oto bowiem Niderlandy rozpadają się na katolickie południe, będące wówczas pod władzą hiszpańskich Habsburgów,

i protestancką północ, która w 1609 roku proklamuje swą niezależność, ustanawiając pierwszą w historii mieszczańską republikę – Zjednoczone Prowincje Niderlandów. Brouwer funkcjonuje więc w obu tych kontekstach, wywierając tym samym wpływ na kształt malarstwa zarówno flamandzkiego, jak i holenderskiego. Typ twórczości, jaką uprawiał artysta, określany jest jako tzw. *bauernsgenre*, termin wprowadzony przez niemieckiego historyka sztuki Konrada Rengera, czyli gatunek „chłopski”, z uwagi na „niską” i plebejską tematykę jego dzieł, ukazujących sceny rodzajowe z życia nieuprzywilejowanych warstw społecznych ówczesnych Niderlandów. Artysta za życia zyskał uznanie takich mistrzów, jak Rembrandt i Rubens, którzy posiadali niejednego jego obraz. Mimo to Adriaen Brouwer nie jest dziś artystą powszechnie rozpoznawalnym. Jest jednak postacią kluczową dla zrozumienia wczesnego rozwoju malarstwa rodzajowego w Europie, a jego twórczość odgrywa istotną rolę w kontekście historii artystycznej reprezentacji warstw nieuprzywilejowanych (Lichtert et al. 2018: 37–49).

Niech ta krótka charakterystyka na razie nam wystarczy. Celowo nie wprowadzam na tym etapie zagadnień bardziej złożonych, aby pozostawić miejsce na interpretacje polskich badaczy. Naszkicowany powyżej charakter sztuki Brouwera będzie zatem stopniowo rozwijany w dalszej części artykułu. Zamierzam najpierw przybliżyć czytelnikowi losy recepcji tego malarstwa w polskim kontekście powojennym. Sposób prezentacji opierał się będzie na obszerniejszych cytatach i częściowo na moich krótkich komentarzach. Tę metodę uznałem za najbardziej adekwatną do postawionego w artykule problemu. Cytacja większych fragmentów tekstów *in crudo* ma za zadanie możliwie najpełniej oddać treści polskiej tradycji interpretacyjnej, a w tym specyfikę stylu językowego interpretatorów.

Pierwsze teksty dotyczące twórczości Adriaena Brouwera pojawiają się w Polsce w latach pięćdziesiątych XX wieku. Artysta nie

jest w nich omawiany monograficznie, lecz w kontekście syntetycznych ujęć malarstwa flamandzkiego i holenderskiego XVII wieku. Dotyczy to zresztą wszystkich przytaczanych tu publikacji, ponieważ jak dotąd na polskim rynku wydawniczym nie pojawiła się monografia poświęcona temu artyście. Publikacje z lat pięćdziesiątych zostały wydane przez Muzeum Narodowe w Warszawie i są ściśle powiązane z warszawskimi zbiorami malarstwa flamandzkiego i holenderskiego. Autorką obu pozycji jest zasłużona kuratorka i historyczka sztuki związana z Muzeum Narodowym w Warszawie – Janina Michałkowa. Pierwsza publikacja, na którą chciałbym zwrócić uwagę, to *Realści holenderscy XVII wieku* – niewielki katalog towarzyszący wystawie objazdowej z 1950 roku (Biłek² 1950). Oprócz czarno-białych reprodukcji obrazów zawiera on krótkie omówienie problematyki malarstwa siedemnastowiecznych Niderlandów w kontekście ich społeczno-kulturowego tła. Autorka porusza w nim temat brzemiennego w skutkach rozpadu Niderlandów na katolickie Południe i protestancką Północ. Wskazuje jednak również na istnienie żywych kontaktów między tymi obszarami, zwracając uwagę na intensywny ruch migracyjny z Południa na Północ, spowodowany prześladowaniami religijnymi Habsburgów w okupowanych Niderlandach Południowych. Wspólnota języka, obyczajów i gustu artystycznego stanowiła tu czynnik jednoczący. W kontekście artystycznym autorka dostrzega szczególne powiązania w malarstwie rodzajowym. Píše ona o nim w następujący sposób:

Autentyzm tych scen, poza oczywistą skłonnością malarzy i publiczności, ma już w Niderlandach swoje tradycje. Począwszy od van Eycka, przez cały XV wiek, poprzez Boscha i Bruegla, przewija się

² W czasie publikacji tej pracy autorka używała jeszcze nazwiska Biłek.

niderlandzki realizm. Hieronim Bosch maluje obraz o tematyce biblijnej *Powrót syna marnotrawnego*. Zwykła wiejska scena z wszelkimi realistycznymi akcesoriami. Ojciec, syn, a pod ścianą służący ojca, zajęty właśnie potrzebą fizjologiczną. Sądzymy, że jest to bardzo istotne dla holenderskiego realizmu. Scena nie podporządkowana idei moralnej jest taka, jak rzeczywiście wygląda, gdy realista-malarz i realista-widz o niej myśli. Takie same są obrazy Holendrów XVII wieku. Każda scena rodzajowa ma jedynie za zadanie uchwycenie rzeczywistości niezdeformowanej, niepodporządkowanej żadnej koncepcji, ani moralnej, ani literackiej, a podporządkowanej jedynie prawdzie obrazu obserwowanego świata (Biłek 1950: 11).

W odniesieniu do Brouwera badaczka wskazuje na związek trybu życia artysty z jego malarstwem, pisząc, że „sztuka jego jest odbiciem jego życia. Żył bardzo burzliwie, przebywał przez pewien czas w więzieniu w Antwerpii” (Biłek 1950: 16). Zwraca również uwagę na wpływ Brouwera na „całe malarstwo rodzajowe” (1950: 16).

Publikacja kolejna, zatytułowana *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, przynosi bardziej rozbudowaną analizę tego zjawiska i poświęca więcej miejsca Adriaenowi Brouwerowi (Michałkowa 1955). Tekst ten stanowi opracowanie dzieł z omawianego okresu, znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Ma charakter bardziej wyczerpujący, gdyż nie odnosi się już jedynie do zorganizowanej pięć lat wcześniej wystawy terenowej, lecz obejmuje całość zbiorów warszawskich. Przytoczmy fragment tekstu odnoszący się bezpośrednio do artysty:

W trzecim dziesięcioleciu XVII wieku, wraz z ugruntowaniem się demokratycznej republiki holenderskiej, pojawił się w orbicie zainteresowań malarzy haarlemskich nowy typ sceny rodzajowej – malarstwo o tematyce chłopskiej. Nie były to już wcześniejsze o wiek sceny

w typie Bruegla, w których chłop „wdzierał się” dopiero do malarstwa o temacie religijnym i alegorycznym. Były to już czyste sceny rodzajowe, wynik uważnej obserwacji chłopstwa niderlandzkiego, jego życia, obyczajów i zabaw. Malarstwo to reprezentuje najlepiej Adriaen Brouwer. Wraz z Brouwerem wtargnęła do tematu rodzajowego pasja odtwarzania życia chłopów „na gorąco”, pasja rejestrowania drobnych scen – której towarzyszyła rezygnacja z nadawania scenom treści moralnej czy filozoficznej. Wielki talent Brouwera wyraził się najlepiej w licznych obrazach z holenderskich i flamandzkich karczem, gdzie beztrasko i rubaszenie bawią się chłopci. Żywiolowe umiłowanie życia we wszystkich jego przejawach, postawienie chłopca w centrum zainteresowań artysty, podchwycenie indywidualności ludzkiej – oto cechy, które zaważyły na malarstwie rodzajowym XVII wieku, biorącym swój początek od Brouwera (Michałkowa 1995: 10–11).

Michałkowa rozwija i podkreśla tutaj zagadnienia realizmu malarskiego w odniesieniu do twórczości Brouwera. Szczególnie istotne jest wskazanie na „rezygnację z nadawania scen treści moralnej czy filozoficznej”. Warto zapamiętać ten fragment, ponieważ ma on kluczowe znaczenie w kontekście pytania postawionego na początku artykułu. Powróć do tego zagadnienia później. W dalszej części autorka analizuje społeczno-ekonomiczne determinanty omawianej twórczości, a zwłaszcza kategorię realizmu:

W połowie XVII wieku nastąpiły w Holandii nowe przeobrażenia. Stopniowo postępowo wewnątrzne zróżnicowanie klasy mieszczańskiej. Miejsce narodzonej wraz z republiką, mieszczańsko-chłopskiej solidarności, zajmował coraz wyraźniej prymat bogacących się i nabywających szlachectwo kupców, przemysłowców i finansistów. Wzbogacone mieszczaństwo żądało teraz sztuki, której bohaterem nie będzie już bawiący się w karczmie chłop, lecz zamożny mieszczanin w zbytkownym

otoczeniu. Dlatego też w połowie XVII wieku przesilił się nurt chłopski malarstwa rodzajowego, ustępując miejsca rodzajowemu malarstwu mieszczańskiemu, o innym temacie, innym ujęciu, przeznaczonemu dla innego odbiorcy. (...) Realizm, który stanowił potrzebę nowej, wstępującej klasy, przesilił się w momencie, kiedy klasa ta skonsolidowała swe pozycje, kiedy bohater mieszczański zamiast obrazu swego życia zapragnął mieć jego wyidealizowaną wizję, a malarze zamiast w życiu, zaczęli w jego zewnętrznym blasku szukać podniety dla swej sztuki. (Michałkova 1995: 14)

Autorka diagnozuje zasadniczą zmianę w charakterze malarstwa rodzajowego w drugiej połowie XVII wieku, łącząc ją ze zjawiskiem konsolidacji stanu mieszczańskiego, który wówczas miałby się „arystokratyzować”.

Kolejnym chronologicznie tekstem zawierającym wykładnię malarstwa flamandzkiego artysty jest książka Bogdana Suchodolskiego zatytułowana *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka* (Suchodolski 1967: 123). Publikacja stanowi autorski projekt filozofa w zakresie historii „filozofii człowieka” w kontekście cywilizacji zachodniej. Oprócz tekstów *stricte* filozoficznych i naukowych istotne miejsce zajmuje w niej zarówno literatura piękna, jak i sztuki plastyczne, które zostają włączone do filozoficznej historii idei. Suchodolski nie analizuje jednak tej historii idei w oderwaniu od rzeczywistości – opiera swoje rozważania na marksowskim materializmie historycznym, umiejscawiając zjawiska kultury symbolicznej w kontekście społeczno-ekonomicznym i politycznym danego momentu dziejowego. Jego ujęcie jest interesujące, ponieważ proponuje inne niż ściśle historyczno-sztuczne spojrzenie na „niskie” malarstwo rodzajowe i twórczość Adriaena Brouwera. Perspektywą poznawczą pozostaje tu tytułowa filozofia człowieka. Zobaczmy, w jaki sposób

filozof ujmuje to zagadnienie w odniesieniu do kultury artystycznej Flandrii i Holandii:

W jakim sensie i jakim zakresie człowiek należy do społeczeństwa, a w jakim jest niesprowadzalną do tej całości jednostką? W jakiej formie urzeczywistnia się ta jego przynależność czy niezależność? Czy formą tą jest wspólnota grup małych, ogarniających jednostkę siłą więzi sąsiedzkich i bliskich, czy też wspólnota grup wielkich, historycznie uformowanych? Czy życie człowieka w społeczeństwie jest uczestnictwem przede wszystkim w wielkich wydarzeniach, w polityce i dyplomacji, w wojnach i walkach religijnych, czy też w powszechnych, codziennych doświadczeniach? Od odpowiedzi na te pytania zależały rozstrzygnięcia w dziedzinie filozofii człowieka pojmowanego jako istota społeczna. Malarstwo wieku XVII sugerowało swym plastycznym językiem różne odpowiedzi, czyniąc to niekiedy wyraźniej i wcześniej niż traktaty filozofów, prawników i moralistów (Suchodolski 1967: 123).

Autor wpisuje w ten sposób problematykę malarstwa w szeroki kontekst zagadnień filozoficznych i społecznych. Interesujące i wyjątkowe w jego ujęciu jest również podkreślenie, że twórczość malarska, według niego, formułowała swoje odpowiedzi „niekiedy wyraźniej i wcześniej niż traktaty filozofów, prawników i moralistów”. Ten charakterystyczny antylogocentryzm w rozpatrywaniu dzieł filozoficznych koncepcji człowieka cechuje cały projekt filozoficzny Suchodolskiego i nie jest odnoszony tylko i wyłącznie do malarstwa wieku XVII. W tym właśnie kontekście Suchodolski analizuje problemy malarstwa rodzajowego Niderlandów, zwłaszcza twórczość malarzy przedstawiających sceny plebejskie. O Brouwerze wypowiada się następująco:

Brouwer – najbardziej dramatyczny z tych malarzy – przedstawiał z całą ekspresją zapamiętanie się ludzi w grze w karty, w pijaństwie dostarczającym złudzeń, w nałogowym paleniu tytoniu. Ukazywał ten inny świat, w którym życie ludzi biednych i grabionych przez wojnę zdobywało swój gorzki sens, w którym upojenie alkoholem i śpiewem rodziło poczucie wspólnoty, wątej i niebezpiecznej, przekształcającej się gwałtownie w spory i bijatyki, zawzięte i brutalne. Ta wizja życia przybierała niekiedy wymiary niemal apokaliptyczne, np. na obrazie przedstawiającego namiętnego palacza lub na obrazie klasy szkolnej zamienionej w teren makabrycznej walki dziwnego nauczyciela z równie dziwnymi stworami, jego uczniami. Ta deformacja rzeczywistości w wizji malarza – realisty była zapewne najgłębszym wyrazem przeświadczenia, że w tym „świecie na opak” – jak go ujmowała dawna tradycja – nie są możliwe prawdziwie ludzkie stosunki społeczne (Suchodolski 1967: 124).

Adriaen Brouwer w tym ujęciu jawi się jako komentator rzeczywistości społecznej. Zwróćmy jednak uwagę, że w przeciwieństwie do wykładni Michałkowej, uwydatnione tutaj są również elementy deformacji jako zasady malarskiego przetwarzania rzeczywistości. Nie zmienia to jednak faktu, że dla Suchodolskiego Brouwer pozostaje malarzem-realistą. Do tego wątku powrócę jeszcze na zakończenie artykułu.

Przejdźmy teraz do kolejnej publikacji – *Sztuki cenniejszej niż złoto* pióra Jana Białostockiego (1974). To dziś klasyczna pozycja polskiego historyka sztuki, który odegrał znaczącą rolę w popularyzacji wiedzy o sztuce w Polsce. Książka, napisana przystępnym językiem, szczegółowo omawia dzieje sztuki od czasów nowożytnych po współczesność. Oddajmy głos Białostockiemu:

W ich nieledwie ludowym malarstwie znalazła wyraz empiryczna postawa, charakterystyczna dla nauki i filozofii ówczesnej. (...) Dla realnego i życiowego Holendra „liczyło się” to, co go otaczało, świat realny, z którym stykał się podczas swego aktywnego życia. Ten też świat stał się tematem malarstwa, które kontynuowało sztukę XVI stulecia, zwłaszcza w twórczości Bruegla znajdując monumentalną formę dla obrazu prostego życia. Tylko teraz mniej się kryło alegorii za wyobrażeniami zwykłych przedmiotów i zajęć. Także i w XVII wieku, i w Holandii, nie tylko we Włoszech, Hiszpanii czy Flandrii, nieraz malarstwo przekazywało ukryte metaforyczne znaczenia pod pozorem zwykłego przedstawienia rzeczywistości, ale zarazem malowano już także obrazy pozbawione zupełnie tego symbolicznego zaplecza (Białostocki 1974: 136).

W zacytowanym fragmencie z jednej strony podkreślony jest realizm tego malarstwa, z drugiej zaś autor zwraca uwagę na obecność alegorii i ogólnie metaforycznych znaczeń sztuki. Jak zobaczymy później, jest to istotna obserwacja. Przejdźmy teraz do interpretacji samego malarstwa Brouwera:

Dynamiczna natura sztuki flamandzkiej sprawiła, iż Brouwer nie szukał tematów swych dzieł w cichych, spokojnych widokach rzeczywistości, jak to nieraz czynili rodowici Holendrzy. Brouwer malował życie dramatyczne, choć życie prostych ludzi. Są to sceny, które wydają się nam często wręcz wulgarne, jeśli oglądamy je na reprodukcjach – jak szereg *Bójek chłopskich* (...). Brudna izba, brzydcy ludzie, kłótnie, pijatyki, rubasznosc granicząca z brutalnością i gwałtem. Ale atmosfera karczm, kart, wódki i przekleństw została oddana tak doskonałymi środkami malarskimi, że nagle – gdy stoimy przed oryginałami – wydaje się nam,

iż niezależnie od oczywistej odmienności tematu, bliskie są i mitologicznym dramatom Rubensa i wizjom religijnym włoskich malarzy barokowych. Ta sama dynamika, to samo bogactwo barwne, ta sama intensywność uczuć, a za to o ileż większe napięcie przedstawianego życia. Nic tu nie zostało skłamane, nic dodane. Tak jak Velázquez umiał otoczyć poezją sztuki lalkowate królowny, Brouwer dokonał majstersztyku jeszcze większego: z bijatyki holenderskich pijaków umiał wydestylować czystą namiętność życia i oddać ją najpiękniejszymi barwami swej palety (Białostocki 1974: 137).

To, na co szczególnie warto zwrócić uwagę, to wpisanie malarstwa Adriaena Brouwera w krąg barokowej wizji świata, wspólnej zarówno dla flamandzkiego malarstwa rodzajowego, jak i dla włoskich malarzy religijnych oraz takich artystów, jak Peter Paul Rubens czy Diego Velázquez.

W tej samej dekadzie zupełnie odmiennie ujmuje malarstwo Brouwera inny polski historyk sztuki – Ksawery Piwocki. Jego twórczość jest analizowana w kontekście malarstwa flamandzkiego w publikacji noszącej tytuł *Dzieje sztuki w zarysie. T. 2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku* (1977). Zobaczmy, w jaki sposób badacz rozwiązuje problem relacji między Brouwerem a ówczesną rzeczywistością społeczną:

Malował wiele małych dzieł, przekraczających nieco format miniatur. Ich tematem jest najczęściej życie ówczesnej biedoty miejskiej w portowych knajpach. By zrozumieć sens tych prac, należy sobie uświadomić, że przecież dopiero w 2. połowie XVI w. wydestylowano alkohol z jęczmienia i dopiero w tym czasie rozprzestrzenił się nałóg palenia tytoniu, przywleczonego z Ameryki przez marynarzy. Immunizowani dzisiaj przez nałogi naszych przodków, nie zdajemy sobie sprawy z piorunującego działania tych bodźców na ówczesnych ludzi:

paląc czy żując tytoń, pijąc źle destylowany alkohol, ulegali zatruciu i oszołomieniu, jak dzisiaj po użyciu opium czy heroiny. Władze kościelne wszystkich wyznań i władze państwowe zakazywały srogo tych używek, karały winnych. Nałogowcy kryli się po obskurnych portowych knajpach. Byli to głównie marynarze, których ciężki zawód rychło wyłączał ze służby czynnej i skazywał na marną wegetację w portach, gdzie szukali pociechy w kielichu i w zakazanych rozkoszach oszałamiania się fajką. (...) Brouwer był jedynym niemal ówczesnym artystą, który zeszedł w te podziemia, odtwarzając sceny zakazanych uciech z wisielczym i okrutnym często humorem (Piwocki 1977: 203).

Uruchomione zostają tu jednocześnie różne konteksty: gospodarczy i kulturowy (związane z historią używek), a także religijny i polityczny (Kościół oraz państwo i ich zakazy moralne). Według Piwockiego artysta miałby znać ten świat z autopsji i twórczo go odtwarzać w swoim malarstwie. Znamienne i wyjątkowe, zarówno na tle innych interpretacji twórczości artysty, jak i współczesnych analiz, jest umiejscowienie bohaterów jego obrazów nie w *stricte* chłopskim, a więc rolniczym kontekście, lecz w środowisku marynarskim i jednocześnie miejskim. Malarskie uniwersum Brouwera zamieszkują więc nie chłopci, lecz cała plejada „ludzi morza” – marynarzy lub byłych marynarzy, którzy stanowią już część miejskiego plebsu.

W wydanych dwa lata później *Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego* podobnie interpretuje tę twórczość Maria Rzepińska:

Z ostentacyjnym upodobaniem ukazuje palenie fajek w zadymionych tawernach – nałóg, który przybył z Nowego Świata i najwcześniej rozpowszechnił się w Holandii, głównie w miastach portowych i wśród niższych warstw społecznych. Wśród nich, jak się zdaje, głównie

przebywał Brouwer. Z tego, co wiadomo o jego trybie życia, wynika, że ocierało się ono często o margines społeczny. Artysta przebywał w nim zarówno z biedy, jak z świadomego wyboru, był nim zafascynowany i dał temu wyraz w swoich obrazkach o małym formacie i bardzo wysokiej jakości malarskiej. (...) Bieda i trywialność rzadko zaznały w dawnej sztuce tak pięknej eksterioryzacji jak u Brouwera (Rzepińska 1979: 242–243).

Powiązania Brouwera z owym „marginesem społecznym” zostały tutaj jasno wyartykułowane. Co ciekawe, omawiając innego malarza z jego kręgu, Davida Teniersa, autorka wskazuje na jedynie powierzchowne podobieństwo twórczości obu artystów. O różnicy stanowić miałyby właśnie brak autentyzmu w scenach plebejskich Teniersa, wynikający z nieznajomości realiów z autopsji (Rzepińska 1979: 243).

Do dzieł flamandzkiego malarza sięgnął również historyk sztuki i pisarz, Waldemar Łysiak. W swojej kontrowersyjnej, wydanej w 1999 roku książce *Malarstwo białego człowieka* tak pisze o Brouwerze:

Brouwer, jak nikt inny – mimo, że tylu próbowało – umiał oddać klimat szynku. Wszystko jest tu autentyczne. (...) Z całego tego nieokrzeseanego świata mistrz destyluje esencję szalenie nowoczesnymi środkami malarskimi. A że owa esencja jest tak bardzo wiarygodna, że wszystko jest tu zwierzęcą prawdą, bez żadnych „ludowych” mistyfikacji czy „knajactwa” dla turystów lub snobów uprawianego przez dworskich malarzy w eleganckich pracowniach – to rezultat nie tylko talentu, lecz i kontaktu autopsyjnego. Teniers, Steen, van Ostade *e tutti quanti* nie mogli nas uraczyć równie autentyczną (Villonowską) poetyką, bo nie byli częścią tego półświatka. Mogli jedynie udawać autopsyjność, małpując niezdarnie Brouwera, który pijał w tych szynkach i tam na

gorąco szkicował bywalców. (...) Przydrożne karczmy, portowe tawerny, szynki miejskie etc. miały wzięcie wprost feeryczne, gdyż tam orgie pijackie i tytoniowe miały najlepszy smak, co Brouwer ukazuje z humorem lekko wisielczym i lekko solidarnym, wręcz braterskim, czuje się to pokrewieństwo duchowe między nim a jego trupą. Nigdy nie moralizuje, nigdy nie potępia, ale też nie zachęca, nie pochwała – raczej relacjonuje, bywa, że złośliwie, z przymrużonym okiem, przede wszystkim jednak z bezlitosnym realizmem (Łysiak 1999: 51–52).

Ponownie zwraca uwagę realizm powiązany z autopsyjnością. I choć dyskurs Łysiaka charakteryzuje dosadny, a jednocześnie anty-akademicki język, to jego zasadnicza linia interpretacyjna pozostaje zbliżona do tej przedstawionej przez Marię Rzepińską. Nowym elementem jest natomiast podkreślenie solidarności artysty z przedstawianym światem. Łysiak nie pomija również kwestii klienteli Brouwera w kontekście „świata karczmy”:

Karczma – jej funkcja, jej klientela, jej atmosfera – była obecna już w średniowiecznej poezji i literaturze, lecz do malarstwa trafiła dopiero w drugiej ćwierci XVI wieku (Monogramista z Brunszwiku, Jan van Amstel, Pieter Huys i in.), by prawdziwą karierę zrobić w wieku XVII. Dzięki komu? Dzięki nabywcom obrazów, bo bez popytu podaż nie istnieje. Zwłaszcza dzięki mieszcuchom – północnoeuropejscy mieszczenie są głównymi nabywcami takich malunków. Paul Vandebroek: „był to wyraz odwiecznej fascynacji mieszcucha miejscami zakazanymi, wabiącymi obietnicą łatwej rozkoszy i niewyszukanej rozrywki, miejscami takimi jak gospody, karczmy, tawerny i burdele. Upodobanie do obrazów przedstawiających tego rodzaju przybytki (...) jest zaprzeczeniem mieszczańskiej przyzwoitości i samodyscypliny”. Fakt, lecz jest to również potwierdzenie starodawnej mądrości, iż najmocniej kuszą „zakazane owoce” (Łysiak 1999: 52).

Ostatnim tekstem, który chciałbym przywołać w ramach niniejszej rekonstrukcji polskiej recepcji malarstwa Adriaena Brouwera, jest *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa* autorstwa Antoniego Ziembę. Wydana w 2007 roku publikacja szeroko i szczegółowo omawia rozmaite aspekty malarstwa flamandzkiego XVII wieku. Pod tym względem stanowi najbardziej wyczerpujące opracowanie tego tematu w polskiej literaturze przedmiotu. Ze względu na obszerność analiz przywołam tu jedynie najważniejsze kwestie bezpośrednio związane z twórczością Brouwera. Polski historyk sztuki ujmuje problem „niskiego” malarstwa rodzajowego w następujący sposób:

Niezwykła popularność gabinetowych obrazów rodzajowych w typie „plebejskim” tłumaczy się jednak przede wszystkim kontekstem społeczno-kulturowym. Słynny filozof i socjolog naszych czasów, Pierre Bourdieu – wprawdzie w odniesieniu do innej, bo XX-wiecznej cywilizacji – zwracał uwagę na mechanizm tworzenia i oceny cywilizacji, w której pojęcie kultury wiąże się niezbywalnie z aspiracjami ludzi do stawiania się elitą. Kultura jest tworem elity, ale przede wszystkim jest dla niej uzasadnieniem bytu, uprawomocnieniem jej władczej roli w społeczeństwie. Jest instrumentem władzy elity, narzędziem ustanawiania „społecznej przemocy” (kluczowe pojęcie Bourdieu), dominacji jednej grupy nad drugą. Elita, by nią być, musi wytwarzać i stale demonstrować dystans wobec grup niższych, wobec plebsu. Stanowi to konieczny „mechanizm odróżniania” (*distinction* u Bourdieu), szczególnie silny w grupach dopiero zdobywających lub utrwalających swą „władzę przemocy społecznej”. A taką jednak grupą w XVI–XVII stuleciu było bogate mieszczaństwo flamandzkie i jego patrycjat, ciągle jeszcze poddane dominacji najwyższej elity południowych Niderlandów – arystokracji. Ciągle potrzebowało ono wzmożonych „mechanizmów odróżniania”, budowania dystansu dla

samookreślenia socjalnego, owej „samoidentyfikującej dystynkcji” Pierre’a Bourdieu. Ranga mieszczanina rosła, gdy jego pozycja opisywana była nie przez porównanie z arystokracją, lecz przez przeciwstawienie z gminem. Do tego w istocie służyły obrazy Brouwera, Teniersa czy Craesbeecka, piętnujące chłopów i plebs wiejski jako nieokiełznany kulturowymi normami, agresywny, skory do burd i pijaństwa, nieobyczajny i obsceniczny (Ziomba 2007: 253).

Ujęcie to odwołuje się do koncepcji dystynkcji Pierre’a Bourdieu, wprowadzając tym samym współczesną perspektywę historyczno-socjologiczną. Warto zaznaczyć, że pierwszym badaczem, który wprowadził taką perspektywę, był Paul Vandenbroeck (1997). W kolejnym ustępie autor wskazuje na, jego zdaniem, błędne rozumienie tego malarstwa:

Byłoby błędem odczytywać te sceny jako wyobrażenia realistyczne, jako odbicie w krzywym zwierciadle życia flamandzkiego chłopstwa i plebsu. Ówczesne wyobrażenie o życiu wiejskim było inne. Literatura niderlandzka tej epoki zna wizerunek wsi i chłopów raczej idylliczny, idealizowany, ujęty w kategorii poezji pastoralnej lub bukolicznej (zgodnej z tradycją Teokryta i Wergiliusza): nie tworzy zaś w zasadzie wizji brutalnej, pełnej agresji i obscenów (...). Wizerunek chłopca pijaka i brutalnego draba jest własnością malarstwa gabinetowego. Dlaczego? W obrazach gabinetowych pokazywano świadomie sytuacje wykoncypowane: „Oto, widzu, oglądasz rzeczy karczemne, obłeśne, prymitywne i ohydne – mówią te obrazy – lecz tym bardziej poprzez kontrast, dostrzeż i docień maestrię i wyrafinowanie malarza, swobodny dukt pędzla i finezyjną, odcieniową kolorystykę” (Ziomba 2007: 252).

W innym fragmencie książki, w nocie biograficznej poświęconej samemu Brouwerowi, Ziomba pisze:

Brouwer był czołowym specjalistą od rodzajowych scen plebejskich (tematy chłopskich festynów, kiermaszów, bójek, pijatyk, wiejskich balwierzy, gry w karty i kości, chłopów palących fajki itd.). Swe mało-formatowe obrazki gabinetowe wykonywał w tzw. szybkiej technice malarzkiej, operując szerokimi, swobodnie i z werwą kładzionymi plamami farby. Kolorystyka jego dzieł – często niemal monochromatyczna, szarozielonkawa z jednym akcentem mocnej barwy, najczęściej czerwieni, bardzo wyrafinowana – powstała zapewne pod wpływem malarstwa haarlemskiego. Z niezwykłą ostrością ukazywał charaktery, temperamenty, namiętności. Włóczędzy, oszuści, pijani chłopci wszczynający wściekle burdy prezentują świat niskich ludzkich stworzeń wegetujących poza światem kultury, i obrazują najgorsze przywary i występki, stanowiąc lekcję moralistyczną i negatywną wizję ludzkiej skłonności do grzechu, nieopanowanej, jeśli niepoddanej normom kultury obyczajowej i etyki (opartej na neostoicyzmie Erazma z Rotterdamu i Justusa Lipsiusa) (Ziemba 2007: 266).

To, co istotnie odróżnia tę interpretację od wcześniejszych wykładni malarstwa Brouwera, to przede wszystkim rezygnacja z realizmu jako kategorii wyjaśniającej. Argumentem jest tu odmienny stosunek do tej problematyki w literaturze epoki, gdzie przeważa idealizujące ujęcie życia wiejskiego. Po drugie, w tej interpretacji nie pojawia się wątek autobiograficzny ani autopsyjny. Brouwer zostaje tu przypisany do świata kultury wysokiej jako wyrafinowany artysta dostarczający mieszczańskim elitom znaków dystynkcji społecznej.

Tak przedstawiają się, zarówno pod względem chronologicznym, jak i treściowym, dzieje recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w polskiej humanistyce powojennej. Obecnie chciałbym wpisać zgromadzony powyżej materiał interpretacyjny w dwa powiązane ze sobą konteksty: Europy Środkowo-Wschodniej w czasach powojennych oraz kontekst zachodni. Aby bowiem w pełni zrozumieć

obecną sytuację interpretacyjną omawianego malarstwa, konieczne jest przesłedzenie, w jakich uwarunkowaniach społecznych, ekonomicznych i politycznych kształtowały się poszczególne analizy. W tym celu przyjmuję retrospektywny porządek analizy, co pozwoli najefektywniej odsłonić podstawowe zależności między nimi.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej analizy, chciałbym zaznaczyć jedną istotną kwestię. Moim celem nie jest rozstrzyganie, które interpretacje są słuszne, a które nie. Chciałbym natomiast określić, czy i w jaki sposób możliwe jest ponowne nawiązanie do polskiej tradycji interpretacyjnej, która – jak zobaczymy – została właściwie zarzucona. Przyjmuję tu jednocześnie metapozycję, traktując omawiane wykładnie jako element historycznie ukształtowanej kultury artystycznej, podlegającej refleksji w ramach teoretycznie zorientowanej historii kultury.

Nietrudno zauważyć podstawową różnicę między interpretacją Antoniego Ziembę a wcześniejszymi ujęciami. Jak wskazywałem wyżej, w jego analizie następuje odrzucenie zarówno perspektywy realistycznej, jak i autobiograficznej. Aby dobrze zrozumieć powody tej zmiany, należy włączyć do analizy kontekst zachodniej nauki o sztuce. Oto bowiem w późnych latach siedemdziesiątych dochodzi do istotnej zmiany paradygmatu myślenia o malarstwie holenderskim i niderlandzkim (Ziembę 2005). Kluczowym wydarzeniem była wystawa *Tot lering en vermaak* (pol. *Bawić i uczyć*), która odbyła się w amsterdamskim Rijksmuseum w 1976 roku. Jej kuratorem był Eddy de Jongh, holenderski historyk sztuki. Zasadniczą koncepcją wystawy było ukazanie flamandzkiego i holenderskiego malarstwa rodzajowego jako mającego jednocześnie bawić i uczyć. Dodajmy, że owa nauka miała charakter moralizatorski i była przedstawiana w sposób komiczny. Holenderski badacz wprowadził termin „pozorny realizm” (nid. *schijnrealism*), odnoszący się jedynie do „wierzchniej warstwy” obrazów, pod którą miało kryć

się przesłanie dydaktyczne. Posługując się metodą ikonologiczną Erwina Panofsky'ego, de Jongh osadzał omawiane malarstwo w literackim kontekście epoki, odwołując się zwłaszcza do emblematyki. Jego zdaniem dopiero takie podejście pozwala odkryć ukryte znaczenia malarstwa rodzajowego.

W latach osiemdziesiątych interpretacja ta została rozwinięta, szczególnie w badaniach niemieckich. W 1986 roku ukazał się artykuł Hansa Joachima Rauppa pt. *Adriaen Brouwer als satiriker*, w którym autor analizował wątki komiczno-satyryczne w malarstwie Brouwera (Raupp 1984). W podobnym duchu twórczość artysty interpretuje Konrad Renger, autor tekstu do katalogu wystawy poświęconej holenderskiemu i flamandzkiemu malarstwu rodzajowemu (Renger 1986). Adriaen Brouwer zajmuje tu centralne miejsce w analizie tzw. *bauernsgenre* (pol. „gatunek chłopski”), jak określa je Renger. Badacz, podążając śladem de Jongha, osadzał malarstwo Brouwera w historycznym kontekście artystycznym i literackim, ze szczególnym odniesieniem do tradycji dawnych satyrycznych rycin niderlandzkich i niemieckich, których siedemnastowiecznym, malarskim kontynuatorem miałby być Brouwer.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły dalszy rozwój tej interpretacji na Zachodzie, wprowadzając do badań nad Brouwerem problematykę jego klienteli. W ten sposób wątek satyryczny został poszerzony o analizę odbiorców dzieł artysty. Jak pisał amerykański badacz Peter C. Sutton: „jego chłopskie tematy przedstawiają wszystkie rodzaje niecywilizowanych zachowań, apetytów i ekscesów, i stoją w długiej literackiej i obrazowej tradycji satyry niższych klas i wieśniaków (nid. *de lompe boer*) dla rozrywki i podbudowania miejskiej elity” (Sutton 1993: 62).

Zwróćmy uwagę na podobieństwo tej wykładni do wcześniej cytowanej interpretacji Antoniego Ziemy. Choć amerykański badacz nie sięga bezpośrednio do koncepcji dystynkcji

Pierre'a Bourdieu, to linia rozumowania pozostaje tu analogiczna. W ten sposób kształtuje się również dzisiejszy zasadniczy konsensus w naukach o sztuce dotyczący znaczenia malarstwa Adriaena Brouwera.

Reasumując, można stwierdzić, że w tych interpretacjach artysta jawi się jako wybitny i wyrafinowany malarz-satyryk, którego twórczość służy elicie mieszczańskiej. Ta ostatnia, poprzez obcowanie z jego obrazami, buduje swoją kulturową odrębność w opozycji do wciąż dominującej politycznie i społecznie (w Niderlandach Południowych) warstwy arystokratycznej.

Interpretacje w świetle problemów geopolitycznych

Zagłębiając się jednak w historię recepcji malarstwa Brouwera, można dostrzec w zasadzie niemal całkowity brak odniesień w zachodnioeuropejskim piśmarstwie o sztuce do tradycji interpretacyjnej wywodzącej się z kręgu Europy Środkowo-Wschodniej. Do analiz polskich badaczy, których interpretacje obszernie i celowo przytaczałem wcześniej, nie nawiązują bezpośrednio ani zachodni historycy sztuki, ani nawet Antoni Ziemia.

Spróbujmy najpierw wyjaśnić brak odniesień do tych zagadnień w pracach badaczy zachodnich. Teksty polskich uczonych powstawały od lat pięćdziesiątych XX wieku, dlatego należy osadzić je w szerokim kontekście zimnej wojny. Konflikt ten toczył się nie tylko na polu militarnym i politycznym, w rywalizacji między krajami bloku wschodniego i zachodniego, lecz także w obszarze kultury symbolicznej. Można wskazać tu wiele przykładów. Pozostając w kręgu nauk o sztuce, warto przywołać publikację amerykańskiej historyczki Lindy Nochlin, zatytułowaną *Realizm* (Nochlin 1974). Książka ta, badająca estetyczną kategorię realizmu, stanowi niewątpliwie

znaczące osiągnięcie poznawcze. Napisana w 1971 roku, została nawet przełożona na język polski i wydana w 1974 roku. Mimo jej intelektualnej doniosłości nie znajdziemy w niej odniesień do ustaleń badaczy rosyjskich, choć realizm był przez nich gruntownie analizowany. Warto tu wskazać przykładowo na książkę *Wokół problemów realizmu* (Lam 1977).

Oczywiście należy uwzględnić silne upolitycznienie nauki radzieckiej, nacisk na ujmowanie wszystkich zjawisk społeczno-kulturowych w kategoriach materializmu historycznego w wersji marksistowsko-leninowskiej oraz obowiązковую doktrynę realizmu socjalistycznego, narzuconą przez reformę Żdanowa. Niemniej jednak całkowite odrzucenie dorobku uczonych, którzy mieli nie-
szczęście prowadzić działalność naukową w Związku Radzieckim, byłoby błędem. Trudno bowiem zakładać, że wszyscy ci badacze byli bezkrytycznymi zwolennikami polityki państwa. Uważna, wolna od uprzedzeń lektura tych tekstów pozwala dostrzec w nich często bardzo wnikliwe analizy, bynajmniej nieodnoszące się wyłącznie do wulgarnego materializmu. Z drugiej strony w tych pracach niejednokrotnie pojawiają się ataki na tzw. „naukę burżuazyjną”. Trudno dziś jednoznacznie ustalić, na ile była to konieczność wynikająca z cenzury, a w jakim stopniu wynikało to z rzeczywistych przekonań poszczególnych badaczy. Niezależnie od oceny merytorycznej tych tekstów z dzisiejszej perspektywy – zwłaszcza z perspektywy historyka kultury – stanowią one część dwudziestowiecznego dyskursu o sztuce. W imię rzetelności naukowej nie powinny więc być pomijane. Ze względu na opisaną powyżej sytuację, komunikacja i wymiana myśli między światem zachodnim a krajami bloku wschodniego były jednak znacznie utrudnione. W odniesieniu do malarstwa rodzajowego i twórczości Brouwera, jak widzieliśmy, niemal nie istniały. W rezultacie nie doszło do naukowej polemiki między badaczami ani do ukształtowania się sporu interpretacyjnego,

choć – ze względu na diametralnie odmienne stanowiska – taki spór mógłby się potencjalnie pojawić.

Powróćmy chwilowo do stanowiska Antoniego Ziembę i jego wykładni. Jak pisałem wcześniej, i u niego nie ma odniesienia do dawnej środkowo-wschodniej tradycji. Jest ona nieobecna zarówno we wzmiankowanej wcześniej publikacji, jak również w innej, ważnej pracy polskiego badacza. Mam na myśli książkę *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (Ziembę 2005). Publikacja jest niezwykle istotna zarówno na polu naukowym, jak i wydawniczym, stanowi bowiem pierwsze w Polsce panoramiczne opracowanie sztuki holenderskiej w odniesieniu do badań współczesnych. Oprócz wnikliwych *case studies* proponowanych jako analizy sposobów „gry z widzem” w sztuce holenderskiej, zawarł autor w pierwszej części pracy omówienie „dawnych i nowych interpretacji siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej” (Ziembę 2005: 17–28). Omówione tu zostają teorie dziewiętnastowieczne (między innymi pisma Hegla, Thore Burgera, Fromentina, Taine’a), jak również wiek dwudziesty wraz z przełomem ikonologicznym Panofsky’ego, późniejszymi jego kontynuacjami u takich badaczy jak Białostocki, Raupp, Renger czy Eddy de Jongh. Idąc dalej, wskazuje Ziembę na przesadę, w jaką według niego popadły interpretacje w duchu symboliczno-alegorycznym (2005: 19). Przesada ta polegała na dostrzeganiu w każdym z obrazów lekcji bądź przestrogi moralnej, co według badacza zepchnęło inne walory sztuki holenderskiej na dalszy plan. Wspomniana została również głośna praca Svetlany Alpers, amerykańskiej badaczki, która sprzeciwiała się ikonologicznej wykładni w ujęciu de Jongha, argumentując za „sztuką opisywania” (*The Art of Describing*) jako zasadniczą cechą malarstwa holenderskiego (Ziembę 2005: 22).

Mimo szczegółowego omówienia różnych ujęć malarstwa holenderskiego, jedynym polskim badaczem wspomnianym

w tym kontekście jest Jan Białostocki. Nie uwzględniono natomiast omawianej w niniejszym artykule tradycji interpretacyjnej ani wykładni rosyjskich badaczy. Nie jestem w stanie jednoznacznie określić powodów tej nieobecności, dlatego nie będę formułować tu żadnych tez. Jeśli jednak wrócimy do pierwszej analizowanej publikacji polskiego historyka sztuki, być może odpowiedzi należy szukać w samym tekście, gdzie autor stwierdza, że „byłoby błędem odczytywać te sceny jako wyobrażenia realistyczne, jako odbicie w krzywym zwierciadle życia flamandzkiego chłopstwa i plebsu” (Ziomba 2007: 252). Być może miał tu na myśli wcześniejsze interpretacje malarstwa Brouwera, dokonane w kluczu deskrypcyjno-realistycznym, który gdy jest absolutyzowany – jego zdaniem – jest niewłaściwy. Jednocześnie jednak badacz odrzuca z kolei traktowanie klucza symbolicznego oraz dydaktyczno-moralizatorskiego jako jedynych narzędzi interpretacyjnych. Przeciwnie, opowiada się on za pluralizmem interpretacyjnym:

Wszystkie, tradycyjne i nowsze, interpretacje malarstwa holenderskiego z wieku XIX i XX warte są szacunku i uwagi. Każda z nich jest w ramach swych założeń słuszna, o ile tylko nie pretenduje do roli tej jednej jedynej, uniwersalnej i dogmatycznej. Można więc wybrać różne klucze interpretacyjne. Raz zatem będzie to klucz realistycznego zwierciadła rzeczywistości, raz – emblematyczno-symbolicznych treści moralnych lub dydaktyzmu religijno-etycznego, kiedy indziej zaś społecznych funkcji sztuki w świecie rozwiniętego kolekcjonerstwa i wolnego rynku albo estetyki recepcji (Ziomba 2005: 17).

Można postawić pytanie, czy dawne interpretacje, przywołane i omówione w niniejszym artykule, mają dla nas dziś wartość inną niż czysto historyczną. Czy należy je całkowicie odrzucić? Dziś jest już jasne, że rozumienie malarstwa rodzajowego jako

absolutnie dokumentalnego zapisu rzeczywistości jest nie do utrzymania. Moim zdaniem jednak otwarte pozostaje pytanie, czy wszystkie obrazy Brouwera można sprowadzić jedynie do wykładni moralizatorskiej – bo tak najczęściej się je interpretuje. Jak widzieliśmy wcześniej, w analizie Antoniego Ziembę, opartej na perspektywie socjologicznej, interpretacja ta zostaje osadzona w kontekście zjawisk społecznych, takich jak emancypacja klasy mieszczańskiej poszukującej znaków dystynkcji społecznej. W tym sensie wykładnia ta nie wyczerpuje się w ramach interpretacji emblematyczno-symbolicznych czy moralizatorskich (ukazujących grzechy i przywary ludzkie). Czy możliwe są zatem inne sposoby kontekstualizacji tego malarstwa? Jednym z największych problemów jest brak źródeł pozwalających na rekonstrukcję perspektywy samego artysty, a także brak materiałów dotyczących lokalnych hermeneutyk związanych z funkcjonowaniem tych obrazów w społeczeństwie. Innymi słowy, nie jesteśmy w stanie jednoznacznie określić, jakie znaczenia nadawali im ich kolejni właściciele. Czy były one zawsze takie same? Czy każdy nabywca dysponował odpowiednimi kompetencjami kulturowymi, by odczytać wyrafinowaną grę obrazu z widzem? Z tego względu niemożliwe jest zastosowanie do nich antropologii obrazu w rozumieniu Hansa Beltinga. Nie możemy więc jednoznacznie określić, w jaki sposób właściciele – różniący się statusem społecznym – faktycznie „używali” tych obrazów (Belting 2010).

Kontrowersyjną kwestią pozostaje wielokrotnie podkreślany przez polskich (i nie tylko) badaczy, autopsyjny wymiar tej twórczości. Wiadomości biograficzne na temat Adriaena Brouwera stanowią tu istotny problem. Z jednej strony w nowszych ujęciach często uznaje się je za „sfingowane” – tworzone na podstawie treści jego malarstwa, a dodatkowo powielane „z drugiej ręki”. Z drugiej strony wcześniejsi badacze dysponowali tymi samymi źródłami, a mimo to uznawali

informacje o jego życiu za istotne dla interpretacji twórczości i traktowali je jako ważny kontekst. W moim przekonaniu mamy tu do czynienia z problemem interpretacji jako czynności współtworzącej sens dzieła. Odrzucenie bądź przyjęcie (całkowite lub częściowe) źródeł biograficznych jako istotnych dla analizy dzieła sztuki jest ostatecznie decyzją samego interpretatora.

Na zakończenie niniejszych rozważań chciałbym przytoczyć jedną jeszcze propozycję interpretacyjną twórczości flamandzkiego malarza. Wracając do niej, powracamy jednocześnie do wcześniej opisywanej sytuacji geopolitycznej, a konkretnie do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Chodzi o książkę zatytułowaną *Dawni mistrzowie* Wiktora Łazariewa, która ukazała się w Polsce w 1984 roku (Łazariew 1984). W obszernym artykule poświęconym twórczości Brouwera badacz najpierw szczegółowo rekonstruuje warunki społeczne, ekonomiczne i polityczne, a następnie przechodzi do analizy i interpretacji dzieł malarza. Przytoczę tu najważniejsze fragmenty z punktu widzenia problemów poruszanych w niniejszym tekście. Przede wszystkim Łazariew postrzega twórczość Brouwera (jak i wszystkich artystów omawianych w swojej książce) jako pozostającą w złożonym, a niekiedy wręcz opozycyjnym stosunku do baroku. Warto zaznaczyć, że badacz ten rozumie barok nieco wężiej niż przywoływany wcześniej Jan Białostocki, który wpisuje twórczość Brouwera w estetykę barokową. Dla Łazariewa barok jako pewna wizja estetyczna wiąże się przede wszystkim z kręgiem kościelno-dworskim. Dlatego też pisze:

Brak też całkiem w obrazach Brouwera erotyzmu, a także alegorii i symboliki, toteż ikonolodzy niczego tu dla siebie nie znajdują. Malarstwo Brouwera ukazuje pojedyncze fakty, za którymi nic się nie kryje, w których nie tkwi żaden symbol, żadna aluzja do jakiejś wyższej „idei”.

To przytwierdzony do ziemi realizm, ale realizm o niezwyklej sile, świeżości i wyrazistości, który śmiało obala wszelkie kanony estetyki barokowej (Łazariew 1984: 26).

Z powyższego cytatu mogłoby się wydawać, że Łazariew arbitralnie ignoruje problematykę alegoryczną czy symboliczną i pozostaje w kręgu typowo deskrypcyjno-realistycznym. Sprawa ta jest jednak dla badacza bardziej złożona:

Nawet kiedy Brouwer, najpewniej na wyraźne żądanie swoich klientów, przedstawia „grzechy śmiertelne” lub serię „pięciu zmysłów”, to i wtedy nie sięga po jakieś alegorie czy emblematy, lecz ukazuje takie sytuacje rzeczywiste, które sprawiają, że widz nie ma najmniejszej nawet wątpliwości, co obraz przedstawia (Łazariew 1984: 26).

Fragment ten ukazuje potencjalnie zawsze możliwą, złożoną zależność między regułami opisywanej kultury artystycznej, oczekiwaniami konsumentów (ryнку) a twórczym działaniem konkretnego artysty. Co więcej, mimo różnic w sposobie rozumienia baroku, Łazariew pozostaje zasadniczo zgodny z Janem Białostockim, który – jak widzieliśmy – wskazywał, że nie wszystkie siedemnastowieczne obrazy rodzajowe zawierały odniesienia do emblematyki czy alegorii. W kontekście problematyki moralnej Łazariew pisze natomiast:

Malarz w najmniejszej nawet mierze nie potępia przedstawianego przez siebie świata. Nikogo nie gani, z nikogo się nie śmieje, niczego nie głosi. Zwyczajnie i dokładnie maluje to, co przez długie lata widział w zajazdach prowincji północnych i południowych. Ten całkowity brak upiększeń czy dydaktyki sprawia, że malarstwo Brouwera jest szczególnie pociągające. Malarz jak gdyby mówi do swoich postaci: „jestem taki sam hultaj, jak wy, a jeśli czasem sobie trochę z was drwię,

to wiercie mi, że całą duszą jestem z wami. Kocham was nawet wtedy, kiedy płatacie wasze ordynarne figle i zawsze z ciekawością na was patrzę”. (...) Malowana przez niego hołota to nie „pocziwi chłopkowie” Teniersa lub nazbyt już zawadiaccy zabijacy Craesbeecka, lecz całkiem rzeczywisci zwykli ludzie, którzy żyją własnym życiem, mają swoje narowy i wady. Malarz nigdy nie patrzy na nich z góry, lecz jak gdyby roztapia się pośród nich, siedząc z nimi przy jednym stole i pijąc z jednego kufla (Łazariew 1984: 26).

Powyższy passus mógłby ponownie sugerować klucz interpretacyjny oparty na „naiwnym mimetyzmie”. Jednak chwilę później autor wskazuje na relację między światem teatru a sposobem kształtowania przestrzeni obrazu:

Układ jego obrazów bardzo przypomina scenę. W teatrze nauczył się sztuki reżyserii, ustawiania postaci w najkorzystniejszym miejscu zarówno w stosunku do widza, jak również do innych postaci działających, posługiwania się akcesoriami tak, by poprzez swe rozmieszczenie działały najbardziej efektownie, aby ani jeden przedmiot nie wydawał się zbyt czyny, a wreszcie właściwej oceny i odtwarzania najrozmaitszych wyrazów twarzy ludzkiej. W ukazywaniu mimiki Brouwer nie ma sobie równych (Łazariew 1984: 26).

Badacz ten zdaje się dostrzegać, że w ostatecznym kształcie dzieła Brouwera nie są jedynie „migawkami z rzeczywistości”, lecz że obserwowalna rzeczywistość podlega tu artystycznemu przetworzeniu. Ponadto Łazariew zwraca uwagę na sposób ukazywania przez Brouwera mimiki i emocji postaci, który wynika nie tylko z obserwacji rzeczywistości, lecz także ze świata teatru i gry aktorskiej. Rosyjski historyk sztuki, aby głębiej zrozumieć malarstwo Brouwera, rekomenduje sięgnięcie do klasycznej już dziś publikacji

Michała Bachtina zatytułowanej *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (Bachtin 1975). Dostrzega on bowiem istotne pokrewieństwo między twórczością Brouwera a Rabelais'go (Łazariew 1984: 30). Wątku tego jednak nie rozwija, choć można przypuszczać, że chodzi o wpisanie malarstwa Brouwera w koncepcję karnawalizacji, szeroko opisaną przez Bachtina. Oznaczałoby to postrzeganie dzieł artysty jako przedstawień, w których zawieszeniu i podważeniu ulega obowiązujący porządek społeczny oraz normy go regulujące, a to, co „niskie”, miesza się z tym, co „wysokie”. Warto również przypomnieć, że przywoływany wcześniej Bogdan Suchodolski pisał o obecnym w twórczości Brouwera „świecie na opak”. Istotnie, wydaje się to być ciekawy trop interpretacyjny, jednocześnie domagający się gruntownego przemyślenia i pogłębionych studiów. Jego rozwinięcie wykracza jednak poza tematykę niniejszego artykułu, którego celem było przede wszystkim przedstawienie złożonej problematyki recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w kontekście powojennych losów Europy Środkowo-Wschodniej. Wart odnotowania jest również fakt, iż jak dotąd problematyka malarstwa Brouwera czy nawet ogólnie fenomenowi tzw. malarstwa „dołów społecznych” nie zostały poddane refleksji naukowej w ramach funkcjonującego obecnie zwrotu ludowego w humanistyce polskiej. Pozostaje mieć jednak nadzieję, że i ten obszar problemowy znajdzie swoje miejsce w ramach wzmiankowanego zwrotu.

Bibliografia

- Bachtin M., 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Belting H., 2010, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Benesz H., 2025, *Chłopi palący tytoń w karczmie*, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/443402> (dostęp: 10.02.2025).
- Białostocki J., 1974, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery. T. 2*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Biłek J., 1950, *Realści holenderscy XVII wieku*, Cieplice: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kuhnke M., *Adriaen Brouwer*, <https://archive.is/20120805083034/www.msz.gov.pl/Adriaen,Brouwer,1778.html> (dostęp: 10.02.2025).
- Lichtert K. et al., 2018, *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, Amsterdam: Snoeck Publishers.
- Lazariew W.N., 1984, *Dawni mistrzowie*, przeł. P. Hertz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Łysiak W., 1999, *Malarstwo białego człowieka, T. 5*, Chicago–Warszawa, Wydawnictwo Andrzej Frukacz/Ex Libris.
- Michałkowska J., 1955, *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Nochlin L., 1974, *Realizm*, przeł. W. Juszcak, T. Przestępski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Piwocki K., 1977, *Dzieje sztuki w zarysie. T. 2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Warszawa: Arkady.
- Raupp H.J., 1984, *Adriaen Brouwer als Satiriker*, [w:] *Holländische Genre-malerei im 17. Jahrhundert: Symposium*, red. H. Bock, T.W. Gaetgens Berlin: Mann, s. 225–251.
- Renger K., 1986, *Adriaen Brouwer und Das Niederlandische Baurngenre 1600–1660*, München: Hirmer.
- Rzepińska M., 1979, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław: Ossolineum.
- Suchodolski B., 1967, *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Sutton P.C., 1993, *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts.
- Vandenbroeck P., 1997, *Wzniosłość i prostactwo. Znaczenia w malarstwie rodzajowym*, przeł. N. Ładyka, H. Małachowicz, [w:] *Od Brueghla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego*, red. D. Juszcak, H. Małachowicz, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Wokół problemów realizmu*, 1977, red. A. Lam, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ziomba A., 2005, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ziomba A., 2007, *Malarstwo Gabinetowe*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa*, red. A. Ziomba, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 252–253.

Abstract

Adriaen Brouwer and the Scholarly Reception of His Works in the Post-War and Contemporary Poland

The article is devoted to the problem of the Polish scholarly reception of the paintings of Adriaen Brouwer, a representative of the so-called “low-life” painting practised in the seventeenth-century Netherlands and in the South Netherlands. It analyses the issues of the conditions and particularities of the interpretations created in Central and Eastern Europe in the 20th century. The text is thus an attempt at a scientific revival of the Polish interpretative tradition of this art, which has been largely forgotten and is rarely referred to in the contemporary scholar reflection on it.

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku
m.romanowska@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-1059-1778

„Teatr, który się wtrąca” – przestrzenie dialogu/starcia w polskim teatrze współczesnym

Przywołaną w tytule tego artykułu maksymę można przeczytać na billboardzie umieszczonym nad wejściem do Teatru Powszechnego w Warszawie. To cytat z wypowiedzi Zygmunta Hübnera – zmarłego w 1989 roku długoletniego dyrektora, a obecnie patrona teatru. Najważniejszym elementem tego cytatu, a jednocześnie sloganu promującego warszawską scenę (jego swoistym *trigger word*¹) jest oczywiście czasownik „wtrącać się”. Nie da się ukryć, że w semantyce języka polskiego ma on konotacje negatywne. Nie należy się wtrącać – tu przywołam oczywisty frazeologizm – „w nieswoje sprawy”. Zwłaszcza że – jak wskazuje na przykład *Słownik poprawnej polszczyzny PWN* – zajmujemy się wówczas nimi, „nie będąc o to proszonym” (*Słownik poprawnej polszczyzny PWN* 2000: 1188).

By zatem wyjaśnić przewrotny sens wspomnianej formuły, trzeba zacytować myśl Hübnera w całości:

¹ W marketingu tym pojęciem określa się słowo kluczowe przekazu reklamowego, służące uruchomieniu reakcji odbiorcy.

Jestem zwolennikiem teatru, który się wtrąca. Określenie jest nieprecyzyjne, ale nie znajduję lepszego. Teatru, który się wtrąca do polityki, do życia społecznego i do najbardziej intymnych spraw ludzkich. Teatru, który w tych sprawach ma własne zdanie, otwarcie je wypowiada i stara się go bronić – ze sceny, ma się rozumieć. Teatru, który w swoim programie nie kieruje się obchodami rocznicowymi, a tętnem życia, teatru wyczulonego na problematykę dnia (cyt. za: Miłkowski 2020).

Ta wypowiedź może się dziś wydawać prehistoryczna – pochodzi z burzliwego roku 1968. A jednak nic nie straciła ze swojej aktualności i mocy. Nie bez powodu formuła teatru „wtrącającego się” stała się hasłem, którym w roku 2014 nowa dyrekcja Teatru Powszechnego – dyrektor artystyczny, Paweł Łysak i jego zastępca do spraw programowych, Paweł Sztarbowski – opisywała deklarowaną misję Powszechnego.

Hübner był wyczulony na związki teatru z polityką – tej problematyce poświęcił swoją książkę *Polityka i teatr*. We wstępie do niej pisał:

Zainteresowanie moje tym tematem miało przyczyny zgoła przyziemne. Przez kilka dziesiątków lat pełniłem i pełnię obowiązki dyrektora w kraju, w którym polityka ani na chwilę nie pozwala o sobie zapomnieć, ingerując we wszystkie dziedziny życia społecznego. Aby więc móc w miarę skutecznie funkcjonować, a ściślej mówiąc, lawirować, sterowanym przez siebie statkiem wśród czyhających raf, musiałem z konieczności uczyć się zasad politycznego myślenia i działania (Hübner 2009: 5).

Skoro polityka – a więc niezmiennie każda władza – interesuje się teatrem, również teatr powinien interesować się polityką. Chodzi tu o szczególny typ czynnego zainteresowania wyrażającego

się w założonej nieufności wobec władzy, a także w skrupulatnym recenzowaniu jej poczynañ. Jak tłumaczył Maciej Nowak – autor zamykającego cytowaną wyżej książkę *Posłowie 2008* – Hübner „pozostawił testament wielkiej przenikliwości dowodzący, że ludzie sztuki zawsze powinni pozostawać w opozycji do aktualnie rządzących ideologii i hegemonii” (Nowak 2009: 272).

Trzy przywołane tu wypowiedzi (Hübnera i Nowaka) pozwalają dość precyzyjnie objaśnić ideę teatru „wtrącającego się”. Wynika z nich, że powinien to być teatr zachowujący pozycję niezależnego komentatora, reagującego na społeczne problemy, konsekwentnie angażującego się w debatę publiczną, jednak – co trzeba zaznaczyć – na zasadach pełnoprawnego jej uczestnika. Chodziło (i wciąż chodzi) o teatr tworzony przez artystów „trzymających rękę na pulsie”, zorientowanych na rozpoznawanie współczesności, umiających zadawać trudne pytania i gotowych do formułowania odważnych diagnoz.

Ambitni kontynuatorzy tej wizji, przekładając ją na realia Polski XXI wieku, w swoim ideowym programie Teatru Powszechnego założyli, że ich instytucja będzie się zajmować zagadnieniami społecznie ważnymi – co też na ogół oznacza „niewygodnymi” – czyli wprowadzi do repertuaru na przykład tematy takie, jak:

(...) kryzys uchodźczy, odradzające się tendencje faszystowskie, pedofilia w Kościele, rozliczenie transformacji ustrojowej, krytyka kapitalizmu, kondycja sztuki krytycznej, nowe oblicza polskiej klasy średniej, ekologia czy feminizm (*Misja Teatru Powszechnego*).

Zaproponowanie katalogu problemów było istotne, bo wskazywało orientację tematyczną Powszechnego, jednak równie ważna wydawała się zapowiedź tworzenia platformy dyskusji i ustalenie obowiązujących w jej ramach reguł. Patronowała im – co

podkreślano – kluczowa idea budowania wspólnoty (wokół działań teatralnych):

Teatr jest dla nas przestrzenią, w której może dochodzić do uwidocznienia i przepracowania skrywanych konfliktów społecznych. Miejscem, w którym mogą twórczo spierać się sprzeczne postawy i poglądy, przez co ukazywany jest realny stan naszego społeczeństwa. Teatr jest w końcu miejscem tworzenia się wspólnoty – nie tej wyobrażonej, homogenicznej i zgodnej, ale wspólnoty niezależnych i kreatywnych jednostek, budowanej przez partycypację, tolerancję i empatię (*Misja Teatru Powszechnego*).

Wszystkie elementy tej deklaracji wydają się znaczące, zwłaszcza ukierunkowanie na tworzenie spektakli, które – wydobywając nie zawsze i nie do końca widoczne problemy społeczne – pozwalają skutecznie rozpoznawać kondycję zbiorowości. Ale w związku z takimi właśnie preferencjami szczególnie istotna pozostaje konstatacja następująca: koncepcja teatru-wspólnoty nie zakłada i nie wymaga jednomysłności. Tak więc tworzona przez autorów spektakli przestrzeń dyskusji może, a właściwie powinna być także przestrzenią sporu, prowadzonego wszakże z zachowaniem – nazwanych w *Misji Teatru Powszechnego* – wartości („partycypacji, tolerancji i empatii”), czyli z poszanowaniem zdania każdego z uczestniczących w dyskusji podmiotów – twórców przedstawienia i jego widzów.

Przywołałam wybrane fragmenty z programu Powszechnego, bo sądzę, że przedstawiona w nim idea teatru krytycznego ma znaczenie szersze – wskazuje na ważny trend w polskim życiu teatralnym ostatnich lat. Koncepcję teatru, który „się wtrąca”, cechuje potężny ładunek prowokacyjny. I to on decyduje o jej atrakcyjności. To wizja teatru, który inspiruje i projektuje działania artystyczne świadomie zaskakujące widzów swoim zaangażowaniem

społecznym i politycznym. Cel takich „zaskoczeń” wydaje się oczywisty – zmusić publiczność do refleksji i pobudzić do dyskusji. A taką właśnie ideę realizują dziś różne sceny i różni twórcy.

Przedstawiony poniżej model aktywności współczesnego polskiego teatru jest realizowany w trzech obszarach. Pierwszy można określić jako „przestrzeń programową”. Wyznaczają ją ideowe koncepcje twórców teatralnych aktualizowane w ich scenicznych wypowiedziach, przesądzające o doborze tematyki i decydujące o pytaniach zadawanych widzom do przemyślenia. Z kolei „przestrzeń artystyczną” ustanawiają, co oczywiste, same dzieła teatralne oraz zastosowane w nich strategie inscenizacyjne. Odważna treść wymaga bowiem odważnej formy. A tę buduje się przede wszystkim dzięki technice polegającej na, by użyć możliwie najbardziej ogólnego terminu, estetycznej prowokacji. Ostatni wymiar nazwałam „przestrzenią debaty publicznej”. Współtworzą ją zarówno zamierzone, jak i nieautoryzowane przez twórców przedstawienia, włączające spektakle w dyskusję „okołoteatralną” – odbywającą się z udziałem widzów, ale częściej kontestujących spektakl „nie-widzów” (wróć do tego terminu w konkluzji tekstu) oraz decydentów reprezentujących rozmaite ośrodki władzy, w tym też instytucje, które w obecnym systemie prawnym sprawują nadzór nad działalnością teatrów.

Oczywiście, rozdzielenie wspomnianych przestrzeni służyło jedynie wstępnemu uporządkowaniu prezentowanej w tekście analizy i – mam tego świadomość – było zamysłem, którego nie można do końca, w pełni zrealizować. W każdym dziele teatralnym koncepcja problemowa i przyjęta dla jej wyartykułowania forma artystyczna stanowią przecież nierozdzielalną całość. Ale też każde dzieło teatralne – a zwłaszcza spektakl, który można zaliczyć do teatru zaangażowanego – jako wypowiedź sceniczna funkcjonuje w określonym kontekście społecznym. Jest głosem twórców

wpisującym się w rozmowę o naszej współczesności. Bardziej lub mniej słyszalnym, lepiej lub mniej zrozumiałym dla jej uczestników.

Przestrzeń programowa

W koncepcji programowej Teatru Powszechnego chodziło o wyraźne podkreślenie, że współczesny teatr nie może być – po prostu i jedynie – przedsiębiorstwem wytwarzającym spektakle. Oryginalny tekst *Misji* ten odrzucony model nazwał „domem produkcyjnym” („Nie traktujemy naszego repertuaru tylko jako zbioru tytułów, a naszego miejsca pracy jako domu produkcyjnego dla kolejnych reżyserów”). Metafora fabryki (a więc też charakterystycznej dla niej taśmy produkcyjnej) konotuje skojarzenia z działalnością komercyjną zorientowaną na dostarczanie na rynek produktów, które muszą się spodobać odbiorcom i – dzięki temu – z zyskiem się sprzedać. Jeśli tak odczytać wspomnianą przenośnię, to teatr zwany zaangażowanym wypadłoby ulokować na całkiem przeciwnym biegunie – jako propozycję skrajnie niekomercyjną, bo „nielekką” (tematycznie), „niełatwą” (artystycznie) i niekoniecznie „przyjemną” (w swej wymowie) dla publiczności.

Ideową ofertę tego teatru pozycjonują całkiem odmienne atrybuty. To teatr serwujący widzom nieproste w odbiorze spektakle, podejmujące kontrowersyjne tematy, ale też – w zamian – gwarantujący przestrzeń autentycznej dyskusji o rzeczywistych, dotyczących zbiorowość *hic et nunc*, problemach. Najlepszym czasem dla takiego teatru, co słusznie zauważyła Julia Kluzowicz, jest czas politycznych zawirowań:

Kiedy społeczeństwo ma się dobrze (a na początku lat 90. poprzedniego stulecia miało się całkiem nieźle, upajając się przybywającym

z Zachodu dobrobytem), sztuka traci na społecznym znaczeniu. Niknie potrzeba alternatywy, kiedy ludzie nie muszą walczyć o lepsze jutro. Teatr nabiera znaczenia i wartości, gdy w społeczeństwie istnieje potrzeba zmiany (Kluzowicz 2007).

Swój tekst – opublikowany w 2007 roku – badaczka opatrzyła wyrazistym tytułem *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, nie bez powodu tak silnie akcentując istotny wymiar nowej odsłony teatru krytycznego – przywrócenie „dwugłosu”, czyli dyskusji twórców i odbiorców dzieła teatralnego. W realiach Polski XXI wieku, w jej skomplikowanej – ekonomicznie, społecznie i politycznie – rzeczywistości, teatr – deklarują twórcy „zaangażowani” – powinien funkcjonować jako wielozadaniowy, nastawiony na dialog z widzem, hub kulturalny, który, inicjując rozmowę/debatę, buduje wokół niej wspomnianą wcześniej wspólnotę, a wraz z nią oraz dzięki niej zręby społeczeństwa obywatelskiego (i to wydaje się celem nadrzędnym). Najważniejszymi wyznacznikami takiego teatru wydaje się aktualność i interaktywność. To właśnie bieżące, dotyczące widzów problemy mogą ich zainteresować, a jedynie otwarta formuła dyskusji – doceniona przez nowe generacje twórców – może intelektualnie zaktywizować publiczność, czyniąc z wypowiedzi scenicznej skuteczny instrument zmiany społecznej świadomości.

Zaangażowane społecznie spektakle młodego pokolenia reżyserów skompromitowały sztuczność teatralnego świata – teatr „letni”, nie walczący, dostarczający głównie rozrywki i opierający się co najwyżej na żonglerce konwencjami. Skończyła się moda na kosmopolityzm, eskapizm, dekadencję i „teatralny clubbing”. Młodzi artyści wiedzą już, że nowy teatr wymaga równowagi pomiędzy klasyką, a współczesną dramaturgią. Zrozumieli, że w tym zawodzie trzeba mieć

poglądy – na świat i na Polskę. Mają świadomość, że poprzez teatr mogą wpływać na otaczającą rzeczywistość (Kluzowicz 2007).

W swojej diagnozie badaczka czytelnie zarysowała opozycję teatru „letniego” i zaangażowanego, analizując ją z perspektywy twórców. Gdy obierzemy perspektywę odbiorców, uzyskamy obraz następujący: model pierwszy zapewnia publiczności przyjemnie spędzony wieczór, model drugi oferuje „przestrzeń do myślenia”, inspiruje do wykształcania opinii i artykułowania własnych przekonań.

O tym, że teatr może i powinien wypełnić kulturową lukę wynikającą z deficytu takich właśnie – pobudzających do refleksji – przestrzeni społecznych przekonywał reżyser Michał Zadara. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” z 2008 roku zauważył:

Jest bardzo mało miejsc we współczesnym świecie, gdzie ludzie się zbierają, żeby pomyśleć. Jeśli teatr nie będzie takim miejscem, to myślenie będzie się odbywało już tylko w redakcjach „Frondy” i „Krytyki Politycznej”. Czego skutki mogą być różne (Kyzioł 2008).

Zadara nie bez powodu przywołał środowiska identyfikujące dwa przeciwne bieguny toczącego się w Polsce sporu politycznego. Bo przecież teatralna wspólnota refleksji, powtórzmy to raz jeszcze, nie zawsze musi być wspólnotą zgody. A właściwie, przyjmując, że zgodność poglądów i opinii w praktyce neutralizuje dyskusję, należy uznać, że nie tylko nie musi nią być, ale wręcz nią być nie może.

Podobne przekonanie prezentowała Krystyna Duniec. W artykule *O polityczności teatru* wyraziła nadzieję na odrodzenie teatru krytycznego jako swoistego „poligonu sporu”, w praktyce stwarzającego pole do konfrontacji odrębnych stanowisk i poglądów:

Jeśli uznać za taki teatr („programowo ideologiczny”, jak nazywa go autorka – M.K.R.) nie tylko ten o happeningowym charakterze politycznego aktywizmu, ale i teatr, który pyta, czy fluktuacja tych samych kulturowych artefaktów znosi cywilizacyjne podziały czy je pogłębia, który uznaje siebie za poligon sporu, gdzie różne projekty homogeniczne mogą się konfrontować, to można zaobserwować jego stopniowy, choć powolny, rozwój (Duniec 2015).

Jednocześnie z całości cytowanego tekstu wynika, że wcale niełatwo ów „krytyczny potencjał” takiego teatru utrzymać. Zagrożają mu na przykład – według Duniec – powielane schematy tematyczne przedstawień, brak faktycznie nowego („rewolucyjnego”) spojrzenia na problemy zbiorowości (Duniec 2015). Do listy obaw należałoby dopisać jeszcze tę wskazaną przez Dominika Gaca, który przekonywał, iż silne emocje generowane przez teatr krytyczny mogą się okazać antyskuteczne, jeśli doprowadzą do obniżenia poziomu dyskusji:

Bez wątpienia Powszechny jest jedną z tych scen, które głośno wołała: „Słuchajcie teatru!”, angażując się tym samym w debatę publiczną. Donośność tego krzyku jest decydująca, ale skutkuje uproszczeniem przekazu. Im szersze zainteresowanie teatrem, tym więcej emocji i mniej upragnionej refleksji (Gac 2019).

Wspomniane zastrzeżenia pozwalają sformułować wniosek następujący – potrzebny jest teatr unikający posiłkujących się uproszczeniami, konciliacyjnych uzgodnień, teatr nastawiony raczej na merytoryczną konfrontację niż łatwe neutralizowanie spornych stanowisk (w istocie marginalizujące poddany oglądowi problem). Warto w tym miejscu wspomnieć, że Powszechny realizuje taką właśnie misję pod hasłem „Wyjść z czarnego pudełka”, organizując

na przykład debaty w ramach Forum Przyszłości Kultury czy Festiwalu Sztuki i Społeczności Miasto Szczęśliwe².

Jednak, co oczywiste, najważniejszy pozostaje segment działań *stricte* teatralnych. Koncepcja repertuarowa³ teatru zaangażowanego preferuje spektakle rozpoznające i komentujące istotne bolączki życia społecznego w sposób służący sprowokowaniu dyskusji na ich temat. Trudno tu przywołać kompletny czy choćby reprezentatywny zestaw inscenizacji, których twórcy w ostatnich latach mieli odwagę takie właśnie tematy publiczności teatralnej zaproponować. Ograniczę się więc tylko do kilku przykładów. Ich wybór był subiektywny, co nie znaczy przypadkowy. Przywołuję realizacje, które cenię, bo uważam je za ciekawe oraz ważne, i które – zapewne z tych samych powodów – okazały się najgłośniejszymi przedstawieniami polskiego teatru zaangażowanego ostatnich lat. Są wśród nich spektakle twórców znanych ze społecznej wrażliwości, takich jak: Paweł Łysak, Paweł Wodziński, Michał Zadara, Oliver Frljić czy Maja Kleczewska.

Przestrzeń artystyczna

W wymiarze artystycznym podstawowym wyznacznikiem teatru zaangażowanego jest nie tyle podejmowany temat, co realizujący go niebanalny, mocny przekaz sceniczny, służący wytrąceniu widza

² Teatr Powszechny otwiera się też na działania niezależnych twórców, performerów, animatorów i aktywistów – na przykład w ramach współpracy z Fundacją Strefa WolnoSłowa zaangażowaną w edukację międzykulturową i budowanie świadomości dotyczącej uchodźstwa.

³ W szczegółach mogą to być, i na ogół są, różniące się koncepcje. Użyłam liczby pojedynczej, bo zwracam uwagę na pryncypia, cechy konstytutywne teatru zaangażowanego jako – wyraźnie już uformowanego – gatunku.

z jego mentalnych schematów, skłaniający do spojrzenia na dotyczące go zjawiska z nowej perspektywy. Przykładem takiej inscenizacji może być spektakl *Jak ocalić świat na malej scenie?* w reżyserii Pawła Łysaka, wystawiony w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 2018 roku. Już sam tytuł, zbudowany na presupozycji, zawierał czytelną prowokację. Bo – choć trudno sobie wyobrazić, że dzieło teatralne jest w stanie powstrzymać ekologiczną katastrofę – to jednak także na scenie należy przypominać o tej, dziś całkiem realnej, perspektywie. Jak zauważyła jedna z recenzentek, „»mała scena« to iskra skłaniająca do refleksji. Dopiero ta refleksja wcielona przez jednostki ma szanse na ocalenie świata” (Gościńska 2019). W warszawskim przedstawieniu na taki efekt pracowała osaczająca publiczność, wyrazista w swej apokaliptycznej wymowie, scenografia. Monika Balińska zinterpretowała ją następująco:

Ogromne zwoje makulatury zawinięte w plastikowe folie tworzą śmieciowe bloki, wyznaczające teren działań aktorów. (...) Makulatura nasuwa skojarzenie z setkami niekończących się raportów o kondycji naszej cywilizacji i biurokratyczną papierologią, która również przyczynia się do wyczerpywania ziemskich zasobów. Przytłaczająca ilość dokumentów ostatecznie i tak zamienia się w zużyty papier, który nigdy nie zostanie przetworzony (Balińska 2018).

W tej śmieciowej przestrzeni – nieustannie i beznadziejnie przyrastającej odpadami rozmaitego autoramentu – rozgrywano opowieść o trzech ojcach: o docencie Janie Łysaku, twórcy utopijnej wizji walki z głodem metodą zbioru niedojrzałego zboża, o Alexandrze Voronovie, górniku z Donbasu, oraz o Demby Bâ, mechaniku pokładowym z Senegalu. Nieprzypadkowy wybór trzech postaci symbolizujących pozostawione potomkom dziedzictwo – Jan Łysak był ojcem twórcy przedstawienia, a Voronov i Demby Bâ

ojcami grających w nim aktorów – wzbogacał narrację spektaklu o element osobisty, wzmacniający jej wiarygodność. Także w wymiarze ponadindywidualnym, zdecydowanie ponadlokalnym i, co ważne, ponadczasowym.

Niestandardowe spojrzenie na problem spotkało się z pozytywnym odbiorem recenzentów, choć czasem też prowadzącym do dość nieoczekiwanych wniosków.

Bardzo mądrze robi zespół warszawskiego teatru, że opowiada nam tę historię zaczynając od ojców. Mam wrażenie, że w ten sposób łatwiej nam przyjąć prawdę, która brzmi – jesteśmy częścią problemu, ale nie jesteśmy jego jedynymi sprawcami. Na naszych barkach zalegają lata bezsilności poprzednich pokoleń – w tym naszych rodziców. Takie postawienie sprawy daje też potencjalnie (choć pewnie to zbytni optymizm) efekt motywacyjny. Przyjemnie jest myśleć o sobie, jako o pokoleniu skrzywdzonym, które własnym wysiłkiem powstanie przeciw morzu niezawinionych przez siebie problemów i... ocali świat (Szwarc 2019).

Oczywiście, w wypowiedziach komentatorów sztuki pojawiały się również takie refleksje, jak szczere do bólu wyznanie Rafała Turowskiego, pod którym zapewne wielu widzów przedstawienia mogłoby się podpisać:

Muszę się do czegoś przyznać – na pływające coraz częściej ze scen apele o to, bym się opamiętał i przestał syfić, bo matka Ziemia tego nie wytrzyma – jestem uodporniony. I będę do momentu, do którego nie poradzimy sobie ze skupem/zbieraniem surowców wtórnych, których nikt nie chce i – do momentu, kiedy mój osiedlowy sklep zacznie wreszcie przyjmować wszystkie butelki, a nie tylko te, które mu się podoba (Turowski 2020).

Jednak zdecydowana większość recenzentów odczytała stworzony na scenie obraz umierającej planety jako wezwanie do przyjęcia odpowiedzialności za przyszłość, którą współczesne pokolenia – przez krótkowzroczność, bierność i obojętność – już dziś budują pokoleniom swoich potomków.

Wizja nie napawała optymizmem: aktorzy w maskach – z powodu smogu nie będzie można bowiem już swobodnie oddychać – będą opowiadać w betonowej scenografii o nas, swoich ojcach, którzy – mając świadomość, że ludzkość tonie powoli w występujących z brzegów na skutek globalnego ocieplenia oceanach, tańczą niczym pasażerowie *Titanica*, każąc politycznym orkiestantom grać jeszcze głośniejsze, żeby czasem nie usłyszeć niepokojących dźwięków nadchodzącej katastrofy. Przesadzam? Może, pomyślcie jednak Państwo, zwłaszcza ci, którzy macie już dzieci i wnuki: czy jesteście gotowi w roku 2050 spojrzeć im odważnie w oczy i powiedzieć, że w kwestii odpowiedzialności za globalną katastrofę klimatyczną nie macie sobie absolutnie nic do zarzucenia? (Domagała 2019)

W przedstawieniu Łysak podjął problem, jak już wspomniano, globalny. Było więc ono – z racji proponowanej tematyki – projektem szczególnym, o wymowie celowo uniwersalnej. Jednak w ostatnich dwu dekadach twórców polskiego teatru zaangażowanego interesowała przede wszystkim problematyka bezpośrednio dotycząca Polski – dokonujących się w niej przeobrażeń politycznych, ale też powiązanych z polityką transformacji społecznych. W katalogu przedstawień należących do tej pierwszej grupy przede wszystkim warto zauważyć takie, których kanwą – co ciekawe – stały się teksty „wypożyczone” z kanonu polskiej klasyki, czyli na przykład dramaty Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Stanisława Wyspiańskiego.

Sięganie po teksty klasyczne ma w polskim teatrze politycznym długą tradycję. A powody, dla których również dziś wykorzystuje się je do włączenia widzów w dyskusję o współczesności wydają się oczywiste. Są znane (choć to kryterium może się wydawać problematyczne), zawierają własny „potencjał krytyczny” i stanowią atrakcyjny materiał dla aktualizujących go teatralnych inscenizacji. Do tej grupy należy zaliczyć dwie wybrane przeze mnie inscenizacje *Dziadów*, *Lillę Wenedę* oraz *Kłótwę*.

Mickiewicz. Dziady. Performance to tytuł przedstawienia Pawła Wodzińskiego wystawionego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2011 roku. Nie bez powodu w dyskusjach nazwano je „Dziadami smoleńskimi”. Zdecydowała o tym data premiery i cały kontekst wydarzeń pozateatralnych wraz z – mającą swoje źródło w ówczesnym podziale Polaków na „wierzących” i „niewierzących” w „zamach smoleński” – społeczną polaryzacją, która na długie lata wyznaczyła linię podziału w dyskursie publicznym (co trudno było wówczas przewidzieć).

Wodziński „wtykał kij w mrowisko” zwłaszcza zaskakującą sekwencją slumsową w szczególny sposób przetwarzającą II część *Dziadów*.

Obrzęd rozgrywa się nocą pomiędzy namiotami i barłogami protestujących radykałów, prowincjuszy, wariatów i patriotów, którzy przełazą przez metalowe barierki, kopią i lżą kukły złych panów, polityków i oligarchów. Straszna i obrzydliwa to gromada, jak chyba nigdy w dziejach scenicznych *Dziadów*. Jest w niej ponura zapiekłość racji, wynaturzenie religii (Drewniak 2011).

W tamtym gorącym czasie – naznaczonym słynną „wojną o krzyż” (ustawiony przed Pałacem Prezydenckim w kwietniu

2010 roku) i niekończącymi się miesięcznicami smoleńskimi⁴ – trudno było wspomnianą scenę odczytać bez skojarzenia z rozgrywanym na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie konfliktem zwolenników dwu przeciwnych opcji politycznych.

Ale *Dziady* Wodzińskiego zyskały też inny przydomek – „Dziadów postkolonialnych”. Stało się tak tym razem nie za sprawą scenicznej reinterpretacji źródłowego dramatu, lecz przez dopisanie do niego przez reżysera całkiem obcego tekstu, a właściwie tekstów. W strukturę spektaklu włączono relacje osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych podróżników, którzy zawędrowali na polskie ziemie. Wyświetlane na ekranie wypowiedzi boleśnie uderzały w narodową dumę Polaków, punktując cywilizacyjne zacofanie, poddaństwo i ciemnotę. Faktycznie, niełatwo słuchało się tych dramatycznie krytycznych, wręcz szyderczych, opisów. Dość powiedzieć, że w trakcie przedstawienia, które oglądałam, jeden z widzów nagle wstał i – rzucając w stronę sceny gniewny okrzyk (niestety nie usłyszałam jego treści) – wyszedł.

Problem politycznej polaryzacji powrócił w inscenizacji *Lilli Wenedy* zrealizowanej przez zespół Teatru Powszechnego w Warszawie w 2015 roku. Jej autor, Michał Zadara, nie bez powodu sięgnął akurat po ten dramat Juliusza Słowackiego. *Lilla Weneda* to przecież opowieść o okrutnej walce dwu mitycznych plemion – atakujących Lechitów i broniących się Wenedów. W warszawskim spektaklu ta walka rozgrywała się na scenie zalanej błotem – w sensie dosłownym, ale przecież ewokującym też czytelne sensory symboliczne. Jednocześnie dokonana przez reżysera aktualizacja odwoływała się – za sprawą kostiumów i rekwizytów – do realiów II wojny

⁴ Dziś już wiemy, że miesięcznice smoleńskie na stałe wpisały się w pejzaż Warszawy.

światowej i czasów stalinowskich. Miała ona, jak wyjawiał Zadara, sportretować wciąż aktualny komponent polskiej mentalności:

(...) dla nas, Polaków żyjących w XXI wieku, centrum kolektywnego samopoczucia leży w doświadczeniu II wojny światowej, Zagłady i najstraszniejszej formy komunizmu. Nasza prehistoria – to połowa dwudziestego wieku. W umysłach Polaków wciąż toczy się wojna (Czerniawska 2015).

W recenzjach spektaklu można znaleźć odczytania, które poszły jeszcze dalej, wskazując na aktualność paradygmatu konfliktu i jego niezmiennie destrukcyjne konsekwencje.

Krwawy podbój opór stawiany przez garstkę partyzantów, zemsta i dwa permanentnie zwalczające się, kierujące się innymi systemami wartości plemiona – oto podwaliny polskiego narodu, wybuchowa mieszanina, która będzie niweczyć próby jednoczenia społeczeństwa i jego rozwój przez wieki, aż po dzień dzisiejszy (Kyzioł 2015).

Podobnie postrzegał przejmująco aktualną wymowę spektaklu Zadary autor tekstu *„Lilla”, czyli klątwa słowiańska*:

Dwa plemiona, dostojni przywódcy i cyniczni gracze, krwawa walka o władzę i przejęcie cennych instrumentów usypiających i karmiących lud. Czy może być coś bardziej odpowiadającego specyfice polskiej Historii, a zarazem tak aktualnego w nadwiślańskim kraju zahibernowanym przez gorączkę społeczno-polityczną? (*„Lilla”, czyli klątwa słowiańska* 2015)

To wyjątkowo radykalny komentarz do spektaklu Zadary, wskazujący, że ukazany w nim konflikt można też odczytać jako figurę

„wojny polsko-polskiej”, która faktycznie stała się trwałym (tak chyba należy rozumieć wzmiankę o stanie hibernacji) i blokującym rozwój elementem naszego pejzażu politycznego.

Dobłą ilustracją wspomnianej przez recenzenta „gorączki” z pewnością mogą być wydarzenia wywołane premierami dwu innych przedstawień – warszawskiej *Klątwy* i krakowskich *Dziadów*. Już nawet nie tyle spór o *Klątwę*, ale awantura wokół niej i równie głośnie kłótnia wokół inscenizacji *Dziadów* z pewnością przejdą do historii polskiego teatru. Zwłaszcza że obie – można chyba zaryzykować takie, nieco górnolotne, stwierdzenie – w szczególności (i chyba nie do końca zamierzony przez twórców) sposób unieśmiertelniły te spektakle.

Autorem wystawionej w 2017 roku w Teatrze Powszechnym bardzo swobodnej, raczej quasi-adaptacji niż adaptacji dramatu Wyspiańskiego był Oliver Frlić. Ten chorwacki reżyser miał już wcześniej (niewątpliwie zasłużoną) opinię skandalisty. W Polsce był znany choćby z burzliwych wydarzeń w krakowskim Starym Teatrze. W 2013 roku jego ówczesny dyrektor, Jan Klata, przerwał prace nad spektaklem *Nieboska komedia. Szczątki* autorstwa Frlijicia.

W opublikowanym w programie *Klątwy* wywiadzie reżyser tak przedstawiał swoją wizję teatru krytycznego:

Wydaje mi się, że teatr nie powinien być nigdy celem samym w sobie; jest instrumentem, za pomocą którego chcemy coś zakomunikować, wytworzyć pewien rodzaj performatywności, który byłby niemożliwy gdzie indziej – nie znajdziemy, go pisząc książki. (...) Myślę jednak, że teatr powinien prowadzić dialog z różnymi ośrodkami władzy – przy czym pojęcie dialogu jest tutaj eufemizmem, bo przecież na realną, partnerską rozmowę w takiej relacji zwykle nie ma szans. Ale można przynajmniej sprowokować drugą stronę do reakcji; tę stronę, która zazwyczaj próbuje jakoś sankcjonować twoją pracę. To właśnie możliwość wywoływania reakcji po drugiej stronie jest moim zdaniem

dobrym dowodem na to, że teatr ma jeszcze w naszym społeczeństwie jakiegokolwiek znaczenie (Adamiecka-Sitek, Keil 2017).

Ciekawy w tej wypowiedzi jest sposób rozumienia zasady prowadzonego ze sceny dialogu. W deklaracjach reżyserów teatru zaangażowanego najczęściej pojawia się ona jako formuła dialogu z publicznością. Frljić – ostatecznie rezygnując z pojęcia „dialog” – wskazuje na zupełnie innego odbiorcę teatralnej prowokacji. Tą drugą stroną – faktycznie już nie rozmowy, ale konfrontacji – są dla niego przedstawiciele władzy, którzy na różne sposoby starają się cenzurować wypowiedź artystyczną. To już nie teatr krytyczny, ale wręcz „walczący” – przede wszystkim o prawo do takiej wypowiedzi i o jej niezależność. Twórca tego teatru nie tylko zakłada, ale wręcz oczekuje, że jego przekaz się władzy nie spodoba. I, co więcej, w owym „niepodobaniu się” (zaskakująco blisko tej formule do wspomnianej idei Hübnera teatru „zawsze w opozycji”) widzi społeczną rolę, a nawet rację bytu, współczesnego teatru.

W wypadku *Kłótny* ów efekt niewątpliwie udało się uzyskać. Tematyka spektaklu oscylowała wokół zagadnienia relacji państwo–Kościół, problemu nadużyć w Kościele, w tym głośnych skandali pedofilskich. Ale – jak relacjonował Jan Gruca – było w nim też „trochę o aborcji, trochę o nacjonalizmie, trochę o przemocy w polskich teatrach, a także o kiczowatym kulcie Jana Pawła Druhiego i wybielaniu jego pontyfikatu” (Gruca 2023). Z kolei anons umieszczony na stronie Teatru wskazywał, że głównym celem twórców spektaklu było postawienie kilku ważnych pytań dotyczących wpływu Kościoła na społeczeństwo – czyli katolików i niekatolików – oraz na sztukę:

W momencie, w którym związek Kościoła i państwa wydaje się nierozzerwalny, a władza organów kościelnych próbuje wpłynąć na

funkcjonowanie świeckich instytucji oraz na decyzje jednostek, twórcy spektaklu sprawdzają, czy opór wobec tych mechanizmów jest jeszcze możliwy. Na ile katolicka moralność przenika podejmowane przez nas decyzje? Jak wpływa na światopogląd osób, które deklarują niezależność od Kościoła, a jakie konsekwencje posiada dla tych, którzy uważają się za katolików? A przede wszystkim: na ile sztuka współczesna jest zdeterminowana przez religijną cenzurę, autocenzurę i unikanie zarzutu o „obrazę uczuć religijnych”? (*Kłątwa* 2017)

Kilka scen w *Kłątwie* okazało się szczególnie kontrowersyjnych. I znów zdecydowały o takim ich odbiorze radykalne w swojej wymowie pomysły scenograficzne. To – najbardziej oprotestowana – erotyczna scena z figurą Jana Pawła II (z przywieszonym do niej napisem „obrońca pedofilów”). To także wszystkie sceny, w których pojawiał się krzyż – w wersji małych krzyży składanych w karabiny, świetlnego krzyża „wygaszanego” przez wykręcanie żarówek czy krzyża dosłownie ścinanego przy użyciu mechanicznej piły (sic!). Te i podobne sekwencje spektaklu poruszyły lawinę komentarzy, ocen i interpretacji. Oczywiście, były wśród nich również wypowiedzi krytyczne.

Trudno znaleźć adekwatny język do opisu sztuki rozpostartej między prymitywnym skandalem, solidnym artystycznym rzemiosłem a arbitralnym nawiasem fikcji, satyry, ironii i tego wszystkiego, co usprawiedliwia wulgaryzmy ciskane w twarz widowni. Czy to teatr łamiący bariery? Test na tolerancję? Raczej prosty eksperyment, sprawdzian – na ile można sobie pozwolić w sztuce, zanim komuś stanie się krzywdą (Gac 2017).

W dyskusji o spektaklu pojawiły się też opinie krytyczne „inaczej”, jak na przykład ocena cytowanego już Grucy, który także

zastanawiał się nad – „testującym” wrażliwość widzów – estetycznym radykalizmem inscenizacji:

(...) w *Kłątwie* Frłjicia jest wiele scen trudnych i nieprzyjemnych w odbiorze, wiele w tym bezlitosnego okrucieństwa, wulgarności i radykalnych środków przekazu. Reżyser w tym przedstawieniu testuje granice, sprawdza, co w teatrze wypada, co społeczeństwo jest w stanie udźwignąć, kiedy widz powie „pas” i, przede wszystkim, co wywoła panikę tak dużą, że cała Polska zwróci uwagę na teatr. W efekcie powstał spektakl będący pozbawionym nadziei krzykiem tych, którzy mieli dość tego, co od lat się wyprawia w naszym kraju (Gruca 2023).

Ale trzeba też odnotować komentarze wskazujące na przełomowe znaczenie spektaklu Frłjicia. „*Kłątwa* (...) jest ważnym wręcz zwrotnym punktem w dyskusji na temat nadużyć Kościoła katolickiego w Polsce, który do tej pory był tabu” (Formella 2018). Z kolei Paweł Dobrowolski przekonywał, że radykalny spektakl Frłjicia ujawnił pojawienie się w polskim teatrze „nowego widza”, a wraz z nim zapotrzebowanie na takie właśnie – wyraziste artystycznie i radykalne ideowo – spektakle:

Wraz z premierą *Kłątwy* stało się też jasne, że w polskim teatrze jest miejsce dla nowego widza, którego antyklerykalizm jest istotnym – choć nie jedynym – komponentem tożsamości. Co prawda jest to przede wszystkim widz wielkomiejski i festiwalowy, ale to nadal duża część publiczności teatralnej. Z myślą o niej zaczyna się rodzić w Polsce antyklerykalny teatr tożsamościowy. Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej nie było antyklerykalnych widzów. Jednak *Kłątwa* w Teatrze Powszechnym po raz pierwszy tak jasno i na taką skalę zdefiniowała perswazyjne i wspólnototwórcze ambicje teatru. Ważnym komponentem tożsamości widzów stała się ostra, otwarta krytyka

Kościola, a imperatywem moralnym konieczność wyswobodzenia się spod jego presji (Dobrowolski 2020).

Przedstawione przez komentatora rozpoznanie prezentowało, co oczywiste, jego własne stanowisko na temat analizowanej inscenizacji, stanowisko, dodajmy, z założenia arbitralne, czyli niepodlegające prostej weryfikacji. Jednak recenzent – jako widz szczególny – występuje równocześnie w imieniu pozostałych widzów, tych, którzy przede wszystkim – jak przyjęło się określać – „głosują nogami”. Bo to właśnie frekwencja, zwłaszcza na spektaklach uznanych za kontrowersyjne (akurat *Kłątwa* cieszyła się sporym zainteresowaniem publiczności), pokazuje poziom akceptacji dla wyrażonego w nich przesłania. Jednocześnie trudno nie odnotować faktu, że dziś realny spór wokół treści ukazanych przez twórców przedstawienia coraz częściej rozgrywa się już poza teatrem, w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej.

Przestrzeń debaty publicznej

W ostatnich latach byliśmy świadkami wielu sytuacji, w których to właśnie przedstawienia teatralne stawały się punktem zapalnym bardzo gorących sporów, nieraz przybierających formę publicznych manifestacji konfrontujących przeciwników i zwolenników prezentowanej na scenie społecznej diagnozy. Przypadek *Kłątwy* można uznać za wyrazistą ilustrację wspomnianego zjawiska. Inscenizacja Frljicia spotkała się z mocnym protestem środowisk prawicowych. Przed Teatrem Powszechnym wygłaszano „antyprofanacyjne” przemówienia, odbywały się manifestacje między innymi działaczy Obozu Radykalno-Narodowego, Młodzieży Wszechpolskiej i Ruchu Narodowego, Krucjaty Różańcowej. Skandowano hasła:

„Zero dotacji dla profanacji”, „Młodość, wiara, nacjonalizm”, „*Ave, ave Christus Rex*”, „Koniec wesela, wracajcie do Izraela”, „Śmierć wrogom ojczyzny”, „Katolicka wielka Polska”. Członkowie Krućjaty Młodych odmawiali różaniec, a Ogólnopolski Protest Obrońców Świętej Wiary zażądał zakazu wystawiania „błuźnierczego” w jego ocenie przedstawienia. Jako „błuźnierczy” spektakl Frłjicia skrytykowała też Konferencja Episkopatu Polski. W odpowiedzi na protesty pod Powszechnym organizowano także kontrmanifestacje, między innymi uczestniczyli w nich Obywatele Solidarnie w Akcji z hasłami „Nacjonalizm – to się leczy” i „Jezus Chrystus był uchodźcą”. A kierownictwo Teatru, reagując na bojkot, wydało oświadczenie, w którym podkreślono: „brutalne ataki (...) pokazują, jak trafne są diagnozy stawiane w spektaklu” (cyt. za: Orszulak 2017).

Warto dodać, że wydarzenia rozgrywające się przed budynkiem Teatru sprawiły, że widzowie zmierzający na przedstawienie niejednokrotnie musieli przejść w ochranianym przez policję kordonie, a opuszczali teatr tylnym wyjściem. Ze względów bezpieczeństwa przed wejściem na widowie przęświetlały ich podobne do lotniskowych bramki (sama tego doświadczyłam), a przedstawienie zabezpieczali zawodowi ochroniarze.

Równie silne emocje towarzyszyły premierze wspomnianych już *Dziadów* wystawionych w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego w listopadzie 2021 roku. Inscenizacja Mai Kleczewskiej była mocnym komentarzem do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Dlatego na przykład w scenie więziennej pojawili się nie młodzi polscy patrioci prześladowani przez senatora Nowosilcowa, ale kobiety kojarzące się z uczestniczkami Ogólnopolskiego Strajku Kobiet. Dlatego Mickiewiczowskim Konradem z Wielkiej Improwizacji była u Kleczewskiej również – chodząca o kulach – kobieta.

Bohaterkami są tu więc kobiety. Te spalowane na marszach czekają na przesłuchanie w komisariatach policji niczym mickiewiczowski studenci w celi. W tak nakreślonej opowieści Konrad też jest kobietą. Kobieta silną, ale nie taką wojowniczą jak Marta Lempart, lecz wyciszoną jak Janina Ochojska. Znakomita Dominika Bednarczyk wsparta na kulach niczym prezeska Polskiej Akcji Humanitarnej wola do Boga o rząd dusz, by upomnieć się o prawa dla słabych, pokrzywdzonych, zepchniętych na margines (Bończa-Szałbowski 2022).

Sceny więzienne odczytano jako nawiązanie do ograniczania wolności i łamania zasad demokracji. Z kolei sekwencje z udziałem Senatora – mistrzowsko odegranego przez Jana Peszka – interpretowano jako aluzję do niszczenia polskiego systemu prawnego i sądowniczego, ale też szerzej – jako krytykę autorytarnych w istocie zapędów elit rządzących oskarżanych o etyczną degradację.

Podobnie zabierając nas do rezydencji senatora, reżyserka łączy deprawację władzy, wszelkiej władzy, a właściwie władzuni, która zatracą się w przywilejach i zabawkach władzy przypisanych, panoszy swoją nikczemnością (Pawłowski 2022).

Trudno się dziwić, że tak mocna w swojej wypowiedzi inscenizacja wywołała ostrą reakcję przedstawicieli ówczesnej władzy. Wkrótce po premierze małopolska kurator oświaty skrytykowała inscenizację *Dziadów*, zalecając dyrektorom szkół rezygnację z pokazywania młodzieży spektaklu zawierającego treści, które „pozostają w jawnej sprzeczności z celami wychowania młodych Polaków określonych w preambule Prawa Oświatowego” (cyt. za: Leszczyński 2021). Minister kultury i dziedzictwa narodowego uznał, że krakowski spektakl przekroczył granice „akceptowalnej kontrowersji”, a minister edukacji i nauki stwierdził, że zamiast *Dziadów*

powstało „dziadostwo” (cyt. za: Sobiechowska-Szuchta 2021). W ataku na spektakl Kleczewskiej wytoczono najcięższe działa. Oskarżano go o „antypolskość” i „szarganie świętości”, konsekwentnie ignorując zarówno wywrotowy potencjał intelektualny *Dziadów*, jak i ich antyautorytarne, z gruntu wolnościowe przesłanie.

W odpowiedzi na te ataki wskazywano, że dowodzą one „braku zrozumienia narodu, który dzięki skomplikowanej historii buntu ma we krwi” (Bończa-Szabłowski 2022). Nawet komentatorzy niekoniecznie aprobujący radykalną aktualizację klasycznego tekstu Mickiewicza jednoznacznie potępiali próby cenzurowania spektaklu:

Mam pewien kłopot otóż – z jednej strony – zobaczyłem perfekcyjnie zrealizowaną i zagrąną, poruszającą i olśniewającą inscenizację narodowego dramatu, z drugiej jednak strony – cóż, nie przepadam za teatrem, który bez niedopowiedzeń i bez metafor, boleśnie i tak, że nie da się bardziej wprost odnosi się do tu i teraz. (...) Mija kilka dni od premiery, pojawiła się w Internecie informacja, że krakowska Kurator Oświaty „zdecydowanie odradza” szkołom wyjście na ten spektakl, bo zawiera on „szkodliwe interpretacje”. I w ten mało subtelny sposób życie dopisało kolejną, z pewnością nie ostatnią, dość upiorną nomen omen, interpretację tego głęboko patriotycznego (to chcę podkreślić) przedstawienia. Wielce Szanowna Pani Kurator, dlaczego się Pani tak Mickiewicza boi? (Turowski 2021)

Zarówno przypadek *Kłątwy*, jak i przypadek *Dziadów* pokazują, że w rzeczywistości głębokiej polaryzacji sceny politycznej formuła teatru zaangażowanego – skupionego na diagnozowaniu niedoskonałości życia zbiorowego, konsekwentnie poszukującego objaśnienia ich źródeł i prowokującego do dyskusji nad skutecznymi owych niedoskonałości rozwiązaniami – wydaje się atrakcyjna nie tylko dla twórców, ale też – co istotne – dla widzów preferujących takie

właśnie przedstawienia. I to dzięki ich wyborom, w ostatnich latach właśnie teatr krytyczny miał swój – może elitarny i skromny, ale jednak znaczący – udział w kreowaniu przestrzeni publicznego namysłu, a więc – idąc dalej – przestrzeni debaty nad problemami dla zbiorowości fundamentalnymi.

Badacze identyfikują współczesny teatr krytyczny jako sztukę zaangażowaną, ale też angażującą⁵. Owa sprawczość teatru jako instrumentu pobudzania refleksji, inspirowania społecznej dyskusji zapewne może być kwestionowana, bo w istocie pozostaje trudna do zbadania. Niemniej jednak stanowi – choćby jako założony przez twórców cel, a tym bardziej jako potwierdzony zainteresowaniem inkryminowanymi spektaklami efekt – ważny wkład twórców teatralnych w debatę o trudnych problemach współczesności.

Teatr nigdy nie oddziałuje społecznie tak masowo, jak film grany w kinach czy dostępny w sieci. Jeśli jednak dodamy do spektaklu medialny performans awantury o *Klątwę*, który zaangażował dużą część społeczeństwa i miał szeroki rozgłos, to możemy już mówić o masowym oddziaływaniu. Po raz kolejny okazało się, że teatr jest doskonałym narzędziem do wywoływania publicznej dyskusji, przełamywania tabu i stawiania niewygodnych tez (Dobrowolski 2020).

Oczywiście, nie każda realizacja teatru krytycznego może liczyć na równie silne nagłośnień, co ciekawe, na ogół sprowokowane oburzeniem nie tyle widzów, ile „nie-widzów” (czyli osób, które wyrażały swoją dezaprobatę wobec spektaklu, jednocześnie deklarując, że go nie obejrzały i obejrzyć nie zamierzają)⁶. Niemniej jednak

⁵ To zagadnienie analizował na przykład Paweł Mościcki (Mościcki 2008).

⁶ Podobne deklaracje padały na przykład ze strony cytowanych wcześniej decydentów.

można chyba zaryzykować konkluzję, że twórcy teatru, „który się wtrąca” skutecznie obronili jego formułę, nie tylko proponując aktualne problemowo i ciekawe artystycznie spektakle, ale też – co wydaje się szczególnie obiecujące – wprowadzając je w przestrzeń debaty publicznej. Paradoksalnie, niejednokrotnie nie bez wsparcia zadeklarowanych adwersarzy takiego właśnie, niepokornego, naruszającego rozmaite społeczne tabu, teatru.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., Keil M., 2017, *Czyj jest teatr narodowy?* [rozmowa z Oliverem Frljiciem], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/czyj-jest-teatr-narodowy> (dostęp: 20.01.2025).
- Balińska M., 2018, *Apokaliptyczne mikroświaty*, <https://teatrdlawszystkich.eu/apokaliptyczne-mikroswiaty> (dostęp: 20.01.2025).
- Bończa-Szabłowski J., 2022, *Kontrowersyjne „Dziady” Mai Kleczewskiej*, <https://www.rp.pl/plus-minus/art36439811-jan-boncza-szablowski-kontrowersyjne-dziady-mai-kleczewskiej> (dostęp: 20.01.2025).
- Czerniawska A., 2015, *W głowie ciągle wojna*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/w-glowie-ciagle-wojna.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Dobrowolski P., 2020, *Egzorcyzmowanie polskiego Kościoła*, <https://teatrpismo.pl/7678-egzorcyzmowanie-polskiego-kosciola> (dostęp: 20.01.2025).
- Domagała T., 2019, *Powstrzymać brukowanie piekła*, <https://e-teatr.pl/powstrzymac-brukowanie-piekla-a269789> (dostęp: 20.01.2025).
- Drewniak Ł., 2011, *Spieprzać, Dziady*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/117118/spieprzac-dziady> (dostęp: 20.01.2025).
- Duniec K., 2015, *O polityczności teatru*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5695-o-politycznosci-teatru.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Formella W., 2018, *(S)cena wolności*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/264712/scena-wolnosci> (dostęp: 20.01.2025).

- Gac D., 2017, *Przeklinanie*, <https://teatr-pismo.pl/6078-przeklinanie> (dostęp: 20.01.2025).
- Gac D., 2019, *Wszystko w tym teatrze jest prawdą? Paradoxy Powszechnego*, <https://teatr-pismo.pl/7249-wszystko-w-tym-teatrze-jest-prawda-paradoxy-powszechnego> (dostęp: 20.01.2025).
- Gościńska J., 2019, *Czy ocalenie świata na małej scenie jest możliwe?*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/czy-ocalenie-swiate-na-malej-scenie-jest-mozliwe.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Gruca J., 2023, *Wciąż nad nami wisi klątwa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wciaz-nad-nami-wisi-klatwa.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Hübner Z., 2009, *Polityka i teatr*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Kłątwa*, 2017, <https://www.powszechny.com/pl/spektakle/klatwa> (dostęp: 20.01.2025).
- Kluzowicz J., 2017, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, https://www.researchgate.net/publication/348442858_Teatr_zaanagazowany_spolecznie_jako_sposob_odnowienia_dialogu_z_polskim_widzem (dostęp: 20.01.2025).
- Kyzioł A., 2008, *Chochół i skrzynki Warhola. Rozmowa z Michałem Zadara*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/245002,1,chochol-i-skrzynki-warhola-rozmowa-z-michalem-zadara.read> (dostęp: 20.01.2025).
- Kyzioł A., 2015, *Grzęzawisko polskości*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1632031,1,recenzja-spektaklu-lilla-weneda-rez-michal-zadara.read> (dostęp: 20.01.2025).
- Leszczyński A., 2021, *Kurorka Nowak jak Gomulka. Też nie chce, żeby uczniowie chodzili na „Dziady” Mickiewicza*, <https://oko.press/kurorka-nowak-jak-gomulka-tez-nie-chce-zeby-uczniowie-chodzili-na-dziady-mickiewicza> (dostęp: 20.01.2025).
- „Lilla”, czyli klątwa słowiańska, 2015, <https://powszechnymokiem.wordpress.com/2015/08/28/lilla-czyli-klatwa-slowianska> (dostęp: 20.01.2025).

- Miłkowski T., *Powszechny nadal się wtrąca*, <https://e-teatr.pl/powszechny-nadal-sie-wtraca-1041> (dostęp: 20.01.2025).
- Misja Teatru Powszechnego, <https://www.powszechny.com/pl/aktualnosci/misja-teatru-powszechnego> (dostęp: 20.01.2025).
- Mościcki P., 2008, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna.
- Nowak M., 2009, *Posłowie 2008*, [w:] Hübner Z., *Polityka i teatr*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, s. 271–272.
- Orszulak T., 2017, „*Zamieszki zagrażały życiu i zdrowiu uczestników*”. *Teatr Powszechny pokazuje swoją wersję wydarzeń ws. spektaklu „Kłątwa” w Warszawie*, <https://wiadomosci.wp.pl/warszawa/zamieszki-zagrazaly-zyciu-i-zdrowiu-uczestnikow-teatr-powszechny-pokazuje-swoja-wersje-wydarzen-ws-spektaklu-klatwa-w-warszawie-6129289832564865a> (dostęp: 20.01.2025).
- Pawłowski D., 2022, *Czterdzieści i cztery owacje na stojąco dla „Dziadów” z Krakowa*, <https://dzienniklodzki.pl/czterdziesci-i-cztery-owacje-na-stojaco-dla-dziadow-z-krakowa/ar/c13-16113351> (dostęp: 20.01.2025).
- Słownik poprawnej polszczyzny PWN*, 2000, red. G. Markowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sobiechowska-Szuchta K., 2021, „*Nie widziałem, to się wypowiem*”. *Tym razem awantura o „Dziady”*, <https://www.rmfm24.pl/tylko-w-rmf24/katarzyna-sobiechowska-szuchta/komentarze/news-nie-widzialem-to-sie-wypowiem-tym-razem-awantura-o-dziady,nId,5670086> (dostęp: 20.01.2025).
- Szwarc S., *Za pięć Apokalipsa*, 2019, <https://e-teatr.pl/za-piec-apokalipsa-a270201> (dostęp: 20.01.2025).
- Turowski R., 2020, *Jak ocalić świat na małej scenie?*, <https://www.rafalturowski.teatr/teatr-powszechny> (dostęp 20.01.2025).
- Turowski R., 2021, *Dziady*, <https://www.rafalturowski.teatr/teatr-s%C5%82owackiego-w-krakowie> (dostęp 20.01.2025).

Abstract

“Theatre that Gets in the Way” – Spaces of Dialogue/Conflict in the Contemporary Polish Theatre

The maxim quoted in the title was coined by Zygmunt Hübner, the patron of the Powszechny Theatre in Warsaw, and later adopted by the Theatre itself as both its programmatic principle and promotional slogan. The paper uses the formula to describe the engaged theatre trend – very distinct today – i.e. the theatre that addresses pressing political and social issues. By examining selected productions, the author examines the engaged theatre in three areas: ideological, artistic, and social (these categories also structure the composition of this article). The “conceptual space” is shaped by the theatre makers’ ideological concepts actualised in their stage expressions, which guide the selection of themes and the questions posed to the audience. The “artistic space” is established by the theatrical works themselves and the staging strategies used in them. The “public debate space” is created by both intentional and unauthorised actions of the performance creators that involve the plays in discussions beyond the theatrical walls. Thus, the paper examines the “political dimension” of the contemporary Polish theatre as a field of art, the “political dimension” that manifests in its intricate entanglement with culture, social life, and politics.

Igor Mogielnicki

Uniwersytet w Białymstoku

i.mogielnicki@uwb.edu.pl

ORCID: 0009-0008-8298-3907

Wspólnota fanowska na przykładzie Bastionu Polskich Fanów Star Wars

Wprowadzenie

Funkcjonowanie człowieka w kulturze XXI wieku jest między innymi czynną partycypacją, a zatem aktywnym udziałem. Można wtedy mówić o kulturze uczestnictwa rozumianej jako umożliwiającej wyrażenie własnej ekspresji artystycznej i zaangażowania, zachęcającej do dzielenia się swoją twórczością (Maryl 2016: 14). Kultura uczestnictwa stoi zatem w wyraźnej opozycji do biernego odbioru różnego rodzaju tekstów kultury (dzieł literackich, muzycznych, filmów, seriali itp.), ograniczającego się do próby odczytania treści niesionych przez owe teksty (Maryl 2016: 13). Kultura uczestnictwa to kultura potrafiąca łączyć ponad podziałami i granicami, tworząca wspólnoty i światy wyobrażone, takie jak na przykład wspólnota fanów powstająca wokół konkretnego tekstu kultury.

Niniejszy artykuł przedstawia problematykę dotyczącą rodzimych fandomów *Gwiezdnych wojen* na przykładzie Bastionu Polskich Fanów Star Wars. Pragnę przyrzeć się tej wspólnocie w celu ustalenia, w jaki

sposób realizuje ona model kultury uczestnictwa, a zatem w jaki sposób odbiór danego dzieła, w tym przypadku serii filmów, przeplata się z twórczymi praktykami osób będących jego miłośnikami.

Pierwsza część artykułu poświęcona jest przybliżeniu najważniejszych pojęć używanych w artykule, takich jak: fan, fandom, *fan labor*. Druga część związana jest z charakterystyką badanej grupy fanów oraz analizą zebranego materiału badawczego.

Najważniejsze zagadnienia i kluczowe pojęcia

Zjawisko powstawania społeczności fanów, a zatem miłośników wybranego wytworu kultury, sięga XIX wieku. Na przestrzeni lat fandomy przechodziły zmiany, związane przede wszystkim z pojawianiem się nowych mediów, takich jak Internet. Najważniejsze cechy społeczności fanowskich pozostały jednak w niezmienionej formie, należą do nich: nawiązanie relacji z tekstem kultury, zainteresowanie nim i uznanie za część swojej świadomości (Lisowska-Magdziarz 2017: 15).

Tekstem kultury, który staje się ważnym aspektem życia fana może być książka, serial, film itp. (Szczęsna 2002: 307). Przykładem są *Gwiezdne wojny* – seria filmów *science fiction* stworzona przez George’a Lucasa. Od czasu swojego debiutu w 1977 roku, gwiezdne uniwersum zawładnęło wyobraźnią ludzi na całym świecie. Powstały liczne społeczności fanów w wielu krajach. Miłośnicy *Gwiezdných wojen* poszerzają swoją wiedzę o serii, kolekcjonują przedmioty (gadżety, figurki i wiele innych produktów), a także starają się wnieść swój własny wkład w uniwersum poprzez twórczość fanowską (nazywaną *fan labor*), tworząc na przykład opowiadania umiejscowione w świecie wykreowanym przez Lucasa (Wattpad).

Zarówno fandomy, jak i *Gwiezdne wojny* były w przeszłości obiektem zainteresowania badaczy. Tematyką fandomów zajmują się osoby związane z dyscypliną naukową *fan studies*. Pionierem badań w tej dziedzinie był Walijczyk Raymond Williams. Punktem wyjścia jego teorii było skupienie się na indywidualnych przeżyciach każdego człowieka, związanych z odbiorem treści kultury (Urbańczyk 2018: 263). Zainteresowanie badaczy tematyką fandomów rozwinął następnie Ośrodek Współczesnych Badań nad Kulturą, czyli tzw. szkoła z Birmingham (*cultural and media studies*). Istotnym czynnikiem wpływającym na badania fandomów był także postulat francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu. Zaproponował on bowiem odejście od sztywnego podziału na kulturę wysoką i masową, który stanowił barierę pomiędzy poszczególnymi warstwami społecznymi (Bourdieu 2005: 75). Pozwoliło to na większe zainteresowanie badaczy zjawiskami życia codziennego. Egzemplifikację stanowi chociażby próba scharakteryzowania fanów różnych zespołów muzycznych (na przykład The Beatles) – ich zachowań, rytuałów podczas uczestnictwa w koncercie (Włodarczyk 2016: 80). Z kolei Henry Jenkins zajmował się fandomami w kontekście zjawiska konwergencji. Według amerykańskiego medioznawcy jest to proces polegający na współistnieniu i współpracy różnego typu mediów, które uzupełniają się wzajemnie w przekazywaniu określonej treści (Jenkins 2007; Szynol 2012–2013: 5). Odnosząc pojęcie konwergencji do fandomów, można mówić o uzupełnianiu warstwy fabularnej tekstu głównego w innych źródłach. Przykładem jest chociażby uniwersum *Matrixa*. Rozpoczęło się ono filmem rodzeństwa Wachowskich z 1999 roku, a jego rozwinięcie miało miejsce nie tylko w kolejnych trzech częściach, ale także w komiksach, grach i serialu animowanym. Pełne zrozumienie dziejących się na ekranie wydarzeń wymaga zatem zapoznania z się pozostałymi pozycjami. Ilustrację zagadnienia może stanowić następujący przykład: głównymi

antagonistami serii są inteligentne maszyny, jednak sposób, w jaki zbuntowały się przeciwko ludziom, nie jest ukazany w filmach. By go zrozumieć należy obejrzeć serial *Animatrix* z 2003 roku. Skupienie się na zjawisku konwergencji może zatem prowadzić do odpowiedzi na interesujące pytania, jak choćby, czy fan jest gotów wydać sporą sumę pieniędzy na różne okołofilmowe pozycje, żeby w pełni poznać lubianą przez siebie franczyzę.

Fenomen uniwersum *Gwiezdnych wojen* był analizowany w różnych aspektach. Pierwszy film z serii, oryginalnie zatytułowany po prostu *Gwiezdne wojny*, który później otrzymał podtytuł *Nowa nadzieja*, opowiada historię nastolatka, Luke'a Skywalkera. Mieszkający na pustynnej planecie na obrzeżach galaktyki bohater przypadkowo zostaje wplątany w wojnę między panującym w kosmosie złowrogim Imperium a Rebelią. Podczas wyprawy mającej na celu zniszczenie Gwiazdy Śmierci, najpotężniejszej broni, jaką dysponuje Imperium, Luke poznaje tajniki działania tajemniczej Mocy i odbywa trening, dzięki któremu staje się rycerzem Jedi – strażnikiem pokoju w galaktyce.

W kolejnej części *Imperium kontratakuje* (1980) przedstawiona jest walka Luke'a z siłami Imperium. Po zniszczeniu Gwiazdy Śmierci, jeden z przywódców imperialnych, Darth Vader poszukuje Luke'a w celu przeciągnięcia go na Ciemną Stronę Mocy; porywa i torturuje przyjaciół bohatera. Natomiast w kulminacyjnej części filmu, podczas pojedynku na miecze świetlne, zdradza Luke'owi, iż jest jego ojcem. W ostatniej części trylogii *Powrocie Jedi* (1983) Luke wraz z przyjaciółmi pokonują siły Imperium, a Darth Vader tuż przed śmiercią nawraca się i ratuje syna przed głównym antagonistą serii – Imperatorem.

Kolejne trzy filmy (prequale) zrealizowane przez Lucasa ukazują historię młodości Dartha Vadera i jego przejścia na Ciemną Stronę Mocy. W 2012 roku reżyser podjął decyzję o sprzedaży swojej

firmy, a co za tym idzie, również praw do marki *Gwiezdnych wojen*. Ofertę Lucasowi złożył ówczesny prezes korporacji Disney, Bob Iger. Wówczas ogłoszono rozpoczęcie prac na kolejnymi częściami serii (epizodami VII–IX) oraz niezależnymi filmami, mającymi stanowić uzupełnienie marki (Taylor 2015: 476).

Filmy stanowią trzon *Gwiezdnych wojen*, na całość uniwersum składają się jednak również seriale (aktorskie i animowane), książki, komiksy oraz gry.

Na popularność *Gwiezdnych wojen* wpływ miał mityczny rys opowiadanej historii, co zauważa między innymi amerykański badacz kultury Lee Drummond (1996: 191). Fabuła pierwszej produkcji z uniwersum jest bowiem bardzo prosta i oparta na archetypie kilkietapowej podróży bohatera, szczegółowo opisanym przez amerykańskiego mitoznawcę, Josepha Campbella (1997). Uniwersalne motywy i schematy, takie jak walka dobra ze złem czy przemiana wewnętrzna bohatera, zostały urozmaicone niesamowitą oprawą; mam tu na myśli planety, statki kosmiczne i rasy kosmitów, tworzące ogromne i zróżnicowane uniwersum. Również koncepcja Mocy, istotnego elementu religii Jedi, stała się obiektem zainteresowania kulturoznawców i przedstawicieli innych dyscyplin nauki (Burszta, Kaniewski 2010: 103). W omawianej koncepcji Lucas wyraźnie nawiązuje do chińskiego taoizmu, który zakłada, iż istnieje pewna zasada przenikająca cały wszechświat, odpowiadająca za jego powstanie i jednocześnie z nim bliźniacza (Dzikowski 2005: 41). Rycerze Jedi uczą zatem, iż należy poczuć przepływającą przez nas Moc i poddać się porządkowi rzeczy.

Zafascynowanie pojęciem Mocy doprowadziło do powstania nowego ruchu religijnego nazywanego Jediizmem lub Religią Jedi. Jego członkowie często przyznają, że zmienili wiarę, ponieważ instytucjonalna religia ich rozczarowała, natomiast mityczny aspekt sagi Lucasa skłonił do duchowych poszukiwań i zmiany dotychczasowego

światopoglądu (Dzikowski 2005: 42). Przynależność do Jediizmu jest deklarowana przez wiele osób w spisach powszechnych. Przykładowo, w 2011 roku w Wielkiej Brytanii ponad sto siedemdziesiąt siedem tysięcy osób zadeklarowało religię Jedi (Cheung 2019: 351).

Gwiezdne wojny zmieniły również sposób postrzegania produktów okołowilmowych i zaznaczyły swoją obecność za pomocą gadżetów, zabawek, ubrań i wielu innych wytworów tworzonych na licencji. Lucas był jedną z pierwszych osób, które dostrzegły potencjał w tworzeniu tego rodzaju produktów, w ślad za nim poszli inni twórcy (Napiórkowski 2019: 59). Dziś trudno sobie wyobrazić dużą franczyzę filmową czy telewizyjną nieposiadającą powiązanych z nią produktów. Krótco po premierze oryginalnego filmu, w 1978 roku, sprzedano ponad czterdzieści dwa miliony gadżetów; większość stanowiły figurki bohaterów (dwadzieścia sześć milionów egzemplarzy). Natomiast stan sprzedaży do 2015 roku wyniósł ponad dwadzieścia miliardów gadżetów (Taylor 2015: 250–251). Warto dodać, że wiele osób kupujących figurki robi to przede wszystkim w celach kolekcjonerskich, często nie otwierając nawet pudełek. Inni natomiast wręcz przeciwnie – rozpakowują figurki i wykorzystują je w kreatywny sposób do realizacji własnych filmów, wykreowanych za pomocą animacji poklatkowej (Keidl 2018: 33).

Gwiezdne wojny były odczytywane jako komentarz do sytuacji politycznej. W wywiadach Lucas wielokrotnie podkreślał, iż Imperium miało być odbiciem polityki Stanów Zjednoczonych pod wodzą Richarda Nixona. Natomiast Rebelianci i ich sojusznicy (zwłaszcza niewielkie istoty podobne do niedźwiedzi, zamieszkujące lesisty księżyc Endor, nazywane Ewokami) stanowili odpowiednik żołnierzy Wietkongu. Podobnie do rzeczywistych wydarzeń, gdzie znacznie słabiej uzbrojeni Wietnamczycy wyparli ze swojego kraju wojska amerykańskie, tak Ewoki doprowadziły do pokonania Imperium. Natomiast fabuła prequeli ukazująca zdobycie przez Sithów władzy

w Galaktyce była odczytywana jako odbicie wydarzeń z 1994 roku, czyli przejścia przez Republikanów Izby Reprezentantów i Senatu (po raz pierwszy od ponad czterech dekad) i wprowadzenia polityki cięć podatkowych i przemian ustawowych (Taylor 2015: 366).

Analiza obu zjawisk – a zatem fandomów oraz *Gwiezdnych wojen* – pozwala na zdobycie cennej wiedzy dotyczącej zaangażowania ludzi w czynności związane z odbiorem i przekształcaniem fikcyjnego świata. Wszelkie przejawy aktywności fanowskiej, zwłaszcza związanej z twórczością własną, dają możliwość zaobserwowania aktywności i talentu miłośników danego zjawiska (na przykład nieprzeciętnych umiejętności graficznych). Istotne jest także zaangażowanie związane z organizowaniem spotkań fanowskich w rzeczywistym świecie, świadczące o wciąż obecnej, w dobie nieustannej cyfryzacji życia, potrzebie nawiązywania kontaktu i relacji z drugim człowiekiem, mającym wspólne zainteresowania i pasje.

Wspomniane zaangażowanie w odbiór danego dzieła wiąże się z pojęciem fana. Słowo „fan” jest skrótem słowa fanatyk, które z kolei wywodzi się od łacińskiego terminu *fanaticus*, oznaczającego wielbiciela (Siuda 2007: 143). Fanem jest zatem osoba, która nawiązuje relację z tekstem kultury, aktywnie okazuje zainteresowanie nim, uznaje go za część swojej świadomości i w oparciu o niego tworzy relacje społeczne z innymi osobami zainteresowanymi tym właśnie tekstem (Lisowska-Magdziarz 2017: 15). Owe relacje społeczne przeradzają się we wspólnoty połączone jednakowym obiektem zainteresowania, czyli fandomy (Urbańczyk 2018: 265). Brytyjski kulturoznawca, John Fiske, uważa ponadto, iż fandom jest zasobem wiedzy o wybranym przedmiocie uwielbienia i formą wyzwolenia od sztywnych ram kultury wysokiej (elitarnej), propagowanej na przykład przez uniwersytety (Urbańczyk 2018: 267). Z kolei przywoływany wcześniej Jenkins stwierdził, że wspólnoty fanów skupiają się przede wszystkim na wytwarzaniu własnej twórczości

w oparciu o przedmiot zainteresowania. Zgadza się on przy tym z Fiske'em, że jest to forma wyzwolenia – w przypadku własnej twórczości – od ustalonych przez twórców danego tekstu kultury kanonów (Jenkins 2007; Urbańczyk 2018: 267–268).

Odczytując definicje zaproponowane przez obu badaczy, można zauważyć ich odzwierciedlenie w podziale fanów na dwie zasadnicze grupy: fanów afirmatywnych i fanów transformacyjnych/twórczych. Aktywność pierwszej z nich sprowadza się do dyskusji, krytyki oraz analizy danego dzieła. Fani afirmatywni mogą również kolekcjonować różne przedmioty mające związek z danym tekstem kultury (na przykład figurki bohaterów wybranego filmu). Z kolei fani transformacyjni/twórczy nie tylko dyskutują o danym tekście, lecz tworzą w oparciu o niego własne historie (Lisowska-Magdziarz 2017: 17).

Istotną rolę w rozwoju fandomów odegrały magazyny prasowe i seriale telewizyjne z gatunku *science fiction*, których złoty okres przypada na lata 30. XX wieku. Jednym z najpopularniejszych magazynów był *Amazing Stories*, w którym pojawiła się, między innymi, postać Bucka Rogersa – kosmicznego awanturnika i żołnierza. Jego popularność doprowadziła z kolei do powstania Flasha Gordona, kolejnego wielkiego bohatera, który stał się jedną z inspiracji do stworzenia *Gwiezdnych wojen* (Taylor 2015: 27–28).

W oparciu o treści publikowane w *Amazing Stories* i podobnych magazynach ich wielbiciele zaczęli tworzyć swoje własne opowiadania (tak zwane *fanfiction*), które następnie drukowano i upubliczniano w czasopismach fanowskich (*fanzinach*). Pierwszym z nich był *The Comet*. Oprócz fanficków znajdowały się w nim także *fan art*y (treści graficzne) oraz komentarze i dyskusje dotyczące danego uniwersum *science fiction*. W latach 30. XX wieku odbył się również pierwszy konwent fanów fantastyki naukowej (Lisowska-Magdziarz 2017: 36).

W latach 90. minionego stulecia niebagatelny wpływ na ewolucję fandomów miał rozwój Internetu. To medium początkowo było dostępne wyłącznie w kampusach i placówkach wojskowych. Gdy jednak Internet zaczął być osiągalny dla większości obywateli, szybko stał się podstawowym medium funkcjonowania fandomów (Coppa 2006: 42). Pierwszym fandomem, który skorzystał w całości z dobrodziejstwa nowego medium, byli wielbicieli serialu *science fiction* zatytułowanego *Z Archiwum X* (Lisowska-Magdziarz 2017: 38). Należy też dodać, że świat wirtualny jest uznawany za rozproszony i stale rozrastający się fenomen (Suszczyński 2006: 233). Tak też jest w przypadku fandomów: ich członkowie pochodzą z różnych krajów (choć oczywiście Internet niweluje problem odległości) i stale pojawiają się nowe osoby zainteresowane danym uniwersum.

W Internecie można odnaleźć wiele stron fanowskich poświęconych *Gwiezdnym wojnom* (na przykład Ossus.pl oraz StarWars.pl). Przedstawienie i opisanie ich wszystkich wymagałoby znacznie obszerniejszego opracowania, dlatego na potrzeby niniejszego tekstu zdecydowano się na selekcję. Skupiłem się na witrynie Bastionu Polskich Fanów Star Wars jako wzorcowej stronie fandomowej. Wybór ten był podyktowany bardzo dużą liczbą członków (ponad dwadzieścia tysięcy zarejestrowanych użytkowników), znaczącym wkładem w rozwój fandomu *Gwiezdných wojen* oraz zróżnicowaniem treści tworzonych przez użytkowników witryny.

Założenia metodologiczne badań własnych

W niniejszym artykule przedstawiam wyniki badania dotyczącego Bastionu Polskich Fanów Star Wars, które w największym stopniu realizują cel deskryptyczny (opisowy), a także poznawczy. Dążyłem do pozyskania jak największej wiedzy o opisywanym zjawisku,

poznania środowiska fanów, jego realiów, rodzajów fanowskiej aktywności, zidentyfikowania obszarów działalności. Interesowały mnie różnice i podobieństwa między fanami afirmatywnymi a fanami twórczymi, dystynktywne cechy fanów oraz ich stosunek do określonych elementów franczyzy stworzonej przez Lucasa. Cel moich badań oraz interesujące mnie zagadnienia łączą się z pojęciami wypracowanymi przez uczonych zajmujących się obszarem dyskursu naukowego o fandomach (*fan studies*). Jestem także aktywnym członkiem fandomu, posiadającym określoną wiedzę na temat znajomości rzeczywistości fanowskiej i produkcji *Gwiezdne wojny*.

Zakres badań oraz specyfika badanego przedmiotu (strona internetowa) umożliwiają wykorzystanie metody badawczej, jaką jest jakościowa analiza treści. Polega ona na badaniu zarejestrowanych przekazów w formie stron www książek, czasopism, listów itp. Należy zatem najpierw zapoznać się z interesującym badacza materiałem (podjęcie decyzji, co i w jakim okresie jest dla badacza najistotniejsze). Zgromadziłem materiał badawczy, a następnie przeanalizowałem zebrane dane (Babbie 2007: 346–347). Analiza dotyczy tekstów kultury, takich jak: artykuły, publikacje oraz wpisy (posty) użytkowników w sekcji komentarzy i forum dyskusyjnego. W celu ukazania jak najbardziej szczegółowego spektrum zjawiska dokonałem analizy aktywności fanów na przestrzeni kilkunastu lat (2006–2022), przyglądając się wypowiedziom użytkowników w ponad dwudziestu wątkach na forum.

Łącznie na portalu napisano ponad siedemset osiemdziesiąt tysięcy postów i założono więcej niż siedemnaście tysięcy tematów. Najchętniej dyskutowanym tematem był wątek dotyczący gry *Star Wars: The Old Republic*. Pojawiło się w nim ponad dwa tysiące postów. Należy także dodać, że liczba zarejestrowanych użytkowników Bastionu wynosi dwadzieścia dwa tysiące dwieście pięćdziesiąt dziewięć osób (zob. statystyki Bastionu).

Historia i charakterystyka Bastionu Polskich Fanów Star Wars

Bastion Polskich Fanów Star Wars oficjalnie rozpoczął swoją działalność 6 stycznia 2002 roku. Funkcjonował wtedy pod domeną Bastion.net. Strona powstała w wyniku połączenia kilku mniejszych witryn internetowych: Star Wars Dantooine, Pic of the Week, Obroa-Skai oraz Star Wars Games. Najważniejszymi osobami związanymi z powstaniem Bastionu są fani o nickach (pseudonimach): Strangler, Yako, Jeth i Lord Sidious (obecny administrator serwisu).

Twórcy witryny, przy jej tworzeniu, inspirowali się zagranicznymi portalami poświęconymi tematyce *Gwiezdnych wojen*. Najistotniejszym z nich jest powstały w 1997 roku i wciąż istniejący TheForce.net. Strangler i Lord Sidious byli odpowiedzialni za stworzenie całego kodu strony umożliwiającego jej funkcjonowanie, czyli skryptu opartego o najpopularniejszy język programowania – PHP. Natomiast sam pomysł na stworzenie Bastionu narodził się podczas spotkań klubowych.

Istotną częścią witryny Bastionu, będącą centrum aktywności fanów, jest forum dyskusyjne posiadające dwadzieścia siedem sekcji. Można na nim odnaleźć działy poświęcone ogólnym dyskusjom o świecie *Gwiezdnych wojen*, konkretnym trylogiom, serialom telewizyjnym (z podziałem na aktorskie i animowane), książkom, komiksom czy grom. Na forum znajdują się także sekcje: „Fandom” (przeznaczona do publikacji postów dotyczących spotkań, konwencji), „Twórczość Fanów” (tematy związane z *fan labor*), „Federacja Handlowa” (umożliwiająca sprzedaż lub zakup produktów, najczęściej są to rzadkie pozycje książkowe) oraz specjalna sekcja pozwalająca na zakładanie prześmiewczych tematów (przykładowo – *Bastion zszedł na psy?*, gdzie użytkownicy piszą, co na stronie im się nie podoba). Wypowiedź ilustrująca omawiane zagadnienie autorstwa fana o pseudonimie Vos (2021) brzmi następująco:

Jakiś czas temu szukałem swojego starego posta na forum i przez przypadek trafiłem na dyskusję polityczną pod jakimś newsem. Szczerze mówiąc nie pamiętam, kiedy ostatni raz czytałem taki – wybaczenie – ściek. I nie zrozumcie mnie źle, nie chcę zabrznieć jak dziaders w stylu „było nas jedenaścioro, mieszkaliśmy na Bastionie w jeziorze”, ale tutaj poziom rozmowy był tak zerowy, że grupy fejsbukowe typu POLONIA CHICAGO BIJEMY REKORD GUINNESSA reprezentują przy tym szczyt oglądy i kultury osobistej, wyzywanie od komuchów, homosiów, co to ma być? (Vos 2011)

Powyższa wypowiedź odnosi się przede wszystkim do tematów niezwiązanych z *Gwiezdnymi wojnami*. Na forum istnieje bowiem dział „Senat galaktyczny”, w którym prowadzone są dyskusje na tematy polityczne. Ich treść przenika następnie do innych wątków. Często użytkownicy nie panują nad swoimi emocjami i wielu z nich otrzymuje czasowy zakaz publikowania postów (czyli tzw. bana).

Forum Bastionu wyróżnia się na także na tle innych stron systemem organizacji postów. Na większości witryn wątki podzielone są na strony. Po napisaniu określonej liczby postów, kolejne są przenoszone na następną stronę. Bastion stosuje metodę nazywaną przez użytkowników systemem „drzewek”. Cała dyskusja odbywa się na jednej stronie. Natomiast jeśli użytkownik chce odnieść się bezpośrednio do postu innego użytkownika umieszcza wypowiedź pod jego wiadomością. Nie musi więc szukać interesującej treści na wielu stronach i stosować metody cytatu.

Analizując społeczność Bastionu, istotne jest bliższe przyjrzenie się jego użytkownikom. Zdobycie ważnych informacji umożliwia temat założony na forum, zatytułowany *Typowy wizerunek Bastionowicza*. Każdy użytkownik może w nim podać informacje o swojej płci, wieku, miejscu zamieszkania, stanie cywilnym czy zainteresowaniach (innych niż *Gwiezdne wojny*). Dane podało sto

jeden osób: osiemdziesięciu siedmiu mężczyzn i czternaście kobiet. W otwartym wątku wypowiedział się niewielki procent wszystkich zarejestrowanych. Należy jednak brać pod uwagę fakt, iż znaczna część użytkowników jedynie czyta treści i nie jest zainteresowana publikowaniem postów. Aktywność w wątku na przestrzeni dwunastu lat (temat został bowiem założony w 2009 roku, a ostatni post pochodzi z 2021 roku) pokazuje również, że społeczność Bastionu tworzą osoby w wieku od dwunastu do czterdziestu lat. Zdecydowana większość z nich uważa *Imperium kontratakuje* za najlepszą część *Gwiezdnych wojen*. Wyższość filmu w reżyserii Irvina Kershnera nad pozostałymi epizodami potwierdza także wątek *Który epizod jest najlepszy?* – prawie dwustu użytkowników wyraziło swój zachwyt nad piątą częścią sagi. Przykładowo, użytkownik Miko Fett (2006) napisał:

TESB – Za pościg w polu asteroid oraz towarzyszącą mu świetną muzykę, która zresztą jest wspaniałą w całym filmie, za klimat w mieście w chmurach, za Bobę Fetta i wzruszającą scenę na samym końcu, jak Luke, Leia i automaty spoglądają na odlatującego Sokoła z nadzieją na lepszą przyszłość. Za wszystko! Ten film jest kapitalny! (Miko Fett 2006)

Recepcja treści *Gwiezdnych wojen* przez społeczność Bastionu Polskich Fanów Star

Odbiór *Gwiezdnych wojen* jest ważnym zagadnieniem dla poruszanej w niniejszym artykule kwestii nawiązywania relacji z tekstem kultury. Należy zatem przedstawić przykłady recepcji przez fanów nie tylko

filmów, ale także pozostałych elementów franczyzy. User AJ73 (2019), będący wielbicielem przede wszystkim twórczości filmowej, pisze, iż:

Jestem fanem zdecydowanie filmowym, po prostu Star Wars-y muszę mieć, widzieć na ekranie. Nic na to nie poradzę, próbowałem, ale się nie da. Zgrzytałem wielokrotnie zębami podczas czytania chociażby książek z okresu Starej Republiki, i choć przeczytałem, to *Revan* wymęczył mnie właśnie tym, że nie miałem tego na ekranie, niestety... Cała OT to dla mnie Magia, *Empire Strikes Back* to absolutne mistrzostwo z filmowej sagi i wyznacznik tego, jak powinny wyglądać filmy (AJ73 2019).

Podobnie uważa gwiazdor90 (2019): „Jestem typowym fanem filmowym. Miałem jeden komiks, jakieś tam gadzety i tyle”. Natomiast użytkownik mkn (2019) jest zwolennikiem nie tylko filmów: „Łykam TCW, na początku nuda, ale z kolejnymi sezonami jest coraz lepiej. Później nadganiem Rebels, który też coraz lepiej się rozkręca. Kupuję i czytam wszystkie kanoniczne książki, które wyszły w Polsce, nadganiem po angielsku wszystkie komiksy i jestem już na bieżąco”.

Ciekawym zjawiskiem jest także pierwsze zetknięcie się fanów z *Gwiezdnyimi wojnami*. Jak pisze Finster Vater (2019):

Wyczekiwanie i Nerdyzm – kolega z podwórka miał rodzinę we Francji, i jeździł co roku na wakacje, i raz jak wrócił to opowiadał o takim filmie gdzie działo się, że ja cię nie mogę, i w kosmosie, i za jakiś czas wyszło że TEN właśnie TEN film będą grali u nas w kinie. I to była MAGIA. I pierwsze „wyroby rzemieślnicze” czyli figurki ze sklepów „1010” drobiazgów (oczywiście podrabiane, ale kto wtedy się przejmował). I komiksy (pierwsze SW Marvela), które kolega dostawał z Francji i trzeba było tłumaczyć, kalecząc język Balzaca. I potem TESB i wreszcie zwieńczenie trylogii. I poczucie, że coś się w życiu skończyło (Finster Vater 2019).

Podobne stanowisko wyraził użytkownik darth numbers (2019):

SW na Zachodzie były komercyjnie praktycznie martwe (czy może zamrożone w karbonicie?), w PL mieliśmy tylko filmy, a i tak się to w kółko wałkowało. Fanostwo kwitło w najlepsze, mimo, że SW stawały się prawie reliktem. Szkoda, że ta cholerna komuna nie dała ówczesnym fanom w Polsce tego, co mieli szczęściarze na Zgniłym Zachodzie (głównie zabawki i modele). Czyli tak jakby SW nie było, a w sumie było ich pełno, żyły w najlepsze w powszechnej świadomości i kulturze (darth numbers 2019).

W przytoczonych wypowiedziach uwidacznia się prawidłowość, iż *Gwiezdne wojny* już po pierwszym seansie zafascynowały wiele osób i sprawiły, że widzowie zapragnęli posiadać ekwiwalent filmu we własnym domu w postaci figurek oraz modeli przedstawiających bohaterów i statki kosmiczne. Wielu osobom *Gwiezdne wojny* towarzyszą przez całe życie, darth numbers (2020) w innym temacie (*Podsumowanie wszystkich trylogii*) pisze bowiem:

Za miesiąc będzie 35 lat od chwili, gdy pierwszy raz widziałem *Imperium Kontratakuje* w kinie. W tamtych czasach *Wojny Gwiezdne* robiły straszliwe wrażenie. Nie było nic lepszego. Nie dało się zrobić nic lepszego. Te filmy były jak bomba wodorowa dla umysłu małolata. Czasami jestem w stanie przypomnieć sobie dokładnie to uczucie, gdy po raz pierwszy zobaczyłem Imperialny Niszczyciel. Ta cudowna mieszanina szoku, zgrozy i totalnego oczarowania! (...) Od tamtych czasów starwarsy towarzyszyły mi przez cały czas – i przez kiepskie lata 80-te, i przez „czasy renesansu” w latach 90-tych, przez okres zawieszenia 2005–2012, aż do dziś (lata dwudzieste!). (...) Wszystkie trylogie, wszystkie filmy są zawsze dla mnie bardzo miłym przeżyciem. Do wszystkich wracam

bardzo chętnie. Różnica w „dobroci” trylogii jest dla mnie niewielka i czysto subiektywna – każda ma swoje dobre i złe strony (darth numbers 2020).

W kontekście zagadnienia odbioru filmów istotne są słowa fana o pseudonimie darth numbers dotyczące oceny poszczególnych trylogii. Jest on zwolennikiem zarówno epizodów stworzonych przez Lucasa, jak i tych wyprodukowanych przez Disneya. Użytkownicy Bastionu wyrażają różne opinie. W temacie o prowokacyjnym tytule *Dlaczego Disney niszczył Ci dzieciństwo?*, założonym przez Mossara, można odnaleźć wypowiedzi użytkowników wyrażających swoje niezadowolenie z powodu przejęcia franczyzy *Gwiezdnych wojen* przez wspomnianą korporację. Użytkownik używający nicku Zablockowany pisze:

Nastąpiło TLJ, w którym Luke Skywalker najbardziej lubiana postać sw przez lata stał się mordercą dzieci i brudasem utrzymywanym przez służki, który ma w czterech literach siostrę znajdującą się w poważnym niebezpieczeństwie (Zablockowany 2018).

Wypowiedź ta skupia się na krytyce przedstawienia Luke’a w ósmej części sagi (*Ostatni Jedi*, 2017). Jest to jedna z bardziej kontrowersyjnych decyzji podjętych przy produkcji nowych filmów – sposób ukazania bohatera nie spodobał się zarówno zagranicznym, jak i polskim fanom. W temacie autorstwa Mossara można także odnaleźć wypowiedzi będące próbą wyszydzania osób nie lubiących epizodów wyprodukowanych przez Disneya. Użytkownik Karaś napisał:

Wolałem starlorsy głupie, z durnymi dialogami, żenującą grą aktorską, masą wpadek, błędów i płaczących gór niż profesjonalne, wysokobudżetowe filmy z gwiazdorską obsadą i rozmachem. Poza tym chciałem

przez sto lat walczyć w kółko sześć epizodów, a nie się dobrze bawić przy nowych filmach (Karaś 2018).

Wypowiedzi w podobnym tonie na Bastionie jest znacznie więcej. Często zamiast merytorycznej dyskusji odnaleźć można jedynie klótnie użytkowników. Ci, którzy krytykują nowe *Gwiezdne wojny* uważają osoby wychwalające każdy element franczyzy za „łykających wszystko pelikanów”, natomiast drudzy uważają osoby krytykujące za „hejterów”. Do stałych słów używanych na Bastionie należy więc choćby fraza „pelikanon” określająca dzieła powstałe po przejęciu marki *Gwiezdných wojen* przez Disneya (filmy, książki, komiksy), stojące w sprzeczności do starszych pozycji (Mossar 2022). Zwięzłą opinię o całokształcie dyskusji na Bastionie wyraził darth numbers. Do jego słów nawiązał w swoim poście inny użytkownik, HAL 9000:

Jest kilka osób, które zaglądają na Bastion, bo kochają *Star Wars*, ale jest sporo osób, których interesuje tylko Bastion i zrobienie rozróby/syfu itd. (...) To jest dzicz. Już na początku fajnie mi to wytłumaczył darth numbers i jestem mu za to wdzięczny: „Co Ty chłopie, myślałeś, że na Bastionie jest dyskusja? Wolne żarty! Tu jest amok i cegła w łeb. *Gwiezdne Wojny* to wspaniałe zjawisko filmowe, ale społecznie... lepiej nie komentować”. Więc albo się uodparniasz na toksyny albo omijasz skażony teren (HAL 9000 2018).

Abstrahując od powyższego stwierdzenia, na Bastionie znajduje się także wiele wątków, w których panuje kulturalna atmosfera, a użytkownicy bez klótni wyrażają swoje poglądy. Przykładem jest dyskusja w temacie *Najlepsze co może spotkać SW*. Zalogowani piszą o tym, co chcieliby zobaczyć w przyszłych filmach; co byłoby najlepszą drogą dla Disneya. Najczęściej padają słowa, iż *Gwiezdne*

wojny powinny odejść od znanych dotychczas bohaterów i skupić się eksplorowaniu nieukazanych dotąd okresów czasowych i wydarzeń. Mossar (2018) napisał:

Nikogo chyba nie zdziwi, że na początek podam Starą Republikę. Otwarcie się Disneya na ten okres to (w teorii) najlepsze co mogą zrobić z perspektywy fana takiego jak ja. Mogą wtedy tworzyć nowe rzeczy bez przerażenia, że naruszą OT [epizody IV–VI – I.M.] albo okres pomiędzy OT i ST [epizody VII–IX – I.M.] (Mossar 2018).

Podobną opinię wyraża mkn (2018): „Po zakończeniu ST ciężar przenosi się na czasy dawne/starożytne. Dostajemy film i serial podparte grą, książkami i komiksami”.

Kilkukrotnie przywoływany Mossar jest jednym z najbardziej aktywnych użytkowników Bastionu. Założył ponad sto trzydzieści tematów na forum i napisał ponad osiem tysięcy postów. Należy zatem do Klubu Millenium, grupy użytkowników posiadających na swoim koncie ponad tysiąc postów. Według ostatnich zliczonych danych (stan na 6 stycznia 2024 roku) na Bastionie jest stu sześćdziesięciu ośmiu użytkowników, którzy napisali więcej niż tysiąc postów. Liderem jest Lord Bart. Od czasu rejestracji w 2004 roku zamieścił ponad dwadzieścia siedem tysięcy postów. Pozostali użytkownicy z bardzo dużą liczbą wiadomości to między innymi Hego Demask (ponad osiemnaście tysięcy) czy Anor (prawie szesnaście tysięcy). W pierwszej dwudziestce użytkowników znajdują się osoby zarejestrowane w 2016 i 2017 roku, co świadczy, że w dobie dominacji mediów społecznościowych, takich jak Facebook czy Twitter (X), tematyczne fora dyskusyjne wciąż potrafią wzbudzić zainteresowanie i skłonić do publikowania wielu wypowiedzi i uczestnictwa w dyskusjach.

Aktywność wirtualna i pozainternetowa fanów *Gwiezdnych wojen*

W środowisku miłośników *Gwiezdnych wojen* istotna jest również aktywność pozainternetowa, związana z funkcjonowaniem klubów oraz inicjatyw fanowskich. Specjalna mapa fandomów znajdująca się na Bastionie pozwala za pomocą odnośników przekierować zainteresowaną osobę na stronę poszczególnych fanklubów, gdzie znajdują się szczegółowe informacje o organizowanych spotkaniach. Analizując ją, można zauważyć, iż obecnie w Polsce działa dwadzieścia jeden fanklubów oraz sześć inicjatyw fanowskich. Najwięcej z nich znajduje się w województwach: śląskim, dolnośląskim, wielkopolskim i kujawsko-pomorskim. Część fanklubów organizuje cykliczne spotkania. Należy zatem wspomnieć o fanklubach z Wrocławia i Rzeszowa. Spotkania wrocławskie nazywane są Imperiadami i odbywają się średnio co miesiąc. Podobnie jest z fanklubem działającym w Rzeszowie – jego członkowie pod koniec każdego miesiąca spotykają się w Wojewódzkim Domu Kultury i dyskutują o najnowszych wydarzeniach rozgrywających się w świecie *Gwiezdnych wojen*.

Fani afirmatywni i twórczy

Aktywność osób zafascynowanych franczyzą stworzoną przez Lucasa to także kreatywne działania, a zatem wcześniej opisane *fan labor*. Użytkownicy Bastionu zajmują się pisaniem opowiadań oraz tworzeniem grafik i filmów. Dział poświęcony *fan fiction* zawiera spis wszystkich opublikowanych na stronie opowiadań. Można nie tylko je przeczytać, ale także podzielić się swoimi uwagami w sekcji komentarzy i ocenić w skali od jednego do dziesięciu (na przykład opowiadanie autorstwa SirStaniaka zatytułowane *Bombad senator*,

przedstawiające alternatywną historię życia Jar Jar Binksa – jednego z głównych bohaterów *Mrocznego widma*, czyli pierwszej części sagi). Interesujący jest fakt, że wśród twórczości fanów, oprócz prozy, można także odnaleźć wiersze czy ballady. Jedną z ciekawszych prac jest *Ballada o upadku Zakonu Jedi* autorstwa Mistrza Jedi Radka, opisująca kluczowe wydarzenia z trzeciego epizodu, *Zemsty Sithów* (2005) – pokonanie Jedi przez Sithów i powstanie Imperium. Poniżej przykładowy fragment:

(...) A oto Palpatine, polityk, kanclerz i mówca
W sekrecie: Sith, despota, pan hufca
Separatystów. Skacze teraz jak czarna pantera
Oręż ręki widać mu nie uwiera

Staje mu na drodze Agen Kolar, wojownik
Znany wśród Jedi zła napastownik
Co za wygraną nigdy nie da
Nie zmorzy go strach, liczby ni bieda
Zawsze pierwszy do miecza jak i przyjaźni
Umarł każdy bandzior co nie miał bojaźni
i nie rzucił broni. Lecz tym dziwnym razem
Kolar padł martwy cięty ponad pasem
(Mistrz Jedi Radek 2008).

Twórczość z zakresu *fan artu* jest również interesująca. Prace z tej dziedziny fanowskiej aktywności tworzą między innymi dwie użytkowniczki: Asfo i Kathi Langley. Pierwsza z nich publikuje swoje prace w serwisie DeviantArt (zbiór jej dzieł jest zatytułowany *Asfo-delium*). Posiada także strony poświęcone grafikom na Facebooku i Instagramie. Asfo tworzy prace związane nie tylko z *Gwieздnymi wojnami*. Przykładowo, wśród jej dzieł można odnaleźć grafiki

inspirowane nurtem feministycznym. Kathi Langley wyszła natomiast z inicjatywą mającą na celu podniesienie poziomu dyskusji na forum Bastionu. Założyła temat *Minikonkurs forumowy Kathi L*, w którym co miesiąc wybierała najciekawszy lub najbardziej merytoryczny post. Jego autor w nagrodę otrzymywał namalowaną przez Kathi pracę. Mógł dowolnie wybrać temat dzieła.

Członkowie Bastionu tworzą również filmy. Egzemplifikację stanowią projekty wykonywane przez użytkownika posługującego się nickiem Myoghi. Zajmuje się on modelowaniem oraz renderowaniem elementów ze świata *Gwiezdnych wojen*, takich jak roboty czy broń, w formie krótkich animacji trójwymiarowych. Stworzył między innymi animację pokazującą funkcjonowanie robota BB-8 na pokładzie Sokoła Millenium (2021).

Inicjatywą fanowską wartą przedstawienia jest także podcast *Pora Imperatora*, tworzony przez użytkowników posługujących się pseudonimami Misiek i Bocian. Powstał on w 2009 roku i początkowo był audycją emitowaną we wrocławskim radiu studenckim UniRadio. Prowadzący zapraszali do programu znane osoby ze środowisk fanowskich i dyskutowali na tematy związane z kulturą popularną. Audycja została zawieszona po gościnnym występie Ulva, jednego z założycieli polskiego fandomu Transformerów, znanego w kręgach fanowskich ze skandalicznego zachowania. Ulv w trakcie audycji obraził wiele osób (w tym także publicznych) i władze radia podjęły decyzję o zakończeniu współpracy z Miśkiem i Bocianem. W lutym 2022 roku audycja powróciła. Obecnie funkcjonuje jako seria podcastów publikowanych w serwisie YouTube. Prowadzący dyskutują o najnowszych i najciekawszych wydarzeniach z uniwersum *Gwiezdnych wojen* (między innymi o serialu *The Book of Boba Fett*) oraz filmach i serialach na podstawie komiksów wydawnictw Marvela i DC Comics.

Nieodzownym elementem twórczości fanowskiej są też, bez wątpienia, memy internetowe. Według najprostszej definicji, mem jest

żartem internetowym, składającym się z obrazu i tekstu, wykorzystującym elementy związane z kulturą (Kamińska 2011: 61). O jego popularności świadczy tworzenie przez internautów kolejnych wariantów, opartych na tym samym, głównym schemacie (Kamińska 2011: 64). *Gwiezdne wojny* doczekały się powstania niezliczonej liczby memów. Od czasu premiery dziewiątej części, jednym z najpopularniejszych jest ten przedstawiający pochodzenie Rey, będący parodią zwrotu fabularnego – ukazania bohaterki jako wnuczki Imperatora, wyrzekającej się jednak swojego pochodzenia i przyjmującej nazwisko Skywalker. Twórcy tego rodzaju memów zmieniają oryginalny dialog i obraz filmowy. Gdy w kulminacyjnym momencie epizodu pewna staruszka zadaje głównej bohaterce pytanie o nazwisko, zamiast duchów Luke’a i jego siostry, Lei, Rey dostrzega inną postać i podaje jej godność jako własną. Przykładowo, w jednym z wariantów mema Rey przyjmuje nazwisko powszechnie nie lubianego wśród fanów bohatera, Jar Jar Binksa, w innym natomiast nazywa siebie Starkiller, co stanowi nawiązanie do Galena Mareka (Starkillera), postaci z gry *The Force Unleashed*, której pseudonim miał być we wczesnych wersjach scenariusza do *Nowej nadziei* nazwiskiem Luke’a.

Na witrynie Bastionu, w kategorii „Inne”, można odnaleźć dział „Humor”, w którym użytkownicy zbierają memy pochodzące z różnych stron internetowych i pokazują zbiorczo w formie artykułu raz na kilka miesięcy.

W opozycji do przywołanych użytkowników i ich twórczości stoją członkowie Bastionu będący fanami afirmatywnymi. Ich uwielbienie *Gwiezdných wojen* przejawia się poprzez kolekcjonowanie figurek, książek, komiksów i wszelkich innych elementów związanych z sagą autorstwa Lucasa. Bastion umożliwia zapoznanie się ze zbiorami użytkowników w sekcji strony poświęconej kolekcjonerstwu. Imponującą kolekcją może poszczycić się między innymi użytkownik Darth GROM, fan z ponad trzydziestoletnim stażem.

Jego zbiory składają się z figurek bohaterów epizodów, replik hełmów noszonych przez Szturmowców czy Gwardzistów Imperialnych, komiksów, książek oraz albumów i przewodników filmowych. Najcenniejszym elementem kolekcji jest naturalnych rozmiarów figura przedstawiająca Dartha Maula, antagonistę z *Mrocznego widma*.

Kolekcje fanów mogą składać się nie tylko z gadżetów nawiązujących do serii jako całości, ale również do jej poszczególnych elementów. Przykładem jest kolekcja Rahama Koty, który zbiera przede wszystkim przedmioty związane z telewizyjnymi *Wojnami klonów*. Posiada figurki bohaterów ze wspomnianego serialu, a także karty, żetony i zestawy Lego.

Zaprezentowane przykłady wpisów, opinii, działalności twórczej i kolekcjonerstwa użytkowników Bastionu pokazują ich fascynację *Gwiezdnymi wojnami* oraz wysoki poziom zaangażowania jako fanów, zarówno afirmatywnych, jak i twórczych. Członkowie społeczności Bastionu przejawiają jednak jeszcze inne zainteresowania. Nie skupiają się wyłącznie na *Gwiezdnym wojnach*. Wspomniany w opisie historii Bastionu administrator strony, Lord Sidious, jest wielkim miłośnikiem podróży inspirowanych lokacjami filmowymi. Odwiedził między innymi Petrę w Jordanii (miejsce finałowej sekwencji *Indiany Jonesa i ostatniej krucjaty* Stevena Spielberga z 1989 roku) oraz jezioro Tekapo w Nowej Zelandii (lokacja wykorzystana przy kręceniu filmu *Hobbit: Pustkowie Smauga* Petera Jacksona z 2013 roku). Lord Sidious nie tylko odkrywa te ciekawe miejsca, ale także tworzy relacje z podróży i publikuje na autorskiej stronie poświęconej filmowym szlakom.

Użytkownicy Bastionu są również fanami innych serii filmowych i telewizyjnych. Na przykład Stuntman Mike jest miłośnikiem *Star Treka*, oglądał wszystkie serie i filmy. W dziale forum dedykowanym dyskusjom o kinematografii, w temacie poświęconym najnowszej serii, *Star Trek: Picard* (2020–2022), wyraził następującą opinię o najnowszym serialu i całej franczyzie:

Chyba będę pierwszym z odczuciami na temat premierowego odcinka drugiego sezonu. A więc... serce wali... po prostu... z podniecenia. Jak się jest fanem i się spędziło z tym całe lata 90-te to nie można tego nie kochać (Stuntman Mike 2022).

Na Bastionie można odnaleźć także miłośników różnorodnych pozycji literackich czy gier. Lubiana jest między innymi twórczość brytyjskiego pisarza *fantasy* i *science fiction*, Terry'ego Pratchetta. Użytkownik volrath napisał:

Jeden z najlepszych współczesnych pisarzy fantastyki, Świat Dysku jest serią genialną, głównie ze względu na, że tak się wyrażę, nowatorskie podejście do tematu (volrath 2006).

Natomiast szczególnie lubianą grą jest *World of Warcraft*, wymieniana przez użytkowników jako jedna z gier ich życia w temacie o tym samym tytule. Bardzo wymowną opinię o niej wyraził Mossar:

World of Warcraft. Gra, która definiowała mnie w czasach gimnazjum, liceum i części studiów. Twór, który na przestrzeni lat ewoluował. I mimo że jest już czymś totalnie odmienionym, to dalej elektryzuje miliony graczy (Mossar 2019).

Refleksje końcowe

Przyglądając się wypowiedziom użytkowników Bastionu Polskich Fanów Star Wars, widać, że *Gwiezdne wojny* wielu z nich zafascynowały od pierwszych scen i wciąż pozostają istotnym elementem ich życia, co odpowiada założeniom indywidualnego odbioru tekstu kultury opisanym przez Williamsa. Pozyskane w trakcie badań informacje

wskazują, że fani szczególną estymą darzą piątą część sagi, *Imperium kontratakuje*, ale nie skupiają swojej uwagi wyłącznie na filmach – popularne wśród nich są także książki i komiksy.

Należy zauważyć, że większą część opisanej społeczności stanowią mężczyźni, kobiety obecne są w niej w znacznie mniejszym stopniu. Użytkownicy dzielą się na fanów afirmatywnych i transformacyjnych/twórczych. Wśród członków Bastionu są bowiem mężczyźni kolekcjonujący gadżety ze świata *Gwiezdných wojen* oraz tworzący opowiadania oraz filmy. Kobiety skupiają się przede wszystkim na działalności artystycznej, tworząc *fan arty* i *fan fiction*. W zdecydowanej większości nie interesują się kolekcjonowaniem figurek lub innych gadżetów – jest to domena męskiej części fandomu.

Kwestią poddaną analizie była także wirtualna i pozainternetowa aktywność fanów *Gwiezdných wojen*. Fakt, iż opisany fandom nie jest zwykłą grupą istniejącą w serwisie społecznościowym (jak choćby Facebook), ale odrębną witryną, świadczy o ciągłej popularności dawniejszych form aktywności internetowych, takich jak forum dyskusyjne. Regularne publikowanie informacji, komentarzy oraz postów sprawia, że opisane strony pozostają czynne i umożliwiają dołączenie kolejnym osobom. Ważne jest także, że fani wyrażają chęć spotkania z innymi miłośnikami *Gwiezdných wojen* poza Internetem. Zaangażowanie widać na przykładzie zgromadzeń odbywających się w różnych miastach (można tu wskazać na przykład spotkania we Wrocławiu i Rzeszowie).

Należy stwierdzić, iż członkowie witryny Bastionu Polskich Fanów Star Wars wpisują się w definicję fana, przedstawioną na początku niniejszego artykułu. Łączą oni uczestnictwo w kulturze z kulturą uczestnictwa, a sfera filmowa wpływa na ich codzienną aktywność. Potwierdzając słowa Jenkinsa, prowadzą wielowektową działalność, dzielą się swoją twórczością z innymi i angażują

się w swoją pasję w Internecie oraz poza nim. Mimo że zdarzają się między fanami drobne konflikty, wiele ich wpisów i przejawów twórczości jest cennym elementem wspólnoty i kultury fanowskiej.

Bibliografia

- Babbie E., 2007, *Badania społeczne w praktyce*, przeł. W. Betkiewicz et al., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Burszta J., Kaniewski W., 2010, *Gwiazdne wojny – nieustająca reaktywacja*, [w:] *Dawno temu w Galaktyce Popularnej*, red. A. Jawłowski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, s. 103–116.
- Campbell J., 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski Poznań: Zysk i S-Ka.
- Cheung T., 2019, *Jediism: Religion at Law?*, “Oxford Journal of Law and Religion”, R. 8, z. 2, s. 350–377.
- Coppa F., 2006, *A Brief History of Media Fandom*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, red. K. Hellekson, K. Buse, Nowy Jork: Wydawnictwo McFarland, s. 41–59.
- Drummond L., 1996, *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*, Lanham: Littlefield&Adams.
- Dzikowski B., 2005, *Kosmiczna Religia*, „Nowa Fantastyka”, z. 5, s. 40–42.
- Jenkins H., 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kamińska M., 2011, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań: Wydawnictwo Galeria Miejska Arsenał.
- Keidl P.D., 2018, *Between Textuality and Materiality: Fandom an the Mediation of Action Figures*, “Film Criticism”, z. 2, s. 30–44.

- Lisowska-Magdziarz M., 2017, *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Kraków: Wydawnictwo ToC.
- Maryl M., 2016, *Teksty – kultury – uczestnictwa*, [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrówka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, s. 9–20.
- Napiórkowski M., 2019, *Kod kapitalizmu. Jak Gwiazdne wojny, Coca-Cola i Leo Messi kierują twoim życiem*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Siuda P., 2007, *Fanfiction – przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje – wizje – obawy*, red. W. Gruszczyński, A. Hebda, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA, s. 143–157.
- Suszczyński Z., 2006, *Hipertekst a kultura oralna*, [w:] *Kultura i przyszłość*, red. A. Kisielewska, N. Szydłowska, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 223–233.
- Szczęśna E., 2002, *Słownik pojęć i tekstów kultury*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Szynol A., 2012–2013, *Konwergencja mediów w praktyce*, „Media – Kultura – Społeczeństwo”, z. 7–8, s. 5–20.
- Taylor C., 2015, *Gwiazdne wojny. Jak podbiły wszechświat?*, przeł. A. Bukowczan-Rzeszut, Kraków: Znak Horyzont.
- Urbańczyk A., 2018, *Subwersja, nie sztuka. Korzenie, założenia i problemy fan studies*, „Przestrzenie Teorii”, z. 29, s. 261–275.
- Włodarczyk A., 2016, *Jestem fanką! To straszne! Stereotypowy oraz naukowy wizerunek fana oraz ich konsekwencje*, „Kwadratura Koła”, z. 4, s. 79–85.

Netografia

- AJ73, 2019, *Etapy bycia fanem SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23536> (dostęp: 10.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars*, star-wars.pl (dostęp: 29.10.2024).

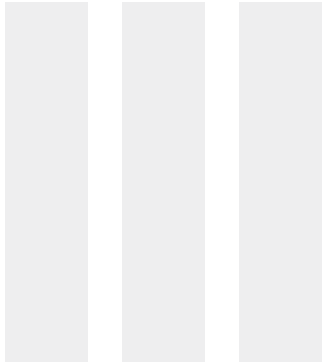
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Humor*, <https://star-wars.pl/Newsy/Humor/2020/7> (dostęp: 20.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Kolekcje fanów*, https://star-wars.pl/Tekst/971,Kolekcje_fanów.html (dostęp: 26.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Mapa polskiego fandomu*, https://star-wars.pl/Tekst/1649,Mapa_polskiego_fandomu.html (dostęp: 10.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Minikonkurs forumowy Kathi L.*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/21819> (dostęp: 26.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Statystyki*, <https://star-wars.pl/Forum/Statystyki> (dostęp: 9.11.2024).
- Bastion Polskich Fanów Star Wars, *Typowy wizerunek Bastionowicza*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/13016> (dostęp: 10.11.2024).
- Biblioteka Ossus, ossus.pl (dostęp: 29.10.2024).
- darth numbers, 2019, *Etapy bycia fanem SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23536> (dostęp: 10.11.2024).
- darth numbers, 2020, *Podsumowanie wszystkich trylogii*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23834> (dostęp: 10.11.2024).
- DeviantArt, <https://www.deviantart.com/asfodelium> (dostęp: 26.11.2024).
- Filmowe szlaki*, <https://www.filmowe-szlaki.pl/szlak-filmowy/> (dostęp: 27.11.2024).
- Finster Vater, 2019, *Etapy bycia fanem SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23536> (dostęp: 10.11.2024).
- gwiazdor90, 2019, *Etapy bycia fanem SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23536> (dostęp: 10.11.2024).
- HAL 9000, 2018, *Ostrzeżenia dla użytkowników, cz. 12*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23026> (dostęp: 12.11.2024).
- Karaś, 2018, *Dlaczego Disney zniszczył Ci dzieciństwo?*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23057> (dostęp: 14.11.2024).
- Miko Fett, 2006, *Który epizod jest najlepszy?*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/1575> (dostęp: 12.11.2024).

- Misiek, Bocian, *Pora Imperatora*, <https://www.youtube.com/watch?v=o-PGJ1g0Rqw> (dostęp: 26.11.2024).
- Mistrz Jedi Radek, 2008, *Ballada o upadku Zakonu Jedi*, https://star-wars.pl/Tekst/1651,Ballada_o_upadku_Zakonu_Jedi.html (dostęp: 26.11.2024).
- mkn, 2018, *Najlepsze co może spotkać SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23257> (dostęp: 16.11.2024).
- mkn, 2019, *Etapy bycia SW*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23536> (dostęp: 10.11.2024).
- Mossar, 2018, *Najlepsze co może spotkać SW*, 19 października 2018 roku, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23257> (dostęp: 16.11.2024).
- Mossar, 2019, *Gry życia, i nie tylko*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23662> (dostęp: 27.11.2024).
- Mossar, 2022, *Pomiędzy Legendami a kanonem*, https://star-wars.pl/News/26193,Pomiedzy_Legendami_a_kanonem.html (dostęp: 17.11.2024).
- Myoghi, 2021, *BB-8. Animacja blender 3D*, https://www.youtube.com/watch?v=SmiLUS5_j14 (dostęp: 26.11.2024).
- SirStaniak, 2017, *Bombad senator*, <https://star-wars.pl/Tekst/3864> (dostęp: 26.11.2024).
- StarWars.pl*, starwars.pl (dostęp: 29.10.2024).
- Stuntman Mike, 2022, *Star Trek: Picard*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23629> (dostęp: 27.11.2024).
- TheForce.net, <https://theforce.net> (dostęp: 29.10.2024).
- volrath, 2006, *Pratchett*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/1160> (dostęp: 27.11.2024).
- Vos, 2021, *Bastion zszedł na psy?*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/11856> (dostęp: 10.11.2024).
- Wattpad*, www.wattpad.com/stories/starwars (dostęp: 28.10.2024).
- Zablokowany, 2018, *Dlaczego Disney zniszczył Ci dzieciństwo?*, <https://star-wars.pl/Forum/Temat/23057> (dostęp: 14.11.2024).

Abstract

Fan Community on the Example of the Bastion of the Polish Star Wars Fans

This article explores the concept of fan communities within participatory culture, using the example of the Bastion of the Polish Star Wars Fans. The purpose is to understand how this particular community realises the model of participatory culture by examining how the fans engage with the Star Wars series. The analysis of posts on the community's website reveals two groups of fans: affirmative and creative. Affirmative fans primarily engage in discussions, criticism, and analysis of Star Wars, as well as in collecting related items. On the other hand, creative fans not only discuss the series, but also create their own works such as films, graphics, and stories based on it. This highlights the different ways in which fans interact with the cultural text and establish social relationships with others who share their interests.



Appendix

Małgorzata Grzywacz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
grzywacz@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7306-6225

Agnieszka Kulig

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
agakul@amu.edu.pl

ORCID: 0000-002-7396-5933

Kultura ukraińska w przestrzeniach Poznania po 24 lutego 2022 roku – rekonesans wstępny wraz z komunikatem autoetnograficznym

Uwagi wstępne

Przekazujemy Państwu do lektury tekst stanowiący próbę zapisu naszej refleksji nad obecnością ludności uchodźczej z ogarniętej wojną Ukrainy z perspektywy naukowczyń i pracowniczek Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Nie jest to praca *stricte* naukowa, lecz raczej zbiór obserwacji i relacji z działań, w których uczestniczyliśmy bądź które współkształtowałyśmy. Konferencyjne motto, tak bardzo związane z relacyjnością kultur w rozmaitych

wymiarach, pozwala nam zabrać głos w nadziei, że on wybrzmi, a nasza kulturoznawcza perspektywa zostanie zauważona, nie tylko z kronikarskich racji.

Agnieszka Kulig

Jak wyłania się splot...

W lutym 2022 roku błogi spokój Europy wschodniej przerwała brutalna agresja rosyjska. Polska w ciągu kilku dni musiała skonfrontować się z realnym zagrożeniem istnienia naszego najbliższego sąsiada. Społeczeństwo polskie, zwłaszcza na poziomie samorządowym i indywidualnych rodzin, zaoferowało Ukraińcom doraźnie domy, miejsca pracy. Niesłychanie szybko małe społeczności zaczęły działać, wykorzystując energię wolontariuszy i zwykłych obywateli. Pamięć o ukraińskiej wojnie nie skończyła się na wyrażaniu żalu w mediach społecznościowych, udokumentowanym zdjęciami fali uchodźców czy żarliwymi wpisami. Przynajmniej jednak, że w dużym stopniu dzięki platformom internetowym oraz sprawdzonym praktykom organizacji pozarządowych byliśmy świadkami uruchomienia obywatelskiego zrywu niesienia pomocy, przyjmowania kobiet z dziećmi na granicy, koordynacji zabezpieczenia ich podstawowych potrzeb. To błyskawiczne działanie wolontariuszy, ludzi dobrej woli, było zaczynem do tworzenia nowych powiązań. Aktorami w nowej rzeczywistości, nowych wspólnotach byli uchodźcy oraz przyjmujący. Kryzys wojenny zawiązał nowe relacje, nowe sploty.

Nasz tekst nie jest jedynie próbą rekonstrukcji tamtych dni, wzbogaconą statystyką oraz odnotowaniem realnych działań pomocowych, edukacyjnych – a z czasem – artystycznych, które miały miejsce w Poznaniu. Nie jest też tylko pracą pamięci o przeszłości, na której napisanie można pozwolić sobie w bezpiecznym dystansie,

bo koszmar wojenny nadal trwa w Ukrainie. Jest to próba przyjrzenia się, jak wyłania się splot oraz jaka wspólnota może się wyłonić w sytuacji granicznej, czy ma szansę na trwałość? Co trwa? Relacje międzyludzkie? Konkretnie działania: edukacyjne, artystyczne?

Zdajemy sobie sprawę, że trudno uchwycić splot działań osób w nieustannej drodze – w stanie ciągłego poszukiwania: pracy, mieszkania, poczucia bezpieczeństwa, aby jak najlepiej opisać stan tymczasowej ochrony (*temporary protection*). Chcemy wrócić do tego ważnego doświadczenia wojennego sąsiedztwa, spróbować odtworzyć przeżycia uchodźców i osób, które niosły pomoc. Pierwsza część tekstu będzie sprawozdaniem działań konkretnych instytucji, druga część to zapis osobistego doświadczenia niesienia pomocy.

Od poznania indywidualnych doświadczeń do wiedzy o kulturze

Zanim splot ukonstytuuje się, należy przyrzeć się różnorodnym materiom. Proponujemy refleksję z perspektywy działań artystycznych i edukacyjnych. Jej ramą jest praca poznańskich pedagożek – Aleksandry Boroń i Agnieszki Gromkowskiej-Melosik – *Ukraińskie uchodźczynie wojenne. Tożsamość, trauma, nadzieja*. Badaczki chciały odejść od powszechnego w literaturze ukazywania uchodźców jako jednorodnej grupy posiadającej podobne doświadczenia i skoncentrowały się na indywidualnych historiach, zawierających perspektywę osobistą. Zaproponowana metoda badań to wywiady narracyjne, dzięki którym autorki pracy poznawały choćby fragmentarycznie przeżycia i doświadczenia kobiet. Badaczki zaznaczają, że to w relacjach uchodźczyń zobaczyły spektrum tragedii, dramat konieczności podejmowania decyzji w warunkach stresu, strachu i egzystencjalnej niepewności (Boroń, Gromkowska-Melosik 2022: 8). Jak podkreślają autorki, pomimo tragedii ich rozmówczynie prowadziły nieustanną

walkę z rzeczywistością i samymi sobą, próbowały odzyskać poczucie kontroli nad własnym życiem. Nie chciały pozostać pasywnymi ofiarami (Boroń, Gromkowska-Melosik 2022: 9). Oto wypowiedź jednej z rozmówczyń:

Zrozumiałam, że to nic nie pomoże, że nie będę spała i [będę] płakała, że to bycie w stanie depresyjnym, to nic dobrego z tego nie wyjdzie. Organizm człowieka sam umie odejść od tych ciężkich wspomnień w tych warunkach, w jakich teraz jestem (Sasha) (Boroń, Gromkowska-Melosik 2022: 211).

Wypowiedź ta może budzić podziw, jako przykład walki o siebie, ale może też niepokoić, bo w takiej sytuacji nie wystarczą motywacyjne frazy „bierz się w garść, nie płacz”. Autorki wsłuchują się w różne głosy i prezentują przykłady radzenia sobie z tragedią, a przy tym przypominają, że osoby doświadczające działań wojennych, tułaczki, narażone są na zespół stresu pourazowego (*post-traumatic stress disorder*). Mogą one cierpieć na zaburzenia pamięci i tożsamości, odrętwienie emocjonalne, nadmierną czujność, wrażliwość, bezsenność, myśli samobójcze (Boroń, Gromkowska-Melosik 2022: 73).

Wspominamy o tym istotnym problemie, który wyłania się w czasie przemocy, bowiem fala uchodźców była nie tylko wymuszona tragicznymi okolicznościami, ale jeśli udało się zabezpieczyć minimum komfortu przybywającym, to niosący pomoc musieli sami skonfrontować się ze skutkami traumy. Nie wszyscy wolontariusze dysponowali odpowiednimi narzędziami psychologicznymi – nie byli po prostu przygotowani do pracy ze strauumatyzowanymi dziećmi, które w stanie odrętwienia nie mogły wyrazić radości z nowego lokum, bo właśnie straciły swoje bezpieczne miejsce i trudno było je uchronić przed informacjami o tragicznej sytuacji ich rodzin, czy dziećmi, które bezpośrednio doświadczyły wojny.

Problem konfrontacji tak młodej osoby ze śmiercią wybrzmiewa między innymi w ważnej publikacji pod redakcją Michała Palucha: *Lekcjach pokoju w czasie(po)wojennym*. Zaznaczmy, że inicjatywa wydania tej książki pojawiła się natychmiast po wybuchu wojny. Publikację poprzedziło seminarium zorganizowane w marcu 2022 roku, w trybie zdalnym, do udziału w którym zgłosiło się ponad stu pedagogów. Inicjatorzy tego działania skonfrontowali się z wielkim wyzwaniem, mianowicie podjęli próbę odpowiedzi na pytania: jak etycznie wykorzystać potencjał pedagogiczny polski i ukraiński w momencie egzystencjalnej próby? Jak wykorzystać nawet odległe polskie doświadczenie po II wojnie światowej, sowietyzacji polskiej pedagogiki (Paluch 2022: 11)? Użyte w tytule „lekcje pokoju” to sugestia twórców monografii, aby podjąć trud nie tylko nauczania dzieci i młodzieży w momencie niepokoju, ale także zapoznać się z kulturą przybywających, ich sferą symboliczną, trudną historią poszukiwania tożsamości. Wspominamy tę ogólnopolską inicjatywę pedagogów jako przykład działania spontanicznego i jednocześnie ważnego nie tylko dla środowiska akademickiego, ale też innych podmiotów niosących pomoc. Przecież z trudną sytuacją dziecka, które obciążone jest doświadczeniem śmierci, konfrontował się nie tylko nauczyciel, ale także wolontariusze z doraźną pomocą, jedzeniem, lekami czy studentki pedagogiki, organizujące dzieciom czas wolny. Bogusław Śliwerski w artykule *Wymiary edukacyjnego wzbudzenia polsko-ukraińskiego w obliczu wojnia i powojnia*, wchodzącym w skład wspomnianej monografii, pyta:

Jak zachować się w sytuacji, gdy wiadomość o śmierci bliskiej osoby, która musiała pozostać w Ukrainie, dociera do dziecka/ucznia doświadczonego w obcym dla niego środowisku jej straty w wyniku militarnej agresji wroga? Dzieci z Ukrainy opuściły swoją ojczyznę, dom, codzienne środowisko życia wraz z najbliższą sobie osobą, by

chronić życie, ale i żyć nadzieją na możliwość powrotu. Ta zaś może być odroczone w czasie, jeśli w wyniku zniszczeń zostały pozbawione domu (Śliwerski 2022: 40–41).

Zdaniem badacza, przybycie do Polski dzieci z Ukrainy doświadczaających wojny wytyczyło przed pedagogiką nowe problemy/perspektywy badawcze. Śliwerski przypomina tutaj o uzasadnionej potrzebie sięgnięcia do tanatopedagogiki, czyli subdyscypliny w naukach pedagogicznych, wspierającej pedagogów i psychoterapeutów pracujących z rodzinami, które doznały utraty bliskiej osoby.

Pojawienie się dzieci ukraińskich wymagało działań natychmiastowych, realnego użycia sprawdzonych narzędzi teoretycznych, ale też działań na poziomie instytucjonalnym. Istotne było wypracowanie i zapewnienie opieki pedagogicznej dla przybywających, wsparcia nauczycieli polskich i ukraińskiej kadry naukowej w organizacji nauki zdalnej. Ważna była tutaj współpraca Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego z pedagogami z Ukrainy, uczestniczącymi w XI Zjeździe Pedagogicznym, który odbył się w Poznaniu w dniach 20–22 września 2022 roku, współorganizowanym przez Wydział Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. A. Mickiewicza (UAM).

Wiadomo, że za sprawnymi instytucjami stoją sprawczy ludzie. Ważne dla wspólnych działań polsko-ukraińskich spotkanie zorganizowano z inicjatywy Profesor Agnieszki Cybał-Michalskiej, Przewodniczącej Komitetu Nauk Pedagogicznych Polskiej Akademii Nauk oraz przewodniczącego Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego, Profesora Piotra Kostyło. Środowiska naukowe wypracowały skuteczne ramy działań pedagogów, ale na szczęście energia pomagania promieniowała także na studentów, którzy bardzo szybko wypracowali formułę doraźnego wsparcia, proponując organizację punktów opieki nad dziećmi, klubów dziecięcych, zbiórkę pomocy

szkolnych, słodczy, zabawek. Studenci wyzwolili także pokłady kreatywności i wyobraźni, uczestnicząc w konkursie „W zwykłych słowach wielka MOC”, zorganizowanym przez Zakład Edukacji Wielokulturowej i Badań nad Nierównościami Społecznymi na Wydziale Studiów Edukacyjnych UAM. Inicjatorkami konkursu były między innymi autorki książki *Ukraińskie uchodźczynie wojenne*. Organizowany był on w 2022 i 2023 roku. Wiersze i opowiadania prezentowane przez studentów miały pomóc ukraińskim dzieciom w adaptacji do nowej rzeczywistości. Dzięki wsparciu Wydawnictwa Naukowego UAM powstały dwa tomy, w dwóch wersjach językowych (polskim i ukraińskim), z ilustracjami studentów, a także ukraińskich dzieci. Słowa mają moc, jednak ważną przestrzenią wyrażania bólu, utraty bezpieczeństwa jest sztuka.

W poszukiwaniu zawiązywania nowych relacji – splotów – wyruszał w swojej twórczości także wykładowca Wydziału Studiów Edukacyjnych, Profesor Jędrzej Stępak. Artysta, którego materiałami do tworzenia była wiklina, gobelin. Materie wymagające precyzji, cierpliwości i wizji, aby za pomocą odpowiednich splotów opowiedzieć o relacjach. Profesor Stępak był jednym z inicjatorów działania artystycznego *Art. In Times of War*, przygotowanego z artystami z Ukrainy. Wernisaż, który odbył się na terenie Kampusu Szamarzewo Uniwersytetu im. A Mickiewicza w maju 2023 roku, niestety stał się także pożegnaniem wykładowcy, który był w ścisłych relacjach artystycznych, dydaktycznych ze studentami i artystami z Ukrainy. Jego śmierć w 2023 roku stanowiła istotną cezurę w działalności społeczności naszego uniwersytetu.

Trzeba także odnotować bardzo ważne miejsce na mapie kulturalnej Poznania – Centrum Kultury Zamek, które uruchomiło niemal natychmiast doraźną pomoc dla Ukrainy oraz zaproponowało działania kulturalne skierowane do społeczności ukraińskiej. To tutaj podczas spotkań, które odbywały się w dniach od 11 października

do 10 listopada 2022 roku, powstał obrus z napisem: „Czyn dobro”, ozdobiony ludowymi motywami ukraińskimi i polskimi. To symboliczny gest podziękowania Polakom ze strony społeczności ukraińskiej, która przybyła w czasie wojny do Poznania. Obrus miał cieszyć podczas polskiego Narodowego Święta Niepodległości i tradycyjnego poznańskiego świętowania przy stole z rogalami świętomarcińskimi.

Ważne, że instytucje wspierające przybyszów z Ukrainy: biblioteki publiczne, naukowe czy wspomniane instytucje kulturalne podejmowały trud refleksji nad tym, co udało się w tym czasie zorganizować, w jakie relacje wchodziły ze sobą podmioty, społeczności religijne. Spotkanie na ten temat zorganizowano między innymi 24 lutego 2024 roku w Centrum Kultury Zamek. Jego motto brzmiało: „Dwa lata razem. Poznań dla wolnej Ukrainy!”. Panel dyskusyjny z udziałem ekspertów, zatytułowany *Gdzie jesteśmy dwa lata później?*, był także okazją do prezentacji książki *Proszę się nie denerwować, pani Oksanko! Ukraińców 1 i 101 dzień w Polsce* (2023). Przedstawiona została w niej ciekawa perspektywa Ukrainek i Ukraińców – to literacka reprezentacja ukraińskiego doświadczenia migracyjnego.

Małgorzata Grzywacz

Historia o Zielonym Domku. Komunikat autoetnograficzny. Koniec teorii

Wieloletnie badania nad osobą, twórczością i doświadczeniem życiowym Edyty Stein (1891–1942) spowodowały, że tematyka nazizmu, Shoah i wojny nie pozwalała mi „odpuścić”. Zagłębiając się w historię i patrząc w ekran telewizora – na trybunie honorowej Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Soczi zasiada Władimir Putin. Olimpiada kończy się 23 lutego 2014 roku. Dwa dni później rozpoczyna się atak

na Krym. Równolegle trwają przygotowania do pierwszej konferencji „wojennej”. Organizuję ją wraz z prof. Małgorzatą Okupnik z Akademii Muzycznej w Poznaniu. Interesują nas kobiece doświadczenia wojny. W następnym roku ukaże się pierwszy tom będący efektem naszej wspólnej pracy – *Kobiety i/a doświadczenie wojny 1914–1945 i później* (Grzywacz, Okupnik 2015). Wiedziałyśmy, że nasza współpraca na tym się nie skończy. We wrześniu 2019 roku odbyła się druga konferencja – poświęcona wojennym doświadczeniom dzieci i młodzieży. W kolejnych miesiącach pracujemy nad wydaniem drugiej książki, a realizację tego projektu traktujemy jako naszą badawczą powinność. W 2020 roku ukazuje się drugi tom: *Dzieci i doświadczenie wojny. Wiek XX i XXI* (Grzywacz, Okupnik 2020). Na świecie trwa pandemia COVID-19. Uczymy się na nowo rzeczywistości, czas mija bardzo szybko i nieubłagane, przechodzimy z reżimu nauczania zdalnego do sali wykładowej. Od czasu do czasu myślę o trzeciej „wojennej” konferencji – i ponownie spoglądam na ekran telewizora. Trwają znów Igrzyska Olimpijskie – tym razem w Pekinie. Jest luty 2022 roku; mamy jeden medal – brązowy, który uzyskał Dawid Kubacki, skacząc na odległość 103 i 104 metrów. Dzielę swoją uwagę pomiędzy Olimpiadę a Ukrainę. Cały czas śledzę sytuację międzynarodową, a ma to miejsce od lat – z niewielkimi przerwami. Do śmierci mego ojca w 2017 roku zawsze robiliśmy to z tatą razem, analizując i dyskutując. Mój Tata – zesłaniec na Sybir i więzień sowieckich łagrów – wyczulił mnie na tematykę wschodnich Kresów Rzeczypospolitej. Manewry armii rosyjskiej i białoruskiej pod kryptonimem ZAPAD we wrześniu 2021 stanowiły wstęp do sytuacji, która stawała się niebezpieczna, choć większość z nas liczyła na to, że Putin nie zdecyduje się na pełnowymiarową inwazję. Olimpiada kończy się 20 lutego. Po czterech dniach rozpoczęła się prawdziwa wojna – a Polska graniczy z krajem, który został napadnięty.

Przebudzenie

Ewa Kępa pisząc o podejściu autoetnograficznym, zauważyła, że wymaga ono odwagi (Kępa 2012: 109–121). Wspominając swoje dzieciństwo i młodość dostrzegam, że nigdy nie byłam osobą nieśmiałą, wręcz odwrotnie. Doświadczenie harcerskie, drużyn Nieprzetartego Szlaku, praca pedagogiczna wśród dzieci i młodzieży (jestem nauczycielką dyplomowaną od 13 grudnia 2013 roku) potwierdzają pewne predyspozycje.

Nieustannie słucham radia TOK FM, zaglądam na strony internetowe i nie próbuję zrozumieć, co się wokół mnie dzieje, lecz zamierzam działać i... przygotowuję plan pracy, w takiej formie, jakiej nauczyłam się jako drużynowa. Wiem, że chcę pomagać dzieciom i młodzieży, uciekającym do Polski w poszukiwaniu schronienia. Moje „przebudzenie” (Kępa 2012: 117) to spotkanie z pierwszym chłopcem z Ukrainy i jego Mamą – odbyło się ono 17 marca 2022 roku. Należeli do grupy osób, skierowanych do miejsc pomocowych przez punkt działający na Dworcu Głównym w Poznaniu. Władek, bo tak ma na imię chłopak, obchodził za kilka dni osiemnaste urodziny. Kupiliśmy duży tort i wręczyliśmy prezent. I tak rozpoczęło się nasze działanie na rzecz potrzebujących. Piszę w liczbie mnogiej, gdyż swoimi planami podzieliłam się z proboszczem Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Poznaniu, ks. Marcinem Kotasem. Rada Parafialna wyraziła zgodę na udostępnienie tzw. zielonego pawilonu; na moją pracę z dziećmi uchodźczymi zgodę wyraziło także Polskie Towarzystwo Ewangelickie – oddział w Poznaniu. Od początku nie mieliśmy problemów komunikacyjnych, Władek posługiwał się językiem rosyjskim i w tym języku rozmawialiśmy. Dowiedziałam się, że na Krymie stracił brata. Wojna dotknęła ich rodzinę bardzo szybko. Matka uciekła z nim do Polski z Charkowa. Dwa miesiące zajęło mi przygotowanie pracy klubu dla dzieci i młodzieży, który nazwałam „Zielony Domek”.

Rok pierwszy. Gościnne mury Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Poznaniu

Nie będę opisywać szczegółowo wszystkich naszych działań, ale niektóre chciałabym zachować w pamięci. Dopomoże mi w tym profil facebookowy (www 1), który od początku prowadziła Kasia, nauczycielka jednej z poznańskich szkół, zaangażowana w pracę z dziećmi uchodźczymi. Pomoc dla uchodźczyń – bo były nimi przede wszystkim kobiety – płynęła wówczas różnymi kanałami. Myślałam, że profil posłuży nam głównie do sprawozdawczości, która nieuchronnie musiała nastąpić, ponieważ mieliśmy zamiar starać się o środki finansowe na naszą działalność. Dziś także wspieram się tym źródłem. Refleksja nad procesem tworzenia tekstu o charakterze autoetnograficznym pozwala mi na sięgnięcie do tego zasobu (Kacperczak 2014: 38).

Otworzyliśmy się oficjalnie 22 maja 2022 roku, choć przygotowania do naszej pracy trwały sześć tygodni. Mieliśmy szczęście, dołączyła do nas Swietłana – pedagogożka z Odessy. Cały czas, do końca naszej pracy, w kwietniu 2024 roku działałyśmy razem.

Na Facebooku można zobaczyć spektrum naszych aktywności. Najdłużej trwały lekcje języka polskiego dla młodzieży, potem także dla potrzebujących osób starszych. Wspierała nas na co dzień swoimi kompetencjami Ola, doświadczona w pracy z migrantami nauczycielka języka polskiego jako obcego. Ostatnie zajęcia odbyły się 18 marca 2024 roku.

Pierwsze tygodnie istnienia klubu wiązały się z wielkimi emocjami. Pojawiało się wielu ludzi, każdy z nich przynosił ze sobą swoją historię wojenną, swoją traumę. Zebrała się 18-osobowa grupa. Naszym celem było stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla rozwoju dzieci i młodzieży. W moich notatkach pojawiają się najistotniejsze cele, wówczas realizowane:

- zapoznanie z miejscem, gdzie przebywają – Polska, Poznań,
- stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla integracji grupy ukraińskiej,
- stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla rozwoju kultury narodowej Ukrainy i wzmocnienia zakorzenienia dzieci i młodzieży w ich narodowych tradycjach,
- możliwość zapoznania się z najistotniejszymi elementami kultury polskiej.

Po dwóch latach uważam, że hierarchia priorytetowych działań była dobrze ustawiona. Nie było jednak tygodnia, żeby wojna i jej refleksy nas nie dotykały. Przez pierwszy rok działalności spotykaliśmy się dwa razy w tygodniu, we środę i sobotę. Nasze wspólne chwile przenikało dużo radości – minigolf, ogród botaniczny, ogród zoologiczny, kręgle, lecz prawie zawsze pojawiały się relacje z frontu, informacje o sytuacjach kryzysowych, bombardowaniach, utraczonych domach – spokoju nie było nigdy. Bardzo istotne okazały się dla mnie nasze wyjazdy – wycieczki, między innymi do Warszawy, ale także śladami Fryderyka Chopina do Żelazowej Woli i Wrocławia, do domu Edyty Stein.

Dziećmi opiekowałyśmy się zawsze we dwie – Swietłana i ja. Ich mamy, kiedy nieco już okrzepliły, zaczęły poszukiwać pracy. Od początku września 2022 roku rozpoczęły się także zajęcia szkolne. Część z dzieci kontynuowała lekcje w ukraińskim systemie zdalnym, lecz myśmy postawili sobie za priorytet, aby jak najwięcej z nich nauczyło się języka polskiego. Niektórym udało się pójść do polskiej szkoły od razu we wrześniu. W pierwszym roku do liceum zaczęli uczęszczać: Nikita, obecnie student Politechniki Poznańskiej oraz Evhenija i Oksana – tegoroczne maturzystki, a naukę w technikum branżowym rozpoczęli: Mykhailo, Vika, Olha i Rościsław. Pierwsze kroki w przedszkolu zrobił także pięcioletni Stepan, dziś uczeń drugiej klasy szkoły podstawowej.

To właśnie dzieci i młodzież stanowiły dla mnie ogromne wyzwanie – ich trudne pytania i moja wiedza (bądź niewiedza). Proces wzajemnego poznawania wymagał dużej pracy – wyszukiwania źródeł i znajdowania możliwych odpowiedzi, także cierpliwości. Skoro – jak twierdził na przykład Mykhailo, zwany przez wszystkich Miszą – opowiadam im i pokazuję historię Polski, to oni oczekują w zamian, że ja wysłucham historii ich kraju, no i pięknie byłoby, gdybym się jeszcze nauczyła mówić w języku ukraińskim. Kwestie językowe pojawiały się bardzo często – ujawniały się także różnice kulturowe wewnątrz grupy: część dzieci i młodzieży komunikowała się głównie w języku rosyjskim, inne wymagały, aby mówić z nimi i do nich po ukraińsku. I tu powoli przychodził nam w sukurs język polski – jego uczyli się, z mniejszą lub większą ochotą, wszyscy, dzięki czemu stał się językiem komunikacji w grupie.

Jednym z priorytetów, które zapisałam, było stworzenie relacji z poznańskimi szkołami, instytucjami kultury i wzmocnienie uczestnictwa naszego Zielonego Domku w ofercie miejskiej, tak bardzo bogatej. Od października 2022 roku młodzież zaczęła pojawiać się w Centrum Kultury Zamek, Jeżyckim Centrum Kultury i Fyrtlu Główna. Niektóre z działań, w których braliśmy aktywny udział – znajduję także na profilu facebookowym – jak na przykład słynne na cały kraj wyszywanie obrusu wg wzorów polskiej i ukraińskiej kultury ludowej, angażujące całe rodziny z Poznania i okolic, czy też zbiórki na rzecz potrzeb żołnierzy walczących na froncie.

Pisząc ten tekst, dokonuję przeglądu sprawozdań finansowych i znajduję przyczyny dużych wydatków:

- potrzeby żywieniowe (dzieci są często głodne!!!),
- potrzeby odzieżowe (dzieci rosną!!!),
- zakup materiałów papierniczych i artystycznych,
- zakup podręczników, książek do języka polskiego, gier planszowych,

- zakup biletów do muzeów, kina, teatru,
- zakup biletów do ogrodu zoologicznego,
- opłaty za transport na wycieczki.

Można spytać o źródła finansowania naszej działalności. Nie było w nich niczego nadzwyczajnego, lecz składały się nań głównie środki podarowane na ten cel przez ewangelickie organizacje kościelne – Diakonia Niemcy, Diakonia Polska, amerykański fundusz zebrany przez ks. Kazimierza Bema z First Church in Marlborough oraz KIWANIS – stowarzyszenie międzynarodowe, działające na rzecz dzieci. Wspierały nas także osoby prywatne z Polski, Anglii, Austrii, Niemiec. Niektóre z nich czynią to także do dziś, kierując pomoc do konkretnych rodzin.

Rok drugi – na przykład „Psalmy Mówią”

Wojna była zawsze – w smartfonie – na wyciągnięcie ręki. Zaczęłam poszukiwać innych strategii, które pozwoliłyby młodzieży nieco ożywić, dać im więcej zajęć i sprawić, że pojawi się nowy wiatr w żaglach. I tak zrodził się pomysł uformowania grupy teatralno-muzycznej, którego głównym celem była integracja. W lutym 2023 roku, na krótko przed pierwszą rocznicą wybuchu wojny, postanowiliśmy czytać poezję – ukraińską i polską. Oprawiliśmy ją wieczorem poświęconym Łesi Ukraince (1871–1913), jednej z najwybitniejszych ukraińskich poetek. Czytaliśmy wszędzie – na dworze, w tramwaju, w sali parafialnej. Młodzież okazała się zainteresowana – lecz ja nadal nie miałam pomysłu na projekt, angażujący także inne osoby.

Inicjatywa pojawiła się w połowie lutego, gdy poszukiwałam pieniędzy na naszą działalność. Na stronach Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej pojawił się konkurs projektowy – o nazwie *For*

Ukraine (www 2). Historia tej aktywności to kolejny etap rozwoju naszej działalności, narzucony przez realia wojenne. Istnieje osobny profil facebookowy projektu opartego o dziedzictwo kulturowe trzech krajów – Polski, Ukrainy i Niemiec (www 3). Znajdują się tam podstawowe informacje o założeniach i intencjach działań, w które zaangażowaliśmy nie tylko młodzież i nauczycieli z Polski, Ukrainy, Niemiec, ale także ukraińskich twórców i wykonawców przebywających wówczas na emigracji w różnych częściach Europy. Nie zabrakło na profilu także dwóch wywiadów udzielonych przeze mnie redaktorowi Polskiego Radia, Grzegorzowi Maciakowi. Ten fanpage to dla mnie ważne źródło – istniejące, nie trzeba było go generować. Stanowi zapis pewnego etapu działalności w sytuacji narzuconej przez wojnę.

Idea projektu była bardzo prosta – dzięki poezji wyrażonej językiem uniwersalnym, stanowiącym dziedzictwo biblijnej Księgi Psalmów, udało się nam stworzyć wyjątkowe wydarzenie słowno-muzyczne, zaprezentowane w Polsce i Niemczech. Muzykę do psalmów wykonywanych przez młodzież oraz artystów stworzył znany ukraiński kompozytor i twórca projektów audiowizualnych – Andrii Merkhel. Było to bardzo duże wyzwanie, gdyż trójnarodowy projekt wymagał zespołowego podejścia. Współpracowaliśmy razem z XV LO w Poznaniu, Parafią Ewangelicko-Augsburską w Lörrach. Uznanie dla wypracowanej koncepcji miało odzwierciedlenie w finansowaniu projektu przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych Republiki Federalnej Niemiec. Przygotowując całość, zaprezentowaliśmy się także w specjalnym numerze ewangelickiego periodyku „Słowo i Myśl. Przegląd ewangelicki 2.0” (www 4). W polskiej i niemieckiej edycji projektu, który trwał od marca do końca czerwca 2023 roku wzięło udział ponad trzydzieści osób – dzieci, młodzież i rodzice. Podobnie było w Niemczech. Co więcej, lokalni sponsorzy

i firmy z Polski nie zapomnieli o nas. Udało się ostatecznie uzupełnić wnioski o wycieczki do Szwajcarii i Francji (Alzacja).

Realizacja projektu okazała się dużym wyzwaniem, które udało nam się pokonać. Zbliżający się rok szkolny 2023/2024 przywitaliśmy już nieco swobodniej – wojna była nadal obecna, ale wspólne wspomnienia pozwoliły nam zbudować trwalszy fundament obecności młodzieży w poznańskiej rzeczywistości. Niektórzy z nich, jak na przykład Julia, zdecydowali się na powrót do Kijowa – mamy z nimi sporadyczny kontakt. W kolejnych miesiącach (od października do grudnia) młodzież sama decydowała o swoich zainteresowaniach i ich realizacji. Interesujące były warsztaty taneczne, prowadzone przez Karolinę – tancerkę i badaczkę, aktywne uczestnictwo także w warsztatach fotograficznych w Jeżyckim Centrum Kultury czy też współorganizowanie wernisażu ukraińskiej twórczyni wizualnej, Angie Siveria, który odbył się 6 marca 2024 roku, w gościnnych progach baru Lejdis w Poznaniu.

Rok trzeci – ku przyjaznej samodzielności – sploty trwają

Mogę znów, podążając za Ewą Kępą (2012: 121), spytać: autoetnografia wspiera czy ogranicza badania i karierę naukową? Dla mnie to podejście okazuje się jedyną dostępną formą przedstawienia mej dwuletniej pracy z młodzieżą i dziećmi z Ukrainy. Anna Kacperczyk (2014), powołując się na prace Carolyn Ellis i Arthura Bochnera, przytacza opinię o autoetnografii jako podróży, którą chciałabym wykorzystać także dla siebie. Wychodząc z doświadczenia osobistego – naukowczyni badającej wojnę z różnych perspektyw (www 5), przez dwa lata towarzyszyłam młodzieży uchodźczej na bardzo trudnym etapie ich życia. Owe relacje to wartość niezbywalna tego spotkania, przestrzeni dialogu. Oficjalnie zakończyliśmy działalność

– z powodów finansowych – 21 kwietnia 2024 roku. Być może jeszcze się odrodzimy w nowym formacie, kto wie... Na razie zadzierzgnięte przyjaźnie i kontakty trwają na płaszczyźnie mniej oficjalnej: wysyłamy do Ukrainy paczki, kupujemy książki, spotykamy się czasem w kawiarni. Zadanie chyba wykonałam, a zawiązane relacje, wspomniane na początku sploty, nie „rozsupłały się”. Czas pokaże, czy przetrwają.

Bibliografia

- Boroń A., Gromkowska-Melosik A., 2022, *Ukraińskie uchodźczynie wojenne. Tożsamość, trauma, nadzieja*, Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- Kobiety i/a doświadczenie wojny. 1914–1945 i później, 2015, red. nauk. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- Dzieci i doświadczenie wojny. Wiek XX i XXI, red. nauk. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kacperczyk A., 2014, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, R. 10, z. 3, s. 32–74.
- Kępa E., 2012, *Autoetnografia – metoda dla odważnych?*, [w:] *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. K. Citko, M. Mrozwicz, Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, s. 109–121.
- Lekcje pokoju w czasie (po)wojennym, 2022, red. M. Paluch, Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- Śliwerski B., 2022, *Wymiary edukacyjnego wzbudzenia polsko-ukraińskiego w obliczu wojna i powojnia*, [w:] *Lekcje pokoju w czasie (po)wojennym*, red. M. Paluch, Kraków: Wydawnictwo Impuls, s. 41–44.
- Proszę się nie denerwować, pani Oksanko! Ukraińców 1 i 101 dzień w Polsce, 2023, red. R. Kupidura, Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania.

W zwykłych słowach wielka Moc, 2022, red. A. Pielachowski, Poznań:
Wydawnictwo Naukowe UAM.

W zwykłych słowach wielka Moc, 2023, red. A. Pielachowski, Poznań:
Wydawnictwo Naukowe UAM.

Netografia

- www 1 https://www.facebook.com/p/Zielony-domek-100082744891271/?_rdr (dostęp: 1.07.2024)
- www 2 <https://fwpn.org.pl/kalendarium/psalmy-mowia-psalmen-sprechen-psalmi-govoriat--iXyPRX> (dostęp: 1.07.2024)
- www 3 <https://www.facebook.com/people/Psalmy-M%C3%B3wi%C4%85-The-World-of-Culture-and-Dialog/100091510527877> (dostęp: 1.07.2024)
- www 4 <https://slovoimysl-blog.pl> (dostęp: 1.07.2024)
- www 5 <https://www.youtube.com/watch?v=EKBi75L1oa0> (dostęp: 1.07.2024)

Abstract

Ukrainian Culture in the Urban Spaces of Poznań after 24 February 2022 – the Initial Reconnaissance with Auto-Ethnographic Message

The text, which consists of two independent parts, is an attempt to summarise the first two years of the presence of war refugees from Ukraine, the majority of whom were women with children, in Poznań and in its urban agglomeration. The questions posed by Agnieszka Kulig mainly concern local initiatives and projects undertaken mainly at the Adam Mickiewicz University in Poznań, in particular at the Faculty of Educational Studies. The connections and the resulting interpersonal relationships have allowed for the creation of a kind of subtly constructed contacts between individual institutions and entities participating in the refugee support.

In the second part of the article, Małgorzata Grzywacz, using the auto-ethnographic method, analysed her activities for the benefit of children and young people from Ukraine, a significant area which concerned the creation of a safe space for traumatised people seeking refuge. The commitment to help resulted in the creation of a club for children and young people, operating in cooperation with the Lutheran parish in Poznań.

Two years of activity have made it possible to stabilise the situation of the project participants, to root them in the space of Poznań and to enable them to independently participate in the area of culture and art.

0 Autorach

Dr Tomasz Adamski – kulturoznawca, filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Studiów nad Kulturą Współczesną i Filmem na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Niezależny twórca filmowy oraz wykładowca akademicki specjalizujący się w historii filmu i kulturze audiowizualnej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na kinie skandynawskim, analizie przestrzeni filmowej, języku filmu i jego aspektach formalnych, a także na sposobach konstruowania narracji filmowej. Ważne miejsce w jego pracy zajmują również zagadnienia pamięci w kontekście kinematografii lokalnej, antropologia codzienności, relacje między filmem a kulturą popularną oraz zagadnienia z zakresu geografii kultury. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz współautor dwóch monografii. Wśród jego ostatnich publikacji znajdują się między innymi: *Przestrzeń dyskomfortu w filmach Rubena Östlunda* („Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023) oraz *Krajobraz Donbasu i jego znaczenia w filmie „Atlantyda” Walentyna Wasjanowicza* („Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2024).

Dr Małgorzata Bulaszewska – wykładowczyni akademicka i badaczka retoryki mediów, wizerunków aktorów sceny medialnej,

stosowanych strategii komunikacyjnych, kolorystycznych i archetypicznych. Ekspertka w zakresie marketingu i public relations, z doświadczeniem związanym z dynamicznym rozwojem międzynarodowej korporacji na polskim rynku. Autorka czterech monografii i wielu artykułów naukowych. Członkini towarzystw naukowych (PTK, PTBFiM, PAU – Komisja Medioznawcza, PTKS, Centrum Badań nad Ekonomiką Miejsc Pamięci). W ostatnim czasie opublikowała monografię *Szczęście i smutek noszą biel. Wszystkie barwy kina – jak kolor wpływa na emocje* (2024).

Dr Łukasz Cebula – kulturoznawca, asystent w Zakładzie Antropologii Kultury na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się teorią i historią kultury, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień związanych z nowoczesnością, sztukami plastycznymi i literaturą, w tym twórczością artystów pochodzenia chłopskiego oraz historią reprezentacji kultur nieelitarnych w przekazach artystycznych. Jest autorem rozprawy doktorskiej pt. *Sztuka wobec społeczeństwa u progu nowoczesności. Wokół problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera* (2023) oraz artykułów *Muzyczne drugie odrodzenie ludowe (second folk revival) i ruch kontrkulturowy lat 60.* (w: *Kontrkultura. Motywy, manifestacje, dziedzictwo*, 2018), *O pewnym sposobie posługiwania się klasycyzmem w europejskiej kulturze artystycznej. Uwagi na temat malarstwa Aleksieja Wenecjanowa* („Perspektywy Kultury” 2023).

Dr hab. Małgorzata Grzywacz, prof. UAM – historyczka, germanistka i tłumaczka. Profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, od 2003 roku sekretarz naukowa Centrum Badań im. Edyty Stein UAM. Autorka wielu prac z zakresu powiązań kultur i literatur niemieckojęzycznych z duchowością chrześcijańską, na temat religijności w systemach totalitarnych, dialogu

chrześcijańsko-żydowskiego oraz relacji niemiecko-izraelskich. Prowadzi też badania herstoryczne z perspektywy religioznawczej. Członkini zarządu European Society of Woman in Theological Research (Europejskie Stowarzyszenie na rzecz Badań Teologicznych Kobiet). Opublikowała wraz Małgorzatą Okupnik książkę *Dzieci i doświadczenie wojny. Wiek XX i XXI* (2020).

Mgr Halszka Kostecka – filolożka, kulturoznawczyni, socjolożka mody, badaczka niezrzeszona. Zajmuje się socjologią ubioru, performatywnością mody, związkami mody i polityki oraz kodami kulturowymi.

Dr Agnieszka Kulig – kulturoznawczyni, bibliotekoznawczyni. Pracuje na Wydziale Studiów Edukacyjnych i w Bibliotece Kampusu Ogrody Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się wspólnotową funkcją etyki oraz życiem codziennym w PRL-u. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych z etyką i jej uobecniением w dziele filmowym. Ważne są dla niej problemy relacji jednostki wobec wspólnoty, polityki i ideologii, zajmuje się także osobami wykluczonymi społecznie. Jest autorką monografii *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych* (2009) oraz *W poszukiwaniu sensu samotności. Studium kulturowe* (2019).

Mgr Igor Mogielnicki – kulturoznawca, asystent w Zakładzie Studiów nad Kulturą i Mediami na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Jego zainteresowania naukowe związane są z funkcjonowaniem nowych mediów i przemianami w nich zachodzącymi, konwergencją mediów oraz zagadnieniami dotyczącymi kultury uczestnictwa (przede wszystkim zjawiskiem fandomów).

Dr hab. Monika Kostaszuk-Romanowska – filolog, kulturoznawca, teatrolog. Kierownik Zakładu Studiów nad Kulturą i Mediami na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się performatywnością w kulturze, antropologią i teorią teatru oraz współczesnym teatrem polskim. Jest autorką monografii *Deziluzja w dramacie. Rozważania teoretyków i praktyki dramatycznej Juliusza Słowackiego* (2018) oraz *Współczesny romantyczny teatr polityczny. Realizacje, dyskusje, kontrowersje* (2021), a także kilkudziesięciu artykułów dotyczących przede wszystkim nowych zjawisk w polskim teatrze.

Dr Karolina Wierel – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Studiów nad Kulturą i Mediami na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze to: antropologia słowa, studia nad społecznościami rdzennymi, antropologia ekologiczna, antropologia wyzwolenia, narratologia, motyw Księgi w kulturze, kultura postapokaliptyczna. Jej najważniejsze publikacje to: *Księga w nie-ludzkim świecie. Motyw Księgi w postapokaliptycznych przekazach literackich i filmowych przełomu XX i XXI wieku* (2019), *The End, Power and the Media: Catastrophic Imagination in Film Discourse. Analysis of the Phenomenon on the Example of Adam McKay's «Don't Look»* („Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2021–2022) oraz *Czy wrażliwcy uratują świat? – perspektywa ekologiczna humanistyki afirmatywnej i zaangażowanej* (w: *Akademia kompetencji kulturowych mieszkańców województwa podlaskiego. Raport z badań*, 2024).