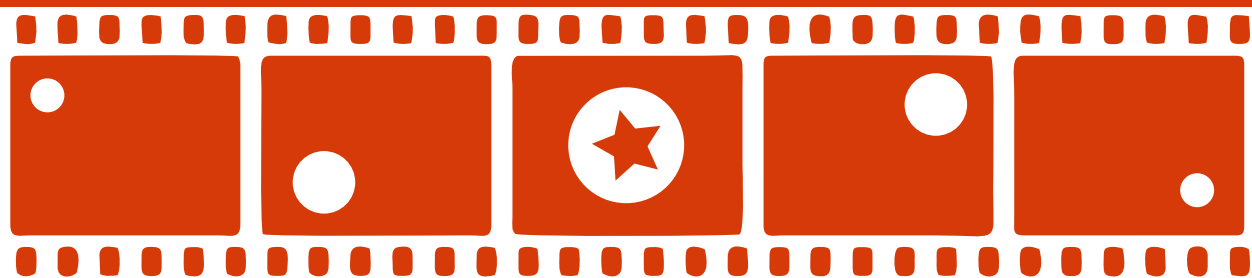


KULTURA POPULARNA I IDEOLOGIA



REDAKCJA NAUKOWA

FILIP BIAŁY, JAKUB JAKUBOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa
Poznań 2020



Kultura popularna i ideologia

Polityczne interpretacje rozrywki i sztuki

Redakcja naukowa

Filip Biały, Jakub Jakubowski



**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa
Poznań 2020**

Recenzenci:

dr hab. Małgorzata Adamik-Szysiak

prof. UAM dr hab. Dorota Piontek

Projekt okładki:

Filip Biały

© Copyright by Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 5, 61-614 Poznań, tel. 61 829 65 17

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 5, 61-614 Poznań, tel. 61 829 65 17

DOI: 10.14746/9788365817921

ISBN 978-83-65817-92-1

Skład komputerowy – „MRS”

60-408 Poznań, ul. P. Żołotowa 23, tel. 61 843 09 39

Druk i oprawa – Zakład Graficzny UAM – 61-712 Poznań, ul. H. Wieniawskiego 1

Spis treści

Filip BIAŁY, Jakub JAKUBOWSKI	
Kultura popularna i ideologia – wyzwania poznawcze, metodologiczne i pojęciowe . . .	5
Filip BIAŁY	
Ideologia i interpretacja dzieł kultury popularnej	23
Michał ZABDYR-JAMRÓZ	
Film <i>Kolacja z arszenikiem</i> (1995) jako proroctwo ery Trumpa. Efekt radykalnej flanki i okno Overtona wobec polaryzacji politycznej w świetle teorii systemów deliberatywnych	41
Franciszek CHWAŁCZYK	
Badanie gry jako opowieści/systemu a jako interakcji/wytworu na przykładzie gry <i>Dwarf Fortress</i> i praktyk graczy	65
Piotr URBANOWICZ	
Kanibalizm jako symptom fałszywej świadomości w filmie <i>Zielona pożywka</i> (1973) . .	77
Jarema DROZDOWICZ	
Raport Weyland Yutani nr 263: Nowe możliwości ekspansji na księżycu LV-223	87
Anna FELSKOWSKA	
Sposoby konstruowania męskich homoseksualnych bohaterów w polskim kinie fabularnym jako ekspresje ideologii	103
Tomasz SPRYCHA	
Teorie spiskowe w filmach Patryka Vegi	115
Maciej ŚWISTOŃ	
Paradokument jako potencjalne narzędzie narzucania ideologii lub zmiany postaw – badanie obrazu młodych ludzi w serialach „Szkola” i „19+”	123
Weronika DOPIERAŁA, Beata UŻAROWSKA	
Medialny wojeryzm w XXI wieku na przykładzie programu telewizyjnego <i>Gogglebox. Przed telewizorem</i>	133
Bartosz DĄBROWSKI	
Ideologia a kultura masowa. Rozważania George’a Orwella	149
Noty o autorach	165

Filip BIAŁY

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Jakub JAKUBOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kultura popularna i ideologia – wyzwania poznawcze, metodologiczne i pojęciowe¹

Pozycja kultury popularnej jako przedmiotu zainteresowania i obszaru badań dla świata naukowego jest trudna do określenia. Wydawać się może, iż naturalną ścieżką rozwoju nauki jest podążanie za tymi zjawiskami i procesami, które występują w społeczeństwie i mają dla niego istotne znaczenie, są włączone do zestawu podstawowych aktywności ludzi bądź budzą ich zainteresowanie. W przypadku badań stosowanych analiza tychże zjawisk i wyciągnięte na jej podstawie wnioski mogą przyczynić się do (kolektywnie zdefiniowanego) społecznego rozwoju. Podczas gdy kultura popularna zdaje się spełniać przynajmniej część powyższych założeń, zainteresowanie świata naukowego tą dziedziną wciąż wydaje się być relatywnie małe. A przecież jej wszechobecność i stały wzrost znaczenia trudno podważyć. Rola kultury popularnej rośnie, bez względu na analizowany kontekst: grupę wiekową (od dzieci korzystających z aplikacji *YouTube Kids* po wieczorki taneczne dla seniorów), krąg kulturowy (procesy przenikania się kultur oraz dominacji w postaci np. często wspomnianej przez badaczy amerykanizacji) czy płeć i rasę (obrazowanie i kształtowanie relacji władzy poprzez muzykę, teatr, kino, literaturę itp.).

Ze względu na swój zasięg i charakter, kultura popularna znajduje się na pograniczu różnych dyscyplin. W przypadku nauk społecznych rzadko występuje w roli centralnej kategorii i przedmiotu badań. Bywa wykorzystywana raczej jako materiał źródłowy czy element poszukiwania inspiracji w pracy naukowej. Dyscypliny takie jak politologia, socjologia, stosunki międzynarodowe czy prawo i wiele innych, traktują popkulturę przede wszystkim jako punkt odniesienia do tematów uznawanych za bardziej istotne z perspektywy poznania naukowego². Wielu zaś patrzących „z zewnątrz” odnosi się do tej tematyki z poznawczą pogardą lub mając o niej po prostu złą opinię (Brandt, Clare, 2018, s. 3) i rozpatrując ją w kategoriach badań nad genealogią celebryckiego rodu Kardashianów. Tymczasem interdyscyplinarna przestrzeń wiedzy o kulturze popularnej realnie zajmuje się, ogólnie rzecz ujmując, procesami podziału

¹ Rozdział powstał w ramach realizacji projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki – Rozwój 2.a pt. Wpływ ideologii na kierunki badań humanistycznych w kontekście przemian nauki w Polsce na przykładzie nauki o polityce w latach 1999–2015 (nr 2aH 15 0127 83).

² Kultura popularna często wykorzystywana jest chociażby w dydaktyce np. nauk politycznych (wspólne oglądanie materiałów ze studentami), jednak, jako przedmiot badań, znajduje się na obrzeżach politologii. Dzieje się tak, gdyż wielu uważa, iż zamiast naukowego potencjału badania popkultury ma głównie dostarczać „fajdy i rozrywki”, co przyczynia się do jej marginalizacji (Nieguth, 2015, s. 4).

kultury na treści wysokie i niskie, determinantami tego procesu, instytucjami, które na to wpływają (Storey, 2018, s. 7), a także sposobami kształtowania relacji władzy na gruncie popkultury (Nieguth, 2015, s. 4).

Wszystkie te elementy spina zaś ich wymiar ideologiczny jako, w opinii Graeme Turnera, najważniejsza kategoria pojęciowa w badaniach nad kulturą popularną (2003, s. 182). James Carey, już kilkadziesiąt lat temu twierdził, powołując się na doświadczenia brytyjskie, iż termin „badania kulturowe” lepiej oddawałoby pojęcie „badania ideologii” (*ideological studies*). Oba zagadnienia są ściśle ze sobą powiązane i wpływające na wzajemne rozumienie obu kategorii (Carey, 1975). Sposób oddziaływania komponentu ideologicznego na rozumienie kultury stanowi więc nie tylko punkt wyjścia do zdefiniowania problemu badawczego, lecz także do doboru narzędzi i metod oraz przeprowadzenia całej procedury badawczej.

Celem niniejszego, wprowadzającego rozdziału, jest więc zdiagnozowanie, w jaki sposób rozumiana jest kultura popularna w różnych perspektywach i podejściach badawczych. Istotna z punktu widzenia nauk humanistycznych i społecznych jest także próba odpowiedzi na pytanie: jak badać tak wrażliwą i skomplikowaną płaszczyznę ludzkich relacji, obejmujących niezwykle szerokie spektrum tekstów (literatura, fotografia, film, teatr, memy internetowe, *street art* itd.), jak i praktyk kulturowych (celebrowanie świąt, uroczystości świata kultury, festiwale itp.) (Storey, 2018, s. 14)?

1. Kultura popularna – próba konceptualizacji

W rozważaniach teoretycznych nad kategorią kultury popularnej istotny punkt wyjścia dla badaczy stanowi odpowiednie scharakteryzowanie jej pojęć składowych, które w separacji stanowią osobne znaczeniowo kategorie, łącząc się zaś – zyskując naddatek semantyczny.

Poczynając od pierwszego z pojęć, warto odwołać się do słów Raymonda Williamsa, który, nie bez racji, uznaje kategorię kultury za jedno z trzech najbardziej skomplikowanych słów w języku angielskim i definiuje je jako ogólny proces intelektualnego, duchowego i estetycznego rozwoju (1983, s. 90); sposób życia uzależniony od ludzi, okresu czasu czy specyfiki grupy; wytwór i praktykę intelektualnej oraz artystycznej aktywności człowieka, poprzez którą tworzy się znaczenia (*production of meaning*). W perspektywie antropologicznej kultura oznacza zaś organizację i stabilizację życia społecznego poprzez specyficzne wierzenia, rytuały, obrzędy, wystąpienia, dzieła sztuki, symbole, język, ubiory, kuchnię, muzykę, taniec i inne formy ludzkiej ekspresji, a także zachowania komunikacyjne i sposoby myślenia, które są reprezentowane przez określoną grupę ludzi w określonym czasie (Danesi, 2015, s. 2). W duchu socjologii, kulturę można zdefiniować jako system symboli i struktur ekspresyjnych, których zadaniem jest wzmacnianie solidarności, wzajemnego zrozumienia i transmisji wiedzy w ramach określonej grupy. W innych tradycjach podkreśla się zaś takie elementy jak: kształtowanie przez język (Edward Sapir i relatywizm kulturowy), wpływ na zachowanie i temperament jednostek (Margaret Mead), kanony moralności i styków życia (Ruth Benedict) czy narzędzie interpretacji rzeczywistości (Bronisław Malinowski) (Danesi, 2015, s. 2–3). Dla zrozumienia komponentu kulturowego w pojęciu kultury popularnej, istotne jest uświadomienie sobie, iż przez wiele stuleci kształtowania się

etymologicznego rozumienia pojęcia kultury (*colere*)³ mieliśmy do czynienia z kulturą jako aktywnością intelektualną, duchową, estetyczną, artystyczną, wymagającą szczególnych umiejętności czy predyspozycji, co, niejako z natury, czyniło ją typem działalności o charakterze elitarnym (Piontek, 2011, s. 107).

Ten trop znaczeniowy nie pozwala na ucieczkę od definiowania drugiego członu rozpatrywanego terminu („popularna”) w kategoriach opozycji do tejże elitarności⁴. Jeśli więc wytwory kulturalnej aktywności człowieka mają nie być przynależne do określonej (predestynowanej ze względu na wykształcenie, pochodzenie, zamożność itd.) kategorii klasowej, to mówić należy o popularności jako synonimie powszechności, zwyczajności, kultury „dla każdego” (Brandt, Clare, 2018, s. 7). Posiadający swój źródłosłów w łacinie termin (*popularis, populus*) powinno się więc tłumaczyć jako „należący do ludzi”, choć warto pamiętać, iż samo pojęcie stworzone zostało przez intelektualistów, nie tyle, aby ukazać egalitarne podstawy nowego zjawiska, lecz wprost przeciwnie – aby zaakcentować różnice klasowe między tym, co wysokie i niskie (Jenkins, McPherson, Shattuc, 2002 s. 28).

Należy jednocześnie podkreślić, iż do pełnego unaocznienia i zrozumienia tego podziału trzeba sięgnąć po konteksty historyczne, które doprowadziły do jego wyodrębnienia. Zasadniczo przytoczyć można cztery procesy i kierunki rozwojowe, które odcisnęły swoje piętno na kształcie nowych zjawisk kulturowych. Russel Nye tych źródeł dopatruje się po 1750 r., a więc w narodzinach procesu industrializacji (1970, za: Brandt, Clare, 2018, s. 11). Skutkował on zjawiskami urbanizacyjnymi, a przez to zmianami w stylu życia, co zasadniczo zwiększyło możliwości konsumowania dóbr kultury, ale i wytwarzanie tych dóbr przez przedstawicieli klas do tej pory nieposiadających żadnych możliwości w tym zakresie (Brandt, Clare, 2018, s. 11; Storey, 2018, s. 12). Jednoczesne oddziaływanie sił ekonomicznych na zjawiska kulturowe (zwiększony popyt, dostosowanie „produktu” do potrzeb nowych przedstawicieli społecznej tkanki miejskiej itp.) spowodowało rozwój nowych form i typów treści oraz modyfikację już istniejących formatów.

Za drugie źródło uznaje się XIX-wieczne ulokowanie kultury ludowej w centralnym miejscu motywów epoki romantycznej. Stanowiła ona odpowiedź na zmiany demograficzne w tym sensie, iż przenosząca się w obszary zurbanizowane ludność, ale i koncentracja środowisk twórczych w miastach, wywołały tęsknotę za tym co bliższe „szaremu, zwykłemu, prostemu” człowiekowi (Piontek, 2011, s. 107–108).

Trzecia zmiana miała miejsce w latach 20. XX w., kiedy kultura popularna stała się płaszczyzną propagowania nieznanych wcześniej gatunków i form (np. film)⁵, a także dużym biznesem charakterystycznym dla produkcji przemysłowej. Dzieła kultury przestały być tworzone, a zaczęły być „wytwarzane”. Znalazło to swoje odzwiercie-

³ Samo słowo pochodzi rzecz jasna z łaciny i w swoim pierwotnym użyciu znaczyło tyle co „kultywować”, „zamieszkiwać”, „chronić”, „oddawać część”.

⁴ Ten sposób definiowania kultury popularnej – jak wspomina Marek Krajewski – wpisać można w szerszy kontekst krytyki zachodniego społeczeństwa masowego i odnaleźć można go m.in. w tekstach autorów takich jak: Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Jose Ortega y Gasset, Ernest van den Haag, David Riesman, Allan Bloom, Czesław Miłosz, Marcin Czerwiński, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Antonina Kłosowska czy Dominic Strinati (Krajewski, 2005, s. 18).

⁵ Stąd też częste próby definiowania kultury popularnej przez pryzmat przynależności gatunkowej, gdzie „stare gatunki” należą do świata elitarnego, takie zaś jak kino stanowią już obszar zainteresowania dla warstw niższych (Feuer, 1998).

dlenie zarówno w zjawiskach ekonomicznych, jak i w języku, który dobrze oddaje charakterystykę procesu dalszej „popularyzacji” kultury, wprowadzając do obiegu takie pojęcia jak: przemysł filmowy, przemysł muzyczny, przemysł rozrywkowy itp.⁶ Wytwory kultury stają się więc w swojej istocie niemal zbieżne z towarem (*commodity culture*), co skutkuje też marketingowym doń podejściem: zaspokajaniem potrzeb odbiorców. Wtedy to ugruntował się też podział na kulturę wysoką i niską, gdzie decydującym czynnikiem był element estetyczny (Danesi, 2015, s. 1–3).

Ostatnim historycznym komponentem wymienianym przez badaczy są lata 50. XX w., kiedy pojawiają się nowe prądy w sztuce, łączące ze sobą powszechność obiektów użytkowych, a także form uważanych do tej pory za przynależne kulturze wysokiej (np. malarstwo). Chodzi więc głównie o będący emanacją kultury popularnej *pop-art*, ale i o pewne cechy charakterystyczne i przymiotniki opisujące nowe zjawiska takie jak: *youth culture*, kicz, ślupstik, kamp, eskapizm, eksploatacja, obsceniczność, sprośność, wulgarność itp. (Danesi, 2015, s. 4–8)⁷. Nie ma też wątpliwości, że lata te ugruntowują rolę amerykańskiej kultury (czy w niektórych opracowaniach szerzej: kultury zachodniej) jako „siły napędowej” tego, co popularne, powszechne i stosunkowo łatwe do zdekodowania dla przedstawicieli różnych kręgów kulturowych (Strinati, 1998)⁸.

„Popularność kultury popularnej” ma więc swoje źródła w industrializacji i urbanizacji, odniesieniach do tradycji klas o niższym statusie ekonomicznym, a także amerykanizacji i komercjalizacji. Raymond Williams (1983), analizując czynniki kształtujące podział na kulturę niską/wysoką (popularną/elitarną), scharakteryzował tę pierwszą jako *lubianą przez wielu ludzi* (Storey, 2018, s. 5–13). Według tego toku rozumowania, kultura popularna może przybrać wszelkie formy (także te tradycyjnie przynależne kulturze wysokiej), które przemawiają do dużej grupy, a mierzone są liczbą spieniężonych jednostek: biletów, sprzedanych nośników, pobrań itp. Nie chodzi więc o przynależność gatunkową, lecz o kwestię „ilościowej przewagi”. Kulturę popularną można zatem określić jako treści, które – niezależnie od środka przekazu – są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczne publiczności (Golka, 2008, s. 146).

Drugim sposobem rozumienia popularności kultury jest *niska jakość dźwięku*. Wartość kultury w tym kontekście uzależniona jest od subiektywnej oceny jej jakości. W przypadku tego typu definiowania należy uwzględnić fakt, iż istnieje kilka wyznaczników wartości estetycznej danego wytworu kultury. Ten podstawowy stanowi *gust*, który jest kwestią na wskroś ideologiczną i jednoczesnym wyznacznikiem klasowości. Kultura wysoka wymaga bowiem rzekomo odpowiednich kompetencji,

⁶ Będzie to jeden z podstawowych założeń i elementów krytyki ze strony szkoły frankfurckiej (zob. Horkheimer, Adorno, 1994, s. 138 i nast.).

⁷ Wśród innych cech charakterystycznych wymienić należy: ignorancję tradycji, przyciąganie szerokich rzesz ludzi, inkluzywność, populistyczny charakter, nieprzewidywalność, efemeryczność, ulotność, spektakl, kolaż, pastisz, nostalgia, okultyzm, kultura celebrycka, prześmiewczość (Danesi, 2015, s. 4, 34).

⁸ Bezpośrednie utożsamianie kultury popularnej z kulturą amerykańską stanowi jednak duże uproszczenie. Ta, jak się wydaje, ma jednak swoje korzenie w Europie, Amerykanie zaś opracowali narzędzia masowego upowszechniania jej wytworów (Krajewski, 2005 s. 24–25).

które niezbędne są do odpowiedniego zdekodowania dzieła skomplikowanego, złożonego i leżącego na przeciwnym biegunie spektrum wartościowania sztuki, w stosunku do dzieł „gorszych”. Według Pierre’a Bourdieu proces ten odbywa się często zgodnie z podziałami klasowymi: prace „złożone” wymagają większych nakładów czasu i pieniędzy, efekty są więc dostępne dla wąskiego grona uprzywilejowanych odbiorców (1984, s. 28–33).

Innym wyznacznikiem wartości estetycznej jest fakt *masowej produkcji*, przeciwstawionej efektom indywidualnego wytworu artystycznego, który uznawany jest za wyższy jakościowo. Odrębną kategorią ocenną jest zaś *komponent czasowy* – wytwory kultury zmieniają swoją pozycję w zależności od zmian podejścia do określonych gatunków, konkretnych dzieł czy indywidualnych twórców. Dobry przykład stanowią dzieła Williama Shakespeare’a, które jeszcze w XIX w. uznawane były za przynależne do niższej kultury, dziś zaś umieszczane są w obszarze kultury wysokiej (Levine, za: Storey, 2018, s. 6).

Trzecim rozumieniem kultury popularnej według Williamsa są dzieła *stworzone przez ludzi dla nich samych* (1983, s. 237) – co stanowi symboliczny protest klas pracujących wobec wyzysku kapitalistycznego i wydaje się bliskie znaczeniowo pojęciu *folk culture* czy *urban culture*.

Ostatnim zaś dookreśleniem komponentu popularności w rozpatrywanym terminie jest kategoryzacja wytworów kultury *stworzonych dla zdobycia przychylności ludzi*. Rozumienie to zakłada intencjonalne działanie, definiowane jako chęć zdobycia przewagi (intelektualnej, moralnej, ekonomicznej itp.), co wpisuje się dobrze w Gramsciańską teorię hegemonii. To co elitarne/popularne stanowi więc próbę zdominowania, narzucenia podległości. Kultura popularna definiowana jest w tej tradycji jako pole walki między „oporem” a próbą inkorporacji. John Fiske, proponując semiotyczne użycie teorii hegemonii, twierdzi z kolei, iż kultura popularna zawiera w sobie to, co ludzie robią z wytworami przemysłu kulturowego (za: Storey, 2018). W tym rozumieniu kultura masowa to repertuar określonych działań; popularna zaś to wszystko to, co ludzie aktywnie z nią robią i praktyki „utowarowienia”, które stosują⁹.

Na zupełnie osobny komentarz zasługuje rozumienie postmodernistyczne popkultury, które zakłada zatarcie granic między kulturą wysoką a niską (Storey, 2018, s. 12). Koncepcja ta uwzględnia fakt pełnej komercjalizacji kultury, w której trudno odnaleźć jej wytwory nieulegające utowarowieniu, albo te, które hipotetycznie takiemu procesowi nie mogą zostać poddane¹⁰. Wystawiane w galeriach sztuki fotografie Davida

⁹ Swoją drogą spotkać się można z wieloma opracowaniami stawiającymi znak równości między kulturą popularną a masową. W tym ujęciu wytwory kultury popularnej mają przede wszystkim charakter komercyjny i masowy w rozumieniu ich produkowania dla masowej konsumpcji. Prowadzone badania nie potwierdzają jednak tej prawidłowości, by większość tego, co popularne, uzyskiwało status masowy. Na przykład 80% albumów muzycznych przynosi ich twórcom straty, a większość filmów skierowanych do dystrybucji kinowej nie zwraca kosztów produkcji (Storey, 2018, s. 8). Większość opracowań rozdziela te kategorie – kultura masowa to ogół treści przekazywanych przez środki masowego komunikowania o najszerszym obiegu, popularna zaś odnosi się do tej, na ogół w dominującej części przekazów, które zyskują szeroką aprobatę m.in. dzięki łatwości odbioru (Kłowska, 1981, s. 461).

¹⁰ Pojawiająca się piosenka w reklamie telewizyjnej wywołuje u badacza kultury dylemat: co jest przedmiotem sprzedaży: reklamowany produkt czy piosenka? Ta ostatnia zyskuje przecież po-

LaChapelle'a wykorzystujące ikony popkultury takie jak Naomi Campbell czy Miley Cyrus mogą pretendować do włączenia ich w obszar kultury wysokiej, podczas gdy Luciano Pavarotti sprzedawał miliony płyt z muzyką operową, wprowadzając ten gatunek muzyczny w sferę kultury popularnej. Pozostaje też dylemat metodologiczny: czy wobec tak niejasnych kryteriów (gust, masowość, jakość, złożoność itp.) uzasadniona i użyteczna – w znaczeniu kategorialnym – jest jakakolwiek z wymienionych tu klasyfikacji?

Ze względu na wszechobecne niejednoznaczności charakterystyczne dla współczesnego funkcjonowania przemysłów: literackiego, muzycznego, filmowego, modowego itp., kultura popularna zdaje się być więc „pustą pojęciowo kategorią, która może być wypełniona w sposób różnorodny i konfliktogenny, gdyż uzależniony od kontekstu zastosowania” (Storey, 2018, s. 1)¹¹.

Ten labilny i łatwy do wypełnienia treścią charakter współczesnych przejawów kultury popularnej sprawia, iż staje się ona kategorią t y m b a r d z i e j p o l i t y c z n ą, a tym samym skłonną do ideologizacji czy – co ciekawsze – p r z e j a w e m, n a r z ę d z i e m i n o ś n i k i e m rozlicznych nurtów ideologicznych, czy szerzej – politycznych. John Storey (2018) uważa, że istnieje zasadniczo pięć sposobów rozumienia ideologii w kontekście kultury popularnej. Pierwszy wskazuje na istnienie usystematyzowanej treści idei wyartykułowanej przez konkretną grupę ludzi. Drugi, to pewne maskowanie, zniekształcenie lub ukrywanie; pokazanie rzeczywistości inną, niż jest obiektywnie, tworząc „fałszywą świadomość”, co sytuuje tę definicję w obszarze klasycznego marksizmu. W tej perspektywie wytwory kultury wykorzystywane są przez klasy posiadające do obrazowania wizji ugruntowującej stosunki kapitalistyczne w społeczeństwie i budowanie dominacji. Z tej definicji korzystają także takie nurty badawcze jak feminizm czy studia nad rasizmem. Trzecia, odwołująca się do pojęcia *ideological forms*, oznacza pokazywanie przez formy ideologiczne konkretnej wizji świata; teksty kultury wpisują się więc w konflikt społeczny, wspierając jedną ze stron. W ten sposób kreowane zostaje społeczne i kolektywne rozumienie pojęć, co czyni z kultury kategorię polityczną. Czwarta definicja odwołuje się do koncepcji Rolanda Barthes'a, w której ideologia (często utożsamiana też z pojęciem mitu) operuje głównie na poziomie nieuświadomionych konotacji, które przenoszone są przez teksty kultury lub są tworzone, by takie treści przenosić. Chodzi więc o definiowanie pojęć i tworzenie do nich opozycji, a także posługiwanie się stereotypami, by zbudować określoną wizję świata. Ostatnia zaś definicja wywodzona jest od koncepcji Louisa Althussera, który twierdził, iż ideologia to nie zbiór idei, ale życie codzienne (por. Krajewski, 2005, s. 30–31), a więc pewne rytuały i zwyczaje, które wiążą nas w porządku społecznym, opierającym się na wielkiej nierówności statusu i władzy.

Kultura popularna stała się więc istotną częścią polityki jako takiej (Street, 1997, s. 4). Stąd niezwykle ważna w jej badaniu jest kwestia dominujących nurtów ide-

popularność dzięki emisji w telewizji, co może mieć (i często ma!) pozytywny wpływ na liczbę pobrań z serwisów *streamingowych* (Storey, 2018, s. 6).

¹¹ Kontekst ten może przyjąć różne formy biorąc udział w procesie rozumienia kultury popularnej i budowania jej znaczenia poprzez konstruowanie aktualnego użycia jej wytworów. Wśród czynników kontekstowych wymienić można m.in. zestawianie ze sobą dwóch (lub więcej) tekstów, kontekst czasu i historii, przyjętej ideologii, kontekstu sytuacyjnego, nośnika, przeżyć i doświadczeń indywidualnych odbiorcy, życiorysu autora itp.

ologicznych w danym społeczeństwie i ich wpływ na katalog wytworów popkultury. Kiedy zaczynamy więc ją studiować, musimy patrzeć nań przez pryzmat demokratycznych form i instytucji, nie tylko tych, do których odwołuje się większość ludzi, lecz także tych odbijających wartości i wierzenia, które tworzą dane społeczeństwo. Kultura popularna to tym samym również przestrzeń walki wielu instytucji o kształt społeczeństwa (Brandt, Clare, 2018, s. 14–15).

Tak pojemne dziś rozumienie kultury popularnej sprawia, iż szerokie staje się też spektrum badań, podejść teoretycznych, koncepcji i paradygmatów, które stanowią tropy na ścieżce do jej zdefiniowania. Należą do nich: antropologia, semiotyka, lingwistyka, muzykologia, krytyka literacka (Danesi, 2015, s. 32), ale i studia kulturowe, medioznawcze czy wywodzące się z tradycji anglosaskiej, a trudne do przetłumaczenia na język polski nurty takie jak: *labour studies*, *women's studies*, *queer studies*, *critical race studies* (Nieguth, Wilton, 2015, s. 8). W efekcie tak wielu tradycji badawczych nie istnieje jedna teoria kultury popularnej¹², a różne podejścia wykorzystują indywidualne rozwiązania metodologiczne (Danesi, 2015, s. 34)¹³.

2. Kultura popularna we współczesnych badaniach nad ideologiami

Zarysowane wyżej rozumienie kultury popularnej należy teraz uzupełnić próbą określenia znaczenia pojęcia ideologii. Zastanowić się także trzeba, jakie miejsce zajmuje kultura popularna w polu współczesnych badań nad ideologiami? Zanim odpowiemy na to pytanie, poczynić musimy istotne zastrzeżenie. Pojęcie ideologii stosujemy tu bez dopełniacza „polityczna”, jednak w istocie na każdym etapie naszych rozważań ten wymiar mamy zawsze na myśli. Jak zauważa Michael Freeden, jeden z najważniejszych współczesnych teoretyków ideologii, użycia tej kategorii we wszystkich obszarach życia społecznego, takich jak kultura, „wskazują na relacje władzy jako centralne dla tego pojęcia, zaś władza jest kluczowym, nawet jeśli nie wystarczającym, elementem identyfikującym politykę” (Freeden, 1996, s. 3). Takie spojrzenie jednoznacznie wiąże sposób widzenia świata z jego politycznym urządzeniem, co będzie miało, jak się przekonamy, istotne konsekwencje badawcze.

Współczesne badania nad ideologiami wyrastają z bardzo długiej, bo ponad dwustuletniej historii zróżnicowanych użyc tej kategorii pojęciowej. Nie starając się tu nawet w zarysie przedstawiać tej historii, wskazać należy, że zaowocowała ona dwoma zasadniczymi nurtami rozumienia ideologii: krytycznym oraz deskryptywnym

¹² Do licznych podejść teoretycznych możemy zaliczyć m.in. teorie i modele komunikacyjne (*the Bull's Eye Model*, *SMCR Model*, koncepcje Wilbura Schramma, Georga Gerbnera, Marshalla McLuhana, teoria *Agenda Setting*), teorie krytyczne (teoria marksistowska, szkoła frankfurcka, teoria propagandy, feminizm i postfeminizm, postmodernizm) teorie psychologiczne i socjologiczne (*one/two step flow*), teorie semiotyczne (*opposition theory*, strukturalizm, poststrukturalizm, teoria mitu [*mythology theory*], teoria reprezentacji [*representation*], teoria kodów [*code theory*], teoria tekstualności [*textuality*]), teorie transgresji (*moral phanic theory*), teoria karnawalizacji [*Carnival Theory*] i inne (Danesi, 2015, s. 35 i nast.).

¹³ Badacze zwracają też uwagę na różne poziomy zaangażowania jeśli chodzi o potencjał metodologiczny poszczególnych dyscyplin. M.in. bliscy relacjom ideologii oraz kultury popularnej politolodzy wciąż uważani są za „niedoposażonych” (*ill-equipped*) jeśli chodzi o narzędzia badawcze związków pomiędzy kulturą popularną a polityką (Nieguth, Wilton, 2015, s. 11).

(Thompson, 1984, s. 4). W podejściach krytycznych ideologia traktowana jest jako zakrzywienie lub zafałszowanie rzeczywistości, co, rzecz jasna, konotuje związek tych podejść z myślą marksowsko-engelsowską. Z kolei podejścia deskryptywne nie wartościują tej kategorii pejoratywnie, uznając ideologie za pełnoprawny przedmiot badań, a nie rodzaj mniemań, które należy obalić. Ten dość jasny podział komplikuje fakt, że niektórzy z rzeczników krytycznego rozumienia ideologii nie dążą wcale do zastąpienia ideologicznego obrazu świata innym, sądzą bowiem – najczęściej w duchu filozofii Louisa Althussera (2006) – że nasze postrzeganie rzeczywistości społecznej jest i zawsze będzie ideologiczne. Nasza podmiotowość jest wytwarzana przez tę czy inną ideologię, bez której nie moglibyśmy nadać sensu i znaczenia rzeczywistości.

Pośród najistotniejszych dziś podejść do badania ideologii wyróżnia się trzy szerokie rodziny podejść: pojęciowe (konceptualne), dyskursywne oraz ilościowe (Leader Maynard, 2013). W ramach podejść konceptualnych celem analizy jest przedstawienie sposobów rozumienia poszczególnych pojęć w ramach danej ideologii, a także ukazanie relacji pomiędzy tymi pojęciami (Freeden, 1996). Analiza taka może przyjmować charakter dociekań historycznych, które będą starały się dociec znaczenia danego pojęcia poprzez odniesienie go do konwencji językowych, dominujących w danym czasie (Skinner, 2016; Koselleck, 2009). Może także zmierzać do wizualizowania systemów pojęciowych w postaci tzw. map kognitywno-afektywnych (Homer-Dixon et al., 2013). W rodzinie podejść retorycznych umieścić można podejścia dyskursywne, takie jak krytyczna analiza dyskursu (van Dijk, 1998), teorii krytyczną (McNay, 2013), stanowiska poststrukturalistyczne – w tym postmarksizm (Howarth, Norval, Stavrakakis, 2000) i psychoanalizę lacanowską (Žižek, 2001) – a także podejścia retoryczne (Finlayson, 2013) oraz postkolonializm (Rao, 2013). Wreszcie rodzina podejść ilościowych obejmuje badania z zakresu psychologii społecznej (Jost, Kay, Thorisdottir, 2009), politologiczne badanie postaw (Voinea, 2016), a także badania należące do dziedziny lingwistyki komputerowej, korzystające z technik i narzędzi takich jak uczenie maszynowe i sieci neuronowe (Iyyer et al., 2014).

Bardziej tradycyjne badania z zakresu myśli politycznej, historii idei oraz analizy dyskursu były i pozostają przywiązane do posługiwania się dość wąskim zakresem materiałów źródłowych. Dopiero niedawno obok poważnych dzieł filozoficzno-politycznych, oficjalnych programów partyjnych czy przemówień parlamentarnych, najczęściej analizowanych w badaniach nad ideologiami, badacze zaczęli stawiać treści mniej konwencjonalne, obejmujące źródła wizualne, w tym plakaty, reklamy czy filmy (Freeden, 2003, s. 114–121). Wciąż jednak wyjątek stanowią autorzy tacy jak Slavoj Žižek, który kulturę popularną uczynił zasadniczym narzędziem wyjaśniania, w jaki sposób funkcjonuje ideologia (2003)¹⁴. Jeżeli poważnie potraktować wezwania, by

¹⁴ Jak się wydaje, filozofowie są skłonni traktować popkulturę z większą powagą, o czym świadczą może kilka serii książkowych. Pierwsza to licząca ponad pięćdziesiąt tomów *Philosophy and Pop Culture* wydawnictwa Blackwell, obejmująca tytuły takie jak *Lego and Philosophy: Constructing Reality Brick by Brick*, *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, a także, wydany również w Polsce, *House of Cards i filozofia. Demokracja jest przereklamowana* (Blackwell, 2019). Na drugą serię, *Popular Culture and Philosophy* wydawnictwa Open Court Publishing Company, składa się ponad sto dwadzieścia książek, publikowanych od 2000 r. Znalazły się tam tytuły takie jak *Seinfeld and Philosophy*, *Zombies*, *Vampires and Philosophy* czy *David Bowie and Philosophy* (Open Court Publishing Company, 2019). W trzeciej serii, *The Philosophy of Popular Culture*, wydawanej przez University Press of Kentucky znalazło się z kolei ponad trzydzieści tomów, w tym *The*

w badaniach ideologii brać pod uwagę rzeczywiste myślenie wspólnot politycznych (Freeden, 2003, s. 123), lekceważenie przez badaczy społecznych tak ważnego źródła wiedzy o tym myśleniu, jakim są dzieła kultury popularnej, wydaje się być niewybaczalnym przeoczeniem.

W katalogu wskazanych wyżej podejść mieszczą się, rzecz jasna, dziesiątki, jeśli nie setki szczegółowych stanowisk epistemologicznych, posługujących się odmiennymi teoriami i metodami, stawiających przed sobą szczegółowe cele badawcze. Ta swego rodzaju klęska urodzaju jest niewątpliwie wyzwaniem dla każdego, kto pragnie zmierzyć się z problemem ideologii w kontekście kultury popularnej. Jak zatem wyselekcjonować podejście, które pozwoli nam na przeprowadzenie zamierzonych badań? Jakie trudności mogą pojawić się na tej drodze?

3. Wyzwania metodologiczne w badaniu relacji kultury popularnej i ideologii

Punktem wyjścia przy wyborze sposobu badania relacji ideologii i kultury popularnej musi być wyeksplikowanie kilku podstawowych założeń, a przede wszystkim udzielenie odpowiedzi na pytanie: w jakim celu pragniemy badać tę relację? Czego chcemy się dowiedzieć w wyniku naszych dociekań? Czy dążymy do tego, by, na przykład, określić przynależność ideologiczną danego dzieła kultury popularnej? A może raczej analiza pozwolić nam ma na określenie sposobów konstruowania ideologicznego komunikatu perswazyjnego przez twórcę takiego dzieła? Czy nasze badania będą miały na celu deskrypcję wpływu ideologii na dane dzieło czy może krytykę jego ideologicznego wykorzystania? Dopiero po udzieleniu odpowiedzi na podobne, zasadnicze pytania, możemy w świadomy sposób rozpocząć proces selekcji podejścia badawczego, które wykorzystamy w naszych dociekaniach.

Zauważmy, że mówimy tu o „podejściu badawczym”, które jest „czymś szerszym niż teoria czy metodologia”: składa się na nie także szereg założeń o charakterze epistemologicznym oraz ontologicznym (della Porta, Keating, 2008, s. 1). Przyjęcie danego podejścia nie oznacza jedynie wyboru tego czy innego narzędzia badawczego. Jest ono przede wszystkim wyborem sposobu pojmowania najbardziej podstawowych kategorii poznawczych, które, w konsekwencji, kształtują sposób postrzegania rzeczywistości, w tym także przedmiotu naszych dociekań. Już w tym miejscu powinniśmy sobie uzmysłwić, że tak rozumiane podejście badawcze pod wieloma względami przypominać może ideologię. I choć wskazywać można, że podejścia badawcze wybieramy (a przynajmniej wybierać powinniśmy) świadomie, a ideologie są przez nas przyjmowane (najczęściej) w sposób nieświadomy, ich konsekwencje poznawcze mogą być bardzo podobne. Na przykład, jeśli przyjmujemy teorię, która wyjaśnia zjawiska i procesy społeczne jako konsekwencję zachowań poszczególnych jednostek, zaakceptujemy zarazem pewien wariant myślenia liberalnego, z jego nominalizmem bądź indywidualizmem metodologicznym. Z kolei uznając, że podmiotowość polityczna przysługuje takim grupom społecznym jak klasy, wyróżniane na podstawie stosunku do środków produkcji, w oczywisty sposób zbliżymy się do myślenia w ka-

tegoriach marksistowskiego materializmu historycznego. Te przykłady są, rzecz jasna, celowo uproszczone i przerysowane. W rzeczywistości przyjmowane przez nas, wraz z podejściami badawczymi, przeświadczenia ideologiczne mogą być o wiele trudniejsze do zidentyfikowania.

Powiązana trudnością w procesie wypracowania odpowiedniego podejścia do badania kultury popularnej jest fakt, że współcześnie wszyscy jesteśmy jej uczestnikami. Podlegając jej wpływowi, niekiedy budując na jej podstawie własny światopogląd, stajemy się węzłem w sieci procesów, które zarazem pragniemy opisać i wyjaśnić. Jak zauważa jeden z badaczy, „tak jak każda konceptualizacja ideologii [...] jest w nieunikniony sposób uwarunkowana ideologią swojego autora, tak też każda analiza kultury jest kształtowana przez w dużym stopniu podprogowe, kulturowo określone i kulturowo uwarunkowane procesy” (Griffin, 2006, s. 78). Może to, paradoksalnie, oznaczać, że w tym kontekście często łatwiej będzie nam prowadzić badania dzieł z kręgu kulturowego odmiennego, niż nasz własny. O ile bowiem znajomość pewnych kodów i konotacji jest dostępna prawie wyłącznie ludziom, którzy wzrastali w danej kulturze, o tyle brak dystansu między badaczami a badanym zjawiskiem może sprawiać, że pewne konwencje bądź relacje zostaną przez nich uznane za neutralne, a przez to niegodne uwagi lub wyjaśnienia¹⁵. Tymczasem, jak przekonuje M. Freedon, jednym z najważniejszych mechanizmów ideologicznych jest dekontestacja, czyli proces, który polega na nadawaniu pojęciom bezspornych znaczeń (Freedon, 1996, s. 76). Innymi słowy, badanie ideologii musi skupiać się na tych właśnie pojęciach, które traktowane są w danej kulturze jako „przezroczyste”. Niezdolność do ich zidentyfikowania może powodować, że wyniki naszych dociekań okażą się wątpliwe, nieprzydatne lub niezrozumiałe dla badaczy spoza danego kręgu kulturowego.

Kolejna komplikacja związana jest z obserwacją, że współczesna, globalna kultura popularna wydaje się przekraczać granice narodowe i językowe, a zatem i kulturowe. Oznacza to, że w coraz większym stopniu jednostki, grupy społeczne, a nawet całe społeczeństwa są kształtowane przez bardzo podobne treści. Choć McLuhanowska metafora globalnej wioski może wydawać się tu poręczna, zauważyć trzeba, że charakterystyka nowych mediów, w tym np. usług streamingowych takich jak Netflix, prowadzić może wprawdzie do przedstawienia widowniom w różnych miejscach świata podobnej oferty programowej¹⁶, to pozostawia jednak indywidualnym odbiorcom zakres swobody w wyborze konkretnego filmu czy serialu. Z drugiej strony zastanawiać się można, na ile odmienne pod względem ideologicznym są poszczególne produkcje i czy nasza wolność, jak lubi powtarzać S. Žižek, nie ogranicza się do wyboru pomiędzy Coca-Colą a Pepsi. Jest to nie tylko szczegółowy problem badawczy, zasługujący na osobne dociekania, lecz także istotny problem poznawczy. Ideologiczna jednolitość

¹⁵ W nieco innym, lecz powiązanym kontekście, w antropologii przyjęło się rozróżniać perspektywy etyczne (*etic*) i emiczne (*emic*) (Headland, Pike, Harris, 1990). Badania etyczne prowadzone są z zamiarem zrozumienia danej kultury w kategoriach jej uczestników, zaś badania emiczne – przy użyciu kategorii wobec tej kultury zewnętrznych. Jak zauważa jeden z badaczy, „kiedy badamy kulturę jako takie, możemy skupić się na elementach emicznych, a kiedy porównujemy kultury, musimy posługiwać się etycznymi elementami kulturowymi” (Triandis, 1994, s. 20).

¹⁶ W rzeczywistości oferty programowe platformy Netflix są odmienne w różnych państwach. W 2018 r. amerykańska wersja serwisu zawierała 5648 tytułów, a Polska – 819 (Aguar, Waldfogel, 2018, s. 432).

globalnej i masowej kultury popularnej może oznaczać, że opisane wyżej rozróżnienie kulturowego wnętrza i zewnątrz traci swoją zasadność¹⁷.

Powyższe rozważania nie mają zmierzać do postawienia znaku równości pomiędzy nauką a ideologią. Naszą intencją jest tu raczej zmotywowanie badaczy do podejmowania jak najbardziej świadomych oraz transparentnych decyzji metodologicznych. Transparentność ta polegać powinna na jasnym precyzowaniu, które z podejść badawczych, teorii i metod wybieramy, jak rozumiemy podstawowe pojęcia oraz w jaki sposób będziemy prowadzić postępowanie badawcze. To w tym kontekście konstruować będziemy narzędzia, stosować konkretne metody i techniki, a następnie – interpretować wyniki naszych dociekań. Jak zatem widać, sformułowane tu wymogi są zupełnie standardowe dla każdego, dobrze przygotowanego badania społecznego, którego rezultaty powinny być intersubiektywnie sprawdzalne i komunikowalne. Specyfika dociekań związanych z ideologią musi jednak w sposób szczególny uczulać na nieuniknione uwikłanie podmiotu poznającego w badaną materię.

4. W poszukiwaniu metody

Zamieszczone w niniejszym tomie teksty ukazują nie tylko, że problem relacji kultury popularnej i ideologii budzi zainteresowanie przedstawicieli wielu różnych dyscyplin humanistycznych i społecznych. Kolejne rozdziały, poza swoim właściwym tematem, są także istotnym świadectwem procesu poszukiwania przez badaczy adekwatnych stanowisk poznawczych. Wyżej usiłowaliśmy wskazać, że jest to proces niełatwy, pełen dylematów i metodologicznych wyzwań. Poniżej zwracamy z kolei uwagę na to, że efektem zmagania z tą złożoną problematyką mogą być nie tylko pewne odczytania konkretnych dzieł kultury popularnej, lecz także wnioski epistemologiczne, które inni badacze potraktować mogą jako odpowiedź we własnych dociekaniaach.

Rozdział drugi, *Ideologia i interpretacja dzieł kultury popularnej* (Filip Biały), jest próbą zestawienia trzech podejść badawczych, pochodzących z trzech różnych dyscyplin naukowych: zaczerpniętego z historii intelektualnej kontekstualizmu (Quentin Skinner), pochodzącej z literaturoznawstwa teorii wspólnot interpretacyjnych (Stanley Fish) oraz zaproponowanej na gruncie teorii politycznej morfologii pojęciowej (Michael Freedon). Łączne zastosowanie tych podejść służyć ma, w intencji autora, wskazaniu perspektywy badania ideologii, która obiektem swojego zainteresowania nie czyni pojedynczego dzieła czy nawet większej ich grupy, lecz istniejące interpretacje. To właśnie poprzez badanie sposobów, w jaki dzieła kultury popularnej są odbierane – na przykład jakie znaczenia są im przypisywane w danym miejscu i czasie – możemy formułować twierdzenia na temat ich przynależności ideologicznej. Ta ostatnia nie jest bowiem immanentną czy esencjalną cechą żadnego z dzieł, lecz zostaje im nadana w społecznym akcie interpretacji.

Rozdział trzeci, *Film Kolacja z arsenikiem (1995) jako proroctwo ery Trumpa* (Michał Zabdyr-Jamróż), jest jednocześnie interpretacją pewnego szczególnego dzieła

¹⁷ Zauważyć można, że nawet jeśli do widzów w różnych państwach czy na różnych kontynentach trafia ten sam film czy serial, wciąż będą istniały elementy różnicujące przekaz (np. związane z przekładem dialogów) oraz jego odbiór (lokalny kontekst kulturowy).

ła filmowego, jak i próbą wyjaśnienia procesów kształtujących amerykański dyskurs polityczny w ostatnim ćwierćwieczu w kontekście teorii systemów deliberatywnych. Niezwykle interesujące z punktu widzenia relacji ideologii i popkultury wydaje się wykorzystanie przez autora koncepcji tzw. okna Overtona, czyli tego wycinka dyskursu publicznego, w którym mieszczą się poglądy uznawane w danym momencie za dopuszczalne i racjonalne. Koncepcja ta, zauważa autor, nie jest wprawdzie ugruntowaną teorią naukową, a raczej pewną narracją, która stała się ważnym elementem dyskursu publicznego. Uzyskała w ten sposób swoistą moc sprawczą, bowiem wielu aktorów politycznych postrzega swoje działania właśnie w kategoriach „przeciągania okna Overtona”. Skoro jednak okno to porusza się – zgodnie z założeniami swojego autora – pomiędzy biegunami większej oraz mniejszej wolności, samo jest konstruktem ideologicznym i ideologizującym, sprzyjającym zarazem polaryzacji politycznej społeczeństwa amerykańskiego. Polaryzacja ta prowadzi z kolei do rozerwania okna Overtona, a zatem rozdzielenia dyskursu publicznego na dwie, radykalnie odmienne części. Zagroza to stabilności, a może wręcz trwałości wspólnoty politycznej, rozpadającej się na obozy, które nie potrafią się już z sobą komunikować.

Rozdział czwarty, *Badanie gry jako opowieści/systemu a jako interakcji/wytworu na przykładzie gry Dwarf Fortress i praktyk graczy* (Franciszek Chwałczyk), reprezentuje nurt badań nad grami (*game studies*). Zaproponowana przez autora analiza opiera się na znanym i wpływowym w filozofii subnastywistycznym podejściu Martina Heideggera. Zgodnie z nim, technika nie jest neutralnym narzędziem, które wykorzystujemy w procesie poznania rzeczywistości, lecz sama narzuca nam pewne wartości, decydujące o naszej orientacji epistemologicznej. W tym sensie technika może być utożsamiana z ideologią. Takie założenie pozwala autorowi rozdziału na przeprowadzenie interpretacji gry *Dwarf Fortress* w dwóch aspektach: skupiając się na mechanice (oraz logice) samej gry oraz na interpretacjach i narracjach konstruowanych przez graczy w związku z grą. Zachodzi przy tym interesujący proces – inspirowane przez grę interpretacje i narracje nie są wyłącznie reprodukcją wartości narzucanych przez grę, lecz stają się, zwrotnie, motywacją do odmiennych sposobów prowadzenia rozgrywki. Dochodzi tu zatem do zjawiska skutecznego zakwestionowania kolportowanej przez technikę ideologii, którego źródłem jest ludzka, *par excellence* poetycka kreatywność. Widzimy tu niezwykle istotną przesłankę dla badaczy zmiany ideologicznej – instrumentarium pozytywistycznie zorientowanych nauk społecznych może wymagać suplementacji ze strony humanistyki, nie tylko uruchamiającej, lecz także wyjaśniającej odmienne kompetencje umysłowe.

Rozdział piąty, *Kanibalizm jako symptom fałszywej świadomości w filmie Zielona pożywka (1973)* (Piotr Urbanowicz), odwołuje się do marksistowskiej, najbardziej chyba w historii wpływowej koncepcji ideologii, uzupełniając ją m.in. intuicjami pochodzącymi z antropologii. Rozwinięte przez przedstawicieli teorii krytycznej pojmowanie ideologii jako fałszywej świadomości pozwala na dokonanie przekonującej interpretacji filmu Richarda Fleischera jako groteskowej paraboli społeczeństwa konsumpcyjnego. Sam obraz filmowy uznany zostaje przez autora rozdziału jednak nie tylko za wdzięczny przedmiot analizy – jest także narzędziem uświadamiania, przezwycięzania ideologicznej iluzji. Raz jeszcze dostrzec można w tym dowód przekonania, że subwersja ideologiczna może zostać skutecznie dokonana właśnie w języku sztuki, szczególnie sztuki narracyjnej. Ponownie odczytywać to można jako zachętę do się-

gania przez nauki społeczne do podejść wypracowanych w humanistyce, szczególnie przez literaturoznawczą szkołę narratologiczną.

Rozdział szósty, *Raport Weyland Yutani nr 263: Nowe możliwości ekspansji na księżycu LV-223* (Jarema Drozdowicz), także podejmuje problem ideologii neoliberalnego kapitalizmu, posiłkując się dodatkowo krytyką postkolonialną i feministyczną. Autor rozdziału przygląda się filmom z cyklu *Obcy* z tych różnych perspektyw, dowodząc, jak wiele odmiennych, a zarazem komplementarnych obserwacji wydobyć można z interpretowanego dzieła w zależności od przyjętych założeń poznawczych. W tej optyce zainicjowany przez Ridleya Scotta cykl *science-fiction* staje się komentarzem do późnowoczesnego kapitalizmu, działającego wszakże zgodnie z imperialną logiką, właściwą osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym mocarstwom kolonialnym. Uświadamia to trwałość idei kapitalistycznych, które potrafią, niczym filmowy obcy, wejść w relację hybrydalną bądź symbiotyczną z praktycznie każdym reżimem politycznym, bez względu na to, czy będzie to monarchia absolutna, demokracja parlamentarna czy – jak w przypadku współczesnych Chin – komunistyczny autorytaryzm. To kolejna lekcja dla badaczy: należy mieć świadomość diachronicznych przemian ideologii, a także faktu, że bardzo rzadko możliwe jest spotkanie ich w formie zgodnej z typem idealnym. W świecie realnym mamy zwykle do czynienia z nawarstwieniem efektów długotrwałych procesów historycznych oraz splotem idei o zróżnicowanej proveniencji. Dopiero wieloaspektowa analiza może pomóc w ich naświetleniu i zrozumieniu.

Rozdział siódmy, *Sposoby konstruowania męskich homoseksualnych bohaterów w polskim kinie fabularnym jako ekspresje ideologii* (Anna Felskowska), doceniając siłę filmu zarówno jako instrumentu odzwierciedlania, jak i kształtowania dominujących w społeczeństwie ideologii, przygląda się wizerunkom postaci homoseksualnych w kinematografii polskiej ostatnich dwóch dekad. Analiza dzieł filmowych z tego okresu pozwala autorce na dokonanie interesującej typologii bohaterów homoseksualnych, która wydaje się dowodzić, że w polskim kinie przeważa dziś afirmatywne traktowanie homoseksualizmu. Zarazem jednak, jak celnie konkluduje autorka rozdziału, owa afirmacja jest ściśle powiązana z wcześniejszą dominacją negatywnego stereotypu homoseksualisty. Wciąż także, nawet w dziełach, które odczytywać można jako wyraz sprzeciwu wobec nietolerancji, homoseksualizm uznawany jest za odstępstwo od heteroseksualnej normy. Dla badaczy jest to istotna wskazówka poznawcza na temat mechanizmów zmiany ideologicznej: proste dodanie znaków przeciwnych do dominujących wartości nie oznacza jeszcze ich zakwestionowania. Z tej perspektywy walka z ideologicznym stereotypem wydawać się może skuteczniejsza przy użyciu strategii, którą autorka rozdziału klasyfikuje w kategoriach „homoseksualności jako podrzędnego elementu charakterystyki”. Neutralizacja wartości postrzeganej jako negatywna jest skuteczniejsza, gdy dokonywana jest niejako przy okazji, zamiast stanowić pierwszoplanowy element narracji.

Rozdział ósmy, *Teorie spiskowe w filmach Patryka Vegi* (Tomasz Sprycha), przygląda się nieco innemu segmentowi rodzimej kinematografii. Autor na pierwszy plan wysuwa myślenie konspiracyjne, które nierzadko staje się elementem ideologii, zaś samo w sobie jest niezwykle istotnym narzędziem mobilizacji politycznej. Co interesujące, analiza w tym rozdziale dotyczy nie tylko treści i elementów formalnych wybranych filmów, lecz także ich recepcji. Jak przypomina autor rozdziału, recenzenci i komentatorzy przypisywali reżyserowi pragnienie ingerencji w wydarzenia politycz-

ne, a nawet zakulisowy sojusz z prawicą oraz Kościołem. Tym samym filmy te stały się nie tylko specyficznym komentarzem do dyskursu politycznego, lecz także jego elementem. Podobne uwikłanie dzieł kultury popularnej w politykę rodzi pytania o ich ideologiczną i polityczną instrumentalizację, niekiedy niezależnie od zamierzeń twórców, a czasami zgodnie z ich intencją.

Rozdział dziewiąty, *Paradokument jako potencjalne narzędzie narzucania ideologii lub zmiany postaw – badanie obrazu młodych ludzi w serialach „Szkoła” i „19+”* (Maciej Świśtoń), również stanowi próbę przyjrzenia się polskim kontekstom produkcji kierowanych do szerokiego grona odbiorców – w tym przypadku – telewizyjnych. Autor zastanawia się, na ile popularny w Polsce format paradokumentu uznać można za odzwierciedlenie realnych problemów środowiskowych ludzi młodych, na ile zaś stanowić on może narzędzie kształtowania ich postaw? Tekst jest również próbą diagnozy zagrożeń związanych ze specyfiką gatunku oraz sposobów jego eksploatacji przez polskich nadawców. Pojawiające się w artykule dylematy rodzą tym samym pytania o intencjonalne wykorzystanie popularnego wśród polskiej młodzieży serialu, a także o kreowanie obrazu rzeczywistości: autorytetów, stylu życia czy sposobów rozwiązywania konfliktów.

1. Rozdział dziesiąty, *Medialny wojeryzm w XXI wieku na przykładzie programu telewizyjnego „Gogglebox. Przed telewizorem”* odwołuje się do zjawiska „podglądactwa”, które wykorzystywane jest nie tylko w psychologii, jako termin opisujący dysfunkcję seksualną, ale także w nauce o mediach i komunikacji. Tu posłużono się nim jako podstawą terminologiczną stanowiącą punkt wyjścia do dyskusji na temat współczesnych celebrytów. Zarówno ich rola w mediach, jak i gatunki medialne z ich udziałem ewoluują, a próba wykazania tychże zmian oparta została w artykule na analizie przypadku popularnego w Polsce programu telewizyjnego. Z wykorzystaniem metod ilościowych i jakościowych, autorki podejmują próbę wykazania pewnych prawidłowości między zachowaniami celebrytów w obszarze komunikacji (obejmującymi np. wulgarny język, którym się posługują) a ich popularnością. Tekst jest tym samym punktem wyjścia do zastanowienia się nad ewolucją zjawiska tabloidyzacji w dobie zmieniających się realiów rynku medialnego (*social media*), ale i samych celebrytów, precyzyjnie i przewrotnie wpisujących się w klasyczną definicję Boorstina o ludziach „znanych z tego, że są znani” – chociażby ze względu na fakt bycia podglądanym przez widzów poprzez telewizję, kiedy oglądają telewizję (sic!).

Rozdział jedenasty, *Ideologia a kultura masowa. Rozważania George’a Orwella* (Bartosz Dąbrowski), przywołuje spostrzeżenia słynnego angielskiego pisarza, który próbował ukazać dominujące w społeczeństwie brytyjskim przekonania światopoglądowe, zwracając się w tym celu ku najbardziej popularnym wydawnictwom. Treści, zawarte w zorientowanych na najuboższe warstwy społeczeństwa, tanich gazetach, a także w tygodnikach dla chłopców, powieściach kryminalnych, a nawet na pocztówkach uznawał Orwell nie tylko za wyraz powszechnych poglądów, lecz także za środek utwierdzania odbiorców w pewnych szkodliwych przekonaniach. Przytaczając te obserwacje, dokonywane przez pisarza w końcu lat 30. i w latach 40. XX w., autor rozdziału przypomina o historycznym precedensie, dostarczając w ten sposób argumentów uwiarygadniających być może najbardziej fundamentalną dla całego naszego tomu tezę: badanie ideologii nie może polegać wyłącznie na lekturze traktatów filozoficznych bądź manifestów partyjnych. Musi ono skupiać się także na przejawach żywej, powszechnie odbieranej i reprodukowanej myśli.

5. Kultura popularna: rozrywka, sztuka i polityka

W podtytule tego tomu obok słowa „rozrywka” znalazła się także kategoria „sztuki”. Posłużenie się tymi dwoma kategoriami wymaga, na koniec niniejszego wprowadzenia, pewnego wytłumaczenia. Niewątpliwie przygniatająca większość rozdziałów dotyczy w głównej mierze dzieł, które nazwalibyśmy przede wszystkim rozrywkowymi, pojęcie sztuki stosując wobec nich z dodaniem przymiotnika „popularna”. Czy jednak, w świetle wcześniejszych uwag, rzeczywiście konieczne jest czynienie takiej zawężającej kwalifikacji?

Trudno zaprzeczyć, że istnieje wiele mocnych argumentów na rzecz zarezerwowania kategorii sztuki dla dzieł kultury wysokiej. Przekonywać można na przykład – za Johnem Stuartem Millem – że istnieją przyjemności niższe i wyższe: jeśli te pierwsze zaspokajają najbardziej elementarne ludzkie instynkty, te drugie angażują nasze kompetencje intelektualne czy duchowe. Angielski filozof pisał, że „lepiej być niezadowolonym człowiekiem niż zadowoloną świnia; lepiej być niezadowolonym Sokratesem niż zadowolonym głupcem. A jeśli głupiec i świnia są innego zdania, to dlatego, że umieją patrzeć na sprawę wyłącznie ze swojego punktu widzenia” (Mill, 2005, s. 14). W kontekście naszych rozważań znaczyłoby to tyle, że wielbiciele kultury popularnej, protestujący przeciw podziałowi na sztukę niską i wysoką (to bowiem raczej z ich strony częściej usłyszeć można takie postulaty), w istocie nie potrafią docenić tej drugiej, a samym pojęciem sztuki pragną dowartościować swoje ulubione dzieła – i samych siebie. Skoro bowiem wyniesiemy serial telewizyjny czy grę komputerową do rangi dzieła sztuki, podniesiemy także swój status, zmieniając się z *couch potato* bądź „nerda” w wyrafinowanego konesera. Taki manewr prowadzi nie tylko do niezасłużonego nadawania wątpliwej jakości produktom kulturalnym nimbu artystycznego, lecz także, pośrednio, degraduje sztukę wysoką, sugerując, iż jej dzieła tylko z uwagi na pewne przyzwyczajenie uznawane są za bardziej wartościowe. Może to w niektórych rodzić przekonanie, że nie warto kształcić własnych kompetencji kulturowych, by uzyskać zdolność rozumienia dzieł uchodzących za bardziej wymagające.

Na przedstawiony argument odpowiedzieć można na przynajmniej kilka sposobów. Nie sposób polemizować z poglądem, że bezrefleksyjna konsumpcja telenoweli jest czymś innym od odbioru przedstawienia operowego przez widza świadomego wielorakich kontekstów oglądanego dzieła. Skrajnie relatywistycznym unikiem byłoby twierdzenie, że różnica dotyczy w takim przypadku nie charakteru dzieła, ale przygotowania jego odbiorców. Na przykład analiza współczesnej inscenizacji opery *Alsesta* ujawni konteksty i interteksty jakościowo odmienne od tego, co ujawniłaby podobna analiza kolejnego odcinka serialu *Moda na sukces*. Zrównywanie pod tym względem jednego i drugiego dzieła nie jest jednak intencją przyświecającą bronionej tu próbie odniesienia terminu „sztuka” do kultury popularnej. Zasadne jest jednocześnie wskazanie, że różnice pomiędzy tym, co w społecznej świadomości, w danym miejscu i czasie, uchodzi za sztukę wysoką bądź niską, wynikają w dużej mierze ze sposobu ich konsumpcji. Konwencje te są niezwykle silne, a przy tym nieobojętne politycznie – i na ten fakt posłużenie się kategorią sztuki ma tutaj zwracać uwagę.

Nie trzeba sięgać do derridiańskiej dekonstrukcji czy do foucauldiańskiej koncepcji dyskursu, by dostrzec, iż budowanie binarnych opozycji, w których jeden z członów jest nadrzędny wobec drugiego, jest manipulacją językową, której celem jest – by

użyć określenia Jacquesa Rancière'a – „dzielenie postrzegalnego”. Podział na sztukę wysoką i niską jest jednym z najbardziej oczywistych zabiegów tego rodzaju, który otwarcie postuluje ekskluzywność pewnego katalogu dzieł oraz ich odbiorców, przy jednoczesnym deprecjonowaniu tego, co poza tym elitarnym kręgiem się znajduje. Klasyczna socjologiczna i polityczna analiza tego manewru będzie poszukiwała odpowiedzi na to, jaką rolę pełni on w procesach ustanawiania relacji władzy. Wskazywać będzie na przykład, że uczestnictwo w kulturze uznawanej za wysoką nie tylko jest domeną elit, lecz także instrumentem służącym budowaniu przez te elity własnego statusu społecznego (jak w słynnym efekcie Veblena).

Taka klasyczna analiza dziś wydaje się jednak już dość oczywista i banalna. Współcześnie dostrzega się znacznie bardziej skomplikowane, polityczne uwikłanie sztuki. Zdaniem wspomnianego J. Rancière'a jej polityczność polega nie na tym, że sztuka komunikuje coś na temat porządku społecznego lub na odzwierciedlaniu przez nią tegoż porządku. Sama sztuka „jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń” (Rancière, 2007, s. 24). Cytowany autor zauważa zarazem, że istotą polityki nie jest władza i walka o nią: polityka jest „konfiguracją specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie” (Rancière, 2007, s. 24–25). Istniejący porządek, określony przez filozofa mianem „policji” (Rancière, 2008, s. 28), jest oparty na estetycznym podziale widzialnego i niewidzialnego, słyszalnego i niesłyszalnego. „Policji” przeciwstawiona zostaje polityka. Ma ona odkrywać istniejący dyssensus, przede wszystkim poprzez wprowadzanie w przestrzeń zmysłowego „tych, którzy nie uczestniczą w poznawczych koordynatach wspólnoty, modyfikując w ten sposób samo estetyczno-polityczne pole możliwości” (Rockhill, 2004, s. 3).

Jak rozumieć powyższe uwagi? Być może uznać w ich świetle należy, że zamiast poszukiwać esencjalnej definicji sztuki oraz kryteriów klasyfikowania do niej poszczególnych dzieł kultury, zwrócić należy uwagę badawczą na opisywane przez francuskiego filozofa funkcje, które dzieła te pełnią w ustanawianiu określonego porządku politycznego. W tym ujęciu masowość czy popularność poszczególnych dzieł czy gatunków powinna być tylko zachętą do studiowania ich oddziaływania na stabilizację lub destabilizację ładu społecznego – a więc i na wspieranie bądź kontestację ideologii, pragnących ukryć wpisane w nie gesty wykluczenia, przemilczenia czy uciszenia. Rozrywka okazuje się nie być tak niewinna, jak wcześniej nam się wydawało – więcej, okazuje się, że nie jest po prostu rozrywką.

Zakładać można, że rola i wpływ kultury popularnej na kształtowanie indywidualnej i zbiorowej wyobraźni – a, co za tym idzie, na to, jakie będą dominujące ideologie – będzie w najbliższych latach i dekadach tylko rosnąć. Temu wzrostowi towarzyszyć będzie – tak jak było to w ostatnim stuleciu – zmiana technologiczna. Już od dłuższego czasu nośnikami kultury popularnej są nie tylko literatura, film, serial czy gry komputerowe, lecz także np. memy internetowe czy aplikacje mobilne korzystające z mechanizmów rozszerzonej rzeczywistości. Zmieniać się będzie także ekonomika produkcji dzieł kultury popularnej. Nowi gracze będą ścierać się z dotychczasowymi hegemonami, tak dzieje się to dziś w przypadku platform streamingowych, zagrażających domi-

nacji tradycyjnych studiów filmowych i sieci kinowych. I bez względu na to, czy raczej będą mieli optymiści, przekonujący, że w warunkach postępującej digitalizacji kultura popularna będzie miała się coraz lepiej (Waldfoegel, 2018), dla nauk społecznych i humanistycznych opisywane procesy nieść będą istotne konsekwencje. Jeśli nauki te pragną pozostać relewantne wobec zmieniającego się społeczeństwa, będą musiały w twórczy i efektywny sposób integrować istniejące stanowiska poznawcze i poszukiwać nowych sposobów wyjaśniania ideologicznego wymiaru kultury popularnej. Chcielibyśmy wierzyć, że pomieszczone w niniejszym tomie teksty uznać można za wkład w ten ważny proces.

Literatura

- Althusser L. (2006), *Ideologie i ideologiczne aparaty państwa*, „Recykling Idei”, <http://recyklingi-dei.pl/althusser-ideologie-aparaty-ideologiczne-panstwa>, dostęp: 01.01.2019.
- Blackwell (2019), *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series*, <https://andphilosophy.com/books/>, dostęp: 01.03.2019.
- Bourdieu P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London.
- Brandt J., Clare C. (2018), *The Introduction to Popular Culture in the US. People, Politics and Power*, New York–London.
- Carey J.W. (1975), *Culture and communication*, „Communication Research”, vol. 2.
- Danesi M. (2015), *Popular Culture. Introductory Perspectives*, Lanham–Boulder–New York–London.
- della Porta D., Keating M. (2008), *Approaches and Methodologies in the Social Sciences: A Pluralist Perspective*, Cambridge.
- Feuer J. (1998), *Badania gatunków i telewizja*, w: R.C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, Kielce.
- Finlayson A. (2013), *Ideology and Political Rhetoric*, w: M. Freeden, L.T. Sargent, M. Stears (red.), *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Freeden M. (1996), *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*, Oxford.
- Freeden M. (2003), *Ideology: A Very Short Introduction*, Oxford.
- Golka M. (2008), *Socjologia kultury*, Warszawa.
- Griffin R. (2006), *Ideology and Culture*, „Journal of Political Ideologies”, vol. 11, no. 1.
- Headland T.N., Pike K.L., Harris M. (1990), *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Newbury Park–London–New Delhi.
- Homer-Dixon T., Leader Maynard J., Mildenberger M., Milkoreit M., Mock S.J., Quilley S., Schröder T., Thagard P. (2013), *A complex systems approach to the study of ideology: Cognitive-affective structures and the dynamics of belief systems*, „Journal of Social and Political Psychology”, vol. 1.
- Horkheimer M., Adorno T.W. (1994), *Dialektyka Oświecenia*, Warszawa.
- Iyyer M., Enns P., Boyd-Graber J., Resnik Ph. (2014), *Political Ideology Detection Using Recursive Neural Networks*, „Proceedings of the 52nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics”, Baltimore.
- Jenkins H., McPherson T., Shattuc J. (2002), *Defining popular culture*, w: *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*, Durham.
- Jost J.T., Kay A.C., Thorisdottir H. (2009), *Social and Psychological Bases of Ideology and System Justification*, Oxford.
- Kłosowska A. (1981), *Socjologia kultury*, Warszawa.

- Krajewski M. (2005), *Kultura kultury popularnej*, Poznań.
- Leader Maynard J. (2013), *A map of the field of ideological analysis*, "Journal of Political Ideologies", vol. 18, no. 3.
- McNay (2013), *Contemporary Critical Theory*, w: M. Freeden, L.T. Sargent, M. Stears (red.), *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Nieguth T., Wilton S. (2015), *Popular Culture and the Study of Politics*, w: *The Politics of Popular Culture*, Montreal–London.
- Howarth D., Norval A.J., Stavrakakis Y. (2000), *Discourse theory and political analysis. Identities, hegemonies and social change*, Manchester–New York.
- Open Court Publishing Company (2019), *Popular Culture and Philosophy Series*, <http://www.open-courtbooks.com/categories/pcp.htm>, dostęp: 01.03.2019.
- Piontek D. (2011), *Komunikowanie polityczne i kultura popularna*, Poznań.
- Rancière J. (2007), *Estetyka jako polityka*, Warszawa.
- Rancière J. (2008), *Na brzegach politycznego*, Kraków.
- Rockhill G. (2004), *Translator's Preface: The Reconfiguration of Meaning*, w: J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London–New York.
- Rao R. (2013), *Postcolonialism*, w: M. Freeden, L.T. Sargent, M. Stears (red.), *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Storey J. (2018), *Cultural Theory and popular culture. Introduction*, London–New York.
- Street J. (1997), *Politics and Popular Culture*, Philadelphia.
- Strinati D. (1998), *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań.
- Thompson J.B. (1984), *Studies in the Theory of Ideology*, Berkeley–Los Angeles.
- Triandis H. (1994), *Culture and social behavior*, New York.
- Turner G. (2003), *British Cultural Studies: An Introduction*, London.
- University of Kentucky Press, *The Philosophy of Popular Culture*, https://www.kentuckypress.com/live/series_detail.php?seriesID=PPCS, dostęp: 01.03.2019.
- Voinea C.F. (2016), *Political Attitudes. Computational and Simulation Modeling*, Chichester.
- Waldfogel J. (2018), *Digital Renaissance: What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture*, Princeton–Oxford.
- Williams R. (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford.
- Žižek S. (2001), *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław.
- Žižek S. (2003), *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa.

Popular Culture and Ideology: Epistemological, Methodological and Conceptual Challenges

Abstract: This introductory chapter aims at presenting fundamental issues at the intersection of popular culture and ideological analysis. The first part reconstructs various meanings of the concept of popular culture, pointing out to its political dimension. The second part places the concept within the context of contemporary ideological research, arguing that pop-cultural artifacts should be used as research material in studying ideologies at least as widely as traditional sources, such as philosophical treatises, party manifestos or political speeches. Consequently, the third part tackles some basic questions that have to be answered by researchers, related to the fact that they are always already participants and users of popular culture. The fourth part summarizes chapters that follow, underlining their contribution to methodological debates. The final, fifth part stresses the importance of recognizing popular culture as a type of art that not only reflects, but actually is politics.

Keywords: popular culture, ideology, methodology of social science

Ideologia i interpretacja dzieł kultury popularnej¹

Od dłuższego czasu zaobserwować można w naukach humanistycznych i społecznych wzmożone zainteresowanie analizą politycznych aspektów dzieł kultury², w tym szczególnie tych, które umieszcza się w przestrzeni kultury popularnej³. Kryteria estetyczne, tradycyjnie stosowane wobec sztuki⁴, wydają się schodzić na plan dalszy, zaś na plan pierwszy wysuwają się przypisywane książkom, filmom, serialom telewizyjnym czy grom komputerowym intencje bądź wartości polityczne⁵. Nie oznacza to jednak koniecznie, że współczesne dzieła kultury są od wcześniejszych silniej nasycone wartościami politycznymi. Przyjmując perspektywę antyesencjalistyczną, twierdzić można, że to raczej zmiana w zakresie kryteriów, w odniesieniu do których dokonywana jest współcześnie ocena dzieł kultury, odpowiada za coraz częstsze interpretowanie owych dzieł jako nacechowanych politycznie bądź ideologicznie⁶.

Zgodnie z tak nakreślonymi, wstępnymi założeniami, celem poniższego tekstu jest ukazanie metody analizy ideologii, która za swój przedmiot przyjmuje interpretacje dzieł kultury popularnej. W odróżnieniu od tych podejść, które zainteresowane są przedstawieniem nowych ideologicznych interpretacji dzieł kultury popularnej, twier-

¹ Rozdział powstał w ramach realizacji projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki – Rozwój 2.a pt. *Wpływ ideologii na kierunki badań humanistycznych w kontekście przemian nauki w Polsce na przykładzie nauki o polityce w latach 1999–2015* (nr 2aH 15 0127 83).

² Przekonywać można, że szczególną odpowiedzialność za ten swoisty „zwrot polityczny” ponoszą zarówno nurty krytyczne (szkoła frankfurcka i inspirowane nią podejścia), jak i myśl poststrukturalistyczna (Michel Foucault, Jacques Derrida, a także – w perspektywie psychoanalizy lacanowskiej – Slavoj Žižek), podkreślająca wszechobecność relacji władzy, w tym także na poziomie dyskursu charakterystycznego dla kultury popularnej.

³ Za Denisem McQuailem przyjmuje się tu szerokie rozumienie kultury popularnej jako „kultury, która jest popularna”. „Kultura popularna w tym sensie to hybrydowy produkt zarówno licznych i nigdy nie kończących się prób ekspresji w kategoriach współczesnego idiomu, który ma docierać do wielu ludzi i zdobywać sobie rynek, jak i aktywnego zapotrzebowania ludzi na to, co John Fiske nazwałby «znaczeniami i przyjemnościami»” (McQuail, 2007, s. 131).

⁴ Oddzielenie sfer polityki i estetyki ma charakter konwencjonalny i jest współcześnie kwestionowane (Rancière, 2007).

⁵ Na przykład Przemysław Czapliński, w kontekście dyskursu na temat literatury polskiej przełomu XX i XXI w., pisze: „Wcześniejszemu pomijaniu treści politycznych zaczęła odpowiadać gwałtowna polityzacja wszystkiego i wszystkich. Tendencja błyskawicznie nabierała mocy, tak że kilka lat później, na przełomie wieków, tłumaczenie kultury na opeje polityczne stało się normą” (Czapliński, 2009, s. 18).

⁶ Przyjmuje się tu, za Chantal Mouffe, że polityczność odnosi się do poziomu ontologii społecznej (Mouffe, 2008, s. 23) i – w tym przypadku – oznacza otwartość dzieł kultury na zróżnicowane interpretacje ideologiczne. Innymi słowy, samo stwierdzenie, że dane dzieło jest polityczne, oznacza jedynie uznanie faktu, iż może być ono interpretowane w kategoriach politycznych. Odróżnić należy od tego stwierdzenie, że dzieło jest ideologiczne, czemu towarzyszy zwykle wskazanie wartości, które, czynić mają to dzieło reprezentatywnym dla określonego nurtu ideologicznego.

dzi się tu, że to właśnie zróżnicowane, istniejące już odczytania tych dzieł powinno się uznać za właściwy przedmiot zainteresowania nauk społecznych. Zaproponowana niżej metoda, służąca badaniu tego przedmiotu, opiera się na neopragmatycznej teorii wspólnot interpretacyjnych (Stanley Fish), kontekstualizmie historycznym (Quentin Skinner) oraz morfologicznej analizie ideologii (Michael Freedon).

Poniższy rozdział składa się z czterech części, charakteryzujących kolejno trzy wskazane elementy proponowanego podejścia, aby w podsumowaniu przedstawić złożoną z nich metodę analizy. W pierwszej części przypomniane zostaje znane z badań literaturoznawczych, antyesencjalistyczne stanowisko S. Fisha, wyjaśniające różnice i podobieństwa istniejących odczytań dzieł kultury ideą wspólnot interpretacyjnych – prawomocnych w danej kulturze punktów widzenia, wyznaczających kategorie poznawcze, stosowane w interpretacji szeroko rozumianego tekstu. Przyjęcie tej perspektywy wiedzy do przekonania, że to rekonstrukcja kategorii poznawczych wspólnot interpretacyjnych jest zasadnicza w procesie badania ideologii dzieł kultury popularnej. W drugiej części, jako narzędzie studiowania opisywanych kategorii, przywołany zostaje kontekstualizm historyczny Q. Skinnera, nakazujący poszukiwać znaczenia tekstu przez pryzmat konwencji ideologicznych. W trzeciej części zaprezentowane zostają podstawowe założenia morfologicznej analizy pojęciowej. Perspektywa ta dostarcza w pierwszym rzędzie niepejoratywnego rozumienia ideologii, a także niezwykle użytecznych narzędzi, za pomocą których konstruować można obraz morfologiczny ideologii politycznych. W ostatniej części tekstu podjęta zostaje próba dokonania triangulacji opisywanych koncepcji oraz przedstawienia uzyskanej w ten sposób procedury badania ideologii interpretacji dzieł kultury popularnej.

1. Neopragmatyczna koncepcja grup interpretacyjnych

Nurt neopragmatyzmu na gruncie teorii interpretacji kojarzony jest najsilniej z nazwiskami Richarda Rorty'ego oraz Stanleya Fisha, którzy rozwinęli stanowisko filozoficzne pragmatystów przełomu XIX i XX w. – Williama Jamesa, Charlesa Sandersa Pierce'a oraz Johna Deweya. Tu skorzystamy z wypracowanej w głównej mierze przez drugiego z tych autorów koncepcji wspólnot interpretacyjnych, jednak dobrym punktem wyjścia będzie wskazanie generalnych cech stanowiska neopragmatystycznego. W sensie negatywnym jest to filozofia, która wyraża się w antyesencjalizmie (odrzućenie przekonania o istnieniu bytów o nieziennej istocie), antyfundamentalizmie (odrzućenie przekonania o transcendentálnych podstawach bytu i poznania), antyrepresentacjonizmie (odrzućenie przekonania o tym, że wyrażona w języku wiedza może poprawnie odzwierciedlać rzeczywistość) oraz antyteoretyczności (odrzućenie przekonania o możliwości zbudowania teorii na temat świata, w którym istniejemy). W sensie pozytywnym, neopragmatyzm przyjmuje stanowisko historyczne, perspektywiczne, doświadczalne i interpretacyjne (Burzyńska, Markowski, 2009, s. 490–491).

Najistotniejszym z wskazanych elementów stanowiska neopragmatystycznego w kontekście poruszanej tu problematyki interpretacji będzie antyesencjalizm, który zakłada, iż „ograniczenia interpretacyjne leżą raczej po stronie wspólnot kulturowych,

do których należy czytelnik, niż po stronie utworu” (Markiewka, 2016, s. 43)⁷. Sposoby odczytania dzieła zależą wyłącznie od norm i wartości (uświadomionych i nieuświadomionych), które wyznawane są przez tych, którzy dokonują interpretacji, a nie od tego, co immantentnie zawarte jest w samym dziele. Dla badacza ideologii jest to wskazówka, by odrzucić mniemanie, jakoby samo dzieło można było określić mianem liberalnego czy konserwatywnego – zamiast tego, skupić należy się na próbie opisu przekonań wyznawanych przez tych, którzy dzieło to określają w taki sposób.

W procesie rekonstruowania tak pojmowanych ram interpretacji bardzo poręczne wydaje się pojęcie „wspólnoty interpretacyjnej”, scharakteryzowane przez S. Fisha. Autor ten zauważa, że stanowi ono odpowiedź na podstawowe pytanie dotyczące interpretacji: „Co jest źródłem autorytetu interpretacji: tekst czy czytelnik?” (Fish, 2008b, s. 251). W przypadku wybrania pierwszej opcji pojawia się problem wyjaśnienia przyczyny braku zgody co do znaczenia tekstów, które miałyby przecież zawierać swój sens oraz nakładać ograniczenia na interpretacje. W przypadku wybrania drugiej opcji, problem dotyczy zgody – jeśli to czytelnik nadaje własny sens tekstom, jak wyjaśnić fakt, że wielu interpretatorów zgadza się w wielu punktach swoich interpretacji. Wspólnota interpretacyjna, zdaniem S. Fisha, pozwala na rozstrzygnięcie tych dylematów.

Amerykański autor pisze, że idea wspólnoty interpretacyjnej powinna być pojmowana „nie jako grupa jednostek, które podzielają jakiś punkt widzenia, lecz raczej jako punkt widzenia bądź sposób organizowania doświadczenia, który wziął w swe władanie pewne jednostki w tym sensie, że [określające go] przyjęte rozróżnienia, kategorie rozumienia oraz warunki ważności i nieważności stały się treścią świadomości członków wspólnoty, którzy zatem nie byli już indywiduami, ale – tak długo, jak długo pozostawali osadzeni w kręgu oddziaływania wspólnoty – własnością wspólnoty” (Fish, 2008b, s. 251). Różnice w interpretacji pomiędzy odmiennymi wspólnotami polegają nie tylko na tym, że każda z nich opiera swoje odczytanie danego tekstu na odmiennych założeniach. Przyjmując konsekwentnie ideę wspólnot interpretacyjnych, powiedziec należy, że każda taka wspólnota decyduje także o tym, co może zostać uznane za tekst. Stąd też „teksty i czytelnicy zostają wchłonięci przez wspólnotę interpretacyjną, która, jako że jest odpowiedzialna za wszystkie działania, jakie interpretatorzy mogą przedsięwziąć, odpowiada w ostatecznym rozrachunku za teksty, jakie przynoszą te działania” (Fish, 2008b, s. 252).

Zgodnie z opisywaną koncepcją, każda jednostka zawsze jest częścią jakiejś wspólnoty interpretacyjnej i nie posiada pełnej swobody zaprezentowania własnego, idiosynkratycznego odczytania. Stawia to granicę anarchizmowi interpretacyjnemu (Szahaj, 1998a), który byłby efektem całkowitego subiektywizmu poznawczego: choć potencjalnie możliwe jest przedstawienie dowolnej interpretacji danego tekstu, faktycznie do czynienia mamy z ograniczoną liczbą interpretacji. Związane jest to z liczbą usankcjonowanych w danej kulturze wspólnot interpretacyjnych, a zatem tych stanowisk poznawczych, które przekonały do siebie dostatecznie liczne grupy jednostek. Zauważyć należy, że o przyjęciu bądź odrzuceniu poszczególnych propozycji interpretacyjnych – a zatem o ukonstytuowaniu się wspólnot interpretacyjnych – decydują

⁷ Spór pomiędzy esencjalistami a antyesencjalistami należy do najważniejszych debat filozoficznych i literaturoznawczych drugiej połowy XX w., a w przypadku kontrowersji dotyczącej interpretacji – jest sporem zasadniczym (Markiewka, 2016, s. 43–68).

zróżnicowane mechanizmy społeczne⁸. Rolę do odegrania mają tu zarówno praktyki nagłaśniania i upowszechniania określonych interpretacji, jak i uciszania i przemilczania innych (a zatem mechanizmy władzy, w tym także siły i przemocy). W tym sensie konkurencja bądź walka pomiędzy wspólnotami interpretacyjnymi ma charakter polityczny (Biały, Jastrzębska, 2014, s. 147).

Tak zarysowana idea wspólnot interpretacyjnych otwiera drogę do prowadzenia praktyki badawczej. Polegać ona będzie na rekonstruowaniu stanowisk interpretacyjnych, formułowanych wobec poszczególnych dzieł. Sugerujemy tym samym, że najczęściej przedmiotem badań będą odmienne wspólnoty interpretacyjne, które jednak podzielać będą najbardziej podstawowe założenia, dotyczące tego, co uznawane jest za tekst⁹. Biorąc w nawias ten problem – lecz nie zapominając o nim – można przystąpić do charakteryzowania owych „punktów widzenia”, które organizują percepcje dzieł. To właśnie one, a nie same dzieła, stanowić powinny przedmiot dociekań badawczych¹⁰.

2. Kontekstualizm historyczny

Przenosząc uwagę z interpretowanego dzieła na wspólnoty interpretacyjne i kreowane przez nie odczytania ideologii dzieł kultury, poszukiwać trzeba zarazem podejścia, które pozwoli w praktyce rozpoznać konwencje, nadające znaczenie istniejącym odczytaniom. Pomocne wydaje się być w tej mierze podejście kontekstualne, wypracowane na gruncie historii myśli politycznej i kojarzone przede wszystkim z nazwiskiem Quentina Skinnera, przedstawiciela tzw. „szkoły z Cambridge” (Bevir, 2011). Systematycznie rozwijana przez tego historyka od drugiej połowy lat 60. metoda badawcza stawia w swoim centrum dążenie do zrozumienia znaczenia wypowiedzi przez pryzmat konwencji intelektualnych danej epoki. Konwencje te, na wzór Kuhnowskich paradygmatów (i Fishowskich wspólnot interpretacyjnych), określają, zdaniem Q. Skinnera, znaczenie stosowanych przez autorów pojęć (Skinner, 2014, s. 129).

Zamiarem brytyjskiego historyka było odrzucenie anachronicznych, w tym prezentystycznych interpretacji historycznej myśli politycznej (Biały, 2014; Grygieńć,

⁸ S. Fish, pisząc o tym, co sprawia, że pewne interpretacje (w tym przypadku na gruncie literaturoznawstwa) są uznawane za prawomocne, a inne nie, zwraca uwagę na wiedzę milczącą, stanowiącą element „gry w literaturę”. Zrozumienie zakresu tego, na co można sobie w interpretacji pozwolić, a na co nie, „niepisanych reguł gry w literaturę, jest podzielenie przez każdego, kto gra w tę grę, przez tych, którzy piszą i tych, którzy kwalifikują artykuły do publikacji w czasopiśmie naukowym, przez tych, którzy czytają i słuchają referatów na konferencjach naukowych, przez tych, którzy szukają i otrzymują stałe zatrudnienie w niezliczonych katedrach literatury angielskiej i literatury porównawczej, przez armię studentów starszych lat, dla których znajomość tych reguł jest prawdziwym znakiem profesjonalnej inicjacji” (Fish, 2008a, s. 105).

⁹ Można jednak z łatwością wyobrazić sobie sytuację, w której badanie dotyczyć będzie porównania wspólnot interpretacyjnych, z których jedna za tekst uznawać będzie wyłącznie źródła pisane czy drukowane, a druga potraktuje tę kategorię szerzej, za tekst uznając np. architekturę.

¹⁰ Być może stwierdzenie to zbliża proponowaną tu optykę bardziej do antyesencjalizmu Andrzeja Szahaja niż do stanowiska S. Fisha (por. Markiewka, 2016, s. 61). Polski autor pisze: „Problem tkwi w nas, a nie w tekście, w kulturze, w której żyjemy, w kategoriach, jakimi się posługujemy, w metaforach, które sterują naszym myśleniem. To one stawiają opór naszemu myśleniu, a nie tekst. Reflektor zatem na widza, a nie na scenę. Interpretatora interpretować już pora...” (Szahaj, 1998b, s. 87).

2016). W tej optyce o prawidłowej interpretacji takiej myśli mówić można dopiero w momencie umieszczenia jej w kontekście intelektualnym epoki i dotarciu w ten sposób do możliwego spektrum znaczeń, w ramach którego operował dany autor. Gdyby chcieć zastosować tę metodę w procesie odtwarzania zamierzonego znaczenia dzieł kultury popularnej, należałoby w podobny sposób umieszczać np. interpretowany film w kontekście innych dzieł filmowych oraz tradycji kinematograficznych, do których odwoływać mógł się reżyser. Oznaczałoby to jednak ograniczenie się do próby przedstawienia jednej tylko – choć możliwie poprawnej historycznie¹¹ – interpretacji danego dzieła, którą przeciwstawić można by interpretacjom dokonywanym innymi metodami, np. psychoanalitycznymi, nie przywiązującymi wagi do kontekstu historycznego w procesie wyjaśnienia znaczenia dzieła. Zauważyć należy, że podejście Skinnerowskie zastosować można nie tylko do procesu interpretacji poszczególnych dzieł, lecz także wobec samych interpretacji. Interesujący będzie w takim przypadku nie kontekst powstania dzieła, a kontekst powstania interpretacji, która stanowić będzie właściwy przedmiot badań.

W przystępny sposób procedurę badawczą, wynikającą z opisywanego podejścia, wyłożył James Tully. Wskazał on, że „od 1969 roku [Skinner] wymodelował i złożył zbiór narzędzi interpretacyjnych i analitycznych”, które znaleźć mogą zastosowanie „na szerokiej przestrzeni nauk społecznych i humanistycznych” (Tully, 1988,

¹¹ Przyjmując konsekwentnie stanowisko pragmatystyczne, należałoby zakwestionować twierdzenie, iż możliwe jest uzyskanie roszczonej sobie obiektywności, „poprawnej historycznie” interpretacji. Dla zwolenników tego podejścia interpretacja historyczna jest jednym z wielu możliwych wariantów odczytania danego dzieła, które różni się od innych tym tylko, że swoje roszczenia do poprawności wiąże z kryteriami przyjmowanymi przez określoną wspólnotę interpretacyjną. Jak pisał A. Szahaj, nawiązując do przeciwstawienia interpretacji historycznej i interpretacji adaptacyjnej (a zatem takiej, która obliczona jest na bieżący użytek), pierwsza z nich „miała za zadanie odtworzenie historycznego kontekstu powstania tekstu i na tej podstawie ustalenie jego obiektywnego znaczenia. Zakładano tu, że osoba wytwarzająca tekst po to, aby móc skonstruować komunikat, który będzie mógł zostać odczytany przez innych, a także i ze względu na ważniejszą jeszcze niemożność konstruowania go z niczego, musiała korzystać z zasobów kompetencji kulturowej typowej dla epoki, w której żyła. W przypadku interpretacji adaptacyjnej szło zaś jedynie o odczytanie owego komunikatu kulturowego przy użyciu bieżącej kompetencji kulturowej interpretatora i w celu przezeń (nie zaś przez tekst) zamierzonym”. Cytowany autor zaznacza jednak, że rozróżnienie interpretacji historycznej i adaptacyjnej pozbawione jest współcześnie mocnych podstaw, ponieważ „przeszłość jest takim samym tekstem, jak wszystkie inne teksty kulturowe i podlega takim samym konstrukcjom wynikającym z partykularnej interpretacji [...]. Nie mamy żadnego uprzywilejowanego, bezpośredniego dostępu do przeszłych kontekstów kulturowych” (Szahaj, 1997, s. 14–15). Przyjęcie tak nakreślonego stanowiska nie musi jednak oznaczać odrzucenia perspektywy Skinnerowskiej. Posługując się językiem A. Szahaja, celem kontekstualizmu „szkoły z Cambridge” jest rekonstrukcja kompetencji kulturowej autora badanego dzieła i wyjaśnienie w ten sposób możliwego znaczenia jego wypowiedzi. Jasnym jest, że na każdym etapie tego procesu dokonywana jest interpretacja, jednak wciąż mówić można o „poprawności historycznej” w sensie empirycznym, co polega na odnoszeniu badanego dzieła tylko do tych kontekstów znaczeniowych, do których dostęp mógł mieć jego autor. Tak rozumiana „poprawność historyczna” nie musi rościć sobie prawa do nazywania się obiektywną bądź wyłącznie poprawną. Jako przedsięwzięcie intelektualne, niewątpliwie opiera się np. na skonwencjonalizowanym pojmowaniu tego, co w nauce uznaje się za źródło historyczne oraz prawidłowy sposób dowodzenia twierdzeń. Aby zatem zakwestionować poprawność historyczną danej interpretacji, należałoby albo wykazać jej niezgodność z owymi konwencjonalnymi kryteriami, albo też zaproponować reinterpretację owych kryteriów w duchu Kuhnowskiej „rewolucji naukowej”.

s. 7). Skinnerowska procedura składa się, zdaniem J. Tully'ego, z pięciu kroków, które odpowiadają na pięć kolejnych pytań: „(a) Co czyni lub czynił autor, pisząc tekst w związku z innymi, dostępnymi tekstami, tworzącymi kontekst ideologiczny? (b) Co czyni lub czynił autor, pisząc tekst w związku z dostępnymi i problematycznymi działaniami politycznymi, tworzącymi kontekst praktyczny? (c) W jaki sposób zidentyfikować można ideologie oraz w jaki sposób badać można i wyjaśniać ich formowanie, krytykę i zmianę? (d) Jaki jest związek pomiędzy ideologią polityczną a działaniem politycznym, który najlepiej wyjaśnia dyfuzję pewnych ideologii i jaki wywiera to efekt na zachowanie polityczne? (e) Jakie formy myśli i działania politycznego biorą udział w upowszechnianiu i konwencjonalizacji zmiany ideologicznej?” (Tully, 1988, s. 7–8).

Pierwszy krok opisywanej procedury wiąże się z zaadaptowaną przez Q. Skinnera na potrzeby historii intelektualnej teorii aktów mowy J.L. Austina. Zgodnie z tą koncepcją zrozumienie wypowiedzi wymaga nie tylko rozumienia definicji wypowiedzianych słów – tego, co nosi miano lokucji – lecz także identyfikacji „siły illokucyjnej”, z którą słowa te są wypowiedzane. Rzecz zatem w zrozumieniu, co autor czynił, przedstawiając daną wypowiedź. Aby odpowiedzieć na przykład na pytanie, jaki był cel Machiavellego, kiedy pisał, że „władcy muszą nauczyć się, kiedy nie należy być cnotliwym”, należy „umieścić tekst w jego językowym lub ideologicznym kontekście: zbiorze tekstów napisanych lub używanych w tym samym okresie, odnoszących się do tych samych lub podobnych kwestii i dzielących szereg konwencji” (Tully, 1988, s. 9)¹². Dla Q. Skinnera kategoria „konwencji” jest bardzo szeroka i obejmuje m.in. wspólne słowniki, zasady, założenia, kryteria testowania twierdzeń itd. Akty mowy, podobnie jak inne działania społeczne, są konwencjonalne, a zatem właśnie poprzez identyfikację adekwatnych konwencji zrozumieć można „siłę illokucyjną”, tj. intencję, wyrażającą się w wypowiedzi¹³.

Drugi krok – analogicznie do kroku pierwszego – polega na wpisaniu badanego tekstu jako aktu mowy w kontekst praktyczny, związany z istotnymi problemami politycznymi lub cechami społeczeństwa, które są przedmiotem odniesienia tekstu. Mogą to być także istotne, jak i, z perspektywy historycznej, zupełnie nieistotne wydarzenia polityczne, które jednak uznane zostały przez danego autora za domagające się reakcji. Wykonanie tego kroku pozwala na zidentyfikowanie celu politycznego, który przyświecał autorowi tekstu, uzupełniając w ten sposób cel polityczny samego tekstu (Tully, 1988, s. 12).

W trzecim kroku przedmiotem zainteresowania stają się ideologie, pojmowane przez Q. Skinnera jako zespoły konwencji intelektualnych. Ich zrekonstruowanie wy-

¹² Przez ideologię J. Tully rozumie w tym kontekście „język polityki, definiowany przez jej konwencje i wykorzystywany przez wielu autorów” (Tully, 1988, s. 9).

¹³ Ten aspekt koncepcji Q. Skinnera otwiera ją na dyskusję na temat możliwości poznania intencji autorskich i ich znaczenia dla interpretacji tekstu. Brytyjski historyk podkreśla jednak, że nie chodzi mu o rekonstruowanie intencji rozumianych jako indywidualne motywy danego autora do napisania danego tekstu, lecz o intencje zawarte w (zawsze odwołującym się do konwencji) tekście. Innymi słowy, odwołanie się do konwencji dostępnych autorowi pozwala na ograniczenie zakresu możliwych intencji jego tekstu (Skinner, 2014, s. 149–168). Stanowisko to wydaje się być zgodne z intencjonalizmem S. Fisha, według którego „[i]ntencja nie jest prywatną własnością, jednostkową zachcianką lub semantycznym kaprysem, lecz ramą modalną każdego kulturowego przedsięwzięcia, «formą możliwego konwencjonalnego zachowania»” (Burzyńska, Markowski, 2009, s. 484).

maga przeniesienia uwagi z tradycyjnego przedmiotu badań historyków idei, a zatem słynnych traktatów, takich jak na przykład *Lewiatan* Thomasa Hobbesa, na współcześnie często zapomniane, mniej znaczące teksty. To te ostatnie, podążając za obowiązującymi w danym czasie zasadami konstruowania wypowiedzi, posługując się standardowym dla epoki repertuarem odniesień intertekstualnych, mogą stać się źródłem wiedzy o konwencjach intelektualnych. W ich kontekście można dopiero ocenić zakres, w jakim autor badanego dzieła stosował bądź manipulował istniejącymi konwencjami, co daje możliwość zidentyfikowania zmiany ideologicznej.

Czwarty krok związany jest z wskazaniem, że wiele z pojęć funkcjonujących w danym kontekście językowym niesie z sobą ocenę określonych praktyk politycznych. Na przykład pojęcie demokracji nie przedstawia wyłącznie opisu danego modelu rządów, lecz także jest nacechowane pozytywnie lub negatywnie – ma charakter oceniający (*appraisive*). Stosowanie takich pojęć wiąże się wobec tego z odwołaniem do zespołu norm, określających pewne działania jako słuszne bądź niepożądane. Ów zespół norm jest niczym innym jak konwencją ideologiczną, której rola polega w tym przypadku na pomocy w legitymizacji pewnych praktyk politycznych. Używanie pojęć oceniających „w sposób konwencjonalny, służy legitymizacji zwyczajowych praktyk” (Tully, 1988, s. 13). Zarazem zmiana ideologiczna może być dokonana wyłącznie na drodze manipulacji konwencjami. Jak pisze Q. Skinner, istnieją tu dwie możliwości: „[m]ożemy użyć terminu, który normalnie stosuje się do potępienia, wykorzystując go do opisu w taki sposób, aby z kontekstu jasno wynikało, że naszym zdaniem odnośne działanie lub stan rzeczy powinny być pochwalone, a nie potępione”, albo też, „[p]rzeciwnie, możemy nie lubić formy zachowania, które generalnie uważa się za godne pochwały, i wskazywać naszą dezaprobatę, dając do zrozumienia, że choć termin standardowo służy do wyrażenia pochwały, to my jednakowoż stosujemy go do potępienia tego, co jest opisywane” (Skinner, 2016a, s. 275). W praktyce wykonanie tego kroku badawczego oznaczać będzie zatem śledzenie, czy dany autor posługuje się pojęciami oceniającymi w sposób standardowy, czy też usiłuje dokonać redeskrpcji konwencji ideologicznych.

Krok piąty ma na celu wyjaśnienie procesu zmiany ideologicznej, a zatem konwencjonalizacji historycznych redeskrpcji pojęciowych. Jak wskazuje J. Tully, w wymiarze ideologicznym, „rozpowszechnienie innowacji pojęciowej jest częściowo funkcją tego, jak dobrze wpasowuje się ona w istniejące szkoły myślowe”, a także zdolności „ideologów do kontrolowania instrumentów upowszechniania, takich jak uniwersytet, Kościół i, od XVI wieku, druk” (Tully, 1988, s. 15). Same te środki nie wystarczają jednak do wywołania zmiany w praktyce politycznej – ich konwencjonalizacja jest uzależniona od wyników sporów politycznych, których strony mogą przyjmować innowacyjne ideologie, służące legitymizacji ich celów, a następnie ustanawiać zgodne z nimi praktyki. Przekładając te uwagi na praktykę badawczą, odnotować należy posługiwanie się przez aktorów politycznych argumentacją zaczerpniętą ze słownika nowych propozycji ideologicznych w celu legitymizacji własnych działań.

Powyższe kroki służą zrozumieniu znaczenia wypowiedzi, a także rozpoznaniu konwencji ideologicznych oraz ich zmian, przede wszystkim w odniesieniu do pracy historyka intelektualnego. Równie dobrze potraktować można je jednak jako formę strategii interpretacyjnej bądź techniki badawczej, wyposażającej badacza w instru-

menty przydatne do analizy dowolnego tekstu kultury. I w takim właśnie charakterze podejście Skinnerowskie posłuży poniżej jako cenny element procedury badania interpretacji dzieł kultury popularnej¹⁴.

3. Morfologia pojęciowa ideologii

Pragnąc nakierować uwagę badawczą na takie rekonstruowanie sposobów rozumienia przez wspólnoty interpretacyjne znaczeń pojęć politycznych, które w rezultacie przynieść by mogło przejrzysty obraz ideologii danej interpretacji, odwołamy się do koncepcji teoretycznej M. Freedena. Nie tylko w jasny sposób przedstawia ona pojmowanie ideologii, lecz także wyposaża badaczy w model ideologii, dzięki któremu możliwe jest przejrzyste zaprezentowanie wyniku dociekań.

Posłużenie się precyzyjnym ujęciem ideologii jest o tyle istotne, że sięgająca przełomu XVIII i XIX w. historia rozważań nad ideologią zaowocowała zasadniczo nieredukowalną wielością znaczeń przypisywanych temu pojęciu. W generalnym oglądzie historii tej idei wyróżnia się najczęściej dwa nurty: neutralny (bądź deskryptywny) i krytyczny (Thompson, 1984, s. 4). Pierwszy z nich zapoczątkowany został w porewolucyjnej Francji przez twórcę pojęcia ideologii, Antoine’a Destutt de Tracy’ego, który przez ideologię rozumiał naukę o ideach, stanowiącą podstawę i punkt wyjścia wszystkich innych nauk (Kennedy, 1979, s. 355). Bliscy Tracy’emu „ideolodzy”, jako reprezentanci liberalnego sekularyzmu i przeciwnicy polityczni, byli atakowani przez Napoleona Bonaparte, któremu przypisać można zapoczątkowanie nurtu krytycznego wobec ideologii (Barth, 1976). Na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci pojawił się szereg ujęć ideologii, zarówno deskryptywnych, jak i krytycznych (Stråth, 2013). Najdonioślejszym w nurcie krytycznym i wciąż pozostającym obiektem odniesienia było ujęcie Marksa i Engelsa, które – choć faktycznie nigdy wyczerpująco nie wyłożone – streścić można w pojmowaniu ideologii jako fałszywej świadomości. Wiek XX przyniósł dalsze rozwinięcia obu nurtów, w szczególności w pismach autorów takich jak Antonio Gramsci, Karl Mannheim czy Louis Althusser (Leopold, 2013).

Podejmowane współcześnie badania nad ideologiami wciąż czerpią z wspomnianych wyżej podejść klasycznych – krytycznych i deskryptywnych – lecz opierają się nierzadko (jak np. w przypadku krytycznej analizy dyskursu) na zaawansowanej metodologii (Leader Maynard, 2013). O ile do końca zimnej wojny mówić można było o dominacji postrzegania kategorii ideologii jako pojęcia nacechowanego negatywnie (ideologia jako fałszywa świadomość bądź jako światopogląd narzucany siłą przez władzę polityczną), o tyle w ostatnich dekadach w literaturze teoretyczno-politycznej wskazać można dążenia do traktowania ideologii nie pejoratywnie, lecz jako kategorii opisującej najbardziej typowy sposób myślenia o świecie społeczno-politycznym. Wiodącą w tym zakresie koncepcją jest zaproponowana przez brytyjskiego teoretyka

¹⁴ Należy podkreślić, że od czasu dokonanej przez J. Tully’ego prezentacji, stanowisko metodologiczne Q. Skinnera zostało wzbogacone m.in. poprzez uwzględnienie perspektywy genealogicznej (Lane, 2012). Wydaje się jednak, że ewentualna zmiana dotyczy przede wszystkim pytań o cele dociekań historycznych i nie wpływa znacząco na modyfikację opisywanej procedury, a przynajmniej nie na interesującym nas tu poziomie techniki badawczej.

politycznego, Michaela Freedena morfologiczna analiza pojęciowa ideologii (Freeden 1994, 1996, 2003, 2013).

M. Freeden proponuje, by analizę ideologii prowadzić w odniesieniu do struktury trójpoziomowej, obejmującej komponenty pojęć politycznych, pojęcia polityczne oraz systemy pojęciowe (Freeden, 1996, s. 75). W zgodzie z charakterystycznymi dla teorii politycznej założeniami, analiza morfologiczna przyjmuje zatem, że podstawowym budulcem myślenia politycznego są pojęcia polityczne (Freeden, 2013, s. 116), które są pojęciami z istoty spornymi (*essentially contested concepts*)¹⁵. Wolność, równość, własność prywatna, władza czy tradycja to przykłady pojęć politycznych, co do których znaczenia może toczyć się – i zwykle się toczy – spór, zarówno na poziomie dyskusji filozoficzno-politycznych, jak i pomiędzy aktorami politycznymi. Spór ten wynika z wskazanego już wyżej, podwójnego charakteru pojęć politycznych, które nie tylko opisują, lecz także wskazują na pewne osiągnięcia jako cenione, niecenione lub zdewaluowane (Freeden, 1996, s. 56). Ocenie podlega jednak również intensja pojęć, a zatem to, które komponenty wchodzi w skład danego pojęcia, a które zostają wykluczone (Freeden, 1996, s. 56–57). Tym samym spór o pojęcie może dotyczyć nie tylko przypisywanej mu wartości, lecz także adekwatności uwzględnienia w jego ramach danego komponentu oraz znaczenia tegoż komponentu¹⁶.

Wynikiem spornego charakteru pojęć politycznych są często bardzo odmienne sposoby rozumienia tego samego pojęcia. W skrajnym przypadku mogłoby to prowadzić do sytuacji, w której znaczenia przypisywane temu samemu słowu (np. wolności) różniłyby się od siebie tak dalece, że uprawniona byłaby wątpliwość, czy odnoszą się one do tego samego pojęcia. Rozstrzygnięcia tego problemu upatruje M. Freeden w kategorii użycia: znaczenie zostaje „ustalone empiryczne”, na podstawie powtarzających się wystąpień poszczególnych pojęć (Freeden, 1996, s. 61). Posługując się danym pojęciem, ludzie określają jednocześnie, co wchodzi w jego zakres. M. Freeden przyjmuje na tej podstawie, że pojęcia polityczne zawierają komponenty nieusuwalne (*ineliminable*) oraz quasi-przygodne (*quasi-contingent*). Komponenty nieusuwalne „nie są wewnętrzne lub logicznie konieczne względem znaczenia słowa, z którym się wiążą, lecz są wynikiem rzeczywistego językowego użycia” (Freeden, 1996, s. 62). Nieodzowność danego komponentu polega wyłącznie na tym, że „wszystkie znane użycia tego pojęcia” zawierają ów komponent, zatem „jego nieobecność pozbawiła by pojęcie zrozumiałości i komunikowalności” (Freeden, 1996, s. 62). Choć pojęcia nie można sprowadzić wyłącznie do jego nieusuwalnego komponentu (na przykład wolności do braku ograniczeń), stanowi on pewne minimum, konwencjonalnie podzielane przez różnych użytkowników. Pojęcie uformowane zostaje jednak dopiero poprzez związek nieusuwalnego komponentu z innymi, quasi-przygodnymi komponentami (Freeden, 1996, s. 65–66). Te ostatnie dookreślają cechy danego pojęcia, wypełnia-

¹⁵ Autorem koncepcji pojęć z istoty spornych jest W.B. Gallie (1956). Kategoria ta była wielokrotnie rozważana m.in. na gruncie filozofii politycznej, filozofii prawa, a także teorii politycznej (Connolly, 2017).

¹⁶ Przedmiotem sporu będzie zarówno decyzja, który z możliwych komponentów stanowić ma wyróżnik danego pojęcia, jak i to, jakie znaczenie zostanie przypisane temu komponentowi. Uznając, że takim komponentem np. w przypadku pojęcia równości jest równość szans, rozstrzygnąć musimy następnie, czy mamy na myśli równość formalno-prawną czy też równość społeczną i ekonomiczną (Freeden, 1996, s. 57).

jąc konieczne dla jego uformowania kategorie, same nie będąc zarazem koniecznymi komponentami¹⁷.

Dodatkowa komplikacja morfologii pojęciowej wynika z faktu, że choć niektóre komponenty są charakterystyczne wyłącznie dla danego pojęcia, inne będą wchodziły w skład wielu różnych pojęć. Sprawia to, że „pojęcia polityczne nakładają się na siebie i wzajemnie wzmacniają” (Freeden, 1996, s. 67). Aby opisać sposób, w jaki poszczególne pojęcia łączą się ze sobą, M. Freeden wprowadza dwie kategorie: przylegania logicznego (*logical adjacency*) oraz przylegania kulturowego (*cultural adjacency*). Przyleganie logiczne wiąże się z komponentami bądź też innymi pojęciami, których pojawienie się jest niezbędne, by dookreślić znaczenie danego pojęcia¹⁸. Wynika z tego, że przyleganie logiczne nakłada ograniczenia na zakres możliwych znaczeń, które są wynikiem skończonej liczby permutacji komponentów i pojęć towarzyszących. W praktyce nie wszystkie te permutacje zaistnieją, ponieważ tylko niektóre z nich są ugruntowane konwencjami kulturowymi: „czasowo i przestrzennie ograniczonymi praktykami społecznymi, wzorcami instytucjonalnymi, systemami etycznymi, technologiami, wpływowymi teoriami oraz przekonaniami (włączając w to reakcje na zewnętrzne wydarzenia i nieintencjonalne bądź nie-ludzkie zdarzenia)” (Freeden, 1996, s. 70). Tak pojmowana kategoria przylegania kulturowego nie unieważnia aktywnej roli czynnika ludzkiego, który „nie jest całkowicie zdeterminowany produktami społeczno-kulturowymi” i może dokonywać wyboru pomiędzy nimi (Freeden, 1996, s. 70). Innymi słowy, jeśli przyleganie logiczne wskazuje na wszystkie potencjalne możliwości rozumienia danego pojęcia, to przyleganie kulturowe redukuje tę wielość do praktycznie występujących wariantów. Zarazem panujące konwencje kulturowe mogą narzucać sposoby rozumienia, które nie wynikają logicznie z nieusuwalnych komponentów danego pojęcia, co dopuszcza akceptowanie logicznie wadliwych formuł, takich jak „zmuszanie do wolności” (Freeden, 1996, s. 71). M. Freeden uznaje, że przyleganie kulturowe najczęściej przeważa nad przyleganiem logicznym¹⁹, zaś

¹⁷ W przypadku obiektu takiego jak stół, nieusuwalnym komponentem będzie podniesiona powierzchnia, na której umieszczać można różne przedmioty. Sam ten komponent nie wystarczy jednak do uformowania idei stołu. Każdy stół posiada wiele dodatkowych atrybutów, stanowiących konieczne kategorie, np. materiał wykonania, kolor, liczbę nóg – komponenty quasi-przygodne to, odpowiednio, drewno (albo metal, szkło itd.), brązowy (albo czarny, przezroczysty itd.), cztery (albo trzy, jedna itd.). Jeśli nieusuwalnym komponentem pojęcia wolności jest brak ograniczeń, koniecznymi dla jego uformowania kategoriami będą m.in. wyobrażenie podmiotowości (np. indywiduum bądź wspólnota), rodzaj ograniczeń (np. fizyczne bądź mentalne), a także ocena, czy jest to wartość pożądana (Freeden, 1996, s. 66–67).

¹⁸ Na przykład pojęciu wolności, którego podstawowym komponentem będzie brak ograniczeń, towarzyszyć będą zawsze pojęcia autonomii, samookreślenia, samorozwoju i władzy (Freeden, 1996, s. 68).

¹⁹ „Przyleganie kulturowe odnosi się do określonych zjawisk historycznych i socjogeograficznych, które sprzyjają powiązaniu różnych pojęć politycznych bądź mniejszych jednostek ideowych [*idea-units*] w ramach pojęcia politycznego, i które albo działają w ramach szerszych, logicznie powiązanych kategorii, albo przeważają nad takimi logicznymi powiązaniami. Odnosić się to będzie do historycznego i geograficznego użycia idei i języka, które może być albo zwyczajowe, albo innowacyjne. Z drugiej strony, przyleganie logiczne może, rzadziej i pomiędzy bardziej refleksyjnymi ideologiami, przeważać nad przyleganiem kulturowym w procesie zmiany uszeregowania zbiorów wartości zgodnie z przyjętymi, racjonalnymi procedurami bądź celami. Nawet wtedy to, która racjonalność zostanie wybrana, jest kulturowe” (Freeden, 1996, s. 72).

„pojęcia polityczne uzyskają swoje znaczenie ze swojego, empirycznie sprawdzalnego kontekstu ideowego, ze środowiska ideowego, w którym są ulokowane” (Freeden, 1996, s. 73).

Mikroanaliza wewnętrznej morfologii pojęć politycznych otwiera drogę do makroanalizy systemów powiązanych pojęć – ideologii. Owo powiązanie, ograniczone logicznie i kulturowo, ma na celu zdekontestowanie (*decontestation*) tworzących dany system pojęć, a zatem przypisanie im możliwie stabilnego znaczenia. Ideologie, jako narzędzia kontrolowania języka politycznego (Freeden, 2003, s. 55), określającego ramy myślenia i działania politycznego, opierają się na decyzjach, w wyniku których zostają wybrane pewne znaczenia pojęć politycznych, inne zaś – wykluczone. W ten sposób ideologie uznać należy za „*zgrupowania [groupings]* zdekontestowanych pojęć politycznych” (Freeden, 1996, s. 82). Morfologia tych zgrupowań opiera się na rozróżnieniu pomiędzy pojęciami centralnymi (*core*), przylegającymi (*adjacent*) oraz peryferyjnymi (*peripheral*). Tak jak w przypadku morfologii poszczególnych pojęć, tak też i na poziomie ideologii mówić można o pewnych elementach – w tym przypadku pojęciach centralnych – których obecność jest niezbędna, abyśmy stwierdzić mogli, że mamy do czynienia z określoną ideologią. W ten sposób np. wolność będzie pojęciem centralnym dla liberalizmu, tradycja – dla konserwatyzmu, a równość – dla socjalizmu. Analogicznie, pojęcia przylegające przyłączone zostają do pojęć centralnych zgodnie z nakreślonymi wyżej zasadami przylegania logicznego bądź kulturowego, dookreślając tym samym charakter danego wariantu ideologii. Dopelnieniem tej struktury są pojęcia peryferyjne, które albo są aktualnie mało znaczące dla danej ideologii (jak np. religia dla liberalizmu), albo też pełnią funkcję pośredniczenia pomiędzy centrum tej ideologii a zmieniającymi się kontekstami zewnętrznymi – w tym innymi systemami pojęciowymi, których elementy mogą przenikać i modyfikować daną ideologię (Freeden, 1996, s. 78–80).

Poczynić należy jeszcze trzy uwagi odnośnie do Freedenowskiego modelu morfologicznego. Po pierwsze, choć jest on zasadniczo synchroniczną próbą uchwycenia struktury semantycznej ideologii w danym czasie, miejscu i kulturze, wskazuje zarazem na sposoby zmiany pojęciowej. Polegać może ona na migracji pojęć peryferyjnych do centrum, bądź też marginalizacji pojęć przylegających. Po drugie, M. Freeden podkreśla, że otwartość ideologicznej struktury pojęciowej na zróżnicowane konkretyzacje, zależne od lokalnych kontekstów kulturowych, oznacza, iż o ideologiach mówić należy nie w kategorii typów idealnych, lecz jako zbiorach przypadków powiązanych na zasadzie Wittgensteinowskich podobieństw rodzinnych (Freeden, 2013, s. 127–128). Innymi słowy, niemożliwe jest wskazanie prawdziwego liberalizmu czy socjalizmu, a jedynie scharakteryzowanie – w oparciu o empiryczne studia nad zróżnicowanymi użyciami – pewnych powtarzających się, skonwencjonalizowanych sposobów rozumienia powiązanych z sobą pojęć politycznych²⁰. Po trzecie, studia empiryczne

²⁰ Ponieważ źródłem znaczenia pojęć oraz etykiet ideologicznych są właśnie powtarzające się, skonwencjonalizowane użycia, nie jest dopuszczalny w tym względzie „anarchizm interpretacyjny”. Nie wystarczy zatem nazwać danego zestawu idei mianem socjalistycznych, aby zostały one sklasyfikowane jako przynależne „rodzinie ideologicznej” socjalizmu – decyduje o tym zgodność owych idei z konwencjonalnie przyjętymi użyciami określenia „socjalizm”. To właśnie z tego względu podważać można – we współczesnej, zachodniej kulturze – próby sklasyfikowania narodowego socjalizmu jako odmiany socjalizmu. Nie wymaga to zatem, jak chciałby np. Jan-Werner Müller,

nad ideologiami zainteresowane są rekonstruowaniem obrazu rzeczywistego myślenia politycznego, a zatem korzystać będą nie tylko z „wielkich ksiąg” (jak jest najczęściej w przypadku studiów filozoficznych), lecz także z dzieł pomniejszych autorów oraz szerokiego zakresu wytworów skierowanych do masowego odbiorcy ideologii. Ideologie są zatem konstrukcjami dynamicznymi i pluralistycznymi o nieostrych granicach (Freeden, 2013, s. 128–130), zaś ich diachroniczne przemiany śledzić można poprzez dokonywane punktowo, synchroniczne badania morfologiczne, opierające się na zróżnicowanym materiale źródłowym.

Mimo znacznego, teoretycznego wysublimowania, koncepcja morfologiczna postuluje przejrzyste dyrektywy poznawcze. Pragnąc zrekonstruować obraz danej ideologii, należy badać znaczenia oraz rangę, przypisywane pojęciom politycznym przez konkretnych aktorów politycznych. Dana rodzina ideologiczna złożona będzie zawsze z szeregu zbliżonych, lecz różniących się od siebie wariantów, których konkretyzacja związana będzie z czynnikami geograficznymi, kulturowymi i czasowymi. Każda taka konkretyzacja będzie odmienna – liberalizmów, socjalizmów czy konserwatyzmów jest „tak wiele, jak wiele jest wystąpień” tych ideologii (Freeden, 1996, s. 82). Wszelka próba „suzuflakowania ideologii w ramach prefabrykowanych kategorii nazywanych socjalizmem czy liberalizmem idzie wbrew dowodom” (Freeden, 1996, s. 88). Ta ostatnia myśl okaże się szczególnie istotna w procesie klasyfikacji ideologicznej interpretacji dzieł kultury popularnej.

4. Ideologia interpretacji: propozycja procedury badawczej

Celem niniejszych rozważań jest zaproponowanie spójnej metody badawczej, skupiającej się na ideologii interpretacji dzieł kultury popularnej. Oznacza to konieczność adaptacji nierzadko abstrakcyjnych i ogólnych założeń opisanych wyżej podejść na potrzeby badania empirycznego. Wytworzone w ten sposób narzędzie powinno umożliwić prowadzenie dociekań, których efektem byłaby obraz systemu pojęciowego, przypominający Freedenowski model morfologiczny ideologii, a także opis wyjaśniający kontekst intelektualny danej interpretacji. Uzyskana zostałaby dzięki temu odpowiedź na pytanie o to, jak rozumiane są pojęcia, które nadają interpretacji określone ideologicznie zabarwienie, a także jakie źródła intelektualne zasilają konkretne odczytanie.

Niewątpliwie, przytoczone wyżej podejścia teoretyczne powstały na gruncie niekiedy bliskich sobie, jednak rozpoznawalnie odmiennych dyscyplin naukowych. Koncepcja wspólnot interpretacyjnych przynależy do literaturoznawstwa, kontekstualizm – do historii myśli politycznej, zaś morfologia pojęciowa – do teorii politycznej. Zarazem jednak wszystkie te koncepcje reprezentują szersze założenia epistemologiczne i ontologiczne, które określić można wspólnym mianem konstruktywizmu społecznego. W tym przypadku konstruktywizm wyraża się przede wszystkim w antyesencjalizmie, polegającym na uznaniu, iż nadawane pojęciom, wypowiedziom czy całym dziełom znaczenia mają charakter społeczny czy też intersubiektywny. Ich źródłem

stworzenia teorii socjalizmu (Müller, 2017, s. 19), która zawsze będzie oparta na arbitralnych kryteriach klasyfikacji, lecz stwierdzenia, jaki zestaw idei konwencjonalnie nazywany jest socjalizmem (por. Freedon, 2013, s. 127).

jest nie przedmiot interpretacji, zawierający niezmienny sens (esencję), którą można odkryć, lecz podmiot interpretujący, korzystający nie z prywatnego, lecz publicznego słownika. W tym sensie każda z trzech zarysowanych perspektyw ma charakter subiektywistyczny, to jest uznaje zasadniczą otwartość każdego przedmiotu na dowolne interpretacje. Każda z nich przyjmuje jednocześnie, że ów subiektywizm zostaje zawsze zredukowany przez lokalne, przygodne okoliczności, ograniczające rozliczność istniejących interpretacji, a także udziela odpowiedzi na pytanie, dlaczego pewne interpretacje są przyjmowane, inne odrzucane, a jeszcze inne, choć możliwe do wyobrażenia, nigdy nie zostają przedstawione²¹.

Na podstawowym poziomie poznawczym, każdą z trzech opisanych perspektyw uznać można za samowystarczającą strategię interpretacyjną. Choć zamierzone przez ich autorów cele są odmienne, z powodzeniem można wyobrazić sobie wykorzystanie każdej z nich do analizy dzieł kultury popularnej. Dlaczego zatem zaproponowana zostaje tu ich triangulacja²²? Otóż uznaje się, że każda z perspektyw, jakkolwiek bliska pozostałym, podkreśla odmienne aspekty procesu interpretacji, dostarczając cennego instrumentarium badawczego. W tym sensie ich łączne użycie wynika z przyczyn metodologicznych: każda z perspektyw nie tylko wnosi własną wrażliwość poznawczą (literaturoznawczą, historyczną i teoretyczno-polityczną), lecz także posiada gotowe narzędzia interpretacyjne, które tu zostają z sobą zestawione w ramach jednej procedury, służącej nakreślonemu wcześniej, nowemu celowi.

Spróbujmy zatem, zgodnie z powyższymi rozważaniami, zaproponować kilka kroków, których wykonanie pozwoliłoby na rekonstrukcję ideologii interpretacji dzieł kultury popularnej.

Po pierwsze, mimo iż za właściwy przedmiot badania uznać należy same interpretacje, punktem wyjścia będzie określenie dzieła lub dzieł, których interpretacje będą dla nas interesujące. Przyjmować będziemy tu wspomnianą przy okazji referowania stanowiska S. Fisha optykę, która zakłada, iż różne wspólnoty interpretacyjne odnoszą się najczęściej w swoich odczytaniach do tego samego przedmiotu interpretacji. Zawsze jednak zachować należy czujność, sprawdzając, czy przedmiotem danej interpretacji jest np. wyłącznie film *Ojciec chrzestny* Francisa Forda Coppoli, czy również książka Mario Puzo o tym samym tytule.

²¹ Nie oznacza to, że zlekceważyć należy różnice pomiędzy opisywanymi teoriami. W szczególności M. Freeden, chwając i przyjmując szereg propozycji Q. Skinnera, krytykuje zarazem pewne słabości tej wersji kontekstualizmu, związane m.in. ze zbytnim skupieniem tego nurtu na studiach nad indywidualnymi myślicielami (Freeden, 1996, s. 100–111). Z kolei Q. Skinner nie odnosi się nigdzie do Freedenowskiej koncepcji ideologii, przywołuje natomiast S. Fisha w kontekście odmiennych od własnego stanowisk na temat problemu intencjonalności (Skinner, 2016b, s. 153).

²² Na gruncie nauk społecznych pojęcie triangulacji pojawiło się w latach 50. XX w. i odnosi się tradycyjnie do wykorzystania w praktyce badawczej kombinacji źródeł danych, metod badawczych, perspektyw teoretycznych, a także badaczy (Denzin, 1978, s. 101–103, 291–307). Podstawowy argument, który przemawia za stosowaniem triangulacji, związany jest z uznaniem, że stosowanie jednej metody badawczej nie pozwala na uchwycenie wszystkich istotnych elementów badanych zjawisk i procesów. W badaniach socjologicznych oznacza to bardzo często łączenie metod jakościowych z ilościowymi. W przypadku triangulacji proponowanej w niniejszym tekście zastosowanie znajduje ponieważ zasugerowana przez Uwe Flicka koncepcja „systematycznej triangulacji perspektyw”, w której „odmienne perspektywy badań jakościowych zostają z sobą połączone w sposób celowy, aby uzupełnić ich mocne strony, a także unaocznić właściwe każdej z nich ograniczenia” (Flick, 2004, s. 181).

Po drugie, w oparciu o wybrany przedmiot interpretacji, ustalić należy zakres materiałów źródłowych – omówień, recenzji, analiz naukowych i publicystycznych danego filmu, serialu czy książki, niezależnie od medium, w którym zostały wyrażone²³. Wybór ten, oczywiście, zależy także od tego, czy nasze badanie ma mieć charakter historyczny czy też skupiać się ma na współczesnych interpretacjach. Jeśli celem badania jest rozpoznanie różnicy ideologicznej pomiędzy interpretacjami, które zaproponowane zostały np. tuż po premierze kinowej danego filmu, a interpretacjami przedstawianymi z dłuższej perspektywy czasowej, znów niezbędne będzie kontrolowanie czy zakres przedmiotu interpretacji nie został poszerzony. Na przykład, czy napisana współcześnie recenzja *Ojca chrzestnego* nie zestawia go z dwiema kolejnymi częściami, nakręconymi przez tego samego reżysera.

W trzecim kroku dokonać należy wstępnej klasyfikacji zebranego materiału, zgodnie z dyrektywami kontekstualizmu historycznego, a więc poprzez odniesienie go do adekwatnego kontekstu językowego oraz praktycznego. W przypadku pierwszego z nich, posłużyć się należy możliwie szerokim materiałem porównawczym, pozwalającym na określenie, czy np. zawarta w danej recenzji interpretacja jest typowa, a zatem stanowi wyraz pewnego stanowiska, właściwego określonej wspólnotie interpretacyjnej. Jest to równoznaczne z podjęciem próby zidentyfikowania konwencji intelektualnych, z których słownika czerpał autor bądź autorka danego tekstu. Materiał porównawczy obejmować powinien zarówno inne, współczesne badanej interpretacje danego dzieła, jak i interpretacje innych dzieł, przedstawione przez tego samego autora lub innych autorów. Zarazem jasnym jest, że tak szerokie ujęcie materiału porównawczego może w praktyce nastroczać trudności, związanych z ilością i dostępnością źródeł, które należałoby wziąć pod uwagę. W takim przypadku posiłkować się można np. zweryfikowaną wiedzą prasoznawczą, dotyczącą profilu ideowego periodyku, w którym drukowana jest recenzja. Relewantne informacje często zawarte będą w samym tekście, który *explicite* odwoływać może się do stosowanych przez autora narzędzi interpretacyjnych. W przypadku kontekstu praktycznego, zidentyfikować należy wydarzenia polityczne bądź problemy społeczne, które stanowią istotne odniesienie dla autorów interpretacji²⁴.

W czwartym kroku, przejść należy do analizy pojęciowej, która najwięcej zawdzięczać będzie podejściu morfologicznemu. Polegać ona będzie zatem na poszukiwaniu w analizowanym materiale źródłowym pojęć politycznych oraz ich kompo-

²³ Zaznaczyć należy, że proponowana tu procedura czerpie z perspektyw zainteresowanych przede wszystkim interpretacją tekstu pisanego. Mimo to przekonywać można, że prezentowane uwagi metodologiczne zachowują swoją ważność także w przypadku badań opierających się na analizie materiałów filmowych, dźwiękowych bądź multimedialnych. Nie tylko niewykluczone, lecz wręcz wskazane będzie w takim przypadku poszerzenie procedury badawczej o metody zapożyczone z dyscyplin takich jak medioznawstwo czy filmoznawstwo, umożliwiające dekodowanie właściwego danemu medium przekazu. Jest to w pełni zgodne z zajmowanym przez autorów przytoczonych koncepcji stanowiskiem, iż kategorię tekstu rozumieć należy możliwie szeroko, traktując w jego kategoriach wszelkie formy wizualne (Freedon, 2003, s. 114–121), w tym „filmy, obrazy, budynki i inne takie artefakty” (Li, 2016, s. 119).

²⁴ Współczesnym przykładem kontekstu praktycznego może być ruch *Me Too*, stanowiący wyraz sprzeciwu wobec molestowania seksualnego. Ruch ten uformował się w konsekwencji ujawnienia w październiku 2017 r. oskarżeń o molestowanie seksualne, skierowanych pod adresem amerykańskiego producenta filmowego Harveya Weinsteina (Farrow, 2017).

nentów, a także związków pomiędzy nimi. Pamiętać należy wciąż, że celem badania jest zidentyfikowanie ideologii wyznaczającej kategorii poznawcze danej wspólnoty interpretacyjnej, a nie ideologii, która przypisywana jest interpretowanemu dziełu. Liberalna wspólnota interpretacyjna może bowiem przypisywać danemu dziełu wartości konserwatywne, a konserwatywna – liberalne. Krytyczny charakter takiego odczytania stanowić może jedną z najbardziej czytelnych przesłanek do zidentyfikowania wartości istotnych dla danej wspólnoty interpretacyjnej. Na przykład amerykański krytyk, wskazujący na możliwość odczytania *Ojca chrestnego* przez liberałów jako „skrywanego ataku na «gangsterski kapitalizm»”, ujawniać może tym samym przywiązanie do wartości konserwatywnych (Smith, 2017), zaś recenzentka podkreślająca patriarchalizm tego filmu – do wartości feministycznych (Haskell, 1997). Sama obecność jednych pojęć politycznych oraz nieobecność innych implikować może ich rangę oraz położenie w matrycy ideologicznej danej wspólnoty interpretacyjnej.

Ostatnim, piątym krokiem, będzie przedstawienie uzyskanej w procesie badawczym charakterystyki morfologii pojęciowej, ukazującej umiejscowienie, wzajemne powiązanie i wynikające z tego znaczenie pojęć politycznych, dostrzeżonych w danej interpretacji. Tak skonstruowana matryca pojęciowa może zostać odniesiona do istniejących wzorców ideologii, tak aby możliwe było sklasyfikowanie jej np. jako liberalnej czy konserwatywnej. Pamiętać jednak należy tu o uwadze M. Freedena na temat podobieństw rodzinnych pomiędzy różnymi wersjami tej samej ideologii – w procesie klasyfikacji nie będzie chodziło o uzyskanie pełnej tożsamości pomiędzy opracowaną matrycą a wzorcem ideologii, lecz o zidentyfikowanie ich pokrewieństwa, w pierwszym rzędzie opartego o bliskoznaczność i umiejscowienie pojęć politycznych. Dostrzec należy tu także dwustronność relacji pomiędzy konwencjami ideologicznymi a interpretacjami: z jednej strony, to konwencje ideologiczne, jako wspólnoty interpretacyjne, „biorą jednostki w swe władanie”, z drugiej strony, sposób użycia tych konwencji w każdym akcie interpretacji wpływa rekurencyjnie na kształt konwencji ideologicznej (na zasadzie legitymizacji bądź subwersji, przy czym jedna i druga nie musi być świadomym zamiarem autora). Dopelnieniem analizy pojęciowej będzie wskazanie językowych oraz praktycznych kontekstów interpretacji.

Zaproponowana procedura wykorzystana może zostać do uchwycenia punktowych, synchronicznych obrazów matrycy ideologicznej interpretacji. Jednocześnie dokonanie za jej pomocą szeregu takich analiz, dotyczących interpretacji tego samego dzieła, lecz dokonywanych w różnym czasie, pozwolić może na diachroniczne przedstawienie zmiany spektrum ideologicznego interpretacji. W szerszej perspektywie daje to nadzieję na opisanie i wyjaśnienie zmian w percepcji dzieł kultury popularnej, w tym także tych zmian, które zaowocowały przeniesieniem uwagi wspólnot interpretacyjnych z wartości estetycznych na polityczne i ideologiczne.

Literatura

- Barth H. (1976), *The Ideology of Destutt de Tracy and Its Conflict with Napoleon Bonaparte*, w: H. Barth, *Truth and Ideology*, Berkeley–Los Angeles–London.
- Bevir M. (2011), *The Contextual Approach*, w: G. Klosko (red.), *The Oxford Handbook of the History of Political Philosophy*, Oxford.

- Biały F. (2014), *Quentin Skinner: doniosłość i znaczenie. Komentarz tłumacza „Znaczenia i rozumienia w historii idei”*, „Refleksje”, nr 10.
- Biały F., Jastrzębska J. (2014), *Polityczność literatury jako polityczność interpretacji*, w: E. Jurga-Wosik, S. Paczos, R. Rosicki, *W poszukiwaniu polityczności*, Poznań.
- Burzyńska A., Markowski P.M. (2009), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków.
- Connolly W.E. (2017), *Pojęcia z istoty sporne w polityce*, w: J. Wiśniewski, E. Jeliński, F. Biały, A. Bielawska, Ł. Dulęba, B. Hordecki, *Political Science, Politische Wissenschaft, Politologija. Antologia tekstów*, Poznań.
- Czapliński P. (2009), *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, w: K. Dunin (red.), *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa.
- Denzin N.K. (1978), *The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, New York.
- Farrow D. (2017), *From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein's Accusers Tell Their Stories*, „The New Yorker”, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>, dostęp: 15.06.2018.
- Fish S. (2008a), *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?*, w: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków.
- Fish S. (2008b), *Zmiana*, w: S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków.
- Flick U. (2004), *Triangulation in Qualitative Research*, w: U. Flick, E. von Kardoff, I. Steinke (red.), *A Companion to Qualitative Research*, London–Thousand Oaks–New Delhi.
- Freeden M. (1994), *Political Concepts and Ideological Morphology*, „The Journal of Political Philosophy”, vol. 2, no. 1.
- Freeden M. (1996), *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*, Oxford.
- Freeden M. (2003), *Ideology. A Very Short Introduction*, Oxford.
- Freeden M. (2013), *The Morphological Analysis of Ideology*, w: M. Freedden, L.T. Sargent, M. Stears, *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Gallie W.B. (1956), *Essentially Contested Concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society”, New Series, vol. 56.
- Grygień J. (2016), *Quentina Skinnera rewolucje w humanistyce i naukach społecznych*, w: J. Grygień (red.), *Quentin Skinner. Metoda historyczna i wolność republikańska*, Toruń.
- Haskell M. (1997), *World of „The Godfather”: No Place for Women*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/world-of-the-godfather-no-place-for-women.html>, dostęp: 15.06.2018.
- Kennedy E. (1979), *„Ideology” from Destutt De Tracy to Marx*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 40, no. 3.
- Lane M. (2012), *Doing Our Own Thinking for Ourselves: On Quentin Skinner's Genealogical Turn*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 73, no. 1.
- Leader Maynard J. (2013), *A map of the field of ideological analysis*, „Journal of Political Ideologies”, vol. 18.
- Leopold D. (2013), *Marxism and Ideology*, w: M. Freedden, L.T. Sargent, M. Stears, *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Li H. (2016), *Ideas in Context: Conversation with Quentin Skinner*, „Chicago Journal of History”, issue 7.
- Markiewka T.S. (2016), *Literaturoznawczy spór o interpretację*, Toruń.
- McQuail D. (2007), *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa.
- Mouffe Ch. (2008), *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa.
- Müller J.W. (2017), *What is Populism?*, London.

- Ranci re J. (2007), *Estetyka jako polityka*, Warszawa.
- Skinner Q. (2014), *Znaczenie i rozumienie w historii idei*, „Refleksje”, nr 10.
- Skinner Q. (2016), *Idea leksykonu kulturowego*, w: Q. Skinner, *Wizje polityki*, tom 1: *Rozważania o metodzie*, Warszawa.
- Skinner Q. (2016a), *Idea leksykonu kulturowego*, w: Q. Skinner, *Wizje polityki*, tom 1: *Rozważania o metodzie*, Warszawa.
- Skinner Q. (2016b), *Motywy, intencje i interpretacja*, w: Q. Skinner, *Wizje polityki*, tom 1: *Rozważania o metodzie*, Warszawa.
- Smith K. (2017), *Why The Godfather Endures*, „National Review”, <https://www.nationalreview.com/2017/12/the-godfather-45th-anniversary-enduring-appeal-mafia-organized-crime-righteous-vigilante-justice/>, dostęp: 15.06.2018.
- Str th B. (2013), *Ideology and Conceptual History*, w: M. Freeden, L.T. Sargent, M. Stears, *The Oxford Handbook of Political Ideologies*, Oxford.
- Szahaj A. (1997), *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Szahaj A. (1998), *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tek cie, czego by pierwiej nie by o w kontek cie (odpowie  krytykom)*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Tully J. (1988), *The pen is a mighty sword: Quentin Skinner's analysis of politics*, w: J. Tully (red.), *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*, Princeton.

Ideology and Interpretation of Popular Culture

Abstract: The aim of the chapter is to present one of the new method of studying ideological interpretations of popular culture. In accordance with the anti-essentialist perspective, it is assumed that works of culture do not have inherent ideological features – those are ascribed to them in the process of interpretation. It is therefore the interpretation that has to be considered as a proper object of social studies. The proposed research method is based on a concept of interpretative communities (Stanley Fish), historical contextualism (Quentin Skinner) and morphological analysis of ideology (Michael Freeden).

Keywords: popular culture, interpretation, ideology

Film *Kolacja z arszenikiem* (1995) jako proroctwo ery Trumpa. Efekt radykalnej flanki i okno Overtona wobec polaryzacji politycznej w świetle teorii systemów deliberatywnych

Współcześnie jednym z ważniejszych wyzwań demokracji amerykańskiej jest postępująca polaryzacja polityczna (Mann, Ornstein, 2016). Osłabia ona nie tylko kulturę demokratycznego konsensu, ale też zdolność systemu do radzenia sobie z problemami polityki publicznej. Silna polaryzacja afektywna polityków i elektoratu – wiążąca się ze wzmocnieniem lojalności partyjnej wyborców niezależnie nawet od preferencji programowych (Mason, 2013) – przyczyniła się do ekspansji zjawiska postprawdy (Keyes, 2004) i – w rezultacie – politycznego trzęsienia ziemi, jakim były wybory prezydenckie w 2016 r.

Jednak, jeszcze we wczesnych latach 90. XX w. tak rażący poziom polaryzacji nie był czymś, czego można się było spodziewać po amerykańskim systemie politycznym. Jeszcze wtedy – na podstawie danych o pozycjach ideowych kongresmenów (Voteview Blog 2016b) – zasadną mogła być teza, że w Stanach Zjednoczonych podziały polityczne (ideowe, tematyczne) przebiegają w poprzek podziałów partyjnych. W popularnej wśród politologów poliarchicznej interpretacji, Stany Zjednoczone postrzegane były jako demokracja pluralistyczna z silną rolą konsensu politycznego i zdolnością polityków do generowania sensownego kompromisu (Baskin, 1970). W tych realiach polityka państwa sytuowała się wyraźnie pośrodku podziałów politycznych – władza należała do centrystów. Sytuację tę opisuje koncept okna Overtona, czyli przestrzeni politycznej możliwości i racjonalności, poza którą znajdują się preferencje radykalne i nieakceptowalne.

W takim kontekście dążenie do zmiany treści politycznego konsensu sugerowało strategię „przesuwania” okna Overtona (lub okna dyskursu politycznego) – przeciągnięcia go w swoją stronę. Narzędziem ku temu miało być instrumentalne wspieranie politycznych ekstremistów i radykalnych preferencji politycznych. Intencją jest wykorzystanie efektu radykalnej flanki, czyli politycznego odpowiednika reguły kontrastu. Jeśli obie strony politycznego sporu równomiernie wspierają swoich radykałów, to okno Overtona się poszerza, a społeczeństwo i państwo staje się „silnie zakotwiczone w centrum”. Co jednak gdy jedna strona – owszem – radykalizuje się, podczas gdy druga uparcie dąży do kompromisu? Co w sytuacji, gdy obie strony zbyt mocno próbują przesunąć okno Overtona w swoją stronę? Czy instrumentalne traktowanie radykalizmu, jako narzędzia w służbie umiarkowanej zmiany, jest rozsądną strategią polityczną? Na te, i inne pytania postaram się odpowiedzieć wykorzystując teorię systemów deliberatywnych, a podstawą do tych rozważań będzie film pt. *Kolacja z arszenikiem* z 1995 r. – film, który stanowi unikatowy przykład dominującej w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych narracji metapolitycznej.

1. Teoria systemów deliberatywnych¹

Demokracja deliberatywna to zespół teoretycznych i praktycznych koncepcji, zorientowanych na dialogiczny wymiar demokracji, a funkcjonujących wśród teoretyków demokracji przynajmniej od lat siedemdziesiątych XX w. (Held, 2010, s. 300). W jej ewolucji najbardziej znaczącym epizodem ostatnich lat jest zwrot systemowy. Zwrot ten polegał na poszerzeniu horyzontów rozważań na temat deliberacji do całości debaty publicznej, a nie tylko pojedynczych dyskusji w określonych formalnie gremiach. Oznaczał on więc odejście od wcześniejszej koncentracji na doskonaleniu technik prowadzenia pojedynczych dyskusji w formie tzw. *minipublik* (tj. specjalnie moderowanych dyskusji z elementami edukacji i przeważnie z losowym doбором uczestników spośród populacji, jako reprezentujących społeczeństwo czy też „publikę” w miniaturze, stąd nazwa) na rzecz szerokiego kontekstu dyskusji publicznej. Fundament pod ten zwrot położyła Jane Mansbridge (1999) w swoim angielskojęzycznym tekście pt. *Codzienna rozmowa w systemie deliberatywnym*. W tekście tym wprowadziła pojęcie *systemu deliberatywnego*. Jej śladami podążyli inni, a zwrot systemowy został skonsolidowany w 2012 r. w angielskojęzycznym zbiorze pt. *Systemy deliberatywne: demokracja deliberatywna w dużej skali* (Parkinson, Mansbridge, 2012).

System deliberatywny to pewna całość wzajemnie powiązanych miejsc dyskusji (zarówno *minipublik*, jak i na przykład parlamentów czy debat telewizyjnych) oraz praktyk mało powiązanych z dyskusją (na przykład marsze, strajki, bojkoty konsumenckie, okupacje), których współoddziaływanie prowadzi do kształtowania się przekonania i – w rezultacie – decyzji politycznych. Z podejścia systemowego wynika twierdzenie, że deliberacja może mieć niebezpośredni – nawet jeśli jest on bardzo odległy – wpływ na decyzje. Deliberację w tym podejściu należy analizować przez pryzmat jej „narastających i opóźnionych efektów” (Mackie, 2006, s. 279). Systemowe podejście do deliberacji podkreśla transformacyjną rolę dyskusji toczonych w całym systemie deliberatywnym – nawet polaryzujących debat i kłótni – także tych nieformalnych, prywatnych, włączając w to codzienne rozmowy przy kuchennym stole (Mansbridge, 1999). Położenie akcentu na wymiar czasowy poszerza zakres decyzji uznawanych za skutek deliberacji. Mogą one przyjąć formę *decyzji emergentnych* – wyłaniających się, jako skutek zsumowania drobnych zmian – czyli „decyzji przez akrecję” (*decision by accretion*), tj. przez „opadanie” lub „nanoszenie” kolejnych informacji na przestrzeni długiego czasu (*knowledge creep*) (Weiss, 1980).

Drugą i zapewne najbardziej oryginalną tezę zwrotu systemowego jest twierdzenie, że pewne pojedyncze niedeliberatywne praktyki mogą przynieść deliberatywne skutki dla całości systemu. Przykładowo, niespełniające ideałów deliberacji protesty, marsze czy strajki, mogą unaocznić reszcie społeczeństwa i decydentom powagę danego problemu, prowadząc do pogłębionej dyskusji publicznej i w efekcie do, opartej na rozumnych przesłankach, zmiany opinii publicznej. Inaczej niż wcześniej, celem podejścia systemowego jest dążenie do poprawy jakości całego systemu, a nie tylko

¹ Fragmenty tej części zapożyczone zostały z mojego artykułu pt. *Czy pielęgniarkom wolno strajkować „o kasę”? Wyzwania dla uwzględniania interesów własnych pielęgniarek w świetle teorii systemów deliberatywnych na przykładzie strajku z Centrum Zdrowia Dziecka w 2016 r.*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne / Nursing and Public Health” [w druku].

pojedynczych forów dyskusji. Stąd, w jego ramach pojawiają się konkretne propozycje uregulowań dotyczących systemu politycznego, partyjnego i mediów, jak choćby postulaty reformy reguł finansowania kampanii wyborczych, regulacji rynku medialnego itp.

Podejście systemowe polega na analizowaniu podziału pracy pomiędzy częściami systemu, rozpatrując każdą z nich ze względu na ich różne deliberatywne mocne i słabe strony. System deliberatywny służy obywatelom do „lepszego zrozumienia, czego pragną i potrzebują, zarówno indywidualnie, jak i zbiorowo”:

Jeśli system deliberatywny działa dobrze, to z jednej strony odfiltrowuje i usuwa najgorsze poglądy, zaś z drugiej wyławia, adaptuje i wprowadza najlepsze spośród dostępnych idei dotyczących spraw publicznych. Jeżeli system deliberatywny działa źle, wówczas zniekształca fakty, ukazuje poglądy w takiej postaci, że ich twórcy nie przyznaliby się do nich, i zachęca obywateli do przyjmowania sposobów myślenia i działania, które nie są dobre ani dla nich ani dla całego państwa. System deliberatywny w swej najlepszej postaci, podobnie jak wszystkie systemy partycypacji demokratycznej, pomaga jego uczestnikom lepiej zrozumieć samych siebie oraz otaczające ich środowisko, a także pomaga im zmienić siebie i innych w kierunkach lepszych dla nich i dla całego społeczeństwa – chociaż czasami te cele kolidują ze sobą (Mansbridge, 1999, s. 211–212).

Wprowadzenie pojęcia systemu deliberatywnego poszerza skalę analizy w ramach teorii deliberatywnej zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Czyni przedmiotem analizy podział ról między częściami systemu i zmienia kryteria rozpatrywania ich deliberatywnego charakteru.

W tym artykule, analizując poszczególne zagadnienia, przyjmę perspektywę analityczną właśnie teorii systemów deliberatywnych.

2. *Kolacja z arszenikiem* (1995) – duch lat dziewięćdziesiątych w pigułce

Film *Kolacja z arszenikiem* (1995, reżyseria: Stacy Title; scenariusz: Dan Rosen) opowiada historię piątki przyjaciół, amerykańskich „liberałów” – czyli lewicowców, według europejskiej nomenklatury. Wszyscy są dobrze wykształceni i w jakimś zakresie związani z akademią. Grupa regularnie spotyka się na kolacjach, żeby wspólnie narzekać na dominację polityczną prawicy w USA i rozmawiać o podróżach w czasie. Ich rozrywką jest oglądanie audycji prawicowych telewizyjnych komentatorów politycznych po to, by z nich drwić. Zanim będę kontynuował, chcę uprzedzić, że dalsze fragmenty zawierają informacje o fabule (*spoilery*).

Pewnego wieczora jednemu z przyjaciół jadącemu w deszczu psuje się samochód. Zostaje podwieziony przez przejeżdżającego tamtędy Zacka (Bill Paxton). Przyjaciele decydują się zaprosić nieznanego na kolację. Rozmowa przy stole jednak szybko przyjmuje antagonistyczny charakter. Zack okazuje się weteranem I wojny w Zatoce Perskiej, prawicowym radykałem i antysemitą. Z odrazą wyraża się o „lewakach”, którzy nigdy nie zajmują stanowiska, za które byliby w stanie nie umrzeć, ale zabić:

– Nie ma nic heroicznego w umieraniu. Ale walczyć o swoją sprawę i być gotowym za nią zabić – to jest coś. To jest coś specjalnego.

Dla zilustrowania swoich słów obezwładnił jednego z gospodarzy i podstawił mu nóż pod gardło. Finał prezentacji jest brutalny. Zack ginie z nożem w plecach. Przyjaciele są przerażeni sytuacją i boją się, że zabicie weterana pod wpływem alkoholu uniemożliwi im powołanie się na samoobronę. Nie dzwonią na policję i zakopują zwłoki w ogrodzie.

Z czasem, przy braku reakcji policji na zaginięcie Zacka, przyjaciele dochodzą do siebie. W ich rozmowach kielkuje idea, że Zack miał rację, pogardzając ich miękkim aktywizmem i świętoszkowatością. Rodzi się plan: wyeliminować przyszłych Hitlerów, zanim poczynią większe szkody w społeczeństwie. Zapraszają na kolację bardziej lub mniej znanych lokalnych prawników. Rozmawiają z nimi, dając im szansę na zmianę zdania. Jeśli jednak gość uparcie obstaje przy swoich poglądach, przyjaciele podają mu karafkę z zatrutym winem. Po serii morderstw ich ostatnią ofiarą ma być jeden z najbardziej znienawidzonych telewizyjnych komentatorów politycznych – Normana Arbutnota (Ron Perlman).

Przy kolacji Arbutnot okazuje się zupełnie inną osobą niż przed kamerami. Zamiast dziękować w modlitwie Bogu, woli podziękować osobie, która właściwie przygotowała posiłek. Mimochodem dodaje, że dziwi go religijni prawnicy, którzy za wszystko, co dobre, dziękują Bogu, a za to, co złe, obwiniają ludzi. Zapytany o stosunek do chrześcijańskiej prawicy, Arbutnot oznajmia, że owszem:

– ...stanowi [ona] znaczną część Partii Republikańskiej, ale ma znikomą władzę. To znaczy, robi najwięcej hałasu, ale to centryści wykonują najwięcej pracy. Skrajności w obu partiach przyciągają uwagę. Ale decyzje podejmowane są przez umiarkowanych.

Arbutnot zapytany o to, na jakim stanowisku sam stoi, odpowiada:

– Słuchajcie. Ja sobie mogę pokrzykiwać i narzekać, ale jak inaczej będę usłyszany? Nie jestem wybranym przedstawicielem republiki. Jestem tylko zatrudnionym obywatelem, któremu nie podobają się pewne rzeczy, i który chce je zmienić.

Przerywa mu jeden z gospodarzy:

– Ale twoje poglądy są skrajne. A skrajne przekonania prowokują ludzi do skrajnych środków.

– Nie mogę być odpowiedzialny za każdego wariata, który pomyśli sobie, że mam na myśli coś, czego wcale nie mam na myśli. To prawda, że są bardzo szkodliwi ludzie po obu stronach – skrajnej lewicy i skrajnej prawicy. Ale stawiam tezę, że im bardziej radykalne te przeciwieństwa są, tym bardziej umiarkowane staje się społeczeństwo. Kiedy uśrednisz te ekstrema, okazuje się, że społeczeństwo jest całkiem nieźle zakotwiczone pośrodku. Czyż to nie jest to, czego byśmy wszyscy chcieli? Społeczeństwo, w którym żyć możemy wszyscy.

Ta przemowa odbiera piątce gospodarzy głos.
Dopiero po pewnej chwili Luke zadaje pytanie:

– Austria. Rok 1909. Jesteś sam na sam z młodym artystą imieniem Adolf. Czy zabijasz go?

Po chwili namysłu Norman odpowiada:

– Absolutnie nie. [...] To, co bym zrobił [...], to porozmawiał z tym człowiekiem. Najlepiej jak umiem, spróbowałbym pokazać błędy w jego myśleniu. Zakwestionował jego idee. Wymienił myśli. Sprowokował zmianę. Przez inteligentną debatę.

Piątka lewaków jest w szoku. Prawicowiec, i to taki, którym gardzili, okazał się lepszym liberałem niż oni. Dużo lepiej, z większym zdecydowaniem i przekonaniem, bronił idei otwartej demokracji. Przy nim wyszli na hipokrytów, dla których cel uświęca środki. Gospodarze odchodzą od stołu robiąc różne wymówki i w kuchni zaczynają się kłócić, co dalej. Po gwałtownej dyskusji truciele postanawiają zakończyć swój proceder. Przegrali w najgorszy dla nich możliwy sposób – byli w błędzie: postępowali niesłusznie.

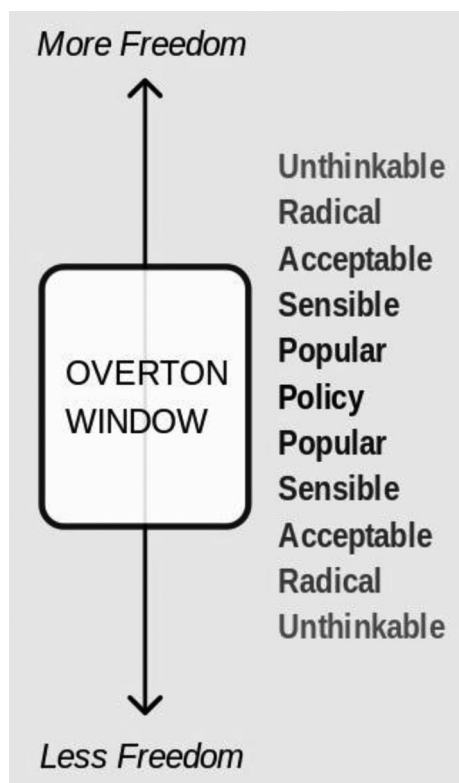
Tymczasem Norman, zostawiony sam przy stole zaczyna podejrzewać, że ten dom ma coś wspólnego z lokalnymi zaginięciami, o których czytał w gazecie. Zauważa, że wino w jednej z karafek ma podejrzany zapach. Kiedy piątka gospodarzy wraca, czekają na nich napełnione kieliszki. Arbuthnot proponuje toast. Nie widzimy finału tej sceny. Ostatni kadr to długie ujęcie obrazu w stylu w jakim malował jeden z gospodarzy. Postać w garniturze i z cygarem, stoi przy stole. Wokół niego leży pięć ciał. W tle słyszymy przemowę Normana Arbuthnota do żywiołowego tłumu. Kokietuje on publiczność mówiąc, że skoro tyle osób chciało, by kandydował na przywódcę kraju, to jak mógłby odmówić:

– Jestem przecież tylko waszym skromnym, skromnym sługą.

3. Okno Overtona

Kiedy Norman Arbuthnot opowiada o pozytywnej, równoważącej roli radykałów i o przestrzeni polityk publicznych, przywołuje to na myśl dwa pojęcia funkcjonujące w debacie publicznej i politologicznej. Pierwszym jest okno Overtona, czy też okno dyskursu. Pojęcie to wprowadził do publicznej debaty Joseph P. Overton, wiceprezydent Centrum Polityk Publicznych im. Mackinaca – wolnorynkowego *think tanku* ze stanu Michigan. Odnosi się ono do „okna” ideowo akceptowalnych opcji politycznych, które determinowane jest nie przez to, czego politycy by chcieli, ale to, co uznają za możliwe i akceptowalne. W samym centrum okna znajdują się opcje uznawane za realną politykę publiczną (*policy*) (Lehman, 2010). Od niej, w obie strony politycznego spektrum rozchodzą się pozostałe propozycje, które – im dalej od centrum – klasyfikowane są na stopniach akceptowalności Joshuy Treviño jako: „popularne”, „sensowne”, „dopuszczalne”, i dalej – już poza oknem dyskursu – „radykalne” i „nie-do-pomyślenia” (Dellandrea, 2017).

Okno Overtona nie jest pojęciem naukowym, dlatego w tym miejscu wypada mi poczynić pewną istotną uwagę. Rozróżniam teorię, czy kategorię naukową od narracji – w tym kontekście: narracji metapolitycznej, o polityce w demokracji. Roz-



Rys. 1. Okno Overtona ze stopniami akceptowalności Treviño. Od środka: realizowane polityki publiczne (*policy*), popularne, sensowne, dopuszczalne, radykalne i nie-do-pomyślenia. Oznaczenie kierunków – góra jako „więcej wolności” i dół jako „mniej wolności” – wskazuje na libertariańskie korzenie koncepcji

Źródło: Wikimedia commons.

różnienie jest o tyle istotne, że w dyskursie publicznym funkcjonuje wiele pojęć symulujących epistemiczny autorytet nauki, które mają skłaniać do uznania kryjących się za nimi „faktów”. Narracje takie, inaczej niż kategorie naukowe, stanowią coś w rodzaju mitów w ujęciu Bronisława Malinowskiego (1990a, 1990b), czy fikcji społecznych. To twierdzenia quasiprawdziwosciowe, które – często ze sporą dozą balastu normatywnego – mają moc społecznego sprawstwa. To mit, tak

jak go definiuje Patryk Wawrzyński na potrzeby analizy narratywnej – jako „emocjonalna, pozaracjonalna i symboliczna narracja konstytuująca sposoby rozumienia rzeczywistości społecznej, wartości i scenariusze zachowań oraz charakteryzująca się zbiorową wiarą w jej prawdziwość” (Wawrzyński, 2012, s. 158).

Oczywiście nie jest tak, że te narracje są z założenia fałszywe; mit czy fikcja niekoniecznie jest kłamstwem czy nieprawdą. Często autentyczne teorie naukowe przeradzają się w społecznej świadomości w tego rodzaju narracje, stając się elementem społecznego imaginariusium (Taylor, 2010). To, co wyróżnia takie narracje to niedostępny dla nauki – a na pewno dla niej niewskazany – poziom społecznej pewności i głębokie, emocjonalne poczucie prawdziwości, które niezbędne jest dla zaangażowanego, zbiorowego działania. Możliwe, że przekładanie wiedzy eksperckiej na potrzeby demokratycznych polityk publicznych wymaga przekształcania ich w narracje. Stają się one wtedy rodzajem społecznego dogmatu, który bardzo trudno wykorzeńić, choćby teoria naukowa, na której się opierał, została sfalsyfikowana. Przykładami takich narracji mogą być: krzywa Laffera, efekt Lucyfera (P. Zimbardo), teoria skapywania (*trickle-down theory*), duch równości (R. Wilkinson, K. Pickett) i wiele innych. Często taka narracja zostaje kooptowana przez którąś ze stron politycznego sporu. Wtedy staje się dogmatem, ale tylko dla części społeczeństwa, a opozycyjna zbiorowość ten dogmat neguje lub wypracowuje własną kontrnarrację.

Okno Overtona (mimo pewnej politologicznej powierzchowności) od początku swojego istnienia jest taką właśnie narracją, i to powstała na potrzeby konkretnej

opcji polityczno-ekonomicznej. W oryginalnej ilustracji na stronach wolnorynkowego *think tanku* „okno” umieszczone jest na skali między „mniejszą wolnością” na dole i „większą wolnością” na górze. Aktualnie jednak stanowi ono popularną zarówno na prawicy, jak i lewicy narrację dotyczącą mechanizmów polityki w ogóle. Jest narracją na tyle uniwersalną, że służy jako scenariusz działań bardzo wielu, różnorodnych aktorów politycznych. W jej tle znajduje się strategia „przesuwania” czy „przyciągania” w swoją stronę okna Overtona, tak, aby centrum skali – faktycznie realizowalne polityki publiczne – znalazło się bliżej tego, co dana opcja polityczna uznaje za swój program. Mając na względzie powyższe zastrzeżenia do oryginalnie narracyjnego charakteru okna Overtona, postaram się uporządkować strategię odnoszącą się do tej kategorii i powiązać je z już wypracowanymi pojęciami naukowymi, głównie z tzw. efektem radykalnej flanki.

4. Przyciąganie okna Overtona

Strategia przyciągania okna Overtona w swoją stronę ideologicznego spektrum może polegać na jawnej postawie (a) neutralnej lub (b) pozytywnej względem osób, ruchów czy organizacji, ale i dyskursów reprezentujących stanowiska skrajne (uznawane do tej pory za „nie do pomyślenia”).

(b) Neutralność polega na zwykłym tolerowaniu i dawaniu głosu (tzw. dawanie platformy) – braku zdystansowania się do skrajnych stanowisk czy ich potępienia, zapraszaniu do dyskusji publicznych bez poddania krytyce czy weryfikacji twierdzeń itp. Postawa sugeruje równoprawność danego stanowiska i je normalizuje – włącza je w obręb okna Overtona, bez jego popierania. Dość specyficzną formą takiego działania jest „ocieplanie wizerunku” przez – nierzadko robione w dobrej wierze i z reporterskiej rzetelności – prezentowanie codziennego życia ekstremistów: ukazywanie ich jako „zwykłych ludzi” i, tym sposobem, osvajanie ich przekonań w oczach publiki. Przy jednoczesnej delegitymizacji i niedawaniu platformy radykałom z przeciwnej strony spektrum politycznego, prowadzi to do przemieszczenia okna Overtona.

(a) Pozytywna strategia przyciągania okna Overtona polegać może na bardziej lub mniej wyraźnym, ale jawnym wspieraniu ekstremistów – przyjmowaniu ich postulatów, powtarzaniu haseł i adaptowaniu dyskursu w sposób, który stanowi ukłon w ich stronę. Przykładem adaptowania dyskursu jest tzw. polityka psiego gwizdka (*dog-whistle politics*), która polega na zakodowaniu pewnych radykalnych i społecznie oburzających postulatów czy wręcz inwektyw pod postacią pozornie rozsądnych tez i neutralnych haseł, które jednak są czytelne dla osób znających ten kod (stąd nawiązanie do gwizdka ultradźwiękowego słyszalnego tylko dla psów) (Safire, 2008, s. 190). Przykładowo, w ramach tzw. Nowego Antysemityzmu, zamiast o „spisku światowego żydostwa” mówi się o „spisku globalnej finansjery”. Celem jest odwołanie się do jak największego grona wyborców, przy wyraźnym sygnalizowaniu właściwym adresatom – radykałom, że reprezentuje się ich postulaty.

Wzorowym przykładem stosowania polityki psiego gwizdka jest tzw. Południowa Strategia Partii Republikańskiej w USA. Polegała ona na kooptacji do elektro-

ratu partii tych wyborców z Południa, których charakteryzowały uprzedzenia rasowe. Zapoczątkowana została w kampanii wyborczej Barrego Goldwatera w 1964 r. W 2005 r. przewodniczący Krajowego Komitetu Republikanów w imieniu swojej partii przeprosił społeczność Afroamerykanów za praktykowanie tej strategii (Rondy, 2005). Wcześniejszy przewodniczący tego Komitetu i doradca prezydentów R. Reagana i G. Busha (Seniora), Harvey Atwater wyznał w 1981 r. w anonimowym wówczas wywiadzie, przeprowadzonym na potrzeby badań politologicznych Alexandera P. Lamisa (1990):

Co do tej całej Południowej Strategii, którą opracował w 1968 r. Harry S. Dent z innymi: sprzeciw wobec Ustawy o Prawie do Głosowania [Voting Rights Act z 1965 r.] miał być kluczowym elementem by utrzymać Południe. Teraz już tego nie musisz robić. Wszystkim co musisz zrobić, by utrzymać Południe dla Reagana to startować z jego programem z 1964 r., czyli fiskalnym konserwatyzmem, równoważeniem budżetu, cięciem podatków, rozumiesz, cała ta zbitka. [...] Zaczynasz w 1954 r. mówiąc „Czarnuch, czarnuch, czarnuch”. W 1968 r. już nie możesz mówić „czarnuch” – strzelasz sobie w ten sposób w stopę. Więc mówisz rzeczy takie jak „prawa stanów” [*states' rights*] i inne takie rzeczy, i zaczynasz być bardzo abstrakcyjny. Teraz mówisz o cięciu podatków, i wszystkie rzeczy o których mówisz są kompletnie ekonomiczne, a ich skutkiem ubocznym jest to, że czarni tracą bardziej niż biali... „Chcemy obciążyć temu finansowanie” jest znacznie bardziej abstrakcyjne niż te sprawy z autobusami i zdecydowanie bardziej abstrakcyjne niż „Czarnuch, czarnuch” (Perlstein, 2012).

W tym miejscu trzeba jednak oddać sprawiedliwość samemu Atwaterowi, jak i Reaganowi. Ten pierwszy dodawał, że „Reagan nie musiał robić południowej strategii z dwóch powodów. Po pierwsze, rasa nie była [wtedy] dominującą sprawą. Po drugie, naczelne wątki tej kampanii były – cytuję – wątkami południowymi od lat sześćdziesiątych. Więc Reagan wyruszył na kampanię z programem ekonomicznym i obrony narodowej. Cała kampania była wolna od jakiegokolwiek rasizmu i jakichkolwiek nawiązań” (Perlstein, 2012).

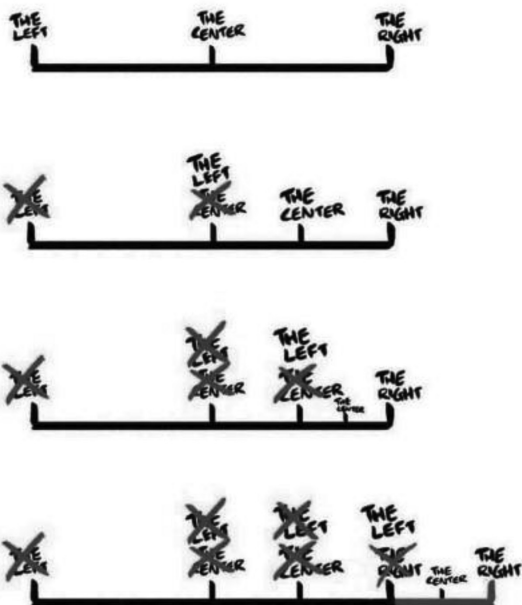
Można przypuszczać, że – poza dwoma powyżej wspomnianymi strategiami – istnieją jeszcze inne, niejawne formy wspierania radykałów (na przykład potajemne finansowanie), które łączone mogłyby być z oficjalnym potępieniem. Celem miałyby tu być postawienie swojej własnej organizacji, ruchu czy postulatu w takim kontekście, który ujmie ją jako bardziej „rozsądną”.

We wszystkich powyższych przypadkach przyciąganie okna Overtona prowadzi do sytuacji, w której to, co do tej pory było w granicy dopuszczalności lub nawet „radykalne”, staje się „sensowne”, a może i nadaje się wprost do wdrożenia. Mechanizm ten jest analogiczny do reguły kontrastu w psychologii społecznej, stosowanej na przykład w negocjacjach: po dużej prośbie następuje wycofanie i następnie przedstawiona zostaje mała prośba, która ma większą szansę na realizację (Cialdini, 2004, s. 50–58). W realiach politycznych polegałoby to na tym, że w kontekście bardziej radykalnego postulatu dane stanowisko jawi się umiarkowanym. Taka jest aktualnie lewicowa percepcja, m.in. tego, co w dyskursie publicznym realizuje prezydent Donald Trump: jego wypowiedzi sprawiają, że to, co do tej pory było radykalne, staje się normalne (Vox, 2017). Jeszcze przed wyborem Trumpa, taka była też lewicowa interpretacja skutków „głosowania na mniejsze zło” (rys. 2).

Rys. 2. „Długoterminowe efekty głosowania na „mniejsze zło”

Źródło: Mem internetowy. Autor niezany, około 2016 r. (*Political Compass*).

The long term effects of voting for the "lesser evil"



5. Efekt radykalnej flanki

Zjawisko zwiększania się szans na sukces mniej skrajnych polityk przy występowaniu stanowisk skrajnych po tej samej stronie spektrum politycznego określane jest mianem pozytywnego efektu radykalnej flanki. Efekt ten znany jest także z działania na korzyść polityk lewicowych. Jednym ze wzorowych jego przykładów był sukces ruchu praw obywatelskich w USA w drugiej połowie lat sześćdziesiątych badany w począt-

kach lat osiemdziesiątych przez Herberta Hainesa (1984). Odnosił się on do postulowanej przez innych badaczy hipotezy negatywnego efektu radykalnej flanki – tj. tego, że istnienie, działających na rzecz danej sprawy, radykalnych organizacji, zarówno w wymiarze konkretnych postulatów, jak i metod, prowadzi do zniechęcenia reszty publiki i przedstawicieli elit do całości sprawy i spadku społecznego poparcia dla bardziej umiarkowanych organizacji działających na rzecz danej sprawy. Przykładem takiego negatywnego efektu miało być spowolnienie emancypacji czarnych niewolników w USA za sprawą abolicjonistów-ekstremistów w połowie XIX w. (Nye, 1963) czy porażka we wprowadzeniu do amerykańskiej konstytucji poprawki o równych prawach dla kobiet (*Equal Rights Amendment*, ERA), która w ówczesnej publicystyce miała być skutkiem zbyt silnej aktywności radykalnych feministek (Felsenthal, 1982, s. 29, 32).

Haines jako wskaźnik poparcia badał poziom zewnętrznego finansowania (szczególnie ze strony elit) organizacji aktualnie klasyfikowanych jako umiarkowane, takich jak NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*). Zaobserwował on, że o ile w latach 50. i pierwszej połowie lat 60. XX w. organizacje te uznawane były za radykalne (choć praktykowały głównie walkę na drodze sądowej), to wraz z wystąpieniem rozruchów na tle rasowym w wielu metropoliach, aktywnością Martina Luthera Kinga i pojawianiem się po 1966 r. organizacji takich jak Partia Czarnych Panter, umiarkowane organizacje zaczęły otrzymywać coraz większe zewnętrzne finansowanie. Haines wyjaśnia to zjawisko obserwacją elit politycznych i gospodarczych, które zreflektowały się w latach 60. XX w., że warto popierać umiarkowany aktywizm Afroamerykanów, by osłabić postawy ekstremalne, wykorzystujące w swych działaniach przemoc (Haines, 1984).

6. Pozytywny systemowo efekt radykalnej flanki

Mowa o „pozytywnym” efekcie radykalizmu zdaje się reprezentować instrumentalną racjonalność z perspektywy poszczególnych stronnictw politycznych. Jednak w teorii systemów deliberatywnych kryterium ewaluacji nie jest taki cyniczny makiawelizm, który redukuje ocenę danych praktyk do pytania *cui bono*? Teoria systemów deliberatywnych wypracowuje odpowiednie kryteria oceny danych praktyk z perspektywy realizacji kluczowych funkcji systemu deliberatywnego.

Jane Mansbridge z innymi wymieniają trzy podstawowe funkcje systemu deliberatywnego:

- 1) Funkcja epistemiczna polega na „tworzeniu preferencji, opinii i decyzji, które są trafnie oparte o fakty i logikę oraz stanowią wynik znaczącego i konstruktywnego namysłu nad istotnymi uzasadnieniami” (Mansbridge et al., 2012, s. 11). W zamysle tej funkcji jest orientacja na poszukiwanie praktycznych rozwiązań istotnych publicznie kwestii.
- 2) Funkcją etyczną jest „krzewienie wzajemnego szacunku pomiędzy obywatelami” (Mansbridge et al., 2012, s. 11). Wymaga ona odrzucenia przymusu, dominacji i oszustwa. Szacunek stanowi nieodłączny element sprawności systemu deliberatywnego – jest rdzeniem demokratycznej deliberacji (Gutmann, Thompson, 2009, s. 79), to „smar w trybach efektywnej komunikacji” (Mansbridge et al., 2012, s. 11).
- 3) Funkcja demokratyczna to „promocja opartych na warunkach równości inkluzyjnych procesów politycznych” (Mansbridge et al., 2012, s. 12), czyli umożliwienie udziału w dyskusji wszystkim zainteresowanym stronom.

Dopiero przy zachowaniu lub wzmacnianiu tych trzech funkcji dana postać radykalizmu mogłaby zostać oceniona jako przynosząca pozytywny efekt dla całości systemu deliberatywnego. I w takim ujęciu – szczególnie z perspektywy czasu – pacyfistyczny radykalizm Martina Luthera Kinga spełniałby te kryteria. Szczególnie istotnym jest tu cel działalności radykalnej: wzmocnienie demokratycznej inkluzji do tej pory wykluczonych Afroamerykanów (f. demokratyczna); wzmocnienie poszanowania dla

ich (do tej pory ignorowanych) interesów (f. etyczna); informowanie o krzywdach w sposób czytelny, przejrzysty i z poszanowaniem wartości wyznawanych przez wspólnotę (f. epistemiczna).



Fot. 1. Uzbrojeni w broń palną założyciele Partii Czarnych Panther, Bobby Seale i Huey P. Newton

Źródło: Wikimedia commons.

Pytanie, czy organizacje takiej jak Partia Czarnych Panter – które w samoobronie interesów Afroamerykanów wyrażały gotowość do użycia przemocy (w celu odparcia niesprawiedliwej w ich odczuciu przemocy policji i organizacji takich jak Ku Klux Klan) – można zaliczyć do tych, które przeniosły pozytywny efekt dla systemu deliberatywnego, pozostaje otwarte. Zjawisko pozytywnego efektu radykalnej flanki, przynajmniej w wersji *non-violent* zdaje się dość dobrze pasować do jednego z założeń teorii systemów deliberatywnych. Ukazuje, że dana niedeliberatywna praktyka może przynosić pozytywne konsekwencje dla całości deliberatywnego systemu.

Radykalizm czy ekstremizm byłby tutaj niedeliberatywny przez wzgląd zarówno na bezkompromisowość w stawianych postulatach (niemających na względzie racji innych interesariuszy i pozostałych czynników), jak i skrajność metod – nierzadko dosłownie niedających pola do dyskusji. Stanowczość i pryncypialność radykałów stoi w immanentnej i rażącej sprzeczności z charakterystyką postawy deliberatywnej, która z założenia otwarta ma być na racje innych (Owen, Smith, 2015). Jednakże nawet pomijając częstą zasadność moralnego oburzenia w kwestiach polityk publicznych (współcześnie, popadając w błąd prezentyzmy, trudno pozytywnie oceniać kompromisowość w walce z dyskryminacją rasową i niewolnictwem), taki radykalizm ma istotną wartość dla systemu deliberatywnego. Uwidacznia on istnienie danej kwestii, oddając skalę narastającego moralnego oburzenia. Poprzez skrajne postulaty i metody, bardziej czytelnie ukazuje pełne spektrum politycznych alternatyw, tym samym ustanawia pole dla ewentualnego kompromisu w sposób bardziej konkretny i namacalny dla postulujących.

Stanowisko wygłoszone przez filmowego Normana Arbuthnot'a zdaje się afirmować pozytywny efekt radykalnej flanki przy jednoznacznym wykluczeniu przemocy. Jest ono takim nie tylko z perspektywy jego własnych, prawicowych inklinacji politycznych, ale także z perspektywy systemowej. Celem ma być zgodna koegzystencja wielu stanowisk w ramach systemu politycznego, przepełniona wzajemnym szacunkiem (f. etyczna systemu deliberatywnego), partycypacją (f. demokratyczna) i dostrzeganiem racji i interesów choćby najmniejszych grup (f. epistemiczna). Przemowa Arbuthnota oddaje też prawdopodobnie postulaty i nastroje intelektualistów obserwujących amerykańską scenę polityczną tamtego czasu. Scena ta przeszła jednak w latach 90. XX w. dość istotne przeobrażenie.

7. Polaryzacja polityczna w USA

Przesuwanie okna Overtona na skutek efektu radykalnej flanki nabiera dodatkowego wymiaru w kontekście rosnącej w amerykańskiej polityce polaryzacji – zarówno elit (aktywistów politycznych, działaczy partyjnych; publicystów itp.), jak i społeczeństwa (elektoratu). Zjawisko to obserwowane było w USA jeszcze w latach 70., ale nabierało rozpędu dopiero w latach 90. XX w. i dziś jest już wyraźne. Polaryzacja polityczna to oddalanie się od siebie politycznych postaw – oznacza niekoniecznie przesuwanie się w stronę ekstremów, ile wzrost homogeniczności wewnątrz stronnictw, oddalanie się ich przedstawicieli od politycznych rywali tak, że pustoszeje między nimi środek – maleje liczba osób o poglądach umiarkowanych (Druckman, Peterson, Slothuus, 2013). Innymi słowy, polaryzacja polityczna to „zanikanie centrum” (Abramowitz, 2010).

Rozróżnia się kilka typów polaryzacji politycznej. Polaryzacja ideologiczna, lub programowa (*policy*² *polarisation*) dotyczy konkretnych preferencji – zarówno zwykłych obywateli, jak i polityków – w zakresie polityk publicznych, które zawarte mogą być w programach partii, czy przyjęte do realizacji przez odpowiednie władze (Abramowitz, 2010). Polaryzacja afektywna jest natomiast oparta na emocjonalnym poczuciu przynależności i tożsamości grupowej: polega na wzmocnionej lojalności i poczuciu wartości własnej grupy – partii czy stronnictwa politycznego – oraz jej wewnętrznej spójności. Przejawia się czysto emocjonalną „niechęcią, a nawet pogardą wobec oponentów” (Iyengar, Sood, Lelkes, 2012, s. 405).

Ważnym narzędziem obserwacji programowej polaryzacji politycznej w USA jest metoda DW-NOMINATE, czyli metoda skalowania wielowymiarowego decyzji parlamentarzystów w głosowaniach legislacyjnych w formie przestrzennego modelu analizy. Metoda ta została opracowywana przez Keitha T. Poole’a i Howarda Rosenthala we wczesnych latach 80. (Poole, Rosenthal, 1985) i jest rozwijana do dziś (Poole, 2005) jako jedno z ważniejszych narzędzi statystycznych w amerykańskich naukach politycznych. Od 1989 r. wykorzystywane jest ono w ramach bazy *Voteview* (Lewis et al., 2017), która agreguje dane na temat wszystkich w historii głosowań członków Izby Reprezentantów i Senatorów USA³. Metoda ta pozwala umieszczać decyzje legislacyjne na ideologicznej mapie liberalny–konserwatywny, czy też lewicowy–prawicowy. To właśnie przy jej użyciu, w 1984 r. Poole i Rosenthal zdiagnozowali narastające zjawisko polaryzacji politycznej w Kongresie USA (Poole, Rosenthal, 1985).

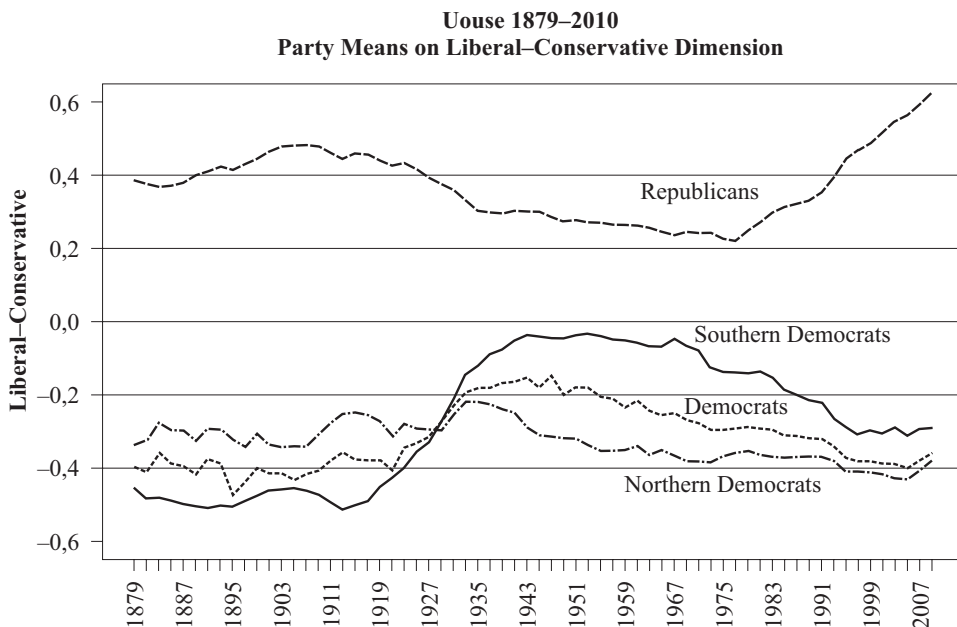
Zagregowane na stronach *Voteview* dane na temat politycznej polaryzacji przedstawicieli kongresu (wykres 1) (*Voteview Blog*, 2016b) wskazują, że w USA od końca II wojny światowej do połowy lat siedemdziesiątych utrzymywał się trend relatywnie małego rozziwu między politycznymi stanowiskami kongresmenów przy jednoczesnym ich stopniowym i równoległym przesuwaniu się w stronę lewicową. Był to czas postępu ruchu praw obywatelskich, reform systemu opieki społecznej i instytucjonalizacji ochrony środowiska. W takich warunkach możliwe było ponadpartyjne poparcie dla impeachmentu prezydenta Nixona. Dopiero od połowy lat siedemdziesiątych, wraz z gwałtownym „zwrotem Republikanów na prawo”, polaryzacja zaczęła rosnąć w szybkim tempie, doznając dodatkowego wzmocnienia w latach 90. XX w.

Na podstawie danych na ten temat gromadzonych przez *Pew Research Center* od 1994 r. dostrzec już można równoległe zmiany w polaryzacji szerokiej publiki i osób politycznie zaangażowanych. O ile w latach 90. XX w. polaryzacja politycznie zaangażowanych (w tym i elit politycznych) była już wysoka, to społeczeństwo pozostawało relatywnie mało podzielone, co oddawało niewielkie podziały społeczne między obywatelami. Dopiero po 2004 r. polaryzacja szerokiej publiki zaczęła doganiać tę występującą wśród politycznie zaangażowanych (*Pew Research Center*, 2014, 2017).

² *Policy polarisation* nie jest tym samym, co polaryzacja polityczna, gdyż termin *policy* właściwie powinno się tłumaczyć jako polityka publiczna.

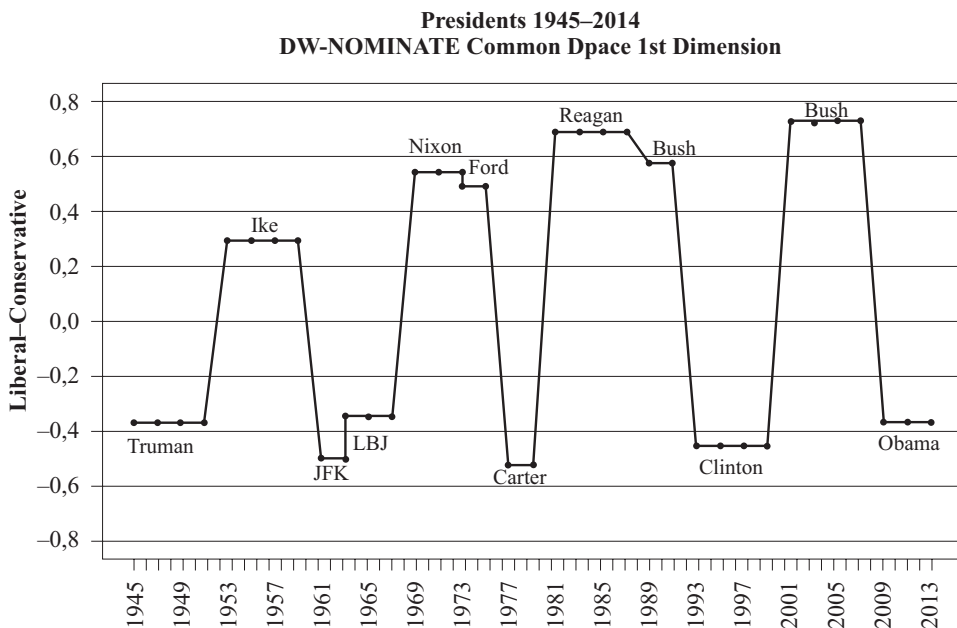
³ Prowadzona od 1989 r. baza *Voteview* i jej procedura ustalania pozycji ideologicznej (*DW-NOMINATE, Dynamic Weighted NOMINAL Three-step Estimation of legislative roll-call voting behavior*) opracowana została przez Keitha T. Poole’a i Howarda Rosenthala na Uniwersytecie Carnegie-Mellon. Od 1993 r. udostępniona dla systemu *Windows* na Uniwersytecie Princeton. Aktualnie prowadzona dzięki wsparciu Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles (UCLA) i Uniwersytetu Georgii.

**Wykres 1. Średnie pozycje partyjne w Izbie Reprezentantów, w latach 1879–2010
na skali liberalny–konserwatywny**



Źródło: Wikimedia commons; na podstawie Voteview.

**Wykres 2. Pozycje polityczne rezydentów USA w latach 1945–2014
na skali liberalny–konserwatywny**



Polarized America / voteview.com

Źródło: Voteview (Voteview Blog, 2016a).

Inaczej niż w latach 1945–1975, kiedy cała scena polityczna – razem z ówczesnym konsensem politycznym – systematycznie przesuwawała polityczny środek ciężkości w stronę lewicową, od lat osiemdziesiątych zaobserwować można trend odwrotny. Jest on dobrze widoczny w danych *Voteview* dotyczących ogłaszanych decyzji politycznych powojennych prezydentów USA (*Voteview Blog*, 2016a). Z perspektywy całokształtu decyzji programowych poszczególnych prezydentów zaobserwować można ogólny trend przesuwania się środka politycznej ciężkości ku prawicy: Republikańscy prezydenci są co raz bardziej konserwatywni czy pravicowi, podczas gdy demokratyczni prezydenci, od czasu Jimmy’ego Cartera stopniowo przybliżają się do centrum.

Dryfowanie przywództwa politycznego demokratów do centrum wydaje się nieintuicyjne w kontekście zachodzących przemian społecznych i upowszechnianiu przekonań zdecydowanie lewicowych (w stosunku do umiarkowanych czy zachowawczych) wśród wyborców Partii Demokratycznej (Doherty, Smith, 2015). Jednak i to zjawisko nie jest przypadkowe. Ostatnie dekady w polityce USA cechowały się wyraźnym rozdziewem między lewicą a prawicą w kwestii gotowości do ustępstw politycznych. Jak wskazywały badania Gallupa z 2010 r., zwolennicy Partii Republikańskiej byli w 41% za pryncypialnością swoich polityków i w 32% za kompromisem, podczas gdy aż 47% demokratów oczekiwało od swoich liderów partyjnych kompromisu i tylko 27% było za bezkompromisowością (Jones, 2010). Tego typu podstawy, jak wskazują Matt Grossmann i David Hopkins, są rezultatem głębokich strukturalnych i ideologicznych różnic między dwoma partiami amerykańskimi. Demokraci jako luźna koalicja grup interesów zorientowanych na konkretne reformy liczą na wzajemność ustępstw, podczas gdy republikanie tworzą bardziej zwartą platformę nastawioną na wierność ideologii, bez przywiązania do celów legislacyjnych (Grossmann, Hopkins, 2016).

W takich realiach klaruje się lewicowy ruch sprzeciwu wobec umiarkowanych polityków lewicy („republikanów *light*”), którzy legitymizują się obawą o negatywny efekt, jaki wywołać może radykalizm postulatów. W tym kontekście często przywoływane jest stwierdzenie Martina Luthera Kinga o konieczności odrzucenia „środka nasennego gradualizmu” (King, 1963). W obliczu wieloletniej nieprzejdanej bezkompromisowości republikanów, demokraci w Kongresie mieli w końcu odwzajemnić taktykę pryncypialności w pierwszym roku prezydentury Donalda Trumpa, z blokowaniem budżetu państwa włącznie (Klein, 2018). Wkrótce jednak te nadzieje skorygowała rzeczywistość – demokraci zrezygnowali z wetowania budżetu (Nwanevu, 2018) – potwierdzając wzorec asymetrii partyjnej opisywany przez Grossmanna i Hopkinsa. Dopiero sukcesywne porażki demokratów – oraz narastająca kompromitacja ówczesnego przywództwa Partii Demokratycznej za sprawą ujawniania kolejnych przykładów korupcji⁴ – doprowadziła do odwrócenia tendencji i potencjalnie zapoczątkowała wymianę elit w przywództwie partii. Aktualnie obserwujemy sytuację, w której to rosnąca lewicowość elektoratu demokratów sprawia, że partia ta coraz wyraźniej odwraca się do centrum i aktywnie opowiada się za wyraźnie lewicowym programem (Bump, 2017).

Powyższe dane poddają się ciekawej interpretacji z perspektywy przedstawionych wyżej koncepcji okna Overtona i efektu radykalnej flanki. Zdają się potwierdzać

⁴ Jak wyznała w książce z 2017 r. była przewodnicząca Krajowej Konwencji Demokratów, Donna Brazile (2017), organizacja ta została w nieetyczny sposób podporządkowana Hillary Clinton na długo zanim została ona nominowana na kandydatkę na prezydenta z ramienia partii.

funkcjonującą współcześnie w debacie publicznej lewicową narrację, że – za sprawą systematycznego wspierania przez prawicę swojej radykalnej flanki – republikanie przeciągają okno Overtona coraz bardziej na prawo. Narracja ta łączy oburzenie na domniemane instrumentalne wspieranie radykalnej flanki przez prawicę, jak i rozgoryczenie postawą czołowych polityków Partii Demokratycznej. Tym ostatnim zarzuca się, że zamiast odpowiedzieć analogiczną strategią (choćby tylko na zasadzie wzajemności), dają się manipulować i pozycjonować tak, jak jest to wygodne ich rywalom – czy to z naiwności, czy też w wyniku wpływu biznesu dotującego kampanie wyborcze polityków. Nastroje tego rodzaju są sygnalizowane w *Kolacji z arszenikiem*, a to zagadnienie jest szczególnie istotne w świetle nie tylko polaryzacji programowej, ale i polaryzacji afektywnej.

8. Polaryzacja afektywna

Osobliwością polaryzacji afektywnej jest to, że niekoniecznie jest ona powiązana z polaryzacją programową. Tego rodzaju rozbieżność była obserwowana w USA co najmniej do 2004 r. Jak wskazuje Lillian Mason, amerykańskie społeczeństwo jest zaskakująco zgodne w większości konkretnych kwestii programowych, mimo to będąc coraz bardziej stronnice i podzielone w kwestii polityki partyjnej (Mason, 2013). Silna polaryzacja afektywna przy słabej polaryzacji programowej społeczeństwa jest najprawdopodobniej konsekwencją konkretnych strategii dyskursywnych, które sztucznie generują niechęć czy wręcz nienawiść do politycznych oponentów i ich programu.

Wzorowym przykładem faktycznego popierania konkretnej treści danej polityki przy jednoczesnej niechęci do niej z powodów partyjno-afektywnych jest reforma systemu zdrowotnego przeprowadzona przez administrację prezydenta Baraka Obamy. Reforma, popularnie zwana *Obamacare* (Opieka [Zdrowotna] Obamy) została uchwalona w 2010 r. w ustawie o nazwie *Patient Protection and Affordable Care Act*, w skrócie określanej jako ACA (Ustawa o Niedrogiej Opiece Zdrowotnej) (Zabdyr-Jamroz, Badora-Musiał, 2013). W retoryce Partii Republikańskiej i konserwatywnych mediów, przy okazji solidnej dawki dezinformacji (Barro, 2017), nazwy ACA i *Obamacare* zaczęły funkcjonować w odrębnych kontekstach. Początkowo, słowo „Obamacare” było ukutą przez republikanów inwektywą. Doszło nawet do tego, że demokraci w Kongresie wnioskowali o zabronienie republikanom używania tego terminu w Izbie Reprezentantów, na podstawie regulaminowego zakazu używania lekceważących słów w stosunku do urzędującego prezydenta (Obernauer, 2013).

Z czasem demokraci subwersywnie zaakceptowali termin *Obamacare* jako dumny slogan (Ruyle, 2011). Jednak jego emocjonalny balast pozostał. Słynna stała się historia pewnego użytkownika portalu społecznościowego, który wyrażał zadowolenie z zapowiadanego zniesienia *Obamacare*, mimo tego, że sam jest beneficjentem i popiera ACA. Z dyskusji pod jego postem wyszło na jaw, że nie miał pojęcia o tożsamości ACA i *Obamacare* (Thought Catalog, 2017). Afektywne obciążenie terminu nie znika nawet u osób, które są doskonale świadome tej tożsamości. Jedna z mieszanek Kentucky przyznała w wywiadzie, że zdecydowanie popiera tę reformę zdrowotną, ale ma do niej tylko jedno zastrzeżenie: „Absolutnie nienawidzę słyszeć słowa *Obamacare*. Brzydzę się nim!” (Kliff, Harris, 2017, min. 5:33)

Interesujące światło na proces polaryzacji polityczno-partycyjnej rzucił Jonathan Haidt, pisząc o rosnącej „ideologicznej czystości” w kontekście wzrostu postaw manichejskich w polityce amerykańskiej. Gwarantem takiego procesu w obrębie klasy politycznej była redukcja postaw wzajemnej uprzejmości wśród polityków. Przyczyn tego procesu upatruje w ewolucji systemu medialnego, dojściu do władzy pokolenia Baby Boomers i wzroście roli pieniędzy w polityce. Ze swojej strony dodałbym do tego wspomniane wyżej przyjęcie przez republikanów w późnych latach 60. XX w. Południowej Strategii. Sam Haidt dodaje do tego także – wskazwane przez polityków obu partii – „zmiany proceduralne i kulturowe wprowadzone przez Newta Gingricha po tym, gdy został on marszałkiem Izby Reprezentantów w 1995 r.” (Haidt, 2014, s. 486). Ich kluczowym elementem było ograniczenie prywatnych relacji między kongresmenami z przeciwnych partii. Haidt streszcza konferencyjną wypowiedź byłego republikańskiego kongresmena ze stanu Iowa, Jima Leacha, który:

[...] opisał zmiany, jakie rozpoczęły się w 1995 r. Newt Gingrich, nowy marszałek Izby Reprezentantów, zachęcił dużą grupę nowo wybranych republikańskich kongresmenów, aby zostawili rodziny w swoich okręgach, zamiast ściągać małżonków i dzieci do Waszyngtonu. Przed rokiem 1995 kongresmeni z obu partii w weekendy często brali udział w tych samych imprezach towarzyskich. Ich żony się przyjaźniły, ich dzieci grały w tych samych drużynach sportowych. Tymczasem dzisiaj większość kongresmenów przylatuje do Waszyngtonu w poniedziałek wieczorem, naradza się z członkami własnej partii, przez trzy dni toczy zażarte walki, a w czwartkowy wieczór wraca do domu. Przyjaźnie międzypartyjne zanikają; manicheizm i polityka spalonej ziemi rosną w siłę (Haidt, 2014, s. 482).

Później Haidt wyjaśnia konsekwencje tych nowych reguł w Kongresie:

Zaczęto wówczas zniechęcać kongresmenów do utrzymywania międzypartyjnych przyjaźni i kontaktów towarzyskich. Osłabienie więzi międzyludzkich sprawiło, że łatwiej było traktować członków drugiej partii jak wrogów, a nie jak członków tego samego elitarnego klubu. Kandydaci zaczęli przeznaczać więcej czasu i pieniędzy na *oppo* – „badania opozycji”, polegające na tym, że członkowie sztabów wyborczych albo dobrze opłacani konsultanci wywlekają brudy na temat kandydatów drugiej partii (czasami niezgodnie z prawem), a następnie przekazują te kompromitujące informacje mediom. Jak to ujął pewien zaawansowany wiekiem kongresmen: „Kongres nie jest już organem kolegialnym. Przypomina to raczej wojnę gangów. Kongresmeni wchodzą na salę obrad pełni nienawiści”.

Ta zmiana w kierunku mentalności plemiennej, skłonnej do potępiania przeciwników, była dotkliwa już w latach 90. XX w. – w czasach pokoju, dobrobytu i zbilansowanych budżetów. Dzisiaj, gdy sytuacja fiskalna i polityczna jest bez porównania gorsza, Amerykanie mają poczucie, że znajdują się na tonącym statku, a załoga jest zbyt zajęta kłótniami i przepychankami, aby zwracać sobie głowę tamowaniem przecieków (Haidt, 2014, s. 437–38).

Odcinaniu politykom konserwatywnym szans na łagodzenie obyczajów w polityce towarzyszyła strategia wyraźnej zmiany dyskursu partyjnego. W kontekście swojego naczelnego zarzutu wobec Demokratów – że nie potrafią oni operować pełnym katalogiem istotnych w polityce emocji (według Haidta, to przedstawiciele prawicy są

wyczuleni na szerszy katalog emocji fundujących przekonania polityczne) – ponownie wspomina o niegdysiejszym naczelnym strategu Republikanów:

Gingrich jest bardzo zręczny w manipulowaniu uczuciami moralnymi. Rozumie moralne kiskoczenie⁵ [*visceral morality*]. W latach 90. opracował on listę słów, których Republikanie powinni używać kiedy opowiadają o Demokratach, włączając w to „ohydny”, „śliski”, „oszukańczy” [*dirty, sleazy, cheating*]. Kiedy mówisz o „ohydnej idei, która sprowadzi nas do rynsztoka”, słowa ukazują swoją siłę (George, Stahl, 2012).

Inicjacja wyżej przedstawionej strategii dyscypliny partyjnej i walki politycznej autorstwa Newta Gingrich zbiegła się w czasie z powstaniem w 1996 r. kanału telewizyjnego Fox News Channel założonego przez Ruperta Murdocha – australijskiego magnata medialnego – oraz Rogera Ailesa – wieloletniego konsultanta medialnego republikańskich prezydentów USA od Richarda Nixona. Stacja ta osiągnęła ogromny sukces na amerykańskim rynku medialnym, także w tym jak bardzo skuteczna jest w politycznej perswazji widzów na rzecz Partii Republikańskiej w porównaniu do innych, lewicowo sprofilowanych stacji informacyjnych, takich jak CNN i MSNBC. Co więcej, jak wskazują w swoim badaniu Gregory Martin i Ali Yurukoglu, „[stacja] Fox jest zdecydowanie lepsza we wpływaniu na [wyborcze decyzje] demokratów, niż MSNBC jest we wpływaniu na republikanów” (Martin, Yurukoglu, 2017, s. 2590). Wyniki te zdają się potwierdzać argumentację Haidta, że przedstawiciele amerykańskiej prawicy są znacznie sprawniejsi w emocjonalnej perswazji (Haidt, 2014).

Okazuje się więc, że polaryzacja afektywna nie musi być rezultatem faktycznych różnic programowych, a może być artefaktem dyskursu politycznego. W sposób sztuczny dzieli elektorat, co z czasem może się przełożyć na polaryzację programowo-ideologiczną, która potem wtórnie pogłębia polaryzację afektywną (Webster, Abramowitz, 2017). Silna polaryzacja elit przekłada się na polaryzację społeczeństwa, właśnie za sprawą stosowanego przez polityków, aktywistów i publicystów dyskursu. Kluczowy jest tutaj mechanizm ujmowania poszczególnych kwestii programowych w różnych ramach argumentacyjnych (tzw. *framing*). W sytuacji rosnącej polaryzacji afektywnej społeczeństwa, sama treść polityki i argumentacja przestają mieć tak istotne znaczenie i w kształtowaniu preferencji dominującą rolę zaczyna odgrywać lojalność i poparcie partyjne danej polityki (*party endorsements*) (Druckman, Peterson, Slothuus, 2013).

9. Segmentacja systemu deliberatywnego

Strategie polityczne realizowane przez Newta Gingricha stanowiły jeden z różnych przykładów intencjonalnie prowokowanej polaryzacji afektywnej wśród elit politycznych i używania na potrzeby swojego elektoratu dyskursu mającego wywołać silne emocjonalne reakcje na przeciwników. Zasadną wydaje się hipoteza, że przynajmniej ta ostatnia strategia za pośrednictwem mediów masowych upowszechniła nienawistny dyskurs, prowadząc do polaryzacji afektywnej społeczeństwa.

⁵ Termin zapożyczyłem z polskiego wydania *Roku 1984* w tłumaczeniu Tomasza Mirkowicza (Orwell, 2006).

Dokładnie taki scenariusz potwierdzają nie tylko przytoczone dane *Pew Research Center* (2017), ale również badania Jamesa Druckmana, Erika Petersona i Rune'a Slothuusa dotyczące oddziaływania polaryzacji elit na polaryzację społeczeństwa. Autorzy wskazują, że polaryzacja afektywna społeczeństwa, początkowo niezależna od realnych podziałów w kwestiach programowych, z czasem przekłada się i na programy partyjne. „Spolaryzowane otoczenie fundamentalnie zmienia to jak obywatele podejmują decyzje. [...] polaryzacja wzmacnia oddziaływanie partyjnego poparcia [*party endorsements*] na opinie, obniża wpływ [na nie] rzeczowych informacji i – paradoksalnie – stymuluje większą ufność w te, słabiej umotywowane opinie” (Druckman, Peterson, Slothuus, 2013, s. 57). Innymi słowy, „w warunkach polaryzacji obywatele skłaniają się bardziej ku uprzedzeniom partyjnym i ignorują argumenty, które w innych warunkach uznaliby za ‘silne’” (Druckman, Peterson, Slothuus, 2013, s. 75).

W świetle tej wiedzy można ocenić tezy filmowego Normana Arbutnota, który twierdził, że „im bardziej radykalne te przeciwieństwa są, tym bardziej umiarkowane staje się społeczeństwo. Kiedy uśrednisz te ekstrema, okazuje się, że społeczeństwo jest całkiem nieźle zakotwiczone pośrodku”. Teza ta mogłaby zachować potencjał prawdziwości, pod warunkiem obecności polityków na wszystkich punktach spektrum politycznego od prawa do lewa. Tkwi w niej założenie, że pośrodku skali będzie najwięcej polityków, a im bliżej ekstremów, tym ich liczebność będzie maleć. I tak rzeczywiście było – ale w latach 60. XX w., kiedy w centrum było „gęsto”, a podziały partyjne przebiegały często w poprzek podziałów programowych. Tymczasem, od lat siedemdziesiątych „centrum pustoszeje” – stanowiska programowe kongresmanów grupują się co raz dalej od siebie.

Dodatkowo, od lat dziewięćdziesiątych do rosnącej polaryzacji programowej polityków dołączyła sztucznie wzmacniana polaryzacja afektywna – najpierw polityków, a potem obywateli. Od tego czasu centrum już nie tylko opustoszało, ale stało się wręcz „ziemią niczyją” do przezornego unikania dla każdego polityka, który poważnie traktuje swoją karierę. Kiedyś bycie otwartym na kompromis mogło zapewniać wpływ na polityki publiczne – zupełnie jak w hipotezie Arbutnota. Teraz jednak taka postawa jest gwarancją porażki: instrumentalizacji przez politycznych rywali oraz pogardy wyborców. W afektywnie spolaryzowanym systemie politycznym, bycie centrystą kończy się przypięciem łatki „fajera” lub „zdrajcy”.

Z perspektywy teorii systemów deliberatywnych, zjawisko to stanowi wzorowy przykład patologii systemu deliberatywnego. John Dryzek (2009, s. 1397) wskazuje na trzy zagrożenia dla demokracji deliberatywnej w wymiarze systemowym. Pierwszym jest (a) *fundamentalizm religijny* (czy ideologiczny innego rodzaju), który sprawia, że obywatele nie są zdolni do szanowania odmienności światopoglądowej i traktują osoby o innych przekonaniach jak „niewiernych”, żyjących w błędzie i propagujących zło. Kolejnym zagrożeniem jest (b) *konformizm ideologiczny*, który nie sprzyja refleksji i podnoszeniu głosów krytycznych wobec dominującego światopoglądu czy podejmowanych polityk. Ta patologia jest problemem społeczeństw homogenicznych ideowo, ale zaczyna się ujawniać także w obrębie danego stronnictwa spajanego silną tożsamością i sankcjami społecznymi (m.in. ostracyzm). Trzecim zagrożeniem jest (c) *segmentacja systemu demokratycznego*, czyli zbyt szeroka autonomia i niezależność od siebie różnych części społeczeństwa. Jakkolwiek, może ona sprzyjać stabilności państwa, gdy dotyczy państw o silnych podziałach etniczno-wyznaniowych, to

utrudnia lub uniemożliwia deliberację między obywatelami, pozwalając na rozwinięcie się trwałych barier między nimi: odmiennych dyskursów i systemów wartości.

I rzeczywiście do wszystkich tych efektów prowadzić może ideowe odgródzenie się od siebie stronnictw politycznych. W afektywnie spolaryzowanym systemie politycznym partie stają się jednolitymi wewnątrznie frakcjami, których członków cechuje fundamentalizm ideologiczny – prowadzący do takiego zniechęcenia opozycji, że skutkiem jest segmentacja systemu. W podobnym duchu Jane Mansbridge z innymi (2012, s. 23) zauważa, że patologią systemu deliberatywnego jest *głęboko zakorzeniona stronniczość*, czyli wynikająca z polaryzacji polityczno-ideowej niezdolność do podejmowania sensownej rozmowy między stronami sporu politycznego. W tym miejscu należy zauważyć, że prowadzi ona właśnie do innej patologii: *zbytniego oderwania* od siebie elementów systemu. Powoduje ono słabość wzajemnych relacji i brak oddziaływania. Polega na „separowaniu odbiorców do oddzielnych nisz osób podobnie myślących. Uniemożliwia obywatelom słuchanie strony przeciwnej i rozwijanie szacunku dla ludzi, z którymi się nie zgadzają” (Mansbridge et al., 2012, s. 23–24). Zdaniem Carolyn Hendriks (2006), „zdrowy system deliberatywny” składa się z wielu sfer dyskursywnych i sprzyja budowaniu kanałów relacji między nimi. Tak działający system otwiera różne dyskursy na siebie nawzajem – szczególnie na dyskursy zmarginalizowane. System wadliwy prowadzi do segmentacji sfer i usztywnia dyskursu.

Oto jakie mogą być konsekwencje zbyt uporczywego i zawziętego „przeciągania” okna dyskursu Overtona. W realiach silnej polaryzacji politycznej – w szczególności afektywnej – okno się rozpada, rozrywa na – jak w przypadku USA – dwie odrębne części. Powstają odrębne centra dyskursu o politykach publicznych w ramach dwóch, odseparowanych społeczności. Rządzić zaczynają centryści nie w skali całego społeczeństwa, ale tylko w skali aktualnie rządzącej frakcji. W takich realiach społeczeństwo nie tylko przestaje być „solidnie zakotwiczone w centrum”, ale staje się światem niepewnym, potencjalnie wrogim dla aktualnej opozycji – i to nie tylko w obrębie klasy politycznej, ale także dla tych, którzy do opozycji zostaną zaliczeni, choćby tylko przez wzgląd na swoje cechy prywatne.

10. Podsumowanie: Norman Arbutnot *versus* Newt Gingrich

Otwarte, ambiwalentne zakończenie *Kolacji z arszenikiem* jest dobrym pretekstem do krytycznej oceny liberalnej narracji politycznej lat dziewięćdziesiątych. Czy Arbuthnot „załatwił” tę piątkę lewaków przy stole tylko symbolicznie? A może rzeczywiście otrul ich w samoobronie? A co jeśli – jak Newt Gingrich – od samego początku miał złe intencje: czy uspił ich czujność mową o konsensie demokratycznym i widząc słabość – otwarcie na kompromis – uderzył? Po wydarzeniach 2016 r. te pytania nabierają tym większego znaczenia. W ich świetle film wydaje się wręcz prorocstwem prezydentury Donalda Trumpa – albo przynajmniej procesów politycznych, które doprowadziły go do władzy.

Czy należy więc zbzyć Normana Arbuthnota jako relikwiarz Końca Historii? W swoich deklarowanych przekonaniach z obszaru metapolityki zdawał się on reprezentować koncepcję „radykalnego centryzmu” – swoje poglądy traktując wręcz jako trybik większej maszyny generowania liberalno-demokratycznego konsensu. A może jednak

Arbuthnot – niczym Chantal Mouffe – tylko ośmielał zbyt ugodowych lewicowców do większej odwagi w głoszeniu swoich przekonań: bez oglądania się na to, co aktualnie jest w centrum okna Overtona. W realiach panowania neoliberalnej TINA – czysto ideologicznego przekonania, że w dobie *Końca Historii* „nie ma alternatywy” (ang. *There Is No Alternative*) – Norman zdaje się wskazywać na możliwość i wartość poszerzenia spektrum polityk branych pod uwagę. Wydawał się nawoływać do „rozrożnienia” ówczesnego konsensu politycznego. Zderzył ideę demokracji opartej na „stuprocentowo jednolitofrontowym” konsensie z politycznością na gruncie różnorodności, „w której jest miejsce dla wszystkich – nawet radykałów, a i tak rządzi umiarkowanie”. Czy jest to film optujący za szerokim konsensem, stający przeciw polityce przemocy, a może napomina on nas też o niebezpieczeństwach zbytnej naiwności? To są wnioski do wyciągnięcia przez każdego z widzów na własny rachunek.

Kolacja z arsenikiem jest pod wieloma względami filmem unikatowym. Jako jedno z nielicznych dzieł kinematografii swoim centralnym punktem czyni nie fabułę, jakkolwiek alegoryczną, ale rozważania z obszaru teorii polityki. Koncentruje się na ideach będących pewnego rodzaju narracją liberalizmu politycznego ery *Końca Historii*. A może Arbuthnot krytykuje tego ducha liberalnego konsensu? Wskazuje przecież, wbrew panującej apoteozie centryzmu, że radykalizm polityczny nie jest problemem, pod warunkiem, że zrównoważony jest radykalizmem z drugiej strony. W tym wypadku byłby bardziej rzecznikiem agonistycznej demokracji Chantal Mouffe (2005), czy nieknosensualnej *demokracji* Leszka Koczanowicza (2015). Promowałby docenienia wagi różnicy i rywalizacji w demokracji, ale zdecydowanie nie w duchu tak Schmittowskim – *vide* pojęcie polityczności (Schmitt, 2000) – czy makiawelicznym jak u Newta Gingricha. Póki co jednak, pod wpływem tej polityczności tezy Arbuthnota, o przetrwaniu konsensu („rządów centrum”) w nieknosensualnym agonizmie, nie mają szans obrony.

Literatura

- Abramowitz A.I. (2010), *The Disappearing Center: Engaged Citizens, Polarization, and American Democracy*, New Haven.
- Barro J. (2017), *Republicans Lied about Healthcare for Years and Deserve Punishment*, „Business Insider”, 22 February 2017, <http://www.businessinsider.com/republicans-ahca-health-care-obamacare-2017-3?IR=T>, dostęp: 30.06.2018.
- Baskin D. (1970), *American Pluralism: Theory, Practice, and Ideology*, „The Journal of Politics”, vol. 32, no. 1.
- Cialdini R.B. (2004), *Wýwieranie wpływu na Ludzi. Teoria i praktyka*, Gdańsk.
- Dellandrea C. (2017), *A Well-Organized, Broadly Based Coalition of Conservatives Can Help Shape Policy Debates in Ontario, But Not by Focusing on Winning Power*, „Policy Options”, 15 May 2017, <http://policyoptions.irpp.org/magazines/may-2017/ontario-needs-an-ndp-of-the-right/>, dostęp: 30.06.2018.
- Doherty C., Smith S. (2015), *5 Facts about Democrats*, Pew Research Center, 12 October 2015, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/10/12/5-facts-about-democrats/>, dostęp: 30.06.2018.
- Druckman J.N., Peterson E., Slothuus R. (2013), *How Elite Partisan Polarization Affects Public Opinion Formation*, „American Political Science Review”, vol. 107, no. 1.
- Dryzek J.S. (2009), *Democratization as Deliberative Capacity Building*, „Comparative Political Studies”, vol. 42, no. 11.

- Felsenthal C. (1982), *What Went Wrong in the ERA Fight*, „Kansas City Star”, 4 July 1982, sec. A.
- George A., Stahl J. (2012), *Is the Tea Party Fair-Minded?*, „Slate”, 11 March 2012, http://www.slate.com/articles/health_and_science/new_scientist/2012/03/jonathan_haidt_on_morality_and_american_politics_.html?via=gdpr-consent&via=gdpr-consent, dostęp: 30.06.2018.
- Grossmann M., Hopkins D.A. (2016), *Asymmetric Politics: Ideological Republicans and Group Interest Democrats*, New York.
- Gutmann A., Thompson D.F. (2009), *Why Deliberative Democracy?*, Princeton.
- Haidt J. (2014), *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?*, Sopot.
- Haines H.H. (1984), *Black Radicalization and the Funding of Civil Rights: 1957–1970*, „Social Problems”, vol. 32, no. 1.
- Held D. (2010), *Modele demokracji*, Kraków.
- Hendriks C.M. (2006), *Integrated Deliberation: Reconciling Civil Society's Dual Role in Deliberative Democracy*, „Political Studies”, vol. 54, no. 3.
- Iyengar S., Sood G., Lelkes Y. (2012), *Affect, Not Ideology. A Social Identity Perspective on Polarization*, „Public Opinion Quarterly”, vol. 76, no. 3.
- Jones J.M. (2010), *Democrats, Republicans Differ in Views of Compromise in D.C.*, Gallup News, <https://news.gallup.com/poll/144359/democrats-republicans-differ-views-compromise.aspx>, dostęp: 30.06.2018.
- Keyes R. (2004), *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York.
- King M.L. Jr. (1963), *I Have a Dream*, Lincoln Memorial, Washington D.C.
- Klein E. (2018), *Are Democrats Becoming More Like Republicans?*, „Vox”, 22 January 2018, <https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/1/22/16918882/shutdown-compromise-democrats-republicans-blame>, dostęp: 30.06.2018.
- Kliff S., Harris J. (2017), *Obamacare in Trump Country*, „Vox”, <https://www.youtube.com/watch?v=M0FvLkXDKIs>, dostęp: 30.06.2018.
- Koczanowicz L. (2015), *Polityka dialogu. Demokracja niekonsensualna i wspólnota krytyczna*, Warszawa.
- Lamis A.P. (1990), *The Two-Party South*, Oxford.
- Lehman J.G. (2010), *An Introduction to the Overton Window of Political Possibility*, Mackinac Center for Public Policy, 8 April 2010, <https://www.mackinac.org/12481>, dostęp: 30.06.2018.
- Lewis J.B., Poole K., Rosenthal H., Boche A., Rudkin A., Sonnet L. (2017), *Voteview: Congressional Roll-Call Votes Database*, Voteview UCLA, <https://voteview.com/>, dostęp: 30.06.2018.
- Mackie G. (2006), *Does Democratic Deliberation Change Minds?*, „Politics, Philosophy & Economics”, vol. 5, no. 3.
- Malinowski B. (1990a), *Mit jako dramatyczna forma dogmatu*, w: *Dziela*, t. 7: *Mit, magia, religia*, Warszawa.
- Malinowski B. (1990b), *Mit w psychice człowieka pierwotnego*, w: *Dziela*, t. 9: *Kultura i jej przemiany*, Warszawa.
- Mann T.E., Ornstein N.J. (2016), *It's Even Worse Than It Looks: How the American Constitutional System Collided with the New Politics of Extremism*, New York.
- Mansbridge J.J. (1999), *Everyday Talk in the Deliberative System*, w: S. Macedo (red.), *Deliberative Politics: Essays on Democracy and Disagreement*, Oxford.
- Mansbridge J.J., Bohman J., Chambers S., Christiano T., Fung A., Parkinson J., Thompson D.F., Warren M.E. (2012), *A Systemic Approach to Deliberative Democracy*, w: J. Parkinson, J. Mansbridge (red.), *Deliberative Systems*, New York.
- Martin G.J., Yurukoglu A. (2017), *Bias in Cable News: Persuasion and Polarization*, „American Economic Review”, vol. 107, no. 9.
- Mason L. (2013), *The Rise of Uncivil Agreement: Issue Versus Behavioral Polarization in the American Electorate*, „American Behavioral Scientist”, vol. 57, no. 1.

- Mouffe Ch. (2005), *Paradoks demokracji*, Wrocław.
- Nwanevu O. (2018), *Senate Democrats Drop DACA From Budget Negotiations*, „Slate”, 25 January 2018, <https://slate.com/news-and-politics/2018/01/senate-democrats-drop-daca-from-budget-negotiations.html?via=gdpr-consent>, dostęp: 30.06.2018.
- Nye R.B. (1963), *Fettered Freedom: Civil Liberties and the Slavery Question, 1830–1860*, Lansing.
- Obernauer Ch. (2013), “Obamacare” vs. “Affordable Care Act”: *Why Words Matter*, HuffPost Blog, 3 October 2013, https://www.huffingtonpost.com/charlene-obernauer/obamacare-vs-affordable-care-act_b_4044579.html?guccounter=1, dostęp: 30.06.2018.
- Orwell G. (2006), *Rok 1984*, Warszawa.
- Owen D., Smith G. (2015), *Survey Article: Deliberation, Democracy, and the Systemic Turn*, „Journal of Political Philosophy”, vol. 23, no. 2.
- Parkinson J., Mansbridge J.J. (red.) (2012), *Deliberative Systems: Deliberative Democracy at the Large Scale*, New York.
- Perlstein R. (2012), *Exclusive: Lee Atwater’s Infamous 1981 Interview on the Southern Strategy*, „The Nation”, 13 November 2012, <https://www.thenation.com/article/exclusive-lee-atwaters-infamous-1981-interview-southern-strategy/>, dostęp: 30.06.2018.
- Pew Research Center (2014), *Political Polarization in the American Public*, <http://www.people-press.org/2014/06/12/political-polarization-in-the-american-public/>, dostęp: 30.06.2018.
- Pew Research Center (2017), *The Partisan Divide on Political Values Grows Even Wider*, <http://www.people-press.org/2017/10/05/the-partisan-divide-on-political-values-grows-even-wider/>, dostęp: 30.06.2018.
- Political Compass – US politics in a shellnut*, <https://knowyourmeme.com/photos/1311067-political-compass>, dostęp: 30.06.2018.
- Poole K.T. (2005), *Spatial Models of Parliamentary Voting*, Cambridge.
- Poole K.T., Rosenthal H. (1985), *A Spatial Model For Legislative Roll Call Analysis*, „American Journal of Political Science”, vol. 29, no. 2.
- Rondy J. (2005), *GOP Ignored Black Vote, Chairman Says RNC Head Apologizes at NAACP Meeting*, „The Boston Globe”, 15 July 2005.
- Ruyle M. (2011), *Conyers Says Democrats Should Tout “ObamaCare” with Pride*, „The Hill”, 8 June 2011, <http://thehill.com/policy/healthcare/165291-conyers-says-word-proudly-obamacare>, dostęp: 30.06.2018.
- Safire W. (2008), *Safire’s Political Dictionary*, Oxford.
- Schmitt C. (2000) *Pojęcie polityczności*, w: *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków–Warszawa.
- Taylor Ch. (2010), *Nowoczesne imaginaria społeczne*, Kraków.
- Thought Catalog (2017), *This Man Celebrating The End Of Obamacare On FB Didn’t Realize He Was Actually On Obamacare*, 9 January 2017, <https://thoughtcatalog.com/jacob-geers/2017/01/this-man-celebrating-the-end-of-obamacare-on-fb-didnt-realize-he-was-actually-on-obamacare/>, dostęp: 30.06.2018.
- Voteview Blog (2016a), *The Presidential Square Wave Through the 113th Congress*, 4 August 2016, <https://voteviewblog.com/2016/08/04/the-presidential-square-wave-through-the-113th-congress/>, dostęp: 30.06.2018.
- Voteview Blog (2016b), *House and Senate Means 1879–2016 (as of October 2016)*, 20 October 2016, <https://voteviewblog.com/2016/10/20/house-and-senate-means-1879-2016-as-of-october-2016/>, dostęp: 30.06.2018.
- Vox (2017), *How Trump Makes Extreme Things Look Normal*, https://www.youtube.com/watch?v=_v-hzc6blGI, dostęp: 30.06.2018.
- Wawrzyński P. (2012), *Mitomotoryczność opowieści: wykorzystanie analizy narratywnej do badań znaczenia mitów kulturowych w stosunkach międzynarodowych*, „Athenaeum”, nr 36.

- Webster S.W., Abramowitz A.I. (2017), *The Ideological Foundations of Affective Polarization in the U.S. Electorate*, „American Politics Research”, vol. 45, no. 4.
- Weiss C.H. (1980), *Knowledge Creep and Decision Accretion*, „Science Communication”, vol. 1, no. 3.
- Zabdyr-Jamróz M., Badora-Musiał K. (2013), *Reformy zdrowotne w USA z 2010 r. Po orzeczeniu Sądu Najwyższego (z 2012). Europeizacja Ameryki czy utrzymanie jej odrębności?*, w: I. Kowalska, A. Mokrzycka (red.), *Namysł nad problemami polityki zdrowotnej: globalnej, europejskiej, krajowej*, Warszawa.

***The Last Supper* (1995) as a Prophecy of a Trump Era.
Radical Flank Effect and Overton Window with Regard to Political Polarization
in Light of the Deliberative Systems Theory**

Abstract: The aim of this chapter is to analyze critically the message of the 1995 film titled *The Last Supper* from the perspective of the deliberative systems theory – in the context of the latest evolution of the US political system. The film tells the story of five American liberal friends who decide to fight for their ideals by inviting prominent right-wingers to dinner to discuss politics and poison them if they do not change their minds. The murders continue until a popular right-wing TV commentator manages to change their minds.

The deliberative systems theory was established in 2012 as a paradigm shift in the theory of deliberative democracy. Systemic turn meant the abandoning of concentration on individual deliberation forums. At present, it is based on the systemic appreciation of all conversation practices that can be spread over time and space – including *everyday talk*. It is also based on the notion that even not-deliberative practices (e.g. strikes) can have positive deliberative effects on the deliberative system as a whole.

The film presents a certain meta-political narrative about the American political system in the first half of the 1990s and about the role that populists play in it. It deals with the dilemmas of freedom of speech and the role of political radicalism for “moving” the Overton window of discourse. A critical analysis of this message requires a reference to the phenomenon of the growing affective polarization that took place in the US after 1995.

Keywords: systemic approach to deliberative democracy, Overton window, radical flank effect, affective polarization

Badanie gry jako opowieści/systemu a jako interakcji/wytworu na przykładzie gry *Dwarf Fortress* i praktyk graczy

1. *Game studies*, ideologia i technika

U podstaw *game studies*, multidyscyplinarnego pola badań, jednoczonych przez swój przedmiot (gry), można wyróżnić dwa podejścia – jak pokazuje Piotr Sterczewski (2015). W ramach pierwszego, narratologicznego – pokłosa warsztatu literaturoznawstwa i filmoznawstwa – traktuje się gry jak inne teksty kultury i skupia się na ich fabule, sposobach opowiadania, świecie przedstawionym. W drugim, ludologicznym, postuluje się specjalne metody „badania gier jako gier” i skupia się na interakcji i mechanice. W tym podejściu nie analizuje się już ich jako służących opowiadaniu jakiejś historii. Współcześnie, jako podobny spór, Sterczewski wskazuje traktowanie gier jako systemów (skupienie na grze) i badanie społecznego kontekstu sytuacji grania (skupienie na graczach) – czyli tego, jak gra funkcjonuje poza samym momentem grania i relacją gracz–gra.

Powstają pytania: jak będą się różnić interpretacje tej samej gry powstałe w oparciu o jedno i drugie podejście oraz jakie ma to znaczenie dla prowadzenia badań? W odpowiedzi na nie stawia się hipotezę, że będą się one różnić znacząco, a w praktyce badawczej konieczne jest uwzględnianie obu podejść. Pierwsze podejście pozwala wykryć możliwość pojawienia się ideologii w grze. Jednak poprzestanie na nim może skutkować błędem uznania, że gra daną ideologię propaguje. Dopiero drugie podejście pozwala zbadać, jak gra (rozumiana jako czynność, wynik interakcji gracza i gry-obiektu) z daną ideologią postępuje: propaguje ją; wydaje się propagować, ale kieruje graczy ku praktykom oporu; jawnie się jej przeciwstawia czy może wydaje się jej przeciwstawiać, ale jednocześnie ją propaguje.

Pierwsza interpretacja gry *Dwarf Fortress*, która zostaje zaprezentowana w tym tekście, to potraktowanie jej jako systemu (skupienie na grze). Ta interpretacja jest też o tyle narratologiczna (choć skupia się na mechanice gry), że w większości wycina z obrazu samego gracza i jego działania ekologiczne, zaś mechanikę gry postuluje jako narzędzie tworzenia i wpajania pewnej ideologii i narracji o świecie pozbawionej alternatyw (choćby ze względu na konstrukcję świata przedstawionego i mechaniki gry). Jednocześnie, ponieważ gra pozbawiona jest narracji *explicite* i zwyczajowych ram, w tej interpretacji standardowe sposoby gry w grę (pochodne m.in. szczątkowej ramy, determinującej sposób gry) oraz jej mechanika są traktowane narratologicznie, jako część gry i jej narracji.

Druga interpretacja z kolei skupia się na badaniu społecznej sytuacji grania i na graczach (czy interakcjach gracz–gra). Szczególnie zaś na działaniach ekologicznych, czyli w tym przypadku na tworzeniu licznych narracji fabularyzujących przebieg rozgrywki (opowiadania, komiksy). Choć są to narracje i choć znaczące jest jakie historie

są w tych narracjach opowiadane i jak to jest robione, to jednak nie jest to interpretacja narratologiczna, lecz ludologiczna. Kluczowe jest tu bowiem samo wchodzenie w inne, niż granie, interakcje z grą. Będzie więc to analiza dokonanych przez graczy (w ramach swojej wspólnoty interpretacyjnej) wykładni przebiegu ich gry. Wskazany też zostanie emancypujący charakter tych interakcji i narracji graczy (wykrytych w ramach interpretacji bazującej na podejściu drugim) wobec wykrytej w ramach interpretacji bazującej na podejściu pierwszym zawartej w grze ideologii.

Następuje tu pewne paradoksalne odwrócenie – choć gra sama w sobie nie zawiera fabuły i nie opowiada historii (przynajmniej tradycyjnymi środkami), analizuje się ją tu narratologicznie, doszukując się narracji na poziomie mechaniki. Między innymi z tego powodu niebezpośrednio wymuszane przez mechanikę standardowe sposoby gry można potraktować jako jej część i nośniki narracji. Z drugiej strony, zasadniczymi efektami interakcji graczy z grą (dostrzegalnymi tylko z perspektywy ludologicznej), oprócz grania, okazują się właśnie narracje. Narracje, które zmieniają sposób patrzenia na grę i jej mechanikę – właściwie tworzy się tu swoiste koło hermeneutyczne.

W obu interpretacjach pojawia się pojęcie ideologii (w pierwszej gra ją propaguje, w drugiej interpretacji graczy działają przeciwko niej). W ramach kulturoznawstwa najczęściej przyjmuje się rozumienie ideologii zgodnie z perspektywą studiów kulturowych (Barker, 2003, s. 76–87). Tym razem jednak korzystam z innego ujęcia, stawiając gdzie indziej akcent. Część cech ideologii wyróżnianych na gruncie studiów kulturowych oczywiście pozostaje adekwatna: obecność w strukturach i w praktykach; wyjaśnianie świata i dostarczanie wzorca dlań; wyjaśnianie i legitymizacja działań i postaw (bądź dominacji); bycie doświadczeniem przeżywanym i strukturą pojęciową, zbiorem idei; uwewnętrznianie; „zdroworozsądkowość” i bazowanie na „oczywistościach”. Pojęcie ideologii traktuje się też tu antyesencjalistycznie (nie jest stawiana w opozycji do „prawdy”) i niepejoratywnie (Biały, 2020).

W tym tekście podkreśla się, że ideologia jest nie tyle zbiorem poglądów, co sposobem patrzenia na świat. Podobną perspektywę przyjmowano także w studiach kulturowych. Jak pisze Chris Barker (2003, s. 82): „W ramach tekstowej i ideologicznej analizy reklamy kładziono nacisk na sprzedaż nie tylko towarów, lecz także sposobów postrzegania świata”. Ideologia to też sposób patrzenia na świat, który faworyzuje pewne poglądy, a utrudnia, pozbawia sensu lub widoczności inne – szczególnie godzące w jego podstawy lub niezgodne z założeniami. Zasadniczym kontekstem dla takiego rozumienia jest pokantowski przewrót i uznanie, że na poznanie wpływają warunki, cechy tego, co się poznaje, procesu i samego poznającego – jego „aparatu” (Pippin, 1994).

To uwzględnienie nie tylko treści, lecz także procesów formowania się oraz nośnika – w końcu, powtarzając za Marshalllem McLuhanem (1964), przekaznik jest przekazem. Klasycznym reprezentantem myślenia spod znaku determinizmu technologicznego, który również odwraca zależności, jest Martin Heidegger. W jego filozofii to nie poznanie dzieje się, prawda jest konstruowana/odkrywana z pomocą techniki i jej narzędzi, lecz właśnie sama technika jest sposobem odkrywania (prawdy, świata...). Stąd, na potrzeby tego tekstu pojęcie ideologii i techniki można utożsamić. Jednocześnie, jak zauważa w swoim *Pytaniu o technikę* (2002 [1954]), to odkrywanie determinowane jest zwykle przez jakiś konkretny sposób patrzenia na świat, istotę techniki (konkretną ideologię). oryginalne jest bez nich. „Jako istotę techniki współcześnie diagnozuje ze-staw – widzenie świata jako całkowicie podlegającego logice

kalkulacji i złożonego tylko z dowolnie dostawialnych zasobów. To też będzie ideologia, której obecność w grze *Dwarf Fortress* będzie się tu wyinterpretowywać, bazując na podejściu pierwszym – a bazując na drugim, pokaże się wobec tej ideologii opór.

Bezpośredniego związania techniki z pojęciem ideologii dokonuje (choć przede wszystkim krytycznie) Robert B. Pippin (1994, s. 96): „Widzieć technikę jako ideologię to dostrzegać rozległą społeczną zależność od techniki i jej obszerny wpływ zapośredniczający w życiu codziennym jako już ucieleśniające jakiś rodzaj fałszywej świadomości – znów, to sposób patrzenia na rzeczy, którego nie można określić jako po prostu kwestii fałszywych, problematycznych lub wąskich poglądów. To oznacza, że taka zależność sięga punktu, w którym to, co powinno być postrzegane jako możliwe, opcja jedna z wielu, otwarte na dyskusję polityczną, zamiast tego jest fałszywie rozumiane jako konieczne...”.

Aby jednak mówić o ideologii w grach, konieczne jest też założenie jakiegoś ich wpływu na człowieka. Ten bada i pokazuje się w grach od samego początku zajmowania się nimi naukowo. Wpływ kulturotwórczy i wyzywający podkreślają na przykład Johan Huizinga i Roger Caillois, a negatywny – sytuacji podporządkowania i reprodukcji istniejących stosunków władzy – Theodor Adorno i Walter Benjamin ze szkoły frankfurckiej (Sterczewski, 2015, s. 85–86).

Tymczasem gry komputerowe wydają się szczególnie podatne na ideologizację jako swoiste silniki ontologiczne, generatory światów przedstawionych – często odnoszące się do świata pozagrowego lub doń podobne. Aby grać w grę, trzeba się jej nauczyć i w niej ćwiczyć, nauczyć się funkcjonować w świecie przedstawionym, patrzeć tak, jak tam się widzi. Przez to możliwe jest, że wskutek gry i ćwiczenia się w niej, postawy i ramy mogą być z niej przenoszone do świata pozagrowego. Szczególnie, że gra to właśnie ćwiczenie – a owo, bez względu na to, czy mówimy o nim w kontekście sieci neuronowych, mózgu i uczenia się (Nęcka, Orzechowski, Szymura, 2006, s. 230–251), czy istoty człowieka (Sloterdijk, 2014), warunkuje potem postrzeganie i sposoby wykonywania niektórych czynności.

W tym kontekście – i ujęcia traktującego grę jako system (oraz pierwszej interpretacji obecnej w tym tekście) – warto przywołać za Sterczewskim podejście Iana Bogosta. Ujmując możliwość oddawania w grach procesów za pomocą procedur, systemu reguł (proceduralność), wskazuje on na możliwość „proceduralnej retoryki”. To zawieranie się w regułach i reprezentacjach oraz opartych na nich interakcjach światopoglądu i komunikowanie go poprzez nie. Jak to ujmuje Sterczewski: „Proceduralna retoryka służy Bogostowi do pokazywania, w jaki sposób gry mogą przedstawiać złożone zjawiska, a co za tym idzie, formułować pewne ideologiczne modele rzeczywistości” (2015, s. 89).

W odpowiedzi, badacze ekologii zabawy (na przykład Miguela Sicarta) formułują zarzut o sprowadzenie całego znaczenia gry do jej reguł, mechaniki oraz struktury, i pominięcie tego, co robią z nimi użytkownicy. To przypomnienie o konieczności zwrócenia uwagi na społeczną sytuację grania, na gracza (lub interakcje), co będzie widoczne w tym tekście w różnicy między dwoma wykładniami, a szczególnie w tej drugiej (poświęconej interpretacjom graczy).

Jak już wstępnie widać, sposób interpretacji gier i przypisywania im ideologiczności może być różny i dawać różne wyniki. Ma to duże znaczenie we współczesnym świecie, w którym popkultura odgrywa znaczącą rolę. Ujmując problem bardziej ogólnie, należy zauważyć, że interpretacja pierwsza może łatwo sama stać się ideologiczną, poprzez przypisywanie zjawisku lub procesowi wartości charakterystycznych dla jakiejś ideologii. To

na przykład (znany i powszechny) dyskurs obwiniania gier komputerowych o facylitację zachowań agresywnych i przemocy (czy, tutaj, o propagowanie ideologii ze-stawu).

Dopiero uwzględnienie drugiej interpretacji, biorącej pod uwagę co i jak gracze robią z grą i jej dyskursem, pozwala na polityczność - „otwartość zjawiska lub procesu na zróżnicowane odczytania ideologiczne” (Chantal Mouffe za: Biały, 2019). Tu bowiem otwiera się pole do dyskusji, czy gra propaguje te wartości, czy na przykład gracze, w praktykach poza grą, się im przeciwstawiają. Jednocześnie, gdy pierwsza, przedstawiona tu perspektywa, jest tylko własną interpretacją danego autora, ta druga jest „interpretacją interpretacji”, badaniem wytworów wspólnoty interpretacyjnej graczy, nie zaś twórczością własną.

2. Rycie i czas – gra *Dwarf Fortress* nośnikiem ideologii ze-stawu?

Gra *Slaves to Armok: God of Blood. Chapter II: Dwarf Fortress* (dalej: DF) jest grą bardzo specyficzną (od razu należy dodać – *Chapter I* nie istnieje). Została włączona do zbiorów *Museum of Modern Art* (obiekt nr 1748.2012) i uznawana jest za zasadniczą inspirację dla *Minecrafta*. To gra darmowa (rozwój finansowany jest z datków) i nieprzerwanie tworzona od 2002 r. (grywalna, lecz wciąż w uaktualnianej wersji *alfa*) przez dwóch braci: Tarna i Zacha Adamsów (*Bay 12 Games*). Te względy zadecydowały o jej wyborze jako przedmiotu analizy. Z jednej strony jest to gra niszowa i w przedziwnym układzie oraz momencie produkcyjnym – nie obliczona na zysk lecz finansowana przez fanów, nie skończona a już popularna i doceniona w świecie artystycznym (jak wyżej wspomniałem) oraz ciągle ulepszana. Choć wkrótce ma trafić w wersji już jakoś bardziej zamkniętej i grywalnej na popularny serwis dystrybucyjny (*Steam, Dwarf Fortress*). Bardziej niż produkt i gra jest to pewne laboratorium grania, z którego rozwiązania przesiąkają potem do innych produkcji. Z drugiej strony jest ona właśnie prototypem i antenatem całej niesamowicie popularnej dziś gałęzi gier (np. owego *Minecrafta*) i źródłem archetypów dla tej gałęzi (jak np. *Władca Pierścieni* J. R. R. Tolkiena dla fantastyki). Z tych powodów – jednoczesnej wyjątkowości w porównaniu do innych przypadków oraz bycia zaczątkiem i inspiracją dla wielu późniejszych i popularniejszych – to interesujący przedmiot do analizy.

Jako program, to przede wszystkim bardzo złożony symulator (*fantasy*), oparty na proceduralnym generowaniu świata (geologii, historii, treści) i próbie zamodelowania wszystkiego na tej bazie. Najpotężniejszym i centralnym komponentem gry są algorytmy, generujące na podstawie jednej, pseudolosowej liczby cały świat, jego właściwości i historię. Bardzo dużo wagi przyłożono do szczegółowości mechanizmów funkcjonowania i kreacji tego świata: do fizyki (zależności przyczynowych, płynów i mechanizmów); geologii, biologii i historii – czy raczej generujących je struktur. Są one wyrafinowane i dobrze pomyślane – szczegółowe i powiązane dostatecznie, by sprawiały wrażenie elementów większej układanki autentycznych zdarzeń. Jednak nie są zbyt szczegółowe, by mogło stać się widocznym, że to twór algorytmów, a nie pisarza (to też na przykład dobry wybór formy: kronik i roczników). To sprawia, że każdy wygenerowany świat zdaje się mieć własną, unikatową geografie i historię.

Już na poziomie generowania widać pewne założenia ontologiczne, które wpasowują się w ramę Heideggerowskiej diagnozy. Świat i wszelkie fenomeny w grze

są potraktowane jako z natury takie same, ekwiwalentne i generowalne. Wszystko sprowadza się do algorytmów i obliczalności – bez względu na to, czy chodzi o proces wygenerowania wiarygodnego geologicznie podłoża, czy historii i kultury jakiegoś ludu. Stąd też możliwość dowolnej dostawialności jednych do drugich. Na marginesie warto zauważyć, że nie jest to pogląd egzotyczny – niektórzy fizycy współcześnie twierdzą, że wszechświat jest wielkim systemem obliczeniowym a to, co obserwujemy to epifenomeny lub efekty symulacji (Wolfram, 2002).

Jeszcze bardziej znaczące jest, że choć historia świata, bóstwa, mity, geografia i klimat mogą być przeróżne, tak nie wszystko podlega generowaniu. „Drzewko” przemysłu, zależności produkcji (a także rasy, zwierzęta i częściowo „krasnodudzi” natura – ich cechy, zachowania) pozostają niezmiennie, zaprojektowane i opisane przez twórców. Można też powiedzieć, że zmieniają się treści kultury (które są generowane), lecz nie jej struktura (tu zmiana – w postaci reinterpretacji – zachodzi dopiero w narracjach graczy).

Jeśli chodzi o aspekty techniczne, interfejs i grafika w DF są dość nieprzyjemne i anachroniczne: to widok „z lotu ptaka” w 2-D – standardowe osie X i Y oraz innowacyjna Z, czyli kolejne poziomy w pionie, ruch góra/dół. W dodatku wszystko jest przedstawione za pomocą znaków ASCII. Badacze tej gry, Stephanie Boluk i Patrick LeMieux (2013, s. 127), cytują w tym kontekście Jonaha Weinera z „New York Times”: „...normalna osoba spogląda na ♠§dg i widzi bełkot, gdy fan *Dwarf Fortress* widzi żywy obraz przedstawiający stresującą sytuację: przywiązanego do drzewa psa, którego zaraz zmasakruje goblin”.

Z tych powodów program ten, jako gra, jest trudny w obsłudze (grafika tekstowa) i trudny w rozgrywce (złożoność i wynikająca z tego niska przewidywalność). Jest też właściwie pozbawiony celów, nieliniowy, ze światem *open-world* (do odkrycia w stosunkowo dowolny sposób, bez sztucznych ograniczeń środowiska gry) i pozbawiony zwycięstwa (choć można przegrać).

Grać w grę można na trzy sposoby. Pierwszy, najbardziej interesujący – *Fortress Mode* – najlepiej określić jako „buduj i zarządzaj”, strategię czasu rzeczywistego i symulator ekonomiczny (por. takie tytuły jak *Dungeon Keeper*, *Evil Genius*, *SimCity*, *The Sims* czy *Factorio*). Drugi – *Adventure Mode* (gra *rougelike*, RPG, turowa) – polega na sterowaniu jedną postacią, rozwijaniu jej i eksplorowaniu wygenerowanego świata (w tym na przykład zbudowanej i porzuconej w pierwszym trybie fortecy). Trzeci – *Legends* – bardziej przypomina eksplorację tzw. *expanded universe* czy Wikipedii, gdyż jest czytaniem wygenerowanych roczników, kronik i map, zagłębianiem się w historię wykreowanego świata. W tej może odcisnąć swoje piętno (pojawić się w trybie trzecim) zarówno samotny wędrowiec i jego przygody (z trybu drugiego), jak i cały klan oraz dzieje jego fortecy (z trybu pierwszego) – jej powstanie, rozwój i, zawsze niechybny, upadek.

Pierwszy tryb, fortecy, polega na wyborze miejsca na mapie wygenerowanego świata, skonfigurowaniu drużyny oraz zapasów i wrzuceniu się w ten świat. To podjęcie się próby zapewnienia krasnoludom przetrwania – czy wręcz godnego życia (co nie będzie proste z racji silnej indywidualizacji krasnoludów i komplikacji w miarę rozwoju). W ramach tego trybu rozgrywki zwykle równolegle rozwija się na dwóch ścieżkach: buduje się schronienie, magazyny i szkoli wojsko oraz kładzie szyny i rury, ustanawia gospodarkę i przemysł, konstruuje skomplikowane mechanizmy i pułapki, produkuje i zaspokaja potrzeby. W ramach tego wycina się lasy, zmienia bieg rzek, kopie węgiel i topi metale, zwalcza inne rasy i cywilizacje, podbija tereny.

Wreszcie dociera się do magmy i wykorzystuje ją jako paliwo, ale i źródło ogromnych zdolności niszczących (w dodatku niewyczerpane). To materia bardzo niebezpieczna i trudna w posługiwaniu się, uznawana też za element estetyczny. Stąd sprawne jej inkorporowanie w strukturę swojej fortecy (jej gospodarki, obronności lub *designu*) wymaga i dowodzi umiejętności oraz sprawia znaczną satysfakcję. Z tych wszystkich powodów magma jest obiektem fascynacji graczy, którzy prześcigają się w pomysłach co można z nią zrobić i dokumentowaniu jak źle się to skończyło (*The Dwarf Fortress Wiki*, hasła: *Magma, Fire, Fun, !!SCIENCE!!*).

Można tu dostrzec dominujący sposób odkrywania świata, o którym pisał Heidegger określając go mianem ze-stawu (2002, s. 25): „wyzwijające roszczenie, które skupia człowieka na tym, by coś odkrywającego się dostawiał jako zasób”. Jest to więc odkrywanie, będące wyzwaniem żądającym od przyrody dostarczania energii, którą można wyzwalać i gromadzić. W takim świecie, zdominowanym przez ten tryb działania, dwie podstawowe czynności według Heideggera to kierowanie i zabezpieczanie.

Tak można określić większość czynności w grze, a to szczególnie pasuje do dwóch głównych, równolegle rozwijanych ścieżek. W konsekwencji takiego sposobu eksploracji „cała Ziemia odkrywa się teraz jako zagłębienie węglowe, grunt – jako złoża rudy” (Heidegger, 2002, s. 16). Stąd to właśnie kierowanie i zabezpieczanie (oraz rozwój i działanie) byłyby w tej grze pojęciami przylegającymi i zdekontestowanymi (Biały, 2020), a centralnym pojęciem byłaby dominacja – nad krasnoludami i nad środowiskiem. Zresztą relację z tym ostatnim w grze dobrze podsumowuje cytat: „Hydroelektrownia nie jest wbudowana w nurt Renu tak, jak stary drewniany most, który od stuleci łączy dwa brzegi. To raczej nurt Renu jest wbudowany w elektrownię” (Heidegger, 2002, s. 17–18).

Heidegger moralizuje i poucza, że opanowanie przez ze-staw współczesnej techniki to niebezpieczeństwo. Dlaczego? Tam, gdzie panuje odkrywanie o charakterze dostawiania, wyparta zostaje każda inna możliwość odkrycia. Skryte zostają nie tylko inne możliwości odkrywania, ani nawet możliwość istnienia innych sposobów odkrywania, lecz sama czynność odkrywania jako takiego. Przedmioty przestają być sobą, nie są już traktowane nawet przedmiotowo – przestaje się patrzeć na nie jak na coś, co może zawierać w sobie jakąś własną prawdę, odmienną od prawdy patrzącego. Wszystko staje się zasobem, a każde odkrywanie rządzi się logiką kierowania i zabezpieczania. Te zaś ukrywają własną podstawę, czyli to, że ze-staw jest ich sposobem odkrywania – wypierają odkrywanie.

Dwarf Fortress może być dobrym przykładem jako próba zasymulowania wszystkiego, całego świata, fizycznego i społecznego, gdzie ostatecznie wszystko w grze służy czemuś innemu, jako środek do celu, jest do użycia, przerobienia w inne. Góry powstają po to, by być kopanymi. Krasnoludy są po to, by kopać. Nie istnieje nauka ani poezja, aby odkrywać świat innym (lub pozwalać mu się samemu ukazać). Można przekopać cały świat, zatopić wszystko w lawie, przerobić wszystko na broń i namnożyć krasnoludów, aż umrą z głodu w rozciągającym się po horyzont arsenał. Dobrze oddaje to hasło-zawołanie gry: „uderz w ziemię!” („*Strike the Earth!*”) – wezwanie do czynienia sobie ziemi poddaną.

Widać to wszystko jeszcze bardziej w momencie gry, w którym ma się już ustabilizowaną gospodarkę, środowisko jest podporządkowane i brak na horyzoncie jakiegś katastrofy. Wtedy pojawia się żądza większych przedsięwzięć, ciekawość skrajnych możliwości i śmiałość eksperymentatora. Wtedy też gracz zwykle dokopuje się do

najgłębszych poziomów, świata jaskiń i piekła – a wszystkie je się podbija, kolonizuje i przetwarza (albo pada ofiarą demonów i diabłów).

Alternatywnie, konstruuje się megaprojekty (*The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Megaproject*) – w większości skoncentrowane na radykalnym przekształcaniu środowiska, zwiększaniu możliwości wpływu na nie i pomnażaniu samej mocy. Wystarczy wymienić kilka: utopienie całego kontynentu lub zalanie go lawą, wywołanie trzęsienia ziemi, zdominowanie (i zniszczenie) świata, posiadanie króla-wampira czy budowa: ogarniającej cały świat sieci kolei, kolonii w piekle, statku kosmicznego, wieży do nieba, krematorium, piramid, nekropolii, labiryntu, slumsu, Wielkiego Muru, Nieba, fortecy podwodnej lub latającej, Morii, sześcianu z filmu *Cube* lub *Aperture Lab* z gry *Portal* (czy w ogóle „Lochów Zagłady”), eksterminatora elfów, sześcianu *Borg* z *Star Trek*, zegara (zwykłego lub zagłady) czy komputera.

Ten ostatni jest tu szczególnie ciekawym przypadkiem – zakończonym sukcesem (*Bay 12 Games Forum*, temat: *Dwarven Computer*). To budowa krasnoludziej maszyny Babbage’a – analogowego (silnie awaryjnego) komputera, który wykonuje proste obliczenia w ciągu wielu krasnalich lat za pomocą pomp, dźwigni, przepływu wody, lawy i krasnoludów. Świat w grze w założeniu podlega logice kalkulacji (i jest ich efektem), zostaje skonstruowany i przedstawiony jako zbiór (możliwych) zasobów. To umożliwia konstrukcję takiego projektu.

Co więcej, DF pozwala nie tylko odtworzyć świat, ale i prawie odtworzyć siebie samą w tym świecie – tylko w geologicznej skali czasu. Jako ciekawostkę, na potwierdzenie należy tu podać, że w DF została zaimplementowana działająca wersja gry *Space Invaders* oraz *Gry w życie* Johna Conway’a. Logikę stojącą za możliwością konstrukcji komputera w DF znów dobrze podsumowuje cytat: „Jednocześnie nieskrytość, zgodnie z którą przyroda prezentuje się jako obliczalny zespół działania sił, może wprawdzie pozwalać na słuszne ustalenia, pozostawiając jednak za sprawą tych rezultatów niebezpieczeństwo, że we wszystkim słusznym wymykać się będzie to, co prawdziwe” (Heidegger, 2002, s. 28). Co jednak w takim razie jest prawdziwe – i czy rzeczywiście to się tu wymyka, czy może wręcz przeciwnie?

3. Tylko gracz może nas ocalić – gra jako wyzwacz praktyk oporu

Tą prawdą okazują się narracje, które wymykają się grze, ale nie graczom. Co więcej, okazują się one dla nich równie ważne, co samo granie. Skąd się jednak biorą, dlaczego powstają? Podstawową cechą tej gry jest jej złożoność. Zjawiska biologiczne, geologiczne, historyczne i społeczne w DF to podobne do siebie nawzajem siły zewnętrzne, niepojmowalne i nieprzewidywalne. Zdarzenia będące ich wynikiem zostają zapisane po prostu dlatego, że się zdarzyły/zostały wygenerowane. Jednocześnie mają one znaczący wpływ na „tu i teraz” gry, choć zdarzyły się miliardy lat (w czasie gry) czy też w realnym świecie w ciągu sekund, n cykliów procesora temu. To daje efekt zaczarowania – w mechanizmach gry nie ma zaprogramowanej lub uwzględnionej żadnej nadnaturalnej siły (Bóg, magia), lecz skomplikowanie świata generuje przypadki tak niesamowite, „cudowne”, że gracze ostatecznie czują potrzebę mówienia o nich i tłumaczenia ich sobie. To też przekładanie na narracyjny, ludzki język niepojmowalnej rzeczywistości generowania proceduralnego, operującego w spektrum od

mikro (obliczenia procesora) do *makro* (wynikające z nich geologia i historia świata), a także przepracowywanie tego doświadczenia paradoksalnie ogromnej pojemności mikroczasu i mikroprzestrzeni. Dobrym przykładem z zakresu takiej „estetyki *glitchu*” (czyli docenienia i eksploracji nowej, wynikłej z błędu w programie, zaskakującej odsłony zwykle znanej już rzeczy) jest *Adamantine Spire* (Bay 12 Games Forum, temat: 2212 z-level above-ground Adamantine Spire). To jednostkowe zdarzenie, cienka i niebywale wysoka formacja skalna z najcenniejszego surowca w grze wygenerowana na samym środku pustyni, prawdopodobnie jest wynikiem nałożenia się danych z jakiegoś wygenerowanego wcześniej świata (gdzie w tym miejscu były głębokie podziemia). Jednakże zostaje ujęte w kategoriach cudu natury czy też daru niebios.

Ta złożoność objawia się też oczywiście w rozgrywce – na przykład w trybie fortacy. Nie steruje się tam bezpośrednio krasnoludami, lecz wyznacza się im zadania do zrobienia. Można do nich przypisać krasnoludy, lecz sterują nimi algorytmy, zależne od wielu czynników, również przygodnych i przypadkowych. Mimo pewnej stabilności i przewidywalności zachowań (umożliwiających funkcjonowanie fortacy) czasem daje to przedziwne wyniki. Stąd powszechna w środowisku graczy opinia o krasnoludach jako niestabilnych psychicznie, delikatnych istotach. Wraz ze wzrostem społeczności wzrastają i potrzeby, i łańcuchy ich zaspokajania, i skomplikowanie relacji (rodzinnych, towarzyskich), aż w pewnym momencie dają o sobie znać wręcz emergentne właściwości, wyłania się kultura, „wychodzi” natura krasnali. Dobrze egzemplifikuje to choćby historia skupiona wokół Åsax’a Masterjails’a, człowieka-jaskółki, który zbyt często na nowo nazywał przedmioty (*The Dwarf Fortress Stories*, historia: *Åsax Masterjails, The Most Awesome Cave Swallowman Ever*).

Stąd też każda forteca musi w końcu upaść. To element stały i kluczowy rozgrywki. Społeczność skupiona wokół DF ukuła motto trafiające w sedno tej gry: „Przegrywanie to zabawa” – „Losing is Fun” (*The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Losing*). Można przez nie rozumieć, że porażka potrafi być zabawna, albo że w tę grę się nie gra, tylko się ją przegrywa, a przegrywanie to właściwa czynność zabawy. Postawę tę należałoby tu sparafrazować jako bycie-ku-przegranej. Jako przykład można przywołać historię-komiks *Oilfurnace* (*The Dwarf Fortress Stories*, historia: *Oilfurnace*). Te dwa pojęcia, zabawy i przegranej, należałoby tu uznać za centralne, z przylegającą, na przykład, daremnością. Tymczasem te wnioski – z analizy tego, jak gracze podchodzą do gry – wydają się stać w opozycji do wysnutej na początku interpretacji samej mechaniki i standardowych sposobów gry. Dlaczego niekoniecznie jest to opozycja, a przejście, postaram się pokazać w dalszej części pracy.

Podobnie opisują tę grę Boluk i LeMieux (2013, s. 129) jako „ćwiczenie w daremności”, przynoszące zwykle dużo frustracji lub pokory. Jednocześnie rezultatem nie jest wyuczenie się jakiejś umiejętności przybliżającej do wygranej. Oczywiście, w pewnym momencie gracz umie już zbudować funkcjonującą fortecę i zaspokajać potrzeby jej mieszkańców, lecz nie ma to znaczenia – zawsze w końcu znajdzie się taka koincydencja zdarzeń, na którą ani oni, ani on nie będą gotowi. Rezultatem nie jest też przybliżenie się do wygranej czy ona sama (nie może być, bo takiej opcji w grze nie ma).

I to właśnie za sprawą tego etosu oraz faktu, że wzniesienie każdej fortacy i jej upadek okazuje się jednorazowym zdarzeniem ze swoją skomplikowaną i często zadziwiającą historią, pełną ważkich przypadków, nawarstwiających się, prostych problemów, zmieniających się w złożone i wielkie, powstaje drugi komponent gry: nazwany przez Boluk

i LeMieux *Dwarven Epitaphs* (DE). To fabularyzowane przedstawienia (komiksy, opowiadania, żarty, opisy) powstania, rozwoju i upadku danej fortecy, późniejszych jej eksploracji w trybie przygodowym czy „ekshumacji”, prób odbicia i ponownego zasiedlania w trybie fortecy. Cały wywód w drugiej części tego tekstu opiera się na ich lekturze.

Jak zauważają Boluk i LeMieux, DF zaczyna i kończy się opowieściami. Są one wynikiem interakcji z systemem, ale też źródłowym natchnieniem. Inspiracją dla twórców gry były bowiem literackie próby jednego z nich, a motywacją było pragnienie rozłożenia gatunku fantastyki na czynniki pierwsze i jego symulacji. Jak stwierdzają Boluk i LeMieux (2013, s. 134) w rezultacie w grze:

nie jest produkowana nieskończona ilość *ready-made* opowiadań fantasy [...]. Zamiast tego *Dwarf Fortress* generuje nawet bardziej interesujący, zdestabilizowany kłębek taśmy diachronicznej z dalekopisu giełdowego, dokumentującej tysiąc lat w ciągu kilku sekund. Historie, które wytwarza komputer, są tak samo historiami cykli procesora jak i cyklopów, częstotliwości odświeżania tak samo jak szczuroludzi. W jednej grze opartej o skalę tysiąca lat, generator świata z *Dwarf Fortress* wyprodukuje zazwyczaj pięćdziesiąt tysięcy godnych uwagi postaci, uczestniczących w ponad pół milionie wydarzeń w tysiącach lokalizacji. Skonfrontowanemu z tymi rozległymi kartotekami, stylistycznie przypominającymi tylko te najsurowsze formy narracyjne – kalendarze, roczniki, kroniki – graczowi pozostaje tylko zadumać się nad tym, jak na przykład gromadzący się, zimny front na początku jesieni 128 roku, wpływa na funkcjonowanie ponad tysięcy lat później? Dlaczego udokumentowana została budowa rynku Kux Ungod, *Pucharu szubienicy* w pierwszym roku świata? Co było tak ważnego w incydencie kradzieży pierścienia z rutyłu, porwanego z *Wzniosłego Lochu* w Blizzardwitch przez kobolda Lrakildusa?

Jak badacze stwierdzają, znajdując potwierdzenie u twórców: opisywana gra to raczej *Silmarillion* (baza danych, archiwum) niż *Władca Pierścieni* (narracja).

Jakie jednak znaczenie ma tworzenie narracji? Podsumowując swój wywód, Heidegger stwierdza – cytując poetę (najprawdopodobniej Friedricha Hölderlina): „Lecz gdzie jest niebezpieczeństwo, rośnie także ratunek [...] poetycko mieszka człowiek na tej ziemi” (2002, s. 37). Tę rolę ratunku przypisuje sztuce, jako dostatecznie bliskiej istocie techniki, by móc podejmować z nią i o niej dyskusję, a jednocześnie dostatecznie różnej. Sztuce rozumianej nie jako „sektor twórczości kulturalnej”, artyzm, estetyzm, lecz jako wy-dobywanie odkrywające. I taką właśnie rolę pełnią historie tworzone na bazie rozgrywki. Co więcej, Heidegger pisze, że być może „pewnego dnia, wskroś wszystkiego tego, co techniczne, istota techniki zacznie istoczyć w wydarzaniu prawdy” (2002, s. 38). Można to uznać za dokładny opis tego przypadku. Gra komputerowa, efekt ze-stawowej techniki, w dodatku ta gra, sama tak bardzo reprezentująca te wartości, gra o strukturze bazy danych okazje się skłaniać graczy do wytwarzania narracji o swoich przeżyciach, do odzyskiwania doświadczeń, osvajania, uczłowieczania, do interpretacji, nawet do poezji.

Jednak w jaki sposób dochodzi tu do przełamywania ideologii ze-stawu? „Przesłanie odkrycia zawsze włada człowiekiem. Nigdy jednak nie jest ono fatalizmem przymusu. Człowiek bowiem staje się wolny dopiero i właśnie o tyle, o ile należy do obszaru przesłania i staje się w ten sposób słuchającym, lecz nie posłusznym” (Heidegger, 2002, s. 26). Należy uznać, że właśnie to dzieje się przy tworzeniu tych historii. Gracz,

po immersji w grze, wydobywa się z niej i wchodzi na refleksyjny metapoziom. Będąc wciąż jeszcze pod wrażeniem tego, co się wydarzyło i czego doświadczył, a będąc już z drugiej strony, w świecie realnym, chce to utrwalić i przekazać. Nie ma tu już kierowania i zabezpieczania (to nie tworzenie bazy danych, by lepiej grać – na przykład arkusza w *Excelu*) – jest opowiadanie (triumf narracji nad kalkulacją, tworzenie kultury). Jednocześnie elementem nad wyraz często powtarzającym się w tych historiach jest pewna konsekwencja, fatum, walka z losem, przy obecności przypadkowości i niezwyklej okoliczności. Te historie to podstawa do refleksji nad losem krasnali (i swoim), które opanowane ze-stawem zwykle doprowadzają się do zguby. Akcent w historiach położony jest na bycie ku przegranej (absurdalność losu i samych krasnali), nie zaś, jak w grze, na rozbudowę i przetrwanie (kierowanie i zabezpieczanie). Te narracje to celebrowanie przypadkowości wynikającej ze złożoności i wchodzenie z nią w interakcje, a nie próba eliminacji i narzucanie odgórnie planu i realizacji (jak w grze w sposób standardowy).

Najlepszym przykładem będzie tu historia Karmazynowej Piramidy (*The Dwarf Fortress Stories*, historia: *The Crimson Pyramid*). Autor-gracz – dając się ponieść inspiracji po zaobserwowaniu upadku i spektakularnego roztrzaskania się atakującego elfa – wyhodował społeczność skupioną wokół składania ofiar poprzez zrzucanie ich ze szczytu piramidy na rynek. Szczególnie druga ofiara pchnęła tę cywilizację na tę stromą ścieżkę rozwoju. Jej doświadczenie, u krasnoluda ją składającego, wywołało szaleństwo – szał twórczy skutkujący stworzeniem bardzo wartościowego i wyjątkowego artefaktu. Autor-gracz wziął to za dobrą monetę. Dalej wszystko potoczyło się już wartko – masowe ofiary, wszystko we krwi, powszechne szaleństwo. Zapanowała estetyka zdobienia w czerwień i kolce, a większość wykonywanych przez krasnale zdobień ściennych (których opis i zawartość są generowane proceduralnie na podstawie danych o autorze i świecie) zaczęła przedstawiać straszliwe sceny ofiarne i mitologiczne. Ostatecznie, przerażony monstrualnością swojej cywilizacji, autor-gracz zrozumiał, co musi zrobić. Zapisał stan gry, zgrał go na starego pendrive'a, usunął z komputera, a pendrive zakopał w ogródku – „gdzie pozostaje do dziś, a ziemia dookoła przesiąka pragnieniem krwi”. Oczywiście też opisał to wszystko i opublikował – ku przestrodze.

Podsumowuje to dobrze ostatni już cytat: „Wszelako, rozważając istotę techniki, doświadczamy zestawu jako przesłania odkrycia. W ten sposób przebywamy już w wolnym przestworze przesłania, który wcale nie więzi nas w dusznym przymusie byśmy na ślepo rozwijali technikę, lub, co oznacza to samo, byśmy bezzadnie się jej opierali i potępiali ją jako dzieło diabła. Przeciwnie: gdy otwieramy się specjalnie na istotę techniki, okazuje się, że niespodzianie obejmuje nas uwalniająca namowa” (Heidegger, 2002, s. 27).

Gdy otwieramy się, czyli gdy gramy. Jak można było zauważyć, gra pozwala doświadczać (i samemu stać się częścią) świata opanowanego przez ideologię (tu: ze-staw jako istota techniki). Gracz samemu na jakiś czas staje się faktycznym wyznawcą i wykonawcą tej ideologii. Nie można jednak zatrzymać się na tym poziomie analizy – inaczej trzeba by błędnie uznać, że gra ową ideologię propaguje. Tymczasem tak nie jest, jak pokazują wyniki analizy wytwarzanych przez graczy interpretacji ich grania. Ich narracje wskazują na grę jako na katalizator w oswojeniu, internalizacji, a potem namysłu i kontestacji ideologii. Najlepiej opowiada o tym i podsumowuje ten tekst widoczny na końcu rysunek (rys. 1).

Niniejsze wnioski dostrzec jednak można dopiero dzięki uwzględnianiu obu wspomnianych we wstępie podejść. Badając ideologię w grach komputerowych należy więc najpierw stwierdzić – badając samą grę jako system lub obiekt – jaka ideologia może danej grze towarzyszyć. Następnie zaś konieczne jest przebadanie, jak w grze (jako czynności) ideologia się uobecnia (jeżeli w ogóle); jak wskutek interakcji, nie ograniczających się do samego momentu grania, gracz ustosunkowuje się do tej ideologii. Dopiero uwzględnienie drugiego elementu, recepcji, umożliwia uzyskanie wartościowego poznawczo obrazu funkcjonowania „przesłania” gry, które może być ideologią.

Rys. 1. *Dwarf Fortress* według xkcd

Źródło: <https://xkcd.com/1223/>, dostęp: 30.06.2018.



Literatura

- Barker C. (2003), *Cultural studies: Theory and practice*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore.
- Bay 12 Games Forum, temat: 2212 z-level above-ground Adamantine Spire, <http://www.bay12forums.com/smf/index.php?topic=61507.0>, dostęp: 30.06.2018.
- Bay 12 Games Forum, temat: Dwarven Computer, <http://www.bay12forums.com/smf/index.php?topic=49641.msg1035291#msg1035291>
- Bay 12 Games, <http://www.bay12games.com/>, dostęp: 30.06.2018.
- Biały F. (2020), *Ideologia i interpretacja dzieł kultury popularnej*, w: F. Biały, J. Jakubowski (red.), *Kultura popularna i ideologia*, Poznań.
- Boluk S., LeMieux P. (2013), *Dwarven Epitaphs: Procedural Histories in Dwarf Fortress*, w: *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, red. N. Katherine Hayles, Jessica Pressman, „Electronic Mediations”, tom 42.

- Heidegger M. (2002), *Pytanie o technikę*, w: *Technika i zwrot*, Kraków.
- McLuhan M. (1964), *Understanding media: The extensions of man*, London.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B. (2006), *Psychologia poznawcza*, Warszawa.
- Pippin R.B. (1994), *On the notion of technology as ideology: Prospects*, w: Y. Ezrahi et al. (red.), *Technology, pessimism, and postmodernism*, Dordrecht.
- Sloterdijk P. (2014), *Musisz życie swe odmienić: o antropotechnice*, Warszawa.
- Sterczewski P. (2015), *Game studies, tutorial: wprowadzenie do multidyscypliny*, „Czas Kultury”, vol. 185, nr 2.
- Steam, Dwarf Fortress; https://store.steampowered.com/app/975370/Dwarf_Fortress/.
- The Dwarf Fortress Stories*, historia: *Ásax Masterjails, The Most Awesome Cave Swallowman Ever*, <http://dfstories.com/asax-masterjails-the-most-awesome-cave-swallowman-ever/>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Stories*, historia: *Oilfurnace*, <http://dfstories.com/oilfurnace/>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Stories*, historia: *The Crimson Pyramid*, <http://dfstories.com/the-crimson-pyramid/>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *!!SCIENCE!!*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/!!SCIENCE!!>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Fire*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/DF2014:Fire>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Fun*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/Fun>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Losing*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/DF2014:Losing>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Magma*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/DF2014:Magma>, dostęp: 30.06.2018.
- The Dwarf Fortress Wiki*, hasło: *Megaproject*, <http://dwarffortresswiki.org/index.php/DF2014:Megaproject>, dostęp: 30.06.2018.
- Wolfram S. (2002), *A new kind of science*, Champaign.

Studying games as stories/systems and as interactions/effects on an example of Dwarf Fortress game and players' practices

Abstract: In the beginning of game studies, narratological and ludological approaches were distinguished. Today, game studies are about approaching games as systems (focus on the game) and studies on the social situation of playing – focus on the player, interactions with(in) the game (Sterczewski, 2015). In order to show the consequences of these various approaches, the computer game *Dwarf Fortress* (Boluk and LeMieux, 2013; the author's own research) is presented and analyzed here. First, an analysis of mechanics and standard ways of playing and the interpretation of those (narrative approach and focus on the game) are presented. Second, (off-gaming) players' practices and study of players' interpretations (ludological approach and focus on the reception) are examined. Based on those, it is shown how fundamentally different conclusions can be drawn depending on the approach chosen, even when using the same interpretative framework – here, the philosophy of Martin Heidegger (2002). The choice is dictated by the adopted approach to ideology (Barker, 2003; Pippin, 1994) as not only a set of views but a way of looking at the world – a deeply rooted frame of reference (technology as ideology). It turns out that, when based on the first approach, the analysis shows game as propagating a given ideology of technology (perceiving everything as resources). When the analysis is based on the second approach, it shows its subversive role: the game permits and supports resistance to this ideology.

Keywords: *Dwarf Fortress*, enframing, ideology, game studies, *Dwarven Epitaphs*

Kanibalizm jako symptom fałszywej świadomości w filmie *Zielona pożywka* (1973)

Kultowy film *Zielona pożywka* (*Soylent Green*) (1973) w reżyserii Richarda Fleischera stanowi ciekawy przykład dzieła kultury popularnej, które ilustruje działanie ideologii. Sukces filmu możemy odnieść do popularności amerykańskiego kina *science-fiction*, które w okresie zimnej wojny pełniło funkcję projektowania ukrytych lęków związanych z wyścigiem zbrojeń. Projekcja filmowa, podobnie jak w psychoanalizie, służy bowiem wyrażeniu treści psychicznych, których podmiot nie jest w stanie sobie uświadomić. W tej psychoanalitycznej teorii kina, jak pisał Wiesław Godzic, możemy porównać je do pewnego rodzaju snu (Godzic, 1991, s. 32), którego interpretacja pozwala zrozumieć krajobraz kulturowy danego momentu historycznego. Sukces filmu odnosi nas częściowo do kontrkultury. Ten ruch oraz samo jego pojęcie (Roszak, 1969) zrodziły się w latach 60. XX w. Kontrkultura, będąc manifestem zrodzonego po wojnie pokolenia, wyrażała sprzeciw między innymi wobec skostnienia i konserwatyizmu elit, ale także wobec uprzemysłowienia społeczeństwa. Film wychodzi niejako naprzeciw temu ostatniemu. Tworzy wizję społeczeństwa-monstrum, które nieudolne elity doprowadziły na skraj człowieczeństwa. Twórcy ilustrują ten problem poprzez wykorzystanie motywu kanibalizmu. W *Zielonej pożywce* możemy dostrzec ilustrację marksistowskiej koncepcji ideologii. Przybliżony zostanie tu problem kanibalistycznej alienacji, a rozważania odniesione zostaną do pojęcia ideologii w ujęciu marksistowskim, dzięki czemu stanie się jasne jak film ilustruje niektóre elementy teorii krytycznej.

Zielona pożywka, stanowi futurystyczną dystopię. Osadzona w 2022 r. fabuła opowiada o detektywie Franku Thornie, który wpada na trop ogromnego spisku. Akcja rozgrywa się w Nowym Jorku, na przeludnionej, wyeksploatowanej planecie, która przypomina pustynię. 40-milionowa populacja miasta (sama ludzkość liczy kilkanaście miliardów ludzi), pożarła już wszystkie zasoby naturalne. Wąska kasta rządzących postanawia wprowadzić nowy produkt. Obok żółtej i czerwonej pożywki – syntetycznych pokarmów zrobionych z soi – królować ma odtąd zielona pożywka, wyprodukowana rzekomo ze specjalnego gatunku wodorostów. Detektyw Thorn z pomocą przyjaciela Sola odkrywa jednak przerażającą prawdę, mianowicie, że „Soylent Green” tworzony jest z ludzi.

Fabuła filmu Richarda Fleischera odbiega daleko od książkowego oryginału – *Przestrzeni! Przestrzeni!* (*Make room! Make room!*) (1966) Harry’ego Harrisona. W powieści autor krąży wokół problemu przeludnienia jako czynnika destabilizującego ład społeczny. Wzrost przestępczości, kryzys zaufania i centralizacja władzy stanowią główne wątki fabuły. Główną troską autora jest problem kontroli urodzin. W tym punkcie książka stanowi przedłużenie jego prywatnych poglądów, w których

sprzeciwiał się polityce konserwatywnych władz, broniących się przed wprowadzeniem antykoncepcji. Jak pisał w przedmowie do *Przestrzeni! Przestrzeni!*:

W grudniu 1959 roku prezydent Stanów Zjednoczonych, Dwight D. Eisenhower, stwierdził: „Tak długo, jak ja jestem na tym stanowisku [...] ten rząd [...] nie uzna sprawy kontroli urodzin za problem, który winien zostać objęty naszą polityką i rozwiązany. To nie nasza sprawa”. Żaden rząd amerykański od tamtych czasów nie uznał tego za swoją sprawę (Harrison, 1990, s. 6).

Autor jednoznacznie sprzeciwiał się tego rodzaju konserwatywnej polityce gabinetu Eisenhowera i jego następców. Twierdził ponadto, że kontrola urodzin jest kluczowym zagadnieniem w obliczu rosnącej populacji ludzi:

W 1950 roku Stany Zjednoczone – skupiając zaledwie 9% światowej populacji – konsumowały 50% światowego wydobycia surowców. [...] Przy końcu stulecia, jeśli liczba mieszkańców Ameryki będzie wzrastać w tym samym tempie, kraj ten będzie potrzebował ponad 100% wszystkich pozyskiwanych na Ziemi kopalin tylko po to, by utrzymać swój standard życiowy (Harrison, 1990, s. 6).

Książka Harrisona jest już w punkcie wyjścia rodzajem etycznej interwencji mającej na celu sprowokowanie dyskusji na temat antykoncepcji, ale i problemu konsumpcji oraz ekspansji Stanów Zjednoczonych w celu zaspokojenia dość wygórowanych potrzeb przeludnionego kraju. Tym samym światopoglądem obdarza swoich bohaterów. Różnice między filmem i książką narzucają się same przez się. W filmie reżyser postanowił nakreślić obraz kompletnego rozpadu społeczeństwa. Natomiast w powieści ludzie protestują przeciw odbieraniu im politycznej sprawczości, sprzeciwiając się przymusowej polityce socjalnej: obowiązkowemu przechodzeniu na emeryturę, ograniczeniom swobód obywatelskich, a przede wszystkim organizują masowe marsze poparcia dla antykoncepcji. W filmie te wątki zostały skreślone. W obrazie Fleischera obywatele Nowego Jorku stanowią bezkształtną masę, która cofnęła się do najprymitywniejszych instynktów. Ludzie wyglądają i zachowują się tak samo. Jedyne akcje, które podejmują, to spanie i jedzenie. Są więc wcieleniem biernego konsumenta, który nie podejmuje żadnych aktywności, przestaje nawet myśleć, krążąc jak we śnie pośród pustynnych krajobrazów przeludnionego świata. Masa ta wywołuje zamieszki tylko w sytuacji wyczerpania dostawy zielonej pożywki lub chwilowego odcięcia wody pitnej.

Podczas gdy w książce autor maluje świat w krytycznym momencie przeludnienia, reżyser filmu wykorzystuje wątek spisku przeciwko ludzkości jako głównego mechanizmu napędzającego fabułę. Wyraźnie rozgranicza dobro i zło, moralność od niemoralności, przypisując władzy główną winę za masową dehumanizację. Źródłem problemów jest według niego nie blokowanie polityki kontroli narodzin, ale ogólnie pojęty modernizm, który wyrzucił tradycyjne wartości do góry nogami. A bez tych tradycyjnych wartości, wiązanych przede wszystkim z wiarą katolicką, stworzył apatyczną, bezkształtną masę ludzi, którzy zagubili swój cel życia, krok po kroku odzierani z resztek humanizmu przez pozbawione moralności elity. Dlatego też cyniczny Sol, który w powieści ginie w trakcie demonstracji domagającej się przegłosowania ustawy liberalizującej kontrolę urodzin, w filmie dokonuje eutanazji w poczuciu rezygnacji, które dotyka go po odkryciu spisku elit.

Dobłą ilustracją tego stanowiska jest pierwsza sekwencja obrazów w filmie, przedstawiająca urbanizację Stanów Zjednoczonych. Pokaz zaczyna się od sielankowych

fotografii wsi przy akompaniamencie wolnej muzyki, by przejść do obrazów miasta, a potem aglomeracji, z której człowiek i natura znikają kosztem maszyn. To alegoryczne streszczenie rozwoju Stanów Zjednoczonych w XX w. Pokaz kolejnych obrazów przyspiesza, muzyka staje się agresywna, fotografie zostają wyparte przez kolejne, tworząc wrażenie natłoku czy konkurencji. Montaż jakby „kroi” rustykalną rzeczywistość amerykańskiego matecznika, zamieniając go w miasto-monstrum, pełne samochodów, wysypisk śmieci i tłumów, w którym każdy wygląda i zachowuje się tak samo. W tym niespełna 3 minutowym fragmencie otwierającym film możemy dostrzec zarzut, jaki Fleischer wysuwa wobec modernizmu. Idealizując przeszłość, w której dominowały wartości oparte o tradycję, w tej dynamicznej sekwencji obrazów wskazuje na rozrost przemysłu, kapitalizmu i technologii jako tych czynników, które zaczynają żyć własnym życiem i niszczyć społeczeństwo od środka.

Żeby wyrazić tę radykalną obcość, Fleischer sięga po motyw kanibalizmu. Ludzie kompletnie nieświadomie zjadają sami siebie. Brak surowców zmusza rządzących do produkowania pożywienia ze zwłok umarłych, które następnie sprzedaje się na rynku pod przykrywką. Ten strach przed kanibalizmem to tak naprawdę metafora braku kontroli nad środkami produkcji, figura obywatelskiej niewiedzy spowodowanej centralizacją władzy i kontrolą mediów. Dzieje się tak na skutek przekroczenia pewnej krytycznej liczby ludności, która zamiast aktywnie uczestniczyć w negocjacji warunków bytowych zaczyna biernie wegetować. Uzależnienie od ekspertów i brak dostępu do wiedzy to główne zagrożenia ery postindustrialnej. Nic dziwnego, że w takich warunkach tworzą się monopole, a może nawet i spiski, które zagrażają ludzkości.

Taki paranoiczny scenariusz, który wykorzystuje w filmie Fleischer łączy się więc z kanibalizmem. Nieco więcej światła rzuca na ten problem esej Claude’a Lévi-Straussa *Wszyscy jesteśmy kanibalami*. W opublikowanym oryginalnie w 1993 r. artykule francuski antropolog przewrotnie twierdzi, że termin kanibalizm jest kategorią etnocentryczną, to znaczy „istnieje w oczach jedynie tych społeczeństw, które go potępiają” (Lévi-Strauss, 2015, s. 127). Wynikają z tego co najmniej dwa problemy: pozycja obserwatora, który może oskarżać o kanibalizm innych, oraz widoczność kanibalizmu jako taka. Lévi-Strauss przywołuje w tym celu przykład choroby kuru, której epidemia wśród pierwotnych ludów Papui-Nowej Gwiney związana była z praktykowaniem przez nich kanibalizmu. W większości na chorobę zapadały kobiety i dzieci w trakcie rytualnej uczty mózgu ciała zmarłego. Jednocześnie przywołuje współczesne mu kontrowersje związane z występowaniem u wielu kobiet leczonych na bezpłodność i dzieci, którym wstrzykiwano hormony wzrostu, podobnych objawów jak w chorobie kuru. Okazało się, że leki te pochodziły z niewysterylizowanych ludzkich mózgów. Argument francuskiego badacza ma na celu rozszerzenie pojęcia kanibalizmu – nie chodzi w nim tylko o spożywanie, a raczej konsumpcję innych ludzi.

Kanibalizm może przybrać postać pokarmową (w okresie przednówka lub z powodu upodobania do mięsa ludzkiego), polityczną (jako kara za zbrodnie lub zemsta na wrogach), magiczną (aby przyswoić sobie cnoty zmarłych lub wręcz przeciwnie, odpędzić ich duszę), rytualną (jeśli stanowi część kultu religijnego bądź święta zmarłych, albo rytu dojrzałości, czy też ma zapewnić urodzaj). Może wreszcie mieć formę terapeutyczną [...]. Zastrzyki z hormonów przysadki oraz szczepionki z substancji mózgowej, o których mówiłem, transplantacje

organów, która jest dziś na porządku dziennym, należą bezdyskusyjnie do tej ostatniej kategorii (Lévi-Strauss, 2015, s. 127).

Kanibalizm, mimo że bardzo staramy się temu zaprzeczyć, może istnieć w tej ostatniej formie także w społeczeństwie Zachodu. Podobieństwa między ludami Papii-Nowej Gwinei i Francji narzucają się same przez się; obie grupy były nieświadome przyczyn choroby, zapadały na nią głównie kobiety i dzieci, i co istotne – nie traktowały one siebie jako kanibalistycznych. Oprócz niespodziewanych zagrożeń, jakich dostarcza uprzemysłowienie ludzkiego ciała, na pierwszy plan wysuwa się problem obcości. Nie znamy pochodzenia niektórych leków i tajników przemysłu farmaceutycznego. Między słowami Lévi-Strauss stara się powiedzieć, że granica między ludem cywilizowanym i nie-cywilizowanym jest bardzo cienka, a kwestia etyki schodzi w społeczeństwie post-industrialnym na dalszy plan.

Trzeba zwrócić uwagę na swoistą filozofię tożsamości, która wyłania się z praktyk kanibalistycznych. Strach przed kanibalizmem nie wynika tylko i wyłącznie z odrazy, jaką większość ludzi darzy zjadanie ludzkiego mięsa. Ten strach ma również swoje podłoże na poziomie ontologicznym. Jak pisał Jeff Berglund:

Bycie konsumowanym przez innego burzy granice tożsamości: w byciu konsumowanym Ty stajesz się Mną, a ja staję się Tobą-mną. Kanibalizm to metafora zagrożenia spójności podmiotu (Berglund, 2006, s. 8).

Bycie konsumowanym konotuje utratę tożsamości na rzecz innego. Lęk jaki rodzi się w tej sytuacji można wytłumaczyć profanicznym charakterem tej praktyki. Bycie zjedzonym przez innego jest zaprzeczeniem tradycyjnego dla kultury judeochrześcijańskiej obrządku pogrzebowego. Nie dokonuje się tutaj żadne zbawienie. Mało tego, dusza zostaje niejako zawłaszczona przez tego, kto konsumuje. Warto w tym punkcie rozważyć przybliżyć sens praktyk kanibalistycznych choćby Azteków. Peggy Sanday odnosząc się do ich aktów składania ofiar i konsumowania ludzi, twierdziła, że sens kanibalizmu daleko przekracza kwestię „jedzenia”, a dotyczy ściśle ustanowionego porządku społecznego. Spożywanie przez Azteków ludzkiego mięsa jest tylko częściowo prawdą, ponieważ sami konsumenci wierzyli, że dostępują boskiego pokarmu:

Aztekowie bali się, że gdy bogowie stają się głodni ich destrukcyjne moce staną użyte przeciwko ludziom. By utrzymać te mistyczne siły kosmosu w równowadze i zapewnić społeczny porządek Aztekowie karmili swoich bogów ludzkim mięsem. Przez ten akt konsekracji składani w ofierze ludzie przeistaczali się w bogów. Przez jedzenie ludzkiego mięsa, człowiek wchodził w komunie, we wspólnotę z bogami, a cudowna siła była nadawana człowiekowi (Sanday, 1986, s. 7).

Składani w ofierze byli symbolicznie konsumowani przez bogów, przemieniając się w tym akcie w nich samych, tak więc spożywanie ich ciała przez Azteków było dopełnieniem symbolicznego transferu. Istotne w tych rozważaniach jest dla Sanday, że w ten sposób Aztekowie odnawiali przymierze z bogami, co miało zapewnić porządek społeczny. Niemniej, w tego rodzaju praktykach widać, że jednostkowa tożsamość (ofiary) zostaje wymazana, ciało zostaje sprowadzone do magicznego artefaktu, które w rytuale zamienia się w ciało boskie. Tego rodzaju „poświęcenie” tworzy unię – odnawia relacje na planie wertykalnym (bogowie–ludzie) oraz horyzontalnym (ludzie–ludzie). Choć tego rodzaju praktyka ma mieć „pozytywne” znaczenie dla wspólnoty,

to w Okcydencie budzi niepokój, właśnie dlatego, że zagraża wolności jednostki – wymazuje bowiem jednostkowość.

Twórcy *Zielonej pożywki* wykorzystali kanibalizm właśnie jako motyw profanicznej ofiary. W świecie bez transcendencji rytuał został zastąpiony przez przemysł maszynowy, a unifikacja na poziomie ładu symbolicznego została wyparta przez prymitywne instynkty zaspokojenia głodu. Spożywanie zielonej pożywki to komunია pokraczna, ustanawia patologiczną *communitas* – zapewnia jedynie trwanie na poziomie fizjologicznym, podczas gdy niszczy tożsamość narodową i jednostkową, zamieniając ludzi w biernych konsumentów, dbających tylko o przetrwanie. Kanibalizm staje się więc czymś horrendalnym. Ogólnie rzecz ujmując, twórcom chodzi o dyskusję nad stopniem separacji ludzi od siebie. Zasadniczo tłumaczy to funkcję tego motywu w kulturze. Jest używany po to, by poddać w wątpliwość dominujący porządek rzeczywistości. Jak pisał Jeff Berglund:

Śledzenie sposobów użycia kanibalizmu daje wiedzę na temat tego, jak wzmacniają lub destabilizują one dominujące myślenie na temat rasy, płci, seksualności i klasy społecznej. Z biegiem czasu temat kanibalizmu wielorako podważał te kategorie. Od początku reprezentacje kanibalizmu w kulturze Stanów Zjednoczonych ujawniały postawy dotyczące rasy i praktyk budowania imperium, ale niedawno temat ten zaczął być używany przez pisarzy i producentów kultury do krytyki polityki imperialnej i ideologii rasy, płci, seksualności i podziału klasowego, które je wspierają (Berglund, 2006, s. 3).

Kontynuując swoje rozważania, Jeff Berglund twierdził, że kanibalizm stanowi w kulturze amerykańskiej figurę szczególną, za pomocą której Amerykanie przedstawiają Innego. O kanibalizm oskarżane były rdzenne ludy Ameryki (na przykład lud Hopi) w celach czysto politycznych, aby ukazać ich tradycje jako wrogie cywilizowanemu światu (Berglund, 2006, s. 6–7). Choć niekoniecznie miały wiele wspólnego z prawdą, miały na celu zantagonizowanie innego względem szerszej wspólnoty. Jeśli zaś chodzi o społeczeństwo homogeniczne, które, jak w filmie, zjada samo siebie – pokazuje to, że innego nie możemy już zlokalizować. Inność jako kategoria jest immanentną cechą społeczeństwa przemysłowego.

Ta właśnie kwestia inności odnosi nas do zagadnienia alienacji i związanej z nią „fałszywej świadomości”. Są to terminy opierające się na marksowsko-engelsowskiej charakterystyce kondycji wykluczenia, które na jednostkę (robotnika) nakłada system (burżuazyjnych) stosunków pracy. Marks rozumiał alienację jako wyobcowanie ludzi z *Gattungswesen*, ich istoty, a więc ze stosunków produkcji oraz z samej domeny *praxis*, czyli działania, które autorzy *Manifestu komunistycznego* uważali za główną cechę człowieka. Tymczasem masy ludzi w filmie w ogóle nie pracują. Masa odżywiająca się zieloną pożywką nie dość, że nie uczestniczy w produkcji, a jedynie konsumuje, to w akcie tej konsumpcji symbolicznie karmi się ideologią. Stan świadomości tej masy, to świadomość fałszywa, w marksistowskim rozumieniu tego pojęcia. Ideologia nie jest prostym kłamstwem – jest oderwaną od rzeczywistych stosunków międzyludzkich i stosunków produkcji, samo-mistyfikującą się świadomością, w której dominują interesy wyobrazeniowe klasy panującej.

Ideologia jest pochodną nadbudowy, która ukształtowana jest na gruncie bazy. Bazę stanowi realne życie poszczególnych ludzi, a więc produkcja. Kiedy świa-

domość wytworzona przez bazę wskutek radykalnie posuniętego podziału pracy, odrywa się od niej i osiąga samodzielność, dokonuje się jej samo mistyfikacja. [Jak pisali Marks i Engels]: „Od tej chwili świadomość rzeczywiście może sobie wyobrażać, że jest czymś innym niż świadomością istniejącej praktyki [...]” (Łukowski, 2010, s. 138).

Binarność takich struktur jak klasa pracująca – klasa panująca, czy baza i nadbudowa, które napędzają myślenie Marks’a i Engels’a o świadomości i alienacji, w filmie dość wyraźnie widać, dzięki zastosowaniu mechanizmu spisku. Namiestnicy Nowego Jorku literalnie okłamują i wyzyskują masy, zaszczepiając w ich umyśle ideologię, jakoby głównym staraniem ludzi była bierna konsumpcja. Wyzyskują do tego stopnia, że tworzą z nich materialny surowiec.

Praktyka niepomahowanej konsumpcji uprawiana przez przerośniętą ludzkość wypycha tę ludzkość w stan alienacji. Fleischer, bardziej jako teoretyk spisku niż świadomy badacz, staje więc w jednym rzędzie z filozofami, którzy łączyli ze sobą konsumpcjonizm i alienację. Związek między tymi dwoma kategoriami rozwijał m.in. Herbert Marcuse w *Człowieku jednowymiarowym*. Konsumpcjonizm odnosił do reprodukcji praktyk samo-kontroli społeczeństwa: „spontaniczne odtwarzanie przez jednostkę z góry narzuconych potrzeb nie ustanawia autonomii; świadczy tylko o skuteczności kontroli” (Marcuse, 1991, s. 25). Problem, który jawił się na horyzoncie jego rozważań, dotyczył przede wszystkim możliwości autonomii, rozumianej jako prawo do samostanowienia – w tym również prawo do opozycji politycznej. Słowem – jak myśleć niezależnie w społeczeństwie, „które wydaje się coraz bardziej zdolne do zaspokojenia potrzeb jednostek”? (Marcuse, 1991, s. 18).

Wraz z postępem systemu zaspokajania potrzeb władza stworzyła nowe formy kontroli. Rozwijając teorię ideologii jako „fałszywej świadomości”, Marcuse rozróżnia potrzeby prawdziwe od fałszywych. Te drugie są niejako narzucone przez kulturę (masową i medialną): „większość przeważających potrzeb wypoczynku, zabawy, zachowywania się i konsumowania zgodnie z tym, co zaleca reklama, kochania i nienawidzenia tego, co kochają i nienawidzą inni, należy do tej kategorii potrzeb fałszywych” (Marcuse, 1991, s. 22). W świetle tych rozważań za potrzebę fałszywą możemy rozumieć apetyt na zieloną pożywkę. Jest on wzorcowym elementem ideologii – oddziela się od praktyki produkcji, które pozostają dla jednostki obce, samomistyfikuje się jako potrzeba życiowa, jednocześnie reprodukcję i wzmacniając system represji (przemieniania poszczególnych obywateli na pożywienie).

Ale tu znaczenia „fałszywej świadomości” dla tego filmu nie wyczerpują się. Warto zwrócić uwagę na kluczową dla fabuły scenę, w której Sol odkrywa prawdę o zielonej pożywce. Podczas gdy Frank Thorn przesłuchuje kolejnych zamieszanych w sprawę o zabójstwo dystygowanego członka *establishmentu*, Sol prowadzi kwerendę kolejnych nazwisk, wpadając na trop powiązań wiodących do zielonej pożywki. Sięgając do archiwum, Sol dochodzi do prawdy – plankton był czystym wymysłem – zielona pożywka robiona jest z ludzi. Sol, który przecież pamięta jeszcze czasy przed pustynią i syntetyczną żywnością, traci ostatecznie nadzieję i wiarę w odmianę losu. W obliczu tej wiadomości postanawia poddać się eutanazji. Co ciekawe, budynek, w którym ją się dokonuje, usytuowany jest w centralnej części miasta. Wnętrze jest czyste i jest w nim chłodno – zupełnie inaczej niż na ulicach, gdzie ocieplenie klimatu daje się we znaki. Personel jest doskonale przeszkolony. W obliczu wszystkich niedostatków

ta instytucja jest bardzo dobrze sfinansowana. Oznacza to, że instytucja dokonująca eutanazji jest centralna dla tego systemu społecznego.

W międzyczasie, gdy Sol ustala formalności ceremonii odejścia – wybiera kolor świateł i muzykę – Thorn odnajduje list pożegnalny i przerażony biegnie do centrum, by powstrzymać przyjaciela. Sol zostaje zaprowadzony do specjalnie do tego przystosowanej sali (ang. *theatre*), w której ma się odbyć ostatni, medialny spektakl. Rozbiera się do naga z asystą kobiety i mężczyzny, ubranych w białe szaty przepasane sznurem. Z wyglądu prezentują się jak kapłani. Podają oni Solowi napój w złotym pucharze, który prawdopodobnie zawiera truciznę. Scena ta niemal literalnie odwzorowuje figurę śmierci Sokratesa. Twórcy postawili na dość śmiało porównanie – zarówno grecki filozof, jak i obywatel Nowego Jorku umierają za prawdę w tyranicznym systemie, który czyni jednostki niewolnikami. Ale pseudo-sakralna sceneria ma też inne znaczenie: wskazuje na sekciarski charakter nowej władzy, na ironiczne wykrzywienie znaczenia śmierci w przeludnionym świecie.

Gdy Thorn dociera na miejsce jest więc już za późno na uratowanie przyjaciela. Niemniej jednak detektyw chce oglądać to, co widzi w swoich ostatnich chwilach Sol. Oczom obu ukazuje się spektakl. W okrągłej sali – teatrze na ścianach zostaje wyświetlona panorama obrazów natury. Montaż do VI Symfonii Beethovena przedstawia zielone trawy, stawy, morskie fale, kwietne łąki oraz buszujące w tych środowiskach zwierzęta. Pokazuje krajobraz, który już nigdzie na planecie nie występuje. Wzruszony i przerażony zarazem Sol wykrztusza ostatecznie, że zielona pożywka robiona jest z ludzi, po czym dodaje „zmierzam do domu”. Jednak rzeczywistość bardzo szybko weryfikuje te słowa. Ta pełna emocji sekwencja obrazów kontrastuje z kolejnymi scenami, w których zwłoki stają się przedmiotem technicznego postępowania. Po zakończonym ceremoniale personel usuwa z sali ciało mężczyzny. Thorn nie daje za wygraną i postanawia śledzić transport zwłok. Trafiają one, obok setek innych, do przypominających śmieciarki ciężarówek. Następnie zamaskowani pracownicy przewożą je do fabryki. Thorn śledzi cały proces produkcji, aż w końcu trafia na *soylent green* – niewielkie zielone krakersy zmierzające linią produkcyjną do kontenerów.

Dlaczego spektakl? Reinterpretując pojęcie fałszywej świadomości i powiązanej z nią alienacji, Guy Debord, w wydanej w 1973 r. (tym samym co film!) książce *Społeczeństwo spektaklu* traktował ideologię jako formę spektaklu, obrazów, które wyznaczają świadomość, stanowią normatywizujący model życia społecznego. Podobnie jak fałszywa świadomość w ujęciu marksistowskim oddzieliła się od stosunków produkcji, tak spektakl oddzielił się od rzeczywistości – czyli społecznej praktyki.

Spektakl, pojmowany jako całość, jest równocześnie rezultatem i celem istniejącego sposobu produkcji. Nie jest dopełnieniem realnego świata, jego dekoracyjną oprawą, ale samym rdzeniem nierealności realnego społeczeństwa [...]. Jest wszechobecną afirmacją wyboru dokonanego już w produkcji, a zarazem konsumpcją jej wytworów (Debord, 2008, s. 81).

Nierealny obraz wyświetlany w czasie ceremonii eutanazji Sola metaforycznie wspiera proces produkcji oparty na przetwarzaniu ludzkich ciał. Zawierając temu obrazowi Sol, być może wbrew sokratejskim inspiracjom twórców filmu, poddaje się systemowi. Bezwolnie staje się obiektem ideologii, która przesłania prawdziwie alienujące stosunki produkcji. Sol staje się bowiem wyalienowanym podmiotem, trybem

w maszynie systemu społecznego, sprowadzonego do biernej konsumpcji. Alienacja jako uprzedmiotowienie znajduje w filmie radykalny wyraz: Sol staje się wręcz materiałem dla przemysłu.

W spektaklu pewna część świata odrywa się od świata, występuje przed nim jako jego *przedstawienie* i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym językiem tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów, jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum, utwierdzającego ich izolację. Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to *wyłącznie w rozdzieleniu* (Debord, 2008, s. 82).

Rozdzielenie jest więc istotnym celem spektaklu jako swoistej ideologii i oznacza tyleż rozpad stosunków społecznych, co radykalne wyobcowanie. Tak możemy interpretować kluczową scenę w filmie, w której Sol, dochodząc prawdy o zielonej pożywce, postanawia dokonać eutanazji. Jest ona jednocześnie przykrywką, jak i pierwszym etapem produkcji zielonej pożywki. W tym sensie jest fałszywą świadomością, odebraną od bytu rzeczywistego, zasłania faktyczne stosunki produkcji, które polegają na przetwarzaniu ludzi w jedzenie.

Fleischer osadza ostatnią scenę w kościele, zamienionym w przytułek, gdzie ksiądz krąży z błędnym spojrzeniem wokół leżących na ziemi posłań. Reżyser traktuje to miejsce jako ostatni szaniec walki o prawdę. Z drugiej strony przypomina on raczej dom szaleńców, którzy nie reagują nawet na odbywającą się w jego murach strzelaninę. Poważnie ranny Thorn ma małe szanse na przeżycie. Postanawia zwierzyć się swojemu przełożonemu, o którym wiemy, że jest skorumpowany (wcześniej wydał rozkaz zakończenia śledztwa). Choć Thorn wykrzykuje słynne w historii kina „*Soylent Green is people!*” szanse, że zostanie zrozumiany w tym przybytku obłędu, są mało prawdopodobne. Wygląda też na to, że jego najbliżsi współpracownicy są zamieszani w całą aferę. Zakończenie pozostaje więc otwarte. Interesująco robi się jednak na napisach końcowych. Oglądamy bowiem ten sam kolaż wideo, który na łożu śmierci podziwiał Sol. To ironiczny zabieg twórców, którzy zdają się mówić „uchyliliśmy rąbka tajemnicy, a teraz zasłony ideologii na powrót spadają na rzeczywistość”.

Zastosowanie metafory kanibalizmu w odniesieniu do społeczeństwa masowego składa się na bardzo wyraźną tezę wpisującą się w teorie krytyczne lat 60. o utracie podmiotowej autonomii na skutek umasowienia i ideologii konsumpcjonizmu. Jakkolwiek z dzisiejszej pozycji możemy patrzeć z nieco przymrużonym okiem na śmierciarki wywożące ludzi, to film wpisuje się w popularną w kulturze tamtych lat, a także w kulturze science-fiction, dystopię. Prezentuje wizję świata, w którym zbyt duża rola biznesu do spółki z technologią mogą zagrozić autonomii społeczeństwa i wolności podmiotu. Kanibalizm stanowi figurę tej futurologicznej wizji. Można wątpić, czy Fleischer mógł odwoływać się do marksistowskich teorii. Stanowią one jednak rozwinięcie i wytłumaczenie myślenia w kategoriach teorii spiskowych, które prezentuje film. Problem alienacji rysuje się w nim bowiem dobitnie – zwłaszcza w odniesieniu do pojęcia „fałszywej świadomości”, którą można rozumieć zarówno na poziomie wycofywania udziału człowieka w domenę praxis, jak chcieli to widzieć pierwotnie Marks i Engels, stworzenia fałszywych potrzeb, jak pisał Marcuse, czy też ulegli konsumpcji obrazów, jak opisywał to Debord. Film ilustruje wszystkie te trzy procesy. Jednocześnie przypisuje sobie funkcję interwencyjną. Ma rację Marcuse pisząc, że „wszelkie wyzwolenie zależy od świadomości zniewolenia” (Marcuse, 1991, s. 24).

Film w zamierzeniu staje się wehikułem prawdziwej świadomości, rozrywającej iluzję spektaklu.

Literatura

- Berglund J. (2006), *Cannibal Fictions. American Explorations of Colonialism, Race, Gender, and Sexuality*, Madison.
- Debord G. (2008), *Spółczesność spektaklu*, „Panoptikum” nr 7 (14).
- Harrison H. (1990), *Przestrzeni! Przestrzeni!*, Poznań.
- Lévi-Strauss C. (2015), *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, Kraków.
- Łukowski M. (2010), *Ideologia w kontekście marksizmu. Teoria społeczna Karola Marksa i Louisa Althussera*, „Studia Philosophica Wratislaviensia”, t. 5, nr 4.
- Marcuse H. (1991), *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa.
- Sanday P. (1986), *Divine Hunger: Cannibalism as a cultural system*, Cambridge.

Cannibalism as a symptom of false consciousness in *Soylent Green* (1973)

Abstract: *Soylent Green* (1973) is one of the first movies that pictured the fear of overpopulation telling a story of postapocalyptic cannibalism. The metaphor stands for the movie's main concern of modern society being deeply disintegrated. Such a meaning of cannibalism was put forward by Jeff Berglund and Peggy Reeves among others. In my analysis, I emphasize interpreting this social strangeness as a result of alienation. According to Marxist theory of false consciousness, I trace interconnection between the movie's plot and ideology. I conclude that *Soylent Green* warned American society against unreserved admiration for technological advance, which takes away their power, and thus is linked with the countercultural and anti-technological movements in the United States.

Keywords: *cannibalism*, popular culture, ideology, *Soylent Green*, false consciousness

Raport Weyland Yutani nr 263: Nowe możliwości ekspansji na księżycu LV-223

„Raport korporacji Weyland Yutani nr 263 (przeznaczony wyłącznie do użytku wewnętrznego). Po zapoznaniu się z danymi przesłanymi przez ekspedycję statku badawczego *Prometeusz* i statku kolonizacyjnego *Przymierze* zarząd firmy zmuszony jest podjąć następujące kroki w celu zapobieżenia dalszym niekontrolowanym przeciekom informacji i tym samym przypadkom szpiegostwa przemysłowego ze strony konkurencji. Zważywszy na fakt, iż zarząd i egzoplanetarne stacje odbiorcze straciły kontakt z oboma wspomnianymi statkami po przesłaniu przez nie niepełnych danych, poniższy raport i wszelkie wypływające z niego dyrektywy należy traktować jako obowiązujące i tym samym należy podjąć wszelkie możliwe kroki, mające na celu wcielenie wspomnianych dyrektyw w życie w trybie natychmiastowym. Co więcej, wszyscy pracownicy korporacji zobligowani są do ich bezwzględnego przestrzegania i podjęcia wszelkich dostępnych kroków, prowadzących do zdobycia dalszych informacji na temat nowych form życia odkrytych na księżycu LV-223. Tym samym zarząd korporacji nakazuje, aby: 1) wszelkie ślady, informacje i wskazówki odnoszące się do substancji roboczo nazwanej Czarną Mazią, odnalezionej na księżycu LV-223, zostały niezwłocznie przekazane drogą zaszyfrowanej komunikacji bezpośrednio ścisłemu zarządowi korporacji Weyland-Yutani, 2) każdy ze znalezionych na księżycu LV-223 lub innych ciałach niebieskich obiektów, będących artefaktem pochodzenia pozaziemskiego, został uznany za niezbywalną własność korporacji Weyland Yutani i przekazany bezpośrednio firmie lub jej przedstawicielowi, 3) każda osoba mająca kontakt fizyczny z Czarną Mazią lub pozaziemskimi formami życia została objęta natychmiastową kwarantanną i wedle możliwości została poddana procedurze kriostazy, po czym przekazana Działowi Medycznemu Weyland-Yutani, 4) wszelkie działania podejmowane na księżycu LV-223 przez pracowników Weyland-Yutani, kolonistów lub członków Kolonialnego Korpusu Piechoty realizowano w taki sposób, aby własność korporacji, w tym próbki pochodzenia pozaziemskiego, nie uległy uszkodzeniu, 5) wszystkie jednostki zaangażowane w działania na księżycu LV-223, egzoplanetach i innych ciałach niebieskich zachowały szczególną ostrożność w kontakcie z organizmem znanym jako ksenomorf. Wobec braku szczegółowych informacji na temat tego organizmu należy podjąć wszelkie dostępne kroki w celu pozyskania próbki organicznej ksenomorfa lub, o ile to możliwe, żywego osobnika do dalszych badań. Dalsze instrukcje postępowania oraz szczegółowe dane zostaną przekazane w kolejnych raportach. Koniec transmisji”.

Powyższe słowa są oczywiście jedynie fantazyjnym przedstawieniem drobnego fragmentu fikcyjnego świata, stworzonego w 1979 r. przed reżysera Ridleya Scotta oraz scenarzystę Dan’a O’Bannona, których efektem stał się klasyczny film *science-fiction* *Obcy. 8 pasażer Nostromo*. Treść powyższego raportu oddaje jednak do-

skonale najważniejsze przesłanki, które ujawniają się w filmowej narracji obrazu Scotta. Ten osadzony w realiach niedalekiej przyszłości bio-horror odsłania zatem nie tylko nasze najgłębsze lęki przed infekcją obcym organizmem, cielesną transformacją czy szeroko pojętym nieznanym (Hurley, 1995, s. 203). To także dystopijny obraz przyszłości, zarządzanej beznamietnie zza biurka korporacyjnego molocha, jakim jest bez wątpienia wszechobecna we wspomnianej serii filmów firma Weyland-Yutani. Zauważmy, że korporacja ta zarządza praktycznie wszystkimi aspektami życia w nadchodzącej przyszłości. Poczynając od masowej produkcji syntetycznych ludzkich kopii, poprzez ciężki sprzęt przemysłowy oraz statki kosmiczne, technologie służące do terraformowania, po najdrobniejsze układy scalone – nic, co może przynieść potencjalny zysk, nie umknie zainteresowaniu firmy, nad którą unosi się duch jej ekscentrycznego patrona Petera Weylanda. Czym jest zatem ten kolos futurystycznego kapitalizmu?

Pytanie to zadać musimy sobie w kontekście płaszczyzny ideologicznej, w której zostaje umieszczona oś fabularna filmu Scotta. Ujawnia się w jej ramach bowiem pewien istotny dla zrozumienia odniesień semiotycznych porządek normatywny. Wiąże on nie tylko przedstawiane wydarzenia, ale także cały zbudowany na nich wszechświat wątków rozwijanych w mediach opowiadających historię Nostromo, jak i tego co dzieje się przed i po głównej narracji. Prequele, sequele, komiksowe kontynuacje, czy połączenie wątku obcego z filmem *Predator* z 1987 r. znacząco konstytuują ową totalność filmowego świata. Przedstawiona na ekranie rzeczywistość przepełniona zostaje nie tylko odniesieniami do zdegenerowanego społeczeństwa przyszłości, lecz także sugeruje poszukiwanie przez bohaterów jakiejś nowej formy duchowości, zgodnej z wyłaniającą się z fabuły kosmologią. Konstatację tą potwierdzają słowa Karla Mannheima, który stwierdza, iż „jest bowiem rzeczą jasną, że tylko w tak gwałtownej, radykalnie społecznej i duchowej transformacji treści, do których dotąd ustosunkowani byliśmy absolutyzująco, mogą stać się tak widoczne, że jesteśmy w stanie postrzegać wszystko jako ideologiczne” (Mannheim, 1992, s. 68).

Skoro zatem współczesność przenikają rozmaite ideologie, niniejszy tekst podejmuje próbę określenia tego, jak ich obecność ujawnia się na płaszczyźnie kinematograficznej. Realizowane jest to na drodze rekonstrukcji wybranych popkulturowych tropów obecnych w poszczególnych częściach cyklu filmowego stworzonego przez Ridleya Scotta oraz innych reżyserów kontynuujących jego dzieło z 1979 r. Kluczowym pytaniem, jakie ujawnia się w tym kontekście jest jednak kwestia, czy cykl ten jest narzędziem krytycznego osądu niektórych z nich, czy też może stanowi ich mniej lub bardziej intencjonalną afirmację? Jeśli bowiem mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem, narracja filmowa jawi się jako narzędzie manipulacji zbiorowej wyobraźni. Lokuje to problematykę niniejszego tekstu w polu, którego teoretyczne i metodologiczne ramy wyznaczają studia kulturowe, sugerując jednocześnie interpretację treści semiotycznych, niesionych przez omawiane obrazy w kategoriach takich jak władza, cielesność i podmiot. Wskazane tu ideologie, neoliberalna i imperialistyczna, uzupełniają wątki postkolonialne, religijne i związane z kategorią płci. Ich wzajemne przenikanie się budzi zainteresowanie z perspektywy socjologicznej i antropologicznej, ukazując jak dalece złożone okazują się być trajektorie współczesnej kultury popularnej.

1. Krytyka kulturowa a ideologia w cyklu filmowym Ridleya Scotta

Poszukując wolnego od wartościowania pojęcia ideologii Mannheim wychodzi z założenia, iż w sensie ontologicznym krok ten jest dopiero kwestią przyszłości (Mannheim, 1992, s. 70–71). Pojęcie takie stanowi także część wizji utopijnej przyszłości, wolnej od wszelkiego rodzaju uwarunkowań społecznych i politycznych, a więc będącej raczej pewnym projektem lub polityczną fantazją aniżeli faktem. Dysonans pomiędzy tym dążeniem a rzeczywistością rodzi swoiste poczucie niepewności i kryzysu. Zdaniem George’a L. Mosse’a kryzys ten ujawnił się w znaczeniu historycznym, na przykład w dwudziestowiecznych doświadczeniach społeczeństwa niemieckiego, gdzie bazująca na filozofii romantycznej ideologia *volkizmu* zrodziła społeczny grunt pod skrajny totalitaryzm w postaci narodowego socjalizmu (Mosse, 1972, s. 308). Mowa zatem jest tu bardziej o dystopijnym niż utopijnym obrazie losów ludzkości, w którym nadrzędne stają się role odgrywane przez ponadnarodowe instytucje o charakterze ekonomicznym. Ich sprawne funkcjonowanie w przyszłym świecie wynika z deregulacji systemów prawnych, istnienia próżni politycznej w miejscu państwa i towarzyszącej większości podejmowanych działań żądzy zysku. Weyland-Yutani uosabia wszelkie wymienione przymioty porządku neoliberalnego, z tym, że przenosi ich aplikacje w sferę naukowej fantastyki, korzystającej z tradycji literackiej wyznaczanej przez takie tropy jak powieść *Rok 1984* George’a Orwella. Reprezentacja ideologii neoliberalnej w filmie Scotta i kolejnych częściach cyklu osadzona zostaje niemniej na specyficznych dla niej symbolach i ich oddziaływaniu w polu semiotycznym.

W celu dokonania głębszej analizy retrospektywnych znaczeń pojawiających się na płaszczyźnie fabularnej, jak też symboliki, należy skupić się w pierwszej kolejności na rekonstrukcji miejsca i roli jaką odgrywa rzeczona instytucja w filmowym uniwersum *Obcego*. Zgodnie z chronologią filmowej narracji, założona w 2099 r. korporacja jest wynikiem fuzji dwóch gigantów przemysłowych – brytyjskiej firmy Weyland Corporation oraz producenta nowych technologii cybernetycznych, japońskiej firmy Yutani Corporation. Inspiracją dla tychże instytucji były autentyczne korporacje, tj. brytyjska firma Leyland, będąca dość znanym w tamtym czasie producentem samochodów użytkowych, oraz japońska Toyota Motor Corporation. Zestawienie tych dwóch firm i zarazem kultur zarządzania było pomysłem Rona Cobba, projektanta filmowego i twórcy wizualnej strony projektu Scotta. Kwestie prawne nie pozwoliły Scottowi wykorzystać nazw tych firm w filmie, co miało w jego przekonaniu także nadać wizji przyszłości bardziej realne i znajome rysy (Luckhurst, 2014). Leyland było symboliczną alegorią przemysłowej i statecznej kultury angielskiej, Toyota zaś progresywnej i nastawionej na technologiczną ekspansję Japonii. W efekcie, scalenie obu fikcyjnych podmiotów gospodarczych zrodziło gargantuiczny w swych rozmiarach i apetycie twór, przenikający głęboki kosmos w sposób całkowity i pozbawiony wszelkich skrupułów. I tak na przykład w kolejnych częściach filmowej sagi możemy dostrzec, jak daleko zostaje przesunięta moralna granica, kiedy to w wersji z 1997 r. widzimy jak Dział Badań nad Bronią Biologiczną wskrzesza główną bohaterkę Ellen Ripley, uśmierconą w poprzedniej części tylko w celu jej genetycznego połączenia z głównym antagonistą – ksenomorfem. Jednakże warto przypomnieć w tym miejscu fakt, iż pomysł Ridleya Scotta, aby wykreować tak dalece rozbudowane uniwersum postaci

i wątków, nie narodził się wraz z początkiem tej opowieści, lecz był powoli kreowany wraz z rosnącym sukcesem serii i coraz większą liczbą fanów uznających obraz ten za film kultowy. Scott porzucił projekt wraz z początkiem lat 80., oddając reżyserię kolejnych epizodów odpowiednio Jamesowi Cameronowi, Davidowi Fincherowi i Jeanowi Pierre'owi Jeunetowi. Niewiele też brakowało, aby powstała kolejna część w reżyserii znanego z obrazu *Dystrykt 9* Neila Bloomkampa. Scott powrócił jednak do kierowania projektem w 2012 r. wraz z filmem *Prometeusz*, będącym pod względem chronologii przedstawianych wydarzeń *prequelem* oryginalnego filmu z 1979 r. Świat, który widzimy w ostatnich filmach, jest zatem już znacznie ambitniej przedstawiony, tak pod względem produkcyjnego rozmachu, jak i znacznie bardziej skomplikowanej narracji. Zmienione akcenty w fabule ukierunkowują zainteresowanie widza w stronę poszukiwania odpowiedzi na podsuwane przez Scotta pytania natury egzystencjalnej, w których to reżyser *Lowcy androidów*, idąc tropem pseudoarcheologii Ericha von Dänikena, sugeruje pozaziemskie źródła życia na naszej planecie. Niemniej także w pierwszej części serii widzimy, iż za poczynaniami bohaterów kryje się motywacja materialna. W scenie, w której załoga statku Nostromo rozważa, jak się okazuje później, fatalną w skutkach, decyzję o zmianie kursu i zbadaniu tajemniczego sygnału, przeważa na równi chęć zarobku oraz lęk przed prawnie regulowaną utratą premii. Korporacyjni prawnicy tak skonstruowali bowiem treść kontraktu członków załogi, aby zobligowana była ona podążać za każdym nowo poznanym śladem pozaziemskiej inteligencji, a tym samym nowym źródłem potencjalnych dochodów czerpanych z nowych technologii.

2. Ideologiczne reprezentacje a warstwa znaczeniowa filmu

Powyższe konstatacje skłaniają do zarysowania wstępnie pewnych założeń interpretacyjnych rzutujących na zrozumienie wymowy ideologicznej całego cyklu. Po pierwsze, przyjąć możemy, że świat zbudowany w wielkim szczególe w filmowej fikcji nie jest formą czysto konwencjonalnego futuryzmu, lecz jest reprezentacją pewnych sensów zrodzonych na gruncie współczesności. Po drugie zaś, współczesność ta wymaga krytycznego komentarza, wyrażonego albo poprzez alegoryczność samej narracji, albo też, dzięki subtelny przesłaniom zawartego w filmie języka symbolicznego. Bliski neoliberalnym marzeniom hiperkapitalizm, przedstawiony w omawianym cyklu filmowym, wydawać może się pod pewnymi względami odrealniony i kampowy, zwłaszcza w poniekąd autokarykaturalnej wersji filmu w reżyserii znanego z tego typu stylu Jeana Pierre'a Jeuneta. Pragnienie zysku jest w nim bowiem przedstawione jako swoiste *force majeure*, tłumaczące nie tylko poczynania bohaterów lub komplikacje ich losów, lecz także pewne nielogiczności, pojawiające się w samej fabule. Jak bowiem wytłumaczyć inaczej skierowanie się w filmie *Obcy: Przymierze* załogi dobrze wyposażonej misji kolonizacyjnej na przypadkową planetę, o której nic w gruncie rzeczy nie wiadomo i co może stanowić poważne zagrożenie dla całej misji? Ekranowa rzeczywistość ukazuje niemniej, że w świecie przyszłości istnieje w gruncie rzeczy tylko jeden system normatywny, tj. ten charakterystyczny dla kapitalistycznych relacji produkcji, aczkolwiek tym razem przeniesionych w większej skali zdecydowanie dalej

aniżeli Pas Kuipera. Rozmach przedsięwzięcia przemysłowego, uosabianego tak przez korporację Weylanda, jak i jej konkurencję w postaci brytyjskiej firmy Seegson, może niekiedy jednak przypominać znane historyczne odniesienia do epoki, w której kapitalistyczni pionierzy podejmowali podobne ryzyko, wiedzeni widmem fortuny, choć niekiedy także osobistej sławy czy nabycia szlacheckich tytułów. Podobna atmosfera towarzyszyła bowiem działalności inżynierskiej Isambarda Kingdona Brunela – czy to w przypadku przekopania tunelu pod Tamizą (co prawie przypłacił własnym życiem), czy też mostu Clifton w mieście Bristol (Buchanan, 2006). Duch impetu rozwojowego społeczeństw wczesnej epoki przemysłowej, takiej jak te w XIX-wiecznej Anglii, wyraźnie unosi się nad projektem pozaziemskiej sagi, odsłaniając kolejne punkty zaczepienia semiotycznej sieci. Firma Weylanda jest bowiem instytucją ukazywaną nie tyleż jako sterowany centralnie przez inżyniera-demiurga ośrodek władzy, lecz nieco abstrakcyjny konglomerat interesów i sił, eksplorujących kolejne, potencjalnie rentowne przedsięwzięcia i nowe światy. Profity firmy zespolone zostają z modernistyczną wiarą w postęp, niesioną przez statki kosmiczne i umożliwiającą podbicie niezamieszkanych jeszcze ziem i złóż. Upodabnia to w pewnym stopniu działalność korporacji Weyland-Yutani do *modus operandi* Kompanii Wschodnioindyjskiej, a więc jednego z kluczowych graczy wczesnego kapitalizmu. Tym samym zasadnym wydaje się przyjęcie, obok krytyki neoliberalizmu, perspektywy postkolonialnej w odniesieniu do interpretacji tkanki fabularnej oraz ideologicznych tropów zawartych w filmie.

Jasnym jest zatem, że Weyland-Yutani jest tworem na wskroś imperialnym i ekspansywnym. Jest też jednak zbiurokratyzowaną strukturą, z właściwym tego typu instytucjom, beznamiętnym aparatem urzędniczym. W drugiej części cyklu widzimy ciągnące się w nieskończoność przesłuchanie Ellen Ripley, zdającej raport na temat tego, co stało się z pozostałymi członkami załogi Nostromo. Fakt, iż komisja przesłuchująca Ripley nie daje jej wiary, pomimo oczywistych danych, wynikających logicznie z wersji wydarzeń relacjonowanych przez bohaterkę, zostaje skonstrastowany z natychmiastową reakcją ze strony korporacji, wynikającą z zerwania łączności z należącą do niej, kosztowną bazą terraformującą. Korporacyjna rachunkowość wyznacza w tym sensie cele i granice działania, nadając fabule właściwą jej motorykę, przy jednoczesnym zaakcentowaniu moralnie uzasadnionych motywacji Ripley i deprawacji sabotującego jej poczynania przedstawiciela Weyland-Yutani, Cartera Burke’a. Stawia to Ripley w pozycji nie tylko protagonisty, lecz również kulturowego bohatera w antropologicznym rozumieniu tego pojęcia przez Josepha Campbella, a więc figury transformującej dzięki postępującemu doświadczeniu transgresji moralnych granic (Campbell, 1997). Pod względem strukturalnym trudno zaprzeczyć, że Ripley również przechodzi wraz z biegiem fabularnej osi głęboką duchową transformację, kończącą się osiągnięciem stanu transcendencji ciała dzięki zespoleniu z ksenomorfem. Wyzwala się tym samym z moralnego uwikłania, tj. ludzkich słabości, nie zezwalających na dostrzeżenie rzeczy takimi jakie są. Realia kosmicznego życia i pracy nie napawają bowiem optymizmem. Niemalże tak samo łatwo można w kosmosie zbić fortunę, jak stracić życie na nieznaczącym posterunku, umieszczonym gdzieś na peryferiach galaktyki. Tradycyjnie pojmowana moralność nie leży zresztą w interesie firmy, co więcej – jest z nim skrajnie sprzeczna. Jasnym jest, że wraz z biegiem filmowej chronologii jej nadrzędnym imperatywem staje się zawłaszczenie obcego organizmu i wszelkich jego derywatów

w postaci czy to wspomnianej czarnej mazi, czy też innych pochodnych genetycznych. Cel ten wyznacza trajektorię wydarzeń także w sensie ich wagi znaczeniowej. Główna oś fabularna kolejnych części odchodzi zatem od personalnych i emocjonalnie nacechowanych zmagani bohaterki z ksenomorfem, a staje się walką suwerennego podmiotu z wyzuta z emocji machiną instytucjonalną, zorientowaną na zysk. Trudno określić obraz ten manifestem robotników przyszłości, jednak wyraźnie zaznaczony jest w nim proletariacki wydzwitek, a w początkach epoki Ronalda Reagana ten fakt jedynie zyskiwał na znaczeniu. Wyraz daje temu prostota estetyczna. Co ciekawe, prymitywizm jest jedną z dominujących konwencji w filmie Scotta, ale też późniejszych filmach jego autorstwa jak na przykład *Łowca androidów* (Colwell, 1991, s. 124). Świat przyszłości ukazany jest w nich jako przepelniony pustką, a kosmiczna scenografia dodaje jedynie wyrazu osamotnienia pośród międzyplanetarnej przestrzeni i ciasnych klaustrofobicznych wnętrzy statku Nostromo.

Warto przypomnieć, że film Scotta z 1979 początkowo miał nosić tytuł *Truckers in space*, co zostało jednak w ostatniej chwili zmienione. Zachowano niemniej w warstwie scenograficznej i rysie charakterologicznym bohaterów robotnicze reminiscencje pierwotnego zamysłu. Ich dojmujące zmęczenie zmieszane jest ze strachem, w tym także przed odpowiedzialnością, jeśli odmówią oni wykonania narzuconego korporacyjną dyrektywą zadania. Świat przyszłości pełen jest zatem psujących się nieustannie maszyn, wykonanych, jak możemy się domyśleć, z najtańszych możliwych materiałów. Jednorazowość użytkowanych przedmiotów i ich zbywalność dotyczy także komponentu ludzkiego. W obliczu potencjalnego profitu, życie załogi Nostromo staje się równie nieistotne jak bezpieczeństwo lotu czy jakość prowiantu. Jak się okazuje, zadławienie jednego z astronautów w tym przypadku miało znacznie poważniejsze skutki dla otoczenia. Ostatecznie wspomniany tytuł roboczy wykorzystano w innym filmie, w którym w jedną z głównych ról wciela się Dennis Hopper, ale także ten film z 1996 r. oddaje doskonale relacje klasowe typowe nie tyle już dla kapitalizmu, ale bardziej dla jego neoliberalnego wariantu. Jest on w tym przypadku skrajną postacią modelu kapitalistycznego, w którym relacje ulegają swoistej reifikacji poprzez nasycenie ich skrajną ekonomiczną zależnością, wynikającą ze zrównania wartości jednostki ludzkiej z jej pozycją społeczną (Lambert, Herod, 2016, s. 303).

Rozpatrując fabułę cyklu z perspektywy *stricto* semiotycznej, warto przypomnieć, iż wątek Weyland-Yutani nasycony jest wieloznaczną symboliką. Poczynając od oryginalnego logo składającego się z pary skrzydeł i okręgu, poprzez imiona nadawane androidom, a kończąc na pojawiających się w poszczególnych scenach kolejnych części, symbolicznych sugestiach odnośnie do zakresu bezpośredniego wpływu korporacji na losy bohaterów – wszystkie te niuanse fabularne niosą ze sobą odpowiedni ładunek znaczeniowy, na przykład w kontekście religijnym. Logo korporacji jest w tym ujęciu nawiązaniem do symboli wywodzonych z religii staroegipskiej, a skrzydła i tarcza są interpretacją wizerunku wszechmocnego dla Egipcjan boga Amona. Z kolei w przypadku pojawiających się w każdej części cyklu androidów odnaleźć można konotacje biblijne – przykładem Dawid, jedna z postaci w najnowszych obrazach, stworzonych po dłuższej przerwie ponownie pod kierownictwem Ridleya Scotta. Pozostając w kręgu biblijnym, także nazwy pozaziemskich lokalizacji, w których odbywają się filmowe wydarzenia, kryją odniesienia do Starego Testamentu. Nazwa księżycy LV-223 z filmu

Obcy: Przymierze to dość jasne wskazanie na ustęp 2:23 Księgi Kapłańskiej mówiący o roli dogmatów rytualnych. W tym sensie niestosujący się do tych stworzonych przez pozaziemską cywilizację dogmatów ludzie skazani są na konfrontację z uosabiającego szatana ksenomorfem. Z kolei księżyc LV-423 z drugiej części cyklu w reżyserii Jamesa Camerona wskazuje na ustęp 4:23 tejże księgi, który odnosi się do rytuałów ofiarniczych. Biorąc pod uwagę skalę ukazanej w nim śmierci, praktycznie wszystkich mieszkańców kolonii i członków spieszącego im na pomoc oddziału kolonialnej piechoty, ofiara ta jest nader dotkliwa. Mając w pamięci chociażby uwagi Maxa Webera odnośnie związku religii i kapitalizmu, wątki te stają się bardziej zrozumiałe (Weber, 2010).

Jednakże nie tylko wymiar religijny języka symbolicznego możemy dostrzec w każdej z części sagi. Odnajdujemy w niej również nieco bardziej nowoczesną technicyzowaną mitologię, bazującą na świeckich fetyszach. Założyciel firmy, Peter Weyland, jest archetypicznym milionerem, kierującym się z początku nie do końca jasną wizją przyszłości. Stanowi on ucieleśnienie figury *homo faber*, tak jako wynalazca nowych przełomowych technologii, pozwalających na daleką eksplorację kosmosu, jak również jako geniusz ekonomiczny, zbijający swój kapitał na niekończącej się żądzy ekspansji poprzez technologiczną dominację. Pod względem charakterologicznym jest postacią skrajnie ambitną, nieprzejednanie dążącą do obranych celów, w makiawelicznej manierze poświęcając po drodze także życie swojej córki. W jednej ze scen otwierających film *Obcy: Przymierze* daje on wyraz swoim niezmiernym ambicjom w trakcie publicznego wystąpienia w ramach znanych skądinąd wykładów z cyklu TED, mówiąc, iż tym czego pragnie to jedynie „zmienić świat”. Poznajemy jego plany nie tylko w trakcie podejmowanych przez niego działań biznesowych (te bowiem są dla widza jedynie domysłem), lecz przede wszystkim dzięki interakcjom z innymi uczestnikami ekspedycji, mającej wyjaśnić pochodzenie obiektów znalezionych na LV-223. Wiadomym staje się po pewnym czasie, że android David nie tylko pełni rolę przybranego syna wynalazcy, ale jest jego cieleśnią doskonałym i nieśmiertelnym *alter ego*. Zyskanie dostępu przez zżeranego przez chorobę i umierającego Weylanda do technologii zapewniającej *de facto* wieczne życie jest zresztą w gruncie rzeczy uniwersalnym i ponadczasowym marzeniem, otwierającym dalsze tropy interpretacyjne prowadzące do rozmaitych kulturowych odniesień. Mit Dedala miesza się w tym miejscu z legendą o Golemie, a historia Lawrence’a z Arabii spleciona zostaje z nietzscheańskim *Übermenschem*. Kulturowy eklektyzm towarzyszy serii od dawna. Wersja w reżyserii Jamesa Camerona była typowym, wielkobudżetowym *blockbusterem* ukazującym amerykańskiego *macho* w mundurze Kolonialnych Marines, ratującego nieco bezradne kobiece protagonistki. W filmie autorstwa Davida Finchera widzimy z kolei parareligijną przypowieść o winie i odkupieniu, utrzymaną w mrocznej konwencji horroru. W odsłonięciu spod ręki Jeana Pierre’a Jeuneta mamy do czynienia z komiksowym przerysowaniem ocierającym się o autoparodię. Jedynie ostatnie filmy, pozwalające Ridleyowi Scottowi powrócić do nieco już przyblakłej przez lata historii, utrzymane są w tonie powagi i nazbyt serio traktują sugerowane w fabule tezy o tym, iż życie na Ziemi jest wynikiem zaplanowanej przez tajemniczych „Inżynierów” kreacji. Genetycznie modyfikowane życie, a dokładniej rzecz biorąc mechanizm jego wytwarzania, stanowi też obiekt zainteresowania Weyland-Yutani.

3. Futurystyczny imperializm Weyland-Yutani

Możliwość całkowitej monopolizacji wybranych dziedzin przyszłych technologii jest jednak nie tylko częścią kinematograficznych fantazji, ale fragmentem jak najbardziej realnego świata globalnej ekonomii. Noam Chomsky, poddając krytyce gospodarczą hegemonię największych globalnych graczy, skupia się na uwypukleniu tych wymiarów neoliberalnych zakusów korporacyjnego porządku, które prowadzą do zagarnięcia przez współczesne korporacje sfer życia publicznego nie należących dotąd do ich dominium (Chomsky, 2005). Deregulacja systemów gospodarczych następuje na skutek zmiany w obrębie relacji władzy. To, co niegdyś przynależało do aparatu państwa i było częścią jego prerogatyw, obecnie zostaje oddane prywatnym podmiotom, poszerzającym obszar swojego bezpośredniego wpływu. Władza sprawowana przez korporacje rozpatrywana może być jednak na dwa zasadnicze sposoby. Po pierwsze, jest to ten rodzaj władzy, który opiera się na implementacji zestawu mechanizmów nacisku, wywieranego na przedmioty tejsze władzy w takim stopniu, aby te dokonały pewnych działań zgodnie z oczekiwaniami decydenta. W tym przypadku mamy do czynienia z władzą opartą o szereg prawnych i sformalizowanych zapisów, zmuszających jednostki do poddania się legislacyjnym dyrektywom. Po drugie zaś, władza ta wpisana zostaje w pewien język, wywierający nie mniej efektywny nacisk dzięki symbolicznej mocy, wypływającej z zaszczerpionego na płaszczyźnie światopoglądowej przekonania, podpowiadającego, że twarde zasady rynku stanowią jedyny obowiązujący reżim. W tej ostatniej kwestii Chomsky posługuje się w rozmowie z Davidem Barsamianem formułą zmiany reżimowej, mówiąc chociażby o historycznym kontekście postkolonialnej sytuacji w Iranie i tamtejszym przemyśle naftowym (Chomsky, Barsamian, 2005). Zerwanie w latach 60. XX w. więzów z Koroną Brytyjską i brytyjską branżą naftową wynikało w jego przekonaniu nie z usamodzielniania się irańskiej państwowości, lecz amerykańskiej interwencji, na skutek której brytyjskie wpływy w Iranie zostały uszczuplone. W ramach słynnej operacji pod kryptonimem Ajax obalono rządy Mohammeda Mossadeqa i ustanowiono reżim szacha, zniesiony dopiero wskutek antyzachodniej rewolucji ajatollahów. Zmiana reżimu jest dziś zatem eufemizmem, określającym nie tyleż transformację systemu, opartego na niepodzielnie sprawowanej władzy, w stronę nieco bardziej partycypacyjnego modelu rządów, lecz przeniesieniem władzy z jednego źródła eksploatacji na inne. Mając zatem do czynienia z modelem imperialnym, możemy spytać, czy powyższy wzór znajduje swoje odzwierciedlenie również w odniesieniu do wielkich korporacji? Przyjmując, że korporacje, jako instytucje, podlegają tym samym prawdom i trendom gospodarczym, co rządy, spytać możemy dalej, czy istnieją paralele pomiędzy imperializmem państwowym a korporacyjnym?

Michael Hardt i Antonio Negri wskazują na niezwykle interesujący związek, zachodzący pomiędzy sprawowaniem władzy, imperialną ekspansją a biologią. Imperialny paradygmat opiera się ich zdaniem na scentralizowanej normatywności i dalekosiężnej kreacji legitymizacyjnej (Hardt, Negri, 2005, s. 28). Wytwarzane w ten sposób struktury cechują się dynamizmem i elastycznością, nie tracąc jednak z oczu nadrzędnego celu, jakim jest globalna ekspansja. Jakkolwiek w sensie historycznym struktury tego typu zmieniały swą formę i zasięg, to kolejne rodzaje

się imperia wykazują zbieżną determinację, by uzyskać całkowitą i totalną kontrolę nad partykularnymi obszarami życia obywateli, w tym ostatecznie także ich niezbywalną cielesnością. Imperialna bio-polityka jest narzędziem nadzorowania podmiotów, a zagarnięcie tego ostatecznego aspektu ludzkiej egzystencji oznacza zwycięstwo władzy nad podmiotem. Hardt i Negri podkreślają niemniej znaczenie władzy biologicznej w społeczeństwie kontroli i, powtarzając za Michele Foucaultem, definiują jej istotę jako „formę władzy regulującej życie społeczne od wewnątrz, przez naśladowanie go, wchłanianie i ponowną artykulację” (Hardt, Negri, 2005, s. 39). Mimikra sfery biologicznej przez instytucje imperialne dotyka w głównej mierze poddanych znajdujących się najniżej w hierarchii bytów. Stąd też próby połączenia przez inżynierów Weyland-Yutani Ellen Ripley z ksenomorfem rozumieć możemy nie jako próbę uczłowieczenia monstrum, ale bardziej jako wydobycie z człowieka animalistycznego pierwiastka, pozbawionego moralnych i etycznych rozterek. Produkcja na skalę przemysłową doskonałych pod względem zdolności do zabijania i niespożytego kapitału bezinteresownej agresji organizmów tożsama staje się z możliwością pozyskania narzędzi kontroli tych, którzy jeszcze nie poddali się woli filmowej korporacji. Cykl życia ksenomorfa i jego wczesne stadia larwalne stanowią taki właśnie instrument bio-kontroli, poprzez zespolenie się insektopodobnego tworu z organizmem ofiary. Wszelkie próby rozłączenia symbiotycznej pary kończą się śmiercią ludzkiego żywiciela, lecz jest on jedynie w oczach Weyland-Yutani nośnikiem znacznie cenniejszego ładunku. Hodowla ksenomorfów w laboratoriach korporacji wymaga nieustannego dostarczania ludzkich żywicieli, ci zaś pozyskiwani są na drodze typowego dla neoliberalnego zarządzania *outsourcingu*. W konsekwencji, w filmie z 1997 r. zlecenie to otrzymuje oddział wyjętych spod prawa najemników, będący nie tylko grupą kosmicznych handlarzy ludzkim towarem, lecz także powiernikiem korporacyjnych interesów i *de facto* zbrojnym ramieniem Weyland-Yutani. Gdzie indziej widzimy też innych korporacyjnych żołnierzy, eliminujących zbędnych świadków machinacji przedstawicieli korporacji i nielegalnych prób pozyskania cennych próbek, jak ma to miejsce w finale filmu w reżyserii Davida Finchera.

Granica interesów tej stworzonej przez Scotta i O'Bannona instytucji poszerzana jest wraz z kolejnymi częściami cyklu, wykraczając znacząco poza orbitę LV-223. Dotyczy to nie tylko filmów fabularnych, ale całego zespołu popkulturowych mediów. Ważnym elementem porządku wydarzeń są także komiksy z tego cyklu, opisujące wydarzenia istotnie wpływające na te ukazane na płaszczyźnie kinematograficznej. To w komiksowej narracji znajdujemy m.in. postać dr. Churcha, jedynego człowieka, który przeżył asymilację z ksenomorfem. Co więcej, został przez te istoty porwany i przebywał przez długi czas w samym centrum gniazda potworów (Woodring, 1993). Innymi kluczowymi postaciami są Jeri, android w ciele ksenomorfa, oraz Eloise, królowa ksenomorfów o ciele kobiety. Świat obcego podlega coraz dalej idącej komplikacji, a wątki w oryginale jedynie subtelnie sugerowane, zyskują samodzielną rolę w poszczególnych pobocznych narracjach, kreowanych na zasadzie franczyzy. Ksenomorf stał się z czasem globalnie rozpoznawaną marką, sygnującą szereg produktów, których nie powstydziliby się zapewne Dział Promocji Weyland-Yutani. Korporacyjna logika reguluje dziś bowiem większość reprezentacji pozaziemskiej istoty w przestrzeni popkulturowej.

4. Interpretacja postkolonialna i krytyka feministyczna

W obliczu powyższych uwag rodzi się także pytanie, w jaki sposób możemy traktować filmową fikcję w kontekście pewnych ideologicznych niuansów, ujawniających się w fantazyjnej narracji? Zarysowana na wstępie interpretacja neoliberalna wydaje się nie wyczerpywać potencjału możliwych ujęć, ale też w istotny sposób wpływa na zawarte w filmie odniesienia innego rodzaju. Kluczowym aspektem fabuły, pozwalającym na rozumienie w szerszych kategoriach jej struktury i ideologicznej wymowy, jest podkreślenie celów przyświecających korporacyjnej działalności. Jak zaznaczyłem nieco wcześniej, sposób sprawowania władzy i kontroli, eksploracja i zajmowanie nowych planet, czy ich beznamiętna eksploatacja przemysłowa zbliża tą instytucję do kontekstu kolonialnego. Interpretacja z punktu widzenia teorii postkolonialnej pozwala zresztą na nieco głębsze umieszczenie w polu ideologicznym pojęcia imperializmu reprezentowanego przez Weyland-Yutani.

Każde imperium kolonialne opiera się na sprawowaniu przez centrum niepodzielnej władzy nad peryferyjnymi koloniami w wymiarze politycznym, ekonomicznym i militarnym. Edward Said określa istotę imperialnego systemu jako integralną kulturowo całość realizującą skonsolidowaną wizję dominacji. Zostaje ona narzucona kolonialnym poddanym na drodze czy to asymilacji, czy też *Kulturkampf* w sposób jednoznaczny i niebudzący żadnych wątpliwości, co do kierunku zachodzących zmian. Naczelną dyrektywą, w każdym z przypadków siłowej aplikacji imperialnej hegemonii, jest poddanie się arbitralnej woli decydentów i instrumentalizacja poddanych. Jednakże pamiętać należy, iż „żadna wizja, podobnie jak żaden system społeczny, nie posiada nad swoim obszarem całkowitej hegemonii” (Said, 2009, s. 199). Wszystkie imperia zmagają się zatem z ogniskami tubylczego buntu i oporu. Starają się jednak zawczasu im zapobiec poprzez zastosowanie przeróżnych strategii akomodacji protestu, jego rozmiękczenia i przekierowania na dogodny dla siebie tor. Zgodnie z zasadą *divide et impera*, centralna władza może zatem tak rozgrywać tłące się peryferyjne konflikty pomiędzy poszczególnymi frakcjami, aby nigdy nie osiągnęły one siły zdolnej obalić kolonialny reżim. Ruchy dekolonizacyjne, jak każda inna forma kontestacji i krytyki społecznej, są skazane na nieustanną walkę z przeważającym przeciwnikiem. Imperium jest zazwyczaj w stanie wykorzystać znacznie większe środki i bardziej brutalne narzędzia, tłumiąc kolonialny bunt. Zderzenie dwóch nierównych sił w asymetrycznej walce nie musi, jak pamiętamy z historii, kończyć się zawsze zwycięstwem imperium. Faktem jednak pozostaje, że dekolonizacja zazwyczaj stanowi długotrwały i bolesny proces rozpoczynający się na poziomie politycznym i militarnym, a kończący się na poziomie świadomościowym ostatecznym porzuceniem „białych masek”, parafrazując słowa Frantza Fanona (2008).

Uwagę naszą zaprzęta jednak w tym kontekście nie tyleż nawet system zinstytucjonalizowanej przemocy aparatu kolonialnego, co jego wpływ na ukonstytuowanie się zjawiska fetyszyzacji wybranych cywilizacyjnych przymiotów. Nietrudno się domyślić, iż są to przede wszystkim te z cech kulturowych, które przynależą wzorcom zachodnim. Zestaw tych cech obejmuje m.in. postępowość, technologiczne zaawansowanie, historycznie osadzoną refleksję filozoficzną, określone style estetyczne lub istnienie złożonych systemów prawnych rozporządzeń, regulujących rozbudowany aparat biurokratyczny. Ich aksjologiczny aspekt nie podlega w żadnym stopniu wątpli-

wości i jest jasną dyrektywą modernizmu. Nowoczesność towarzyszy kolonializmowi najpóźniej od momentu XIX-wiecznej ekspansji poza świat okcydentalny dzięki nowym sposobom przemieszczania się dalej i szybciej aniżeli pozwalał na to poziom technologiczny epoki sir Francisa Drake'a. Slogan Weyland-Yutani – „budując lepsze światy” – wyraża podobną obietnicę oddalenia się od centralnej osi świata i podróży w nieznane, dając tę samą możliwość szybkiego wzbogacenia się. Nierzadko następuje ono cudzym kosztem, albo poprzez bezpośrednią eksploatację taniej i masowej siły roboczej, albo też jej systematyczne zadłużanie. Przypomnieć warto, że mnożenie długów ekonomicznych i symbolicznych ludów zdominowanych wobec metropolii było istotnym elementem sprawowania polityki kolonialnej, w szczególności przez Brytyjczyków na kontynencie afrykańskim (Pietz, 2000, s. 61). Jak przypomina David Graeber, generowanie i późniejsze kontrolowanie zadłużenia stanowi, historycznie rzecz biorąc, jedno z najbardziej efektywnych narzędzi sprawowania władzy (Graeber, 2018). Tym razem możemy jednak zdobyć nie tylko kapitał określający jednostkowy status społeczny, lecz stać się monopolistą na wyłaniającym się dopiero rynku nowych biologicznych możliwości, które dają zdobycie próbki genetycznej lub żywego osobnika ksenomorfa.

Innym potencjalnym źródłem zysku mogą stać się, obok zasobów planetarnych i nowych miejsc kolonizacyjnych, artefakty cywilizacji „Inżynierów”. Ich technologia, zwłaszcza w zakresie biomolekularnym, znacząco przewyższa wszystko, co Weyland-Yutani ma do zaoferowania. Momentem przełomowym w serii jest tu retrospekcja zawarta w filmie *Obcy: Przymierze*, w której widzimy wysoce rozwiniętą kulturę, pochłoniętą w akcie wagnerowskiej przemocy, wynikającej z poczucia wyższości ze strony androida Davida. Ich osiągnięcia technologiczne i architektura są monumentalne, a budynki i sztuka utrzymane w stylu będącym skrzyżowaniem prekolumbijskich miast i totalitarnego projektu przebudowy Berlina pomysłu Alberta Speera. Istotny wydaje się być w tym miejscu jednakże nie tyle estetyczny aspekt tej sceny, ile to, w jaki sposób w filmie Scotta obca cywilizacja zostaje przedstawiona pod względem aksjologicznym. Kultura „Inżynierów” jest niewątpliwie ukazana poprzez pryzmat wielkości jej, nie do końca ukazanych w filmie wprost, dokonań. Jednym z nich jest kreacja życia na Ziemi poprzez prometejski akt samopoświęcenia jednego z „Inżynierów”. Ten akt założycielski i rytualna ofiara są zarazem cezurą czasową, nadającą bieg filmowej chronologii, i jednocześnie odsłaniają źródło zmian, które dokonują się na dalszych etapach kosmicznej odysei. Obca natura cywilizacji „Inżynierów” zawiera się w języku, zwyczajach i technologii. Cała ludzka działalność stanowi zaś jedynie mimikrę tych znacznie bardziej rozwiniętych dzieł, a historia gatunku ludzkiego jest z góry określona przez ich przemożny wpływ. Sugestia, iż ludzkość jest nie tylko kreacją biotechnologii pozaziemskiej cywilizacji, lecz również niezbyt udanym jej eksperymentem, burzy ów przekaz i może zakłócić dialog z „Inżynierami” (co też w jednej ze scen ma miejsce). Wielkość człowieka i sam geniusz Petera Weylanda zostaje umniejszony i zredukowany do zaledwie roli pasywnego odbiorcy przekazu kosmicznego komunikatu. Nietrudno dostrzec, że rodzi to sprzeciw ze strony ludzkich interlokutorów – jednych z wielu tworców na zaprojektowanej przez pozaziemskie istoty mapie galaktyki. Niemniej pamiętajmy, iż podobne odczucia towarzyszyły kolonialnym odkrywcom stanowisk archeologicznych w Afryce Subsaharyjskiej. W szczególności warto przypomnieć kontrowersje narosłe wokół tez na temat twórców Wielkiego

Zimbabwe, zgodnie z którymi najczęściej przyjmowano, że tak doniosłe budowle musiały być dziełem albo jakiejś zaginionej rasy białych ludzi, albo kultury blisko z nią związanej; natomiast w żaden sposób nie mogły powstać z pracy rąk miejscowych czarnych „prymitywnych” mieszkańców (Kuklick, 1991, s. 140).

Kolonialny wymiar działalności filmowej korporacji wyrażony zostaje przede wszystkim dzięki jej bio-imperialnym zakusom totalnej kontroli nad ciałem, jak i motywacjami bohaterów. Wpisanie swoistej bio-politycznej wykładni w działania korporacji Weylanda, w tym tworzenie rozmaitych hybryd człowieka i obcego gatunku, prowadzi w prostej linii do zjawiska typowego dla kolonialnych dominiów, tj. międzygatunkowego metysażu. W tym przypadku wymieszanie genotypów jest jednak jak najbardziej zamierzone jako część większego projektu eksperymentów przypominających w znacznym stopniu pseudonaukowe poczynania nazistowskich lekarzy, także tutaj mające na celu stworzenie istoty doskonałej. Posiadająca ludzką umysłowość i obce cechy fizyczne hybryda, przedstawiona w trzeciej części cyklu, jest istotą o ambiwalentnej naturze. Z jednej strony jej cielesna powłoka zachowuje większość cech ludzkich, z drugiej natomiast, pod względem motywacji, zdolności umysłowych i więzi emocjonalnej z obcymi organizmami, bliższa jest ksenomorfom. To zawieszenie pomiędzy dwoma gatunkami w pewnym stopniu zostaje także zseksualizowane, nie tylko jako wzajemna fascynacja pomiędzy Ripley i potworem. Zawarte zostaje także bezpośrednio, w erotycznej formie, którą posiada postać obcego według projektu szwajcarskiego artysty H.R. Giger, znanego z specyficznego stylu graficznego, zawierającego często elementy sugerujące interpretację seksualną (Giger, 1994). Tak ujęta obca forma życia staje się nie tylko źródłem zagrożenia dominacji gatunku ludzkiego, lecz także obiektem pożądania ze strony tak głównej protagonistki, jak i korporacji Weyland-Yutani. Pożądanie to jest symptomatyczne dla kolonialnych relacji pomiędzy podmiotem i przedmiotem dominacji (Stoler, 2002). Nie bez przyczyny zapewne główna bohaterka, grana w pierwszych czterech częściach sagi przez Sigourney Weaver, jest postacią na wskroś kobiecą. W systemie kolonialnym obecność białych kobiet podkreślała bowiem różnice rasowe oraz nierówności społeczno-ekonomiczne pomiędzy białą burżuazją i klasą urzędniczą, z jednej strony, a tubylcami i wywodzącymi się z grup tubylczych urzędnikami niższego szczebla, z drugiej. Europejki uznawano w tym kontekście za powierniczki i strażniczki zachodniej moralności (Stoler, 2002, s. 57). Jakkolwiek kobiety nie byłyby ważne dla kolonialnej dominacji, ich pozycja społeczna była jednak nacechowana poddaństwem, choć w innym stopniu aniżeli ludności tubylczej. Ich zależność wobec męskiej hegemonii wynikała bowiem z przywiązania nie tylko do tradycyjnych ról społecznych, określanych przez ówczesny patriarchalny porządek, lecz także wypływała ze struktury zależności ekonomicznej i politycznej, w której kobiety pozbawione zostały mocy decyzyjnej. Zdecydowanie dominująca w narracji postać Ripley zyskuje w tym ujęciu cechy „aktywistki”, walczącej z pozaziemskim monstrem, uosabiającym maskulinistyczną agresję i zaborczość, jak i zdominowaną przez mężczyzn korporacją.

Warto zatem zauważyć, że postać Ellen Ripley stanowi ciekawy przykład feminizmu trzeciej fali. W ten sposób interpretuje bohaterkę znacznej części cyklu m.in. Judith Newton (Newton, 1990). Przedstawiona w filmie z 1979 r. walka z obcym organizmem i jego finalna anihilacja wiąże się z dwoma zasadniczymi rodzajami symbolicznej reprezentacji. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z działaniem zbuntowanej

jednostki, której poczynania uwalniają ją (i widza zarazem) z więzów ekonomicznych i kapitalistycznego systemu pracy. Po drugie, w omawianej scenie uwidacznia się charakterystyczne dla klasy średniej przekonanie, iż aktywne zawodowo kobiety mogą stać się siłą niosącą ratunek w sytuacjach pozornie bez wyjścia (Newton, 1990, s. 83). Aktywizm Ripley jest tym rodzajem działania, które wyzwala się z męskiej dominacji i nie wymaga męskiego bohatera, aby towarzyszył jej w zmaganiach, czy też – co gorsza – z czasem sam przejął inicjatywę w walce z ksenomorfem. To Ripley jest jedyną, ale też w dużej mierze uniwersalną protagonistką, z którą może utożsamiać się zarówno męski, jak i kobiecy widz. Nie jest to jednak z początku oczywiste, gdyż w filmie narracja odsłania bardzo powoli poszczególne punkty widzenia i dopiero po pewnym czasie możemy jasno określić, iż to Ripley jest główną bohaterką tej opowieści. Jej niezłomna postawa w walce o przeżycie wynika jednak również z przyczyn innych, niż wyłącznie instynkt samozachowawczy. Jest też koniecznością w świecie, w którym męskie postacie władają w poszczególnych domenach życia, a korporacyjna logika przenika postępowanie decydentów, na przykład w postaci Dallasa, kapitana statku *Nostromo*. Figura silnej i samodzielnej kobiety, z którą możemy się utożsamiać, zastosowana w scenariuszu przez Ridleya Scotta i Dana 'O'Bannona lokuje ten obraz w określonej hollywoodzkiej tradycji narracyjnej, zainicjowanej zblizonym pod względem fabularnym filmem z 1951 r. pt. *Stwór z innego świata* (Parrill, 2011, s. 37). Tam także odnaleźć możemy, jak na owe czasy prekursorski, rodzaj filmowej reprezentacji kobiecego *ego*, zderzającego się ze strukturami władzy definiowanymi przez pryzmat męskiej hegemonii.

5. Zakończenie

Spoglądając na omawiany cykl filmowy z perspektywy trzech zarysowanych powyżej tropów ideologicznych, tj. neoliberalnej, postkolonialnej i feministycznej, dostrzec możemy nie tylko ich wzajemne przeplatanie się w warstwie interpretacyjnej, lecz także wynikający z tego faktu, nie mniej kluczowy efekt kinematograficzny. *Obcy: 8 pasażer Nostromo* stanowił w przypadku Ridleya Scotta radykalne odejście od jego wcześniejszego stylu (Raw, 2009, s. 3). Zerwanie to wiązało się z przyjęciem w kolejnych obrazach jego autorstwa, jak na przykład *Łowca androidów* lub *Thelma i Louise*, spojrzenia odsłaniającego nierzadko punkt widzenia jednostek zmarginalizowanych, ich pozycję społeczną oraz stosowany wobec nich mechanizm mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanej przemocy. Trudno oczywiście posądzać Scotta i jego zespół produkcyjny o w pełni świadome operowanie tą tematyką, zgodnie z wytycznymi teorii krytycznej w tej czy innej postaci. Jego późniejsze dokonania na polu materii kinematograficznej wydają się zresztą iść w innym kierunku. Przykład kosmicznej sagi pozostaje jednak stałym punktem odniesienia w przypadku obrazów filmowych poruszających problem dystopijnych wizji przyszłości, w której ludzkość wykazuje zdegenerowanie niegdyś szlachetnych idei i natury dalekiej od subtelного humanizmu, sugerowanego przez wczesny modernizm. Konsekwencje rozwoju technologii i niekontrolowany rozrost podmiotów takich jak filmowa korporacja Weyland-Yutani, zostają ukazane poprzez symboliczne odniesienia konstruujące filmową tkankę ze znaczeń osadzonych w porządku ekonomicznym, politycznym lub religijnym. Żon-

głowanie tymi symbolami nie zawsze jest udane, tak jeśli chodzi o jasność przekazu w danym filmie, zachowanie struktury logicznej, czy też porządku chronologicznego. Wskazać możemy niemniej wyraźnie na głęboki efekt, jaki seria o ścieraniu się oficera naukowego Ellen Ripley z kolejnymi wcieleniami ksenomorfa wywarła na współczesną popkulturę, w szczególności w jej odnodze futurystycznej.

Literatura

- Buchanan R.A. (2006), *Brunel: The Life and Times of Isambard Kindom Brunel*, London–New York.
- Campbell J. (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań.
- Chomsky N. (2005), *Government in the Future*, New York.
- Chomsky N., Barsamian D. (2005), *Imperial Ambitions: Conversations on the Post 9/11 World*, New York.
- Colwell C.C. (1991), *Primitivism in the Movies of Ridley Scott: Alien & Blade Runner*, w: J. Kerman (red.), *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip's K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Madison–London.
- Fanon F. (2008), *Black Skin, White Masks*, London.
- Giger H.R. (1994), *Giger's Alien: Film Design*, Morpheus International.
- Graeber D. (2018), *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*, Warszawa.
- Hardt M., Negri A. (2005), *Imperium*, Warszawa.
- Hurley K. (1995), *Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley's Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid*, w: Halberstam J.M., Livingstone I. (red.), *Posthuman Bodies*, Bloomington–Indianapolis.
- Kuklick H. (1991), *Contested Monuments. The Politics of Archeology in Southern Africa*, w: Stocking Jr. G.W. (red.), *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, Madison–London.
- Kumar K. (2006), *Ideology and sociology: Reflection's on Karl Mannheim's Ideology and Utopia*, „Journal of Political Ideologies”, vol. 11, no. 2.
- Kotz D.M. (2015), *The Rise and Fall of Neoliberal Capitalism*, Cambridge–London.
- Lambert R., Herod A. (2016), *Neoliberal Capitalism and Precarious Work. Ethnographies of Accommodation and Resistance*, Cheltenham–Northampton.
- Luckhurst R. (2014), *Alien*, London.
- Mannheim K. (1992), *Ideologia i utopia*, Lublin.
- Mosse G.L. (1972), *Kryzys ideologii niemieckiej*, Warszawa.
- Newton J. (1990), *Feminism and Anxiety in Alien*, w: A. Kuhn (red.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London–New York.
- Parrill W.B. (2011), *Ridley Scott: A Critical Filmography*, Jefferson–London.
- Pietz W. (2000), *The Fetish of Civilization. Sacrificial Blood and Monetary Debt*, w: P. Peels, O. Sailemnik (red.), *Colonial Subjects. Essays on the Practical History of Anthropology*, Ann Arbor.
- Raw L. (2009), *The Ridley Scott Encyclopedia*, Lankam–Toronto–Plymouth.
- Said E. (2009), *Kultura i imperializm*, Kraków.
- Stoler A.L. (2002), *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley–Los Angeles–London.
- Weber M. (2010), *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*, Warszawa.
- Woodring J. (1993), *Aliens: Labyrinth*, Milwaukee.

**The Weyland Yutani Report No 263:
New Possibilities of Expansion on the Moon LV-223**

Abstract: The chapter makes an attempt at reconstructing the semiotic structure of the cinematic series, initiated by the movie *Alien* directed by Ridley Scott. It does so by the use of interpretative methodology towards the presence and the representations of three main ideological topics, i.e.: the neoliberal ideology, postcolonial hegemony and the feminist critique. These three ideological fields shape together the meaningful dimension, which is characterized by a high level of complexity in each part of the series and other related popcultural forms. The main area of the symbolic anchoring and the point of reference for the motivations of the main characters, trajectories of side narratives, as well as the diachronic structure of the series is provided by the futuristic corporation Weyland-Yutani. It is a large complex and the source of economic pressure in a world in which profit becomes the leading imperative and it is gained with no concern for morals or lives of the crew of the Nostromo ship. This chapter reveals the way in which the corporation handles its power thanks to tools typical of neoliberal economy and how, thanks to such pop-cultural works, such model has been popularized or criticized.

Keywords: Ridley Scott, alien, movie, popular culture, Weyland-Yutani, science-fiction

Sposoby konstruowania męskich homoseksualnych bohaterów w polskim kinie fabularnym jako ekspresje ideologii

1. Wprowadzenie

W latach 70. ubiegłego wieku w myśli filmoznawczej pojawił się nurt tak zwanej „krytyki ideologicznej”, w którym rozpatrywano film jako narzędzie indoktrynacji. „Ideologię” rozumiano, zgodnie z definicją Louisa Althussera, jako „wyobrażone stosunki jednostek do realnych warunków ich egzystencji” (Helman, Ostaszewski, 2007, s. 262). W takim ujęciu – wywodzącym się z teorii Karola Marksa – widz filmowy byłby bezwolnym instrumentem w rękach zdepersonalizowanej władzy, a filmy (szczególnie te przynależne do obszaru kultury popularnej) stanowiły wytwór klasy burżuazyjnej. Jest to jednak podejście anachroniczne, gdyż – pomijając fakt, że wyklucza możliwość aktywnego udziału widza w procesie odbiorczym – pojęcie ideologii opiera się w nim na rozróżnieniu między „obiektywną prawdą” a ideologiczną iluzją, tj. znajomością własnych „prawdziwych” interesów a złudzeniami, każącymi działać przeciwko nim (Świrek, 2013). Tymczasem w wątpliwość podano istnienie „obiektywnej prawdy”, a więc także tradycyjne badania nad ideologizacją przekazów medialnych (Świrek, 2013). Termin „ideologia” zastąpiono „dyskursem”, który ma charakter opisowy, a nie krytyczny. Wprowadzenie pojęcia „dyskurs” pozwala, w założeniu, na naukową, tj. pozbawioną politycznego zacięcia, analizę sposobów, w jakie przekazy medialne odzwierciedlają hierarchię społeczną, jak i ogólnie przyjęty system wartości. Jak pisze Małgorzata Lisowska-Magdziarz: „Komunikacja [medialna – przyp. aut.] odzwierciedla hierarchie społeczne i relacje władzy i podporządkowania w stosunkach między ludźmi; odbija sposób myślenia o świecie, definicje ważnych pojęć i hierarchie wartości; ukazuje sposób myślenia o odbiorcy, i założenia co do relacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Dyskurs medialny, dodajmy, ani nie bierze się znikąd, ani nie jest (na razie) całkowicie wsobny. [...] Na dzisiaj wciąż jest mocno warunkowany i historycznie, i społecznie, i politycznie, i kulturowo” (Lisowska-Magdziarz, 2006).

Jeśli jednak dyskurs jest „odzwierciedleniem”, to jak w ogólności nazwać to, co odzwierciedla? Uznaję, że można określić to właśnie ideologią, rozumianą także jako „spontaniczne przedsady, trudne do uchwycenia czy wyrażenia, ale wpływowe właśnie dlatego, że działają jako quasi-naturalne przeświadczenia czy postawy” (Žižek, 2009, za: Świrek, 2013, s. 49). Nie oznacza to, że przekaz medialny, zawierający elementy danej ideologii, jest świadomie zideologizowaną wypowiedzią. Filmy fabularne, w szczególności filmy gatunkowe, odnoszą się często do innych przekazów medialnych, powielając typaży postaci, aby usprawnić komunikację z odbiorcą.

Celem mojej pracy jest zbadanie, jakie ideologie odzwierciedlane są poprzez konstrukcje homoseksualnych bohaterów w polskich filmach fabularnych z lat 2010–2016¹. Skupiono się przy tym jedynie na postaciach męskich, wychodząc z założenia, że męski homoseksualizm jest w większym stopniu niż kobiecy obciążony stereotypem – sposób jego przedstawiania, a także ekranowe wizerunki homoseksualnych mężczyzn stają się więc odrębnym tematem do analizy. Przyjmuję przy tym, że zaprezentowanie homoseksualnego bohatera w określony sposób (niezależnie od tego, czy owo przedstawienie jest świadomą wypowiedzią w światopoglądowym sporze, czy też nieświadomym powieleniem stereotypów) wiąże się nieuchronnie z ideologicznym odczytaniem. Wynika to między innymi z faktu, że poruszenie społecznie drażliwego tematu homoseksualizmu w filmie fabularnym (zorientowanym na masową publiczność) wywołuje wśród widzów emocje, demaskując społeczne napięcia. Homoseksualny bohater pełniący negatywną rolę w fabule może zostać odczytany jako przejaw homofobii (nie chodzi jednak o niechęć twórców wobec mniejszości seksualnych, ale właśnie o homofobię, rozumianą tutaj jako ideologia dezaprobaty wobec homoseksualizmu, funkcjonujący w społeczeństwie negatywny przesąd na temat osób homoseksualnych); z kolei pozytywna postać o homoseksualnej orientacji wskazuje na próbę walki z uprzedzeniami (i znów – nie jest to walka spersonalizowana, ale medialny dyskurs służący poprawie wizerunku osób homoseksualnych, przejaw ideologii związanej z polityką równościową, którą można określić „afirmacją” homoseksualizmu). Kluczowe dla takiej właśnie – ideologicznej – interpretacji skonstruowania filmowych postaci jest założenie, że homoseksualność determinuje całą charakterystykę bohatera, innymi słowy – z homoseksualności wynikają wszystkie jego pozostałe cechy (ale nie musi tak być – wśród badanych konstrukcji znajduję jedną, nieopartą o seksualność).

Postaci filmowe, które poddałam analizie, w zdecydowanej większości stanowią – jak postaram się wykazać – emanację ideologii afirmacyjnych. Należy przy tym pamiętać, że ideologie afirmacyjne są ściśle powiązane (komplementarne) z ideologiami odrzucającymi homoseksualizm: zawierają w sobie diagnozę społeczną, zgodnie z którą przedstawiciele mniejszości seksualnych są ofiarami negatywnych stereotypów oraz dyskryminacji. Pozytywne ekranowe wizerunki gejów i lesbijek są więc odpowiedzią na ten stan rzeczy, a ściślej – narzędziem dekonstrukcji negatywnych stereotypów poprzez zastąpienie ich stereotypami pozytywnymi. Analiza przedstawień homoseksualnych mężczyzn w polskich filmach na przestrzeni lat (rozpoczynając od pierwszych odnotowanych – w latach 50. i 60. XX w.²) doprowadziła wielu badaczy do wniosku, że były to w większości przedstawienia negatywne, czyli odzwierciedlające ideologie odrzucenia. O negatywnych wizerunkach gejów oraz tabuizowaniu homoseksualności w polskim kinie pisze m.in. Sebastian Jagielski (2004, 2012, 2013),

¹ Przyjmuję, że „homoseksualny bohater” to taki, który spełnia co najmniej jeden z następujących warunków: 1) wykazuje seksualne zainteresowanie osobami własnej płci (przy czym nie zawsze można wnioskować o stałości oraz wyłączności owego zainteresowania, co najwyżej domniemać); 2) sam określa siebie jako homoseksualnego; 3) został określony (zaplanowany) jako homoseksualny przez twórcę filmu.

² Krzysztof Tomasik odnotowuje pierwszego polskiego homoseksualnego bohatera filmowego w etiudzie „Gdy spadają anioły” (1959, reż. R. Polański) (Tomasik, 2012). Z kolei Ewa Mazierska wymienia – jako pierwszego w tym względzie – bohatera krótkometrażowego filmu telewizyjnego *Ojciec* (1967, reż. J. Hoffman) (Mazierska, 2009).

Ewa Mazierska (2009), Bartosz Żurawiecki (2013), Krzysztof Tomasik (2012), Maciej Maniewski (1994) i Wojciech Kuczok (2009)³.

Należy jednak odnotować, że od połowy pierwszej dekady XXI w. zaczęły powstawać w Polsce produkcje, które kreowały pozytywny – lub „afirmatywny”, jak określa to Jagielski (2013) – wizerunek gejów. Pierwszym takim filmem był – zaliczany do nurtu kina niezależnego – *Homo Father* (2005, reż. P. Matwiejczyk), opowiadający o miłosnym związku dwóch mężczyzn. Oprócz tego, że homoseksualni bohaterowie skonstruowani zostali w nim jako postaci pozytywne, a więc w założeniu mające wzbudzać sympatię widzów, *Homo Father* zawierał antydyskryminacyjne przesłanie: wskazywał na podobieństwa między związkiem homoseksualnym a heteroseksualnym, potępiał homofobię oraz zawierał sugestię, że jedнопłciowe pary, podobnie jak różnopłciowe, mogą z powodzeniem wychowywać dzieci. Jak przyznał reżyser: „[...] robiąc »Homo Father« – polubiłem gejów. Doszedłem do wniosku, że jeśli im serce, ciało i dusza podpowiadają, że chcą być z osobnikiem tej samej płci, to dlaczego miałbym im tego bronić?” (Marecki, 2009). Innym tytułem o podobnej wymowie była zrealizowana trzy lata później *Senność* (2008, reż. M. Piekorz), w której zestawiono opowieść o relacji homoseksualnej z historiami relacji heteroseksualnych (*notabene* scenariusz *Senności* napisał wspomniany Wojciech Kuczok, co potwierdzałoby tezę, że afirmatywne wizerunki gejów stanowią odpowiedź na wizerunki negatywne).

Przyczyn takiego zwrotu ideologicznego (który zresztą dotyczył nie tylko filmów fabularnych, ale medialnej narracji w ogóle⁴) można wskazać kilka. Ważnym czynnikiem było przystąpienie Polski do Unii Europejskiej w 2004 r. Już wówczas w Traktacie ustanawiającym Wspólnotę znajdowały się zapisy przyznające wskazanym organom możliwość podjęcia środków prawnych w celu zwalczania dyskryminacji osób homoseksualnych, z kolei Karta Praw Podstawowych UE takiej dyskryminacji wprost zakazywała (Pudło, 2016). Nie oznacza to, że istnieje prosty związek przyczynowo-skutkowy między akcesją do UE a zmianą dyskursu medialnego w Polsce, ale społeczne poparcie dla członkostwa we Wspólnocie oznaczało także poparcie dla unijnej polityki (a przynajmniej gotowość do negocjowania zasad wzajemnej współpracy)⁵.

Badając związki mediów i tożsamości gejów w Polsce Sławomir Nowak zauważa, że w pierwszej dekadzie XXI w. dokonała się „wielka zmiana społeczna”, u której

³ Dla przykładu, filmowy homoseksualista okresu PRL charakteryzowany jest z dezaprobatą jako „zniewieściał inwers” (Mazierska, 2009, s. 62), „ktoś zmanierowany, [...], o miękkich gestach, powłóczęstym spojrzeniu oraz głosie eunucha” (Maniewski, 1994, s. 88). Z kolei bohaterowie wielu polskich filmów z lat 90., jak zauważa Jagielski, konstruowali własną tożsamość w opozycji do negatywnych postaci o homoseksualnej orientacji, określanych wprost „pedałami” (Jagielski, 2012, 2013).

⁴ Afirmatywne wizerunki gejów zaczęto prezentować także w serialach telewizyjnych: *M jak Miłość* (2000–), *Magdzie M.* (2005–2007), *Barwach szczęścia* (2007–); więcej na ten temat piszą Krzysztof Arcimowicz (2013) i Barbara Łaciak (2013). Warto też zwrócić uwagę na dokument „Homo.pl” (2007, reż. R. Gliński), a także na pojawienie się (i popularność) tzw. „literatury gejowskiej”: *Lubiewo* Michała Witkowskiego, *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota* Bartosza Żurawieckiego (oba tytuły wydane w 2005 r.), *Rudolf* Mariana Pankowskiego (wznowiony w 2005 r.) (Biedroń, 2010).

⁵ Na społeczne poparcie wobec idei UE wskazuje wynik referendum w sprawie przystąpienia Polski do UE (2003): 77% głosujących wyraziło zgodę na ratyfikację traktatu akcesyjnego (*Referendum*, 2003).

podstaw – obok wstąpienia Polski do Unii – wymienia kampanię społeczną „Niech nas zobaczą” (2003) (Nowak, 2013). W ramach kampanii, która miała na celu zwiększenie widoczności osób homoseksualnych w społeczeństwie, w kilku miastach w Polsce pojawiły się billboardy ze zdjęciami jedнопłciowych par. Twórcy akcji (z pozarządowej organizacji Kampania Przeciw Homofobii) pośrednio osiągnęli cel, gdyż homoseksualizm, a dokładniej funkcjonowanie osób homoseksualnych w społeczeństwie stało się – w stopniu większym niż kiedykolwiek wcześniej – tematem politycznym. Rozpoczęła się medialna walka między środowiskami pravicowymi a lewicowymi i centro-lewicowymi. Za punkty zwrotne tego konfliktu można uznać m.in. poparty przez Czesława Miłosza i Wisławę Szymborską Marsz Tolerancji w Krakowie w 2004 r. (Jagielski, 2013), spacyfikowanie Marszu Równości w Poznaniu i serię demonstracji „Solidarni z Poznaniem” w 2005 r. (Nowak, 2013) oraz dwukrotne nieudzielenie przez ówczesnego prezydenta Warszawy, Lecha Kaczyńskiego, zgody na organizację Parady Równości w 2004 i 2005 r. (Jagielski, 2013; Nowak, 2013). Postulaty równościowe i polityka antydyskryminacyjna zyskały w drugiej połowie dekady większą popularność wśród Polaków, o czym może świadczyć wygrana proeuropejskiej partii w wyborach do Sejmu w 2007 i następnie – w 2011 r.

Nie bez związku z pojawieniem się afirmatywnych wizerunków gejów w polskich filmach pozostaje popularność tematyki homoseksualnej w kinie światowym: w 2005 r. powstała *Tajemnica Brokeback Mountain* (reż. A. Lee, prod. USA) – pierwszy gejowski film, który dotarł do tak szerokiej publiczności (został nagrodzony trzema Oscarami). Obraz Anga Lee zainspirował innych twórców filmowych do opowiadania o męsko-męskiej miłości, której spełnienie uniemożliwiają społeczne konwenanse i homofobia. Zrealizowano takie produkcje jak: *Oczy szeroko otwarte* (2009, reż. H. Tabakman, prod. Francja, Niemcy, Izrael), *Braterstwo* (2009, reż. N. Donato, prod. Dania, Szwecja), *Sila przyciągania* (2013, reż. S. Lacant, prod. Niemcy), *W ciemno* (2012, reż. M. Mayer, prod. USA, Izrael, Palestyna), *Kraina burz* (2014, reż. Á. Császi, prod. Niemcy, Węgry), *Moonlight* (2016, reż. B. Jenkins, prod. USA). Rozbudowane wątki gejowskie (nie wspominając o homoseksualnych postaciach) pojawiły się zresztą w kinie zachodnim (niemieckim, francuskim, hiszpańskim, angielskim, amerykańskim) o wiele wcześniej. Recenzując pierwsze polskie produkcje, które opowiadały o erotycznych związkach między mężczyznami (z 2013 r.) Małgorzata Sadowska stwierdza: „[...] jesteśmy [Polacy – przyp. aut.] anachroniczni. Mentalnie i erotycznie zapóźnieni. Spięci, histeryczni, pruderyjni. Jesteśmy na etapie, który Zachód przerobił dobre trzydzieści lat temu” (Sadowska, 2013). W tej perspektywie kinematografia kraju, który „goni za Zachodem”, powinna, jak wiele innych dziedzin, wyrównać pewne braki. Podobny sposób myślenia, tj. potrzeba „wyrównywania braków”, uwidacznia się zresztą w recenzowanych przez Sadowską filmach.

Analiza homoseksualnych bohaterów⁶ polskich produkcji z lat 2010–2016 pozwoliła na wyodrębnienie czterech sposobów konstrukcji: 1) bazowanie na negatywnym stereotypie z jednoczesną próbą jego przełamania; 2) wcielanie w heteronormatywną

⁶ Przyjmuję, że „homoseksualny bohater” to taki, który spełnia co najmniej jeden z następujących warunków: 1) wykazuje seksualne zainteresowanie osobami własnej płci (przy czym nie zawsze można wnioskować o stałości oraz wyłączności owego zainteresowania, co najwyżej domniemać); 2) sam określa siebie jako homoseksualnego; 3) został określony (zaplanowany) jako homoseksualny przez twórcę filmu.

strukturę społeczną; 3) korzystanie ze schematów wypracowanych przez kino zachodnie i 4) wykorzystanie homoseksualności jako jednej z podrzędnych cech bohatera. Trzy pierwsze sposoby odzwierciedlają ideologie afirmacyjne, z kolei czwarty sposób, reprezentowany przez bohatera *Sali samobójców* (2011, reż. J. Komasa), nie może być – w mojej opinii – rozpatrywany jako przejaw ideologii odnoszącej się do homoseksualizmu (choć może odzwierciedlać inne ideologie). Homoseksualność bohatera *Sali...* nie determinuje bowiem charakterystyki analizowanej postaci, stanowi jedynie jej podrzędny element.

2. Bazowanie na negatywnym stereotypie z jednoczesną próbą poprawy wizerunku

Bazowanie na negatywnym stereotypie z jednoczesną próbą jego przełamania, podobnie jak wcielanie gejów w heteronormatywną strukturę społeczną, dotyczy konstrukcji postaci drugoplanowych. Pierwszy sposób wykorzystano w filmach komediowych, które jako lekkie w formie ekranowe zabawy z założenia bazują na stereotypach, stanowiąc katalizator społecznych napięć. W *Weekendzie* (2010, reż. C. Pazura) i *Wojnie żeńsko-męskiej* (2011, reż. Ł. Palkowski) homoseksualni mężczyźni przedstawieni zostali w sposób karykaturalny, a jednocześnie wyposażeni w cechy, które pozwalały na obronę przed homofobicznymi atakami (pewność siebie, spryt, inteligencja). Przedstawicielem „odmieńców” w filmie Pazury jest Johnny (Tomasz Tyndyk) – syn szefa gangu, który kontrastuje z innymi gangsterami: ubiera się kolorowo, ekspresyjnie gestykuluje i specyficznie moduluje głos, a na akcję zlikwidowania członków rosyjskiej grupy przestępczej chce wybrać się przebrany za Elvisa. Wbrew pozorom Johnny nie jest jednak zwykłą karykaturą. W jednej ze scen dyskutuje z członkami gangu w restauracji i można uznać, że jako przedstawiciel grupy społecznej – gejów – otrzymał tutaj prawo głosu: jest równorzędnym partnerem w rozmowie i z powodzeniem wyśmiewa swoich „męskich” kolegów. Parodią jest natomiast partner Johnny’ego, który czeka na erotyczną zabawę przypięty kajdankami do łóżka i niczym kapryśne dziecko z niecierpliwością przebiera nogami. Johnny bezceremonialnie zabija go strzałem w głowę, odślaniając tym samym twarz perfidnego gracza, który tylko w obecności gangsterów staje się niegroźnym i nieporadnym (choć beczelnym) „pedałem”. W rzeczywistości potrafi zadbać o własne interesy (za zdradę współpracowników inkasuje sporą sumę pieniędzy, nie ponosząc przy tym żadnych konsekwencji). I choć Jagielski określa film Pazury „homofobicznym rynsztokiem” (Jagielski, 2013, s. 461), implikowane znaczenie *Weekendu* jest bardziej złożone: z jednej strony gej utożsamiony został z wewnętrznym zagrożeniem wobec struktury społecznej, z drugiej – odcina się od karykaturalnego wizerunku „zniewieściałej cioty”.

W *Wojnie żeńsko-męskiej* gej („Pe” grany przez Wojciecha Meczaldowskiego) zostaje wprowadzony do fabuły słowami głównej bohaterki: „Najlepszym przyjacielem człowieka jest pies. Najlepszym przyjacielem dziewczyny – diamenty. A najlepszym przyjacielem kobiety – gej!”. Meczaldowski, podobnie jak Tyndyk w *Weekendzie*, wciela się w rolę „przegiętego pedała”, jednak „Pe” (możliwe, że pseudonim odnosi się do słowa „pedał”) nie odkrywa drugiej twarzy. Nieustanny performans stał się jego sposobem bycia: w rozmowach z przyjaciółką charakterystycznie moduluje głos, prze-

sadnie gestykuluje i przewraca oczami. Został jednak zaplanowany tak, aby wzbudzić sympatię widza; wyposażono go w cechy powszechnie pożądane: inteligencję, błyskotliwość, szczerość. I chociaż scena, w której eksponuje przed widzami nagie pośladki, przymilnym głosem nawołując partnera, ma zdecydowanie charakter parodystyczny, „Pe” jest kolejnym homoseksualnym bohaterem, którego konstrukcja sygnalizuje zmianę w narracji dotyczącej gejów.

3. Wcielanie w heteronormatywną strukturę

Wcielenie w heteronormatywną strukturę oznacza przystosowywanie bohatera do obowiązujących norm społecznych. Zintegrowany albo inaczej – skonsumowany przez społeczeństwo – gej dąży do stworzenia stabilnego związku z drugim mężczyzną, jest dobrym pracownikiem lub sprawnym przedsiębiorcą, posiada powszechnie pożądane cechy charakteru (na przykład zaradność, opanowanie, asertywność) i co najważniejsze – nie wyróżnia się z tłumu ani zachowaniem, ani wyglądem. Dla skonstruowania takiego bohatera niezbędna jest odpowiednia struktura filmu, który powinien opowiadać co najmniej dwie równorzędne historie relacji uczuciowych, w tym jedną dotyczącą relacji homoseksualnej. W ten sposób gej zostaje zestawiony z heteroseksualistami i w zestawieniu tym wypada albo neutralnie (jako osoba, która posiada te same potrzeby emocjonalne i przeżywa podobne problemy jak przedstawiciele większości seksualnej) albo pozytywnie (na tle heteroseksualistów tworzy bardziej udane i stabilniejsze związki).

Powyższą strategię najpełniej zrealizowano w komercyjnych produkcjach telewizji TVN – *Listach do M* (2011, reż. M. Okorn) i *Listach do M 2* (2015, reż. M. Dejczer). Oba filmy opowiadają kilka luźno ze sobą powiązanych historii, których motywem przewodnim jest miłość. Każdy z bohaterów po pokonaniu przeciwności – najczęściej związanych z niewiarą we własne możliwości albo z nieporozumieniami – znajduje w sobie pokłady pozytywnych uczuć wobec innych lub odkrywa, że owe uczucia są odwzajemniane. W pierwszej części *Listów...* Władi (Paweł Małaczyński), zabiegany, ale zawsze elegancki szef agencji eventowej, decyduje się zapłacić koleżance z pracy za odegranie roli jego narzeczonej na rodzinnej wigilii. Gdy w ostatniej chwili dziewczyna rezygnuje z wykonania zlecenia, Władi przełamuje obawy i przedstawia rodzicom swojego chłopaka – Tomka (Marcin Stec). Zaskoczona jest nie tylko rodzina bohatera, ale także sami widzowie: postać Władiego nie została przecież wyposażona w żadną stereotypową cechę, która mogłaby już wcześniej zasugerować „niestandardową” orientację. Wręcz przeciwnie, Władi jest odwróceniem stereotypu: nie wyróżnia się z tłumu, raczej znika w nim dzięki szaremu garniturowi, okularom i gładko przyczesanym włosom; nie wykonuje artystycznego zawodu, sprawnie zarządza przedsiębiorstwem, nie jest ofiarą niespełnionej miłości lub homofobii. Doskonale dopasowany do heteronormatywnej społeczności, nie jest posądzany o homoseksualne pożądanie. W zrealizowanej cztery lata później kontynuacji *Listów...* (*Listy do M 2*) Władi zostaje jeszcze wyraźniej „zneutralizowany”: podczas gdy pozostali bohaterowie rozwodzą się, zaliczają nieudane randki, włamują się do domów i urządzają bijatki, Władi od lat spokojnie zarządza tą samą firmą i jest w szczęśliwym związku z Tomkiem. Rzadko pojawia się na ekranie, a jeżeli już, to w roli przyjaciela jednej

z bohaterek. Decyzja o nierozwijaniu wątku Władiego mogła wynikać z założenia, że widzowie – w większości heteroseksualni – nie chcą oglądać męsko-męskich perypetii miłosnych (w pierwszej części *Listów...* twórcy skupili się na bezpiecznej z tego punktu widzenia relacji rodzice-syn).

W podobny sposób skonstruowano postać Marcela (Piotr Głowacki) w *Planecie singli* (2016, reż. M. Okorn), opowiadającej o miłosnych perypetiach kilkorga znajomych. Marcel pełni tutaj nietypową – jak na filmowego geja – rolę: jest najlepszym przyjacielem głównego bohatera, co podkreśla, że orientacja seksualna nie jest przeszkodą w budowaniu przyjacielskich relacji między mężczyznami. Inaczej niż w przypadku Władiego preferencje seksualne Marcela od początku są sugerowane za pomocą kulturowych kodów: bohater w specyficzny sposób moduluje głos i przesadnie gestykuluje. Nie jest jednak przerysowany; zostaje też wcielony w społeczną strukturę: podobnie jak pozostali, heteroseksualni bohaterowie *Planety...* znajduje partnera, z którym – w zamierzeniu – ma stworzyć długotrwały związek. Sugeruje to jedna z ostatnich scen, odbywająca się podczas szkolnego przedstawienia. Kamera kolejno ukazuje siedzące na widowni filmowe pary: dwa udane heteroseksualne małżeństwa twórcy zestawili z dwójką bohaterów płci męskiej – Marcelem i jego nowo poznanym partnerem Sebastianem. Mężczyźni spoglądają na siebie i uśmiechają się, widz może więc domyślać się kontynuacji. Znamienną cechą opisywanych komedii romantycznych jest unikanie nie tylko erotycznych, ale nawet w najmniejszym stopniu podszytych erotyzmem scen z udziałem homoseksualnych bohaterów. Podczas gdy heteroseksualiści wymieniają namiętne pocałunki i uprawiają seks, geje okazują sobie uczucia poprzez cmoknięcie w policzek (*Listy do M 2*), chwycenie się za ręce lub wymianę uśmiechów (*Planeta Singli*). Homoerotyzm tabuizowany jest przez twórców tym silniej, im bardziej pozytywny obraz gejów chcą przedstawić. Zakładając, że to właśnie seksualna sfera męsko-męskich związków wzbudza w społeczeństwie najwięcej kontrowersji, pomijają ją, skupiając się na oznakach nieerotycznej bliskości.

Prezentowany na 40. Festiwalu Filmowym w Gdyni *Nowy świat* (2015, reż. E. Benkowska, Ł. Ostalski, M. Wawrzecki) jest – tak jak produkcje TVN – filmową realizacją tezy, że bez względu na płeć, orientację seksualną czy pochodzenie wszyscy ludzie są sobie równi⁷. Bohaterów każdej z trzech nowel, które składają się na film, łączy status imigranta we współczesnej Polsce oraz fakt, że muszą stanąć w obliczu trudnego, życiowego wyboru. Dramatem Afgańczyka Azzama (Hassan Akkouch) jest strach przed przyznaniem się do homoseksualnego pożądania. Erotyczny wymiar relacji między nim a Łukaszem (Dariusz Chojnacki) sugerują subtelne spojrzenia i nieprzypadkowe „dotknięcia”. Wewnętrzne rozdarcie mężczyzny zestawiono z podobnie sprzecznymi emocjami (choć mającymi oczywiście inne źródło) bohaterów heteroseksualnych.

Koncepcję kilku połączonych wspólnym motywem historii, w tym jednej dotyczącej relacji homoseksualnej, wykorzystał także Artur Urbański w *Kryształowej dziew-*

⁷ *Nowy świat*, tak jak i pozostałe podobnie skonstruowane filmy można analizować pod kątem ich potencjału edukacyjnego. „Kształcenie i wychowywanie młodego pokolenia w przekonaniu o równości wszystkich ludzi bez względu na płeć, pochodzenie rasowe lub etniczne, religię, przekonania, niepełnosprawność, wiek lub orientację seksualną to jedyna droga w rozwoju świadomego, odpowiedzialnego i demokratycznego społeczeństwa obywatelskiego” – pisała minister edukacji narodowej Joanna Kluzik-Rostkowska w liście otwartym do środowiska nauczycielskiego z okazji Dnia Praw Człowieka w grudniu 2014 (Świerszcz, 2015, s. 4).

czynnie (2016). Bohaterowie każdej z trzech zawartych w filmie opowieści stają się ofiarami irracjonalnej, destrukcyjnej miłości: Adrian jest zakochany w umierającej na raka Ani, Wiesia nie chce odejść od męża, który znęca się nad nią fizycznie, a Jacek (Mateusz Kocięcki) obsesyjnie pożąda swojego byłego współlokatora, heteroseksualnego Wasyla (Konrad Eleryk). Uczucie Jacka, podobnie jak uczucia pozostałych bohaterów, nosi znamiona szaleństwa – mężczyzna całymi nocami przeraźliwie wyje, w dzień śledzi Wasyla, pozwala mu się także upokorzyć. Obsesja jednak mija. W końcowej scenie Jacek nie tylko ze spokojem przyznaje, że fatalne zauroczenie ma już za sobą, ale także z uprzejmym uśmiechem informuje znajomego o swojej homoseksualnej orientacji. O ile więc niespełnione uczucie Jacka do Wasyla można uznać za stan chorobowy, to mniejszościowe preferencje seksualne są, zgodnie z wymową *Kryształowej dziewczyny*, czymś zupełnie normalnym i niepodlegającym dyskusji.

4. Wzorowanie się na kinie zachodnim

Pisząc o konstrukcjach powielających schematy wypracowane w kinie zachodnim, mam na myśli bohaterów tzw. „gejowskich melodramatów”, których najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem jest *Tajemnica Brokeback Mountain*. Protagoniści tego rodzaju filmów – w pewnym sensie społecznie zaangażowanych, bo potępiających homofobię – przeżywają wewnętrzny konflikt między chęcią dostosowania się do norm obyczajowych, moralnych lub zasad wiary a homoseksualnym pragnieniem. Dążeniem bohatera (czasem nieświadomionym) jest określenie i akceptacja własnej tożsamości seksualnej oraz spełnienie w miłości z mężczyzną. Główny bohater *Płynących wieżowców* (2013, reż. T. Wasilewski) – zawodowy pływak Kuba (Mateusz Banasiuk) – żyje w związku z Sylwią (Marta Nieradkiewicz), przed którą ukrywa homoseksualną orientację. W jednej z pierwszych scen Kuba uprawia w toalecie seks z innym pływakiem: szybko i ze wstydem zaspokaja swoje potrzeby, po czym odrzuca pieszczoty jednorazowego partnera, aby powrócić do *status quo* heteroseksualisty. Na wernisażu, na który niechętnie udaje się ze swoją dziewczyną („O czym ja mam z nimi rozmawiać?”), Kuba poznaje Michała (Bartosz Gelner). Mężczyźni zaprzyjaźniają się i zostają kochankami, mimo że reprezentują różne środowiska (pochodzący z niemożliwej rodziny, nieokrzesany sportowiec Kuba, który w dresie przychodzi na wystawę dzieł sztuki i jednym haustem wypija szampana, skonstrastowany został z bogatym, dobrze ułożonym i wywodzącym się z artystycznego środowiska Michałem). Nawiązywanie bliskiej relacji między bohaterami przedstawiają sceny wspólnego gotowania, nocnych jazd samochodem i podszytych tęsknotą za dzieciństwem zabaw: wskakiwania do jadącego pociągu, nieskrępowanych okrzyków na łonie natury. Reżyser bez pruderii przedstawia też gejowski seks.

Kuba jest wewnętrznie rozdarty między poczuciem obowiązku a potrzebą swobody: z jednej strony wypełnia wymagania, jakie stawiają przed nim dziewczyna i matka, bojąc się złamać społeczne konwenanse, z drugiej – pragnie poczuć się wolny w ramionach przyjaciela i kochanka. To znamienne, że Kuba wywodzi się z niższych warstw społecznych niż jego partner. Michał jest ucieleśnieniem ideału: młody, przystojny, dobrze zbudowany, modnie ubrany, pochodzący z zamożnej rodziny; zdaje się być nie tyle realną postacią, ale projekcją homoseksualnego marzenia. Na drugim

biegunie znajduje się spoglądająca z niemym wyrzutem Sylwia i ciasne mieszkanie dzielone z apodyktyczną matką. Wizja związku homoseksualnego w porównaniu z heteroseksualnym jest więc zdecydowanie atrakcyjniejsza. Jeśli przyjmiemy, że Kuba reprezentuje przeciętnego Polaka, wówczas Michał staje się wcieleniem zachodnich, wolnościowych idei i dobrobytu, a Sylwia wraz z matką Kuby, która obwinia się o homoseksualizm syna – przedstawicielkami polskiego tradycjonalizmu, zaściankowości i biedy. Zwiedziony kuszącą ideą Kuba ostatecznie łamie się pod naporem społecznej presji i zrywa kontakt z przyjacielem. W jednej z końcowych scen *Płynących wieżowców* Michał zostaje brutalnie pobity przez grupę osiedlowych dresiarzy, co można odczytać jako krytyczny komentarz wobec polskiej rzeczywistości społecznej.

Główny bohater *W imię...* – ksiądz Adam (Andrzej Chyra) – również przeżywa wewnętrzny konflikt: szczerą chęć służenia bogu kłóci się w jego odczuciu z pragnieniem fizycznej bliskości z mężczyzną. Poza Adamem w filmie odnajdziemy innych homoseksualnych mężczyzn: niepełnosprawnego intelektualnie Łukasza „Dyń” (Mateusz Kościukiewicz) oraz demonicznego Adriana „Blondyna” (Tomasz Schuchardt). Obie postaci zostały ze sobą skontrastowane, czego dosłownym wyrazem jest scena fizycznej przemocy „Dyń” wobec „Blondyna”. Niepełnosprawność Łukasza sprawia, że jego pożądanie do mężczyzny (starszego o około dwadzieścia lat księdza Adama) zyskuje wymiar uczucia czystego, instynktownego, naturalnego. Fizyczny atak stanowi więc odruchową obronę ukochanego, którego „Blondyn” pogardliwie nazwał „starą ciotą”. Adrian, w przeciwieństwie do Łukasza, jest przebiegły i wyrachowany: wykorzystuje seksualnie chłopca z ośrodka poprawczego (ofiara molestowania ostatecznie popełnia samobójstwo), a podczas spowiedzi daje księdzu Adamowi do zrozumienia, że zna jego tajemnicę („Czego ty chcesz?” – pyta Adam. „Tego samego co ty” – odpowiada spowiadany). Nie bez znaczenia jest też zewnętrzny wygląd Adriana: utlenione włosy wyróżniają go na tle innych bohaterów, są tak samo wyzywające jak jego spojrzenia. Postać „Blondyna” jest więc wcieleniem wyobrażenia o demonicznym homoseksualiście, który namawia księdza Adama do grzechu. Można przyjąć, że Adrian stanowi projekcję wewnętrznych obaw głównego bohatera; sprawia, że Adam czuje odrazę do samego siebie: „Skoro jestem gejem, to może jestem tak samo zły jak Adrian?”. Podczas gdy protagonista *Płynących wieżowców* wybierał między dwiema opcjami światopoglądowymi (liberalizm *versus* konserwatyzm), bohater kreowany przez Andrzeja Chyrę toczy wewnętrzną walkę między dwoma sposobami postrzegania własnej seksualności: jako czegoś naturalnego (opcja reprezentowana przez Łukasza, którego uczucie ksiądz odwzajemnia) oraz seksualności jako zdeprawowania (Adrian). Ostatecznie Adam angażuje się w relację z Łukaszem, proces samoakceptacji zakończył się więc sukcesem.

Jak już wspominałam, zarówno u Szumowskiej, jak i u Wasilewskiego konstrukcja głównych postaci oparta jest o strategie wypracowane w kinie światowym. Warto zwrócić uwagę na zabiegi, jakie stosują twórcy zagranicznych romansów gejowskich w celu wzmocnienia efektu melodramatycznego, czyli zbudowania – podobnie jak w *Płynących wieżowcach* i *W imię...* – wyraźnego konfliktu między dążeniami bohaterów a oczekiwaniami otoczenia. Akcja wspomnianych *Oczu szeroko otwartych* rozgrywa się wewnątrz ortodoksyjnej gminy żydowskiej, *Sila przyciągania* opowiada o miłości pomiędzy kadetami szkoły policyjnej, a *Braterstwo* – o romansie neonazistów. Wymienione filmy łączy z polskimi produkcjami nie tylko skonstruowa-

nie postaci i podobne rozwiązania fabularne, ale również ikonografia. Protagonisci *Płynących wieżowców* i *W imię...* zostali więc włączeni w ogólnoswiatowy filmowy dyskurs dotyczący gejów, aby stać się prototypami nowego, poprawionego wizerunku polskiego homoseksualisty⁸.

5. Homoseksualność jako podrzędny element charakterystyki

Protagonista *Sali samobójców* – dziewiętnastoletni Dominik – przeżywa zauroczenie szkolnym kolegą i w związku z tym staje się obiektem kpin wśród rówieśników. Wątek homoseksualnego pożądania oraz homofobicznych reakcji służy jednak do opowiedzenia uniwersalnej historii o kryzysie tożsamości, zagrożeniach wirtualnego świata, oraz potrzebie (znów: ogólnie rozumianej) akceptacji. Homoseksualność, lub też – homoseksualny epizod, stanowi podrzędny element charakterystyki Dominika, a więc nie determinuje pozostałych jego cech. Nie można tym samym analizować bohatera w przyjętych kategoriach (jako emanacji ideologii afirmacyjnej lub dezaprobaty wobec homoseksualizmu). Sądzę także, że konstrukcja *Sali samobójców* – jako zbioru wielu znaczących elementów – nie ujawnia „przedsądów” dotyczących homoseksualności. Mam przy tym świadomość, że jest to ocena subiektywna – niektórzy recenzenci uznawali wątek homoseksualnego zauroczenia za kluczowy dla całości, określając *Salę...* „pierwszym polskim filmem gejojskim” (Jagielski, 2013) lub „szlachetnym protestem przeciwko polskiej homofobii” (Wróblewski, 2011). Jak już jednak wspomniałam, poruszenie tematu homoseksualności w polskim filmie fabularnym zawsze skutkuje tego rodzaju ideologicznym odczytaniem (nawet jeśli jest to – jak w przypadku *Sali...* – jedno z wielu bardzo różnych odczytań⁹).

6. Zakończenie

Aby zanalizować bohatera filmowego jako zideologizowane przedstawienie osoby homoseksualnej, należy stwierdzić, że homoseksualność jest tą cechą, która go konstytuuje. Taki sposób konstrukcji postaci powoduje, że staje się ona odzwierciedleniem ideologii odnoszącej się do homoseksualizmu jako zjawiska. Ideologię można z kolei rozumieć jako zespół uwarunkowanych historycznie, społecznie, politycznie i kulturowo schematów myślowych, a także jako „spontaniczne przedsądy”. Ideologie afirmujące homoseksualizm, które ujawniają się w niemal wszystkich analizowanych przeze mnie konstrukcjach postaci i które są odpowiedzią na ideologie wykluczające, byłyby więc – w dużym uogólnieniu – pozytywnym przedsądem na temat osób homoseksualnych, akceptacją postulatów równościowych, świadomością funkcjonowania w społeczeństwie negatywnych stereotypów dotyczących mniejszości seksualnych,

⁸ Jak stwierdzał jeden z recenzentów *W imię...*: „[...] ten film wpisuje się w ideologiczną ofensywę, która ma zmienić nastawienie do homoseksualizmu polskiego społeczeństwa” (Adamski, 2013).

⁹ Próbuje określić wiodącą tematykę *Sali...*, część krytyków uznawała, że jest nią uzależnienie od Internetu (Wróblewski, 2011; Śmiałowski, 2011), inni dostrzegali uniwersalną wymowę dzieła, m.in. określając je jako film „o niezrozumieniu” (Maciejewski, 2011). Sam reżyser twierdzi, że *Sala...* traktuje o „potwornej potrzebie miłości, akceptacji, o dojrzewaniu” (*Sala...*, 2011).

niezgodą na ich funkcjonowanie i na dyskryminację, oraz przekonaniem, że należy i można z nią walczyć. Jednym ze sposobów walki z niesprawiedliwością społeczną jest poprawa medialnego wizerunku gejów: w ten sposób negatywny stereotyp zastępuje się pozytywnym, starą ideologię – ideologią przeciwną. Warto zauważyć, że zarówno przy negatywnym, jak i pozytywnym przedstawieniu geja homoseksualność oznacza to, co „odstaje od normy”, podczas gdy heteroseksualność ową normę reprezentuje. W takim układzie „homo-” zawsze jest podrzędne wobec „hetero-”, co – jako założenie ideologiczne – łączy ideologie afirmacyjne z ideologiami odrzucającymi homoseksualizm.

Literatura

- Adamski Ł. *Ocierający się o banal „W imię...”*. *O co tyle szumu?*, 20.09.2013, Wpolityce.pl, <http://wpolityce.pl/kultura/249142-ocierajacy-sie-o-banal-w-imie-o-co-tyle-szumu-nasza-recenzja>, dostęp: 13.06.2018.
- Arcimowicz K. (2013), *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*, Warszawa.
- Biedroń R. (2010), *Historia homoseksualności w Polsce*, w: J. Kochanowski, M. Abramowicz, R. Biedroń (red.), *Queer Studies. Podręcznik kursu*, Warszawa.
- Helman A., Ostaszewski J. (2007), *Historia myśli filmowej: podręcznik*, Gdańsk.
- Jagielski S. (2004), *Daleko od nieba, czyli gej w polskim kinie*, „Panoptikum”, nr 3 (10).
- Jagielski S. (2012), *Duch męskości wzmożonej. Męskie homospołeczności Władysława Pasikowskiego*, „Ekrany”, nr 1–2.
- Jagielski S. (2013), *Maskarady męskości: pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków.
- Kuczok W. (2009), *Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego*, Warszawa.
- Lisowska-Magdziarz M. (2006), *Dyskurs – semiotyka – wspólnota interpretacyjna. W stronę modelu zintegrowanego instrumentarium badań nad zawartością mediów (zaproszenie do dyskusji)*, „Global Media Journal” – Polish Edition, no. 1.
- Loewe I. (2014), *Dyskurs medialny – przegląd stanowisk badawczych*, „Forum Lingwistyczne”, nr 1.
- Łaciak B. (2013), *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych*, Warszawa.
- Maciejewski Ł. (2011), *Sala samobójców. Cierpienia młodego Dominika*, „Film”, nr 3.
- Maniewski M. (1994), *Zakazane rewiry?*, „Film”, nr 5.
- Marecki P., *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Warszawa.
- Mazierska E. (2009), *Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych tożsamości” w polskim kinie okresu PRL-u*, w: S. Jagielski, A. Morstin-Popławska (red.), *Ciało i seksualność w kinie polskim*, Kraków.
- Nowak S. (2013), *Seksualny kapitał: Wyobrażone wspólnoty smaku i medialne tożsamości polskich gejów*, Kraków.
- Pudło A. (2016), *Charakter zakazu dyskryminacji ze względu na orientację seksualną w prawie UE*, „Roczniki Administracji i Prawa”, nr 1.
- Referendum ogólnokrajowe w sprawie wyrażenia zgody na ratyfikację Traktatu dotyczącego przystąpienia Rzeczypospolitej Polskiej. Wizualizacja wyników* (2003), Państwowa Komisja Wyborcza, <http://referendum2003.pkw.gov.pl/sww/kraj/indexA.html>, dostęp: 4.10.2018.
- Sadowska M. (2013), *Fatalne zauroczenie. W kraju i za granicą*, https://www.canalplus.pl/film/blog-fatalne-zauroczenie-w-kraju-i-za-granica_1319_11, dostęp: 4.10.2018.
- „Sala Samobójców” – relacja z uroczystej premiery filmu (2011), www.KulisyKultury.pl, https://www.youtube.com/watch?v=B0_84quw-Yg&t=141s%2C, dostęp: 4.10.2018.

- Śmiałowski P. (2011), *Sala samobójców*, „Kino”, nr 3.
- Świrsek K. (2013), *Trzy końce ideologii – najważniejsze dwudziestowieczne ujęcia problemu*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe”, nr 1 (41).
- Tomasik K. (2012), *Gejere! mniejszości seksualne w PRL-u*, Warszawa.
- Wróblewski J. (2011), *Recenzja filmu „Sala samobójców”*, reż. Jan Komasa. *Być Sobą*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1513476,1,recenzja-filmu-sala-samobojcow-rez-jan-komasa.read>, dostęp: 4.06.2017.
- Žižek S. (2009), *Widmo ideologii*, przeł. M. Kropiwnicki, w: M. Kropiwnicki, J. Kutyla (red.), *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa.
- Żurawiecki B. (2013), *Na drugim brzegu*, „Kino”, nr 11.

Methods for constructing the male homosexual characters in Polish feature films as expressions of ideologies

Abstract: The ideological character of cinema manifests itself, *inter alia*, in the processing and production of social stereotypes. This applies also to the images of homosexual men which are shaped by social, political, historical and cultural factors. To examine the ideological dimension of constructing homosexual characters in Polish cinema, I analyze thirteen characters in Polish feature films produced in 2010–2016. As a criterion for choosing the characters I apply their clearly defined or suggested homosexual preference. The analysis includes, among other things, their appearance, personality traits, social status, relationships with other characters and the function they have in the story. I distinguish four ways of constructing homosexual characters: 1. based on a negative stereotype with a simultaneous attempt to improve the image, 2. incorporation into a heteronormative social structure, 3. using patterns developed in Western cinema, and 3. using homosexuality as one of the secondary elements of the characteristics. The first three ways reflect the affirmative ideologies that respond to the negative image of gays in the media. One of the affirmative actions is the replacement of negative stereotypes with positive stereotypes.

Keywords: Polish cinema, homosexuality, gay, ideology

Teorie spiskowe w filmach Patryka Vegi

Pierwszym myślicielem, który zajął się zagadnieniem konspiracjonizmu i teorii spiskowych, był Karl Popper. W *Spółeczeństwie otwartym i jego wrogach* (Popper, 1987) przedstawił wizję myślenia spiskowego, które jest „czymś na kształt całościowej ideologii” – gotową wizją funkcjonowania społeczeństwa i wyjaśniania zjawisk politycznych (Czech, 2015, s. 40). Spiskową wizję społeczeństwa umieścił on w szerszym systemie pojęciowym, jako nośnik utopijnych i historycystycznych ideologii. Ze względu na bliskość konspiracjonizmu i historycyzmu można posłużyć się również teorią Rolanda Barthes’a, którą w twórczy sposób na potrzeby badania teorii spiskowych posłużył się niedawno Michał Otrócki (2017).

Barthes definiuje mit jako unaturalnienie historii (Barthes, 2008). Mit przedstawia rzeczywistość – będącą wypadkową procesów historycznych – jako obiektywną i niezmienną. Zarazem dokonuje tego usuwając w cień własne ideologiczne i polityczne założenia, jawiąc się jako opowieść zdroworozsądkowa. Jak zauważa Otrócki, mechanizm teorii spiskowej działa odwrotnie. Wbrew mitowi, konspiracjonizm z powrotem umieszcza interpretację rzeczywistości w logice dziejów – logice podporządkowanej już jednak odpowiedniemu światopoglądowi. Pośrednio więc obecność myślenia spiskowego w kulturze jest funkcją ideologii, tworzy bowiem „spiskologiczny świat anty-mitów dominującego porządku” (Otrócki, 2017, s. 116–117).

Dziś teorie spiskowe wyrastają na jedną z ważniejszych kategorii semiotycznych, nazywających bardzo wyrazistą wiązkę poglądów i uprzedzeń, która ma ambicję całościowego opowiedzenia świata, odkrycia tego, co ukryte, dokonania jasnego podziału i określenia dobra i zła, a także przejęcia monopolu interpretacyjnego, stania się obowiązującym sposobem myślenia. Najważniejszym polem, na którym rozgrywa się walka o ten monopol, jest kultura. Nic więc dziwnego, że pojawiają się filmy o jednoznacznie spiskowej konstrukcji, zwłaszcza że sama konstrukcja dzieła filmowego bardzo pomaga w przedstawianiu w nim teorii spiskowych (por. Czech, 2006). Niniejsza praca ma za zadanie pokazać, jak Patryk Vega używa spiskowego imaginarium; schematów narracyjnych, toposów, zapożyczeń z istniejących i często rozpowszechnionych teorii spiskowych obecnych w przestrzeni publicznej.

Dwa analizowane w tej pracy filmy są najbardziej jaskrawymi przykładami myślenia spiskowego w polskim kinie w ostatnich latach. Ukazana w nich wizja świata odpowiada definicji teorii spiskowych, zaproponowanej przez innego wybitnego badacza konspiracjonizmu, Daniela Pipesa: „Teorie te zawierają zazwyczaj trzy podstawowe elementy: potężną, złą i zakonspirowaną organizację aspirującą do ogólnoświatowej hegemonii; nieświadomych wykonawców i agentów, którzy poddają cały świat wpływom rzeczzonej grupy do tego stopnia, że jest ona zaledwie o krok od osiągnięcia sukcesu; i wreszcie dzielną, ale osaczoną ze wszystkich stron grupę, która pilnie potrzebuje twojej pomocy, by zapobiec katastrofie” (Pipes, 1998, s. 41).

Warto również dodać, że teorie spiskowe posiadają aspekt parareligijny, podobnie jak na przykład nazizm i komunizm (Voegelin, 1994). Część badaczy totalitaryzmów zwracała uwagę na leżący u podstaw ich ideologii gnostycyzm i manicheizm. Agnieszka Dygant, która zagrała w części filmów Patryka Vegi – w tym w filmie *Botoks* – w jednym z wywiadów użyła następującego stwierdzenia: „[Vega] coś wie o Polakach. To co mnie interesowało od początku w *Służbach specjalnych*, w *Pitbullach*, to było coś takiego, że ja widzę świat, widzę Ciebie, widzę Państwa, ale nie widzę, co jest pod spodem. I to jest dla mnie interesujące”. To zdanie oddaje esencję manichejskiej, spiskowej wizji świata, z twardym podziałem na świat poznawalny i niepoznawalny, zły i dobry, tak jak to zawarł w swojej filozofii Mani. Rolą wtajemniczonego, proroka, który „wie”, jest poprowadzenie grupki dzielnych, otoczonych przez złe moce ludzi i oświecenie im płomieniem swojej wiedzy mechanizmów działania świata, których zwykły człowiek w żaden sposób nie jest w stanie poznać.

Służby specjalne, film, który w sposób idealny odpowiada definicji spisku Pipe-sa, opowiada o trójce oficerów różnych służb, która zostaje zwerbowana do nowej, działającej półlegalnie organizacji, założonej przez oficerów zlikwidowanej właśnie WSI. Służba ta otwarcie stawia sobie za cel wywołania chaosu w państwie, doprowadzenia do zmiany na szczytach władzy, zrehabilitowanie Wojskowych Służb Informacyjnych i przywrócenia stanu rzeczy sprzed ich likwidacji. Film spotkał się z mieszanym odbiorem krytyki, porównywano go do wcześniejszych *Pitbulli* Patryka Vegi, a porównanie to wyszło zdecydowanie na niekorzyść *Służb specjalnych*. Niemniej chwalono pomysły (choć niepozbawiony błędów) scenariusz, sprytnie połączenie różnych teorii spiskowych, pojedyncze kreacje aktorskie, utrzymanie tempa odpowiedniego dla filmu sensacyjnego i ogólnie wypełnienie wymogów kina gatunkowego. Dużo ciekawszy od opinii krytyków okazał się jednak polityczny odbiór filmu. *Służby specjalne* zostały zaatakowane zarówno przez media prawicowe, liberalne i lewicowe, z dwóch sprzecznych z sobą wzajemnie punktów widzenia. Prasa prawicowa zarzuciła Vedze wystawienie pomnika Wojskowym Służbom Informacyjnym, oczernienie Antoniego Macierewicza i zespołu zajmującego się likwidacją WSI, brak pokazania powiązań oficerów WSI z rosyjskimi służbami specjalnymi. Portal wPolityce.pl ogłosił, że film *Służby specjalne* jest „ostatecznym upadkiem” Patryka Vegi (co szybko okazało się nieprawdą) i przedstawia „złych likwidatorów vs. dobrych agentów” (Adamski, 2015).

Tymczasem media liberalne i lewicowe zarzucały filmowi propagowanie spiskowej wizji świata, krytykowały decyzję o premierze tak mocno przesiąkniętego aktualną polityką filmu 3 miesiące przed wyborami samorządowymi (wietrząc w tym zresztą spisek). Portal NaTemat.pl ogłosił, że „Patryk Vega nakręcił dwugodzinny spot wyborczy PiS-u. Służby specjalne to zbiór wszystkich teorii spiskowych prawicy” (Sikora, 2014). Film miał kompromitować WSI i pokazywać oficerów tej służby jako zdegenerowanych, zdolnych do wszystkiego, działających poza granicami prawa i podatnych na manipulacje.

O ile recepcja *Służb...* była wielowarstwowa, o tyle w przypadku *Botoksu* recenzenci mówili jednym głosem. Film spotkał się z ogromną falą krytyki, zarówno w kwestiach technicznych, jak i fabularnych. Odmawiano mu jakiegokolwiek wartości, kwestionowano zasadność powstania (warto zaznaczyć, że *Botoks* również spotkał się z oskarżeniami spiskowej natury, miał być antyaborcyjną agitką, zrobioną na

zamówienie Kościoła/PiS-u lub jeszcze innych sił). Z tak skrajnej krytyki wyłamali się tylko dwaj – za to dość wpływowi – recenzenci: Tomasz Raczek i Michał Oleszczyk (Raczek, 2017). Obaj nie mieli oczywiście żadnych złudzeń co do artystycznej wartości tego dzieła, wskazywali oni przede wszystkim na fenomen społeczny, jakim natychmiast się ono stało. Zauważyli też jawnie kampową formułę. Bardzo ważnym aspektem przy omawianiu tych filmów jest również fakt, że zogniskowały one debatę publiczną związaną z konspiracją w takim stopniu, pomimo negatywnych recenzji osiągnęły sukces frekwencyjny (zwłaszcza *Botoks* – dystrybutor donosił o ponad 700 tys. widzów w ciągu pierwszych trzech dni wyświetlania), a spory wokół nich wyszły poza krąg krytyki filmowej (Dobrzyński, 2017).

Trzeba tu dodać, że narzędziem analitycznym, które użyte zostało przy pracy nad tymi filmami, była analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego, opracowana przez Seweryna Kuśmierczyka (2015). Ta metoda bardzo wnikliwej, fenomenologicznej obserwacji najdrobniejszych zabiegów filmowych uwzględnia co najmniej 3 rzeczy: 1) świadome i konsekwentne stosowanie zabiegów filmowych i ich całkowite współgranie z treścią dzieła, 2) obecność w filmie mechanizmów, symboli, zachowań i odniesień możliwych do zanalizowania narzędziami antropologii kultury i 3) intertekstualność i odniesienia do innych tekstów kultury. Nie są to subiektywne wybrane kryteria, dowodzą one po prostu świadomego używania warsztatu. Sama obecność tych elementów świadczy o tym, czy dzieło jest dobre warsztatowo. I trzeba od razu powiedzieć, że analizowane w tej pracy filmy dobre nie są. Z drugiej jednak strony nie jest tak, jak chciałaby część krytyków, że obrazy te nie posiadają żadnej wartości artystycznej. Vega zastosował przede wszystkim w *Służbach specjalnych* szereg zabiegów, które wzmacniają lub modyfikują treść dzieła i które poddają się analizie filmoznawczej.

Spiskowe elementy w filmie Vegi przenikają się i tworzą warstwy stale samointerpretujących się wzajemnie odniesień. Konstrukcja filmu doskonale oddaje konstrukcję samych teorii spiskowych, które są chmurami tekstów, bytami nieautorskimi, powstającymi równolegle, przenikającymi się wzajemnie, niemającymi początku ani końca. Ponadto, odniesienia do różnych zjawisk i wydarzeń z życia społecznego i historii w *Służbach specjalnych* są podzielone na kolejne kręgi wtajemniczenia (bardzo spiskowa konwencja). O ile pewnie każdy widz tego filmu bez trudu odczytał nawiązania do spraw tak głośnych, jak samobójstwa Andrzeja Leppera albo Barbary Blidy, zapewne dużo mniej jasne są przedstawienia afery zbożowej, zabójstwo Eugeniusza Wróbla i odczyta je ten, kto regularnie śledzi prasę codzienną.

Na dalszych etapach są jednak wskazówki przeznaczone dla ludzi mocno zaawansowanych w tropieniu teorii spiskowych lub na przykład w dyskursie skrajnej prawicy. Co więcej, znajomość tych najbardziej hermetycznych nawiązań może dostarczyć argumentów do interpretacji filmu skrajnie różnej od tej, która powstałaby bez tych odczytań.

Aktor grający gen. Światłę (którego nazwisko, swoją drogą, też można interpretować jako puszczanie oka do nieco bardziej świadomego widza) wypowiadając swoją pierwszą kwestię na ekranie cytuje manifest fundacji *Pro Milito* (organizacji zrzeszającej oficerów WSI w stanie spoczynku): „Nie daj się naprawiać hałastrze cienkoszyich, łysiejących wodzów. Nie płacz, nie błagaj, nie melduj, nie awanturuj się, nie ukorcz, nie płaszcz, nie pełzaj”. Sprawa tego manifestu stała się w 2008 r. głośna

w środowisku prawicy, była opisywana na szeregu niszowych blogów, z mediów tradycyjnych najwięcej pisał o niej „Nasz Dziennik”. Fundację *Pro Milito* oskarżano wtedy o próbę puczu w wojsku. Z mediów o większym zasięgu krótkie notki zamieszczało kilka portali internetowych (IAR, 2008), można więc powiedzieć, że sprawa jest całkowicie zapomniana. Jest to przykład tropu, który podejmą tylko widzowie na co dzień interesujący się teoriami spiskowymi w życiu publicznym. Tymczasem wyłapanie tego zdania otwiera nową ścieżkę interpretacyjną i ustawia pozostałe wątki filmu w relacji podległości do niej.

W filmie splatają się bowiem najważniejsze teorie spiskowe obecne w naszym życiu publicznym – poza jedną. Brakuje w nim najważniejszej teorii, dominującej nad całym dyskursem publicznym – teorii zamachu w Smoleńsku. Tymczasem w całym dziele obecne są tropy; wypowiedzi, odniesienia, które zdają się nie łączyć z żadnym z wymienionych przeze mnie wcześniej wydarzeń. Nadrzędnym celem, do którego dąży w *Służbach...* generał Światło, było umieszczenie swojego człowieka „pod żyrandolem”. To wyrażenie weszło do języka potocznego za sprawą konferencji Donalda Tuska ze stycznia 2010 r., podczas której ogłosił, że nie będzie się ubiegał o urząd prezydenta. Określenie „człowiek z żyrandolem” na stałe przyłgnęło przez to do prezydenta Komorowskiego. W filmie wątek umieszczenia odpowiedniego człowieka pod żyrandolem nie zostaje dokończony, zaś gen. Światło popełnia samobójstwo, szepcząc przedtem, że „tego, czego teraz ode mnie chcą, nie mogę wykonać”. Co było zadaniem tak strasznym, że ktoś, kto przez cały film zajmował się zlecaniem zabójstw, bezczeszczona zwłok, malwersacjami finansowymi i okradaniem państwa wołał popełnić samobójstwo, niż je wykonać? Na to pytanie odpowiedź w filmie nie pada, a stale powracający motyw człowieka pod żyrandolem nie zostaje w żaden sposób rozwiązany, stając się pustym znaczącym, kontrastując z dosłownymi odniesieniami do życia politycznego, które dominowały przez cały film. W ten sposób Patrykowi Vedze udało się wkomponować w film najważniejszą z politycznych teorii spiskowych, jednocześnie nie pokazując jej w filmie, co widocznie uznano za nieodpowiednie.

Oto kompletna lista teorii spiskowych, afer i skandali, obecnych w polskiej przestrzeni publicznej, do których odnosi się wprost Patryk Vega: samobójstwa Andrzeja Leppera i Barbary Blidy, zabójstwo Eugeniusza Wróbla, działalność kościelnej Komisji Majątkowej i rola w niej byłego funkcjonariusza SB, Marka Piotrowskiego, afery zbożowa i śmierć Hassana Al-Zubaidiego, seks-afery i afery gruntowa w Samoobronie, istnienie w strukturach WSI nieujawnionego w raporcie z likwidacji oddziału specjalnego SOWA, aresztowanie doradcy politycznego Samoobrony i Ruchu Palikota Piotra Tymochowicza pod zarzutem pedofilii, domniemywane związki z agenturą szefów prywatnych mediów, m.in. Jana Wejcherta, Zygmunta Solorza, a także nawiązanie w tym kontekście do Jana Kulczyka. Cała działalność trójki głównych bohaterów może zostać odczytana jako działania tzw. „seryjnego samobójcy” (tą etykietką nazywa się niekiedy ciąg samobójstw i zabójstw dokonanych w mniej lub bardziej niejasnych okolicznościach przez ludzi związanych z polską polityką, które zwolennicy teorii spiskowych łączą w jeden ciąg przyczynowo-skutkowy).

Patryk Vega zastosował szereg zabiegów formalnych, które miały uwiarygodnić prezentowaną przezeń historię. Najbardziej rzucającymi się w oczy są oczywiście gęsto porozsiewane „przypisy”, objaśniające żargon używany przez oficerów służb. Biała czcionka na czarnym tle przywodzić może na myśl wręcz film dokumentalny. Dla

zwiększenia efektu Vega dorzucił do slangu służb specjalnych parę wyrażen wziętych raczej z gwary więziennej (czy ogólnie przestępczej), które padały również w poprzednich jego filmach z serii Pitbull. Osluchany z tymi wyrażeniami widz Vegi tym łatwiej uwierzy w realizm języka, a przez to – oddanie realiów również w pozostałych warstwach filmu.

Innym chwytem zastosowanym przez Vegę jest włożenie w usta Joanny, granej przez Kamillę Baar, żargonu korporacyjnego, potocznie zwanego „korpomową” czy „korpogadką”. Żargon ten, zapewne bliższy przeciętnemu widzowi niż slang Wojskowych Służb Informacyjnych, uwiarygodnia główny język filmu. Warto zauważyć, że Joanna pracuje w niemieckiej korporacji farmaceutycznej, co jest hiperlinkiem między oboma omawianymi filmami i jednym z działań Vegi, przez który część krytyków pisze o „uniwersum Vegi”, silnych związkach między jego sensacyjnymi i kryminalnymi filmami. Podobnie rzecz jasna sprawa ma się z żargonem lekarskim w *Botoksie*. Być może ze względu na lepsze osłuchanie publiczności z tym językiem Vega nie zdecydował się również umieścić tam przypisów ani objaśnień.

Film podzielony jest również na krótkie sekwencje, mające pokazać kolejne elementy rzemiosła oficerów tajnych służb. I znowu, miejscami wygląda to jak film dokumentalny, widzimy etapy pracy takie jak: analizowanie życiorysu kandydata, werbunek, organizacja budżetu służby, wydawanie instrukcji operacyjnych itd. Te dokumentalne momenty filmu są najbardziej perswazyjnymi, najmocniej uwiarygodniającymi jego elementami (Czech, 2006, s. 87).

Służby specjalne były raczej chwalone za zgrabne połączenie różnych teorii spiskowych w jedną, toczącą się wartko opowieść. Vega uniknął również największego chyba niebezpieczeństwa, jaki grozi autorowi przy podjęciu się tematyki spiskowej, czyli stworzenia naiwnej opowieści, w której wszystko dzieje się za sprawą omnipotentnych spiskowców, a wszelkie wydarzenia okazują się przez nich z góry zaplanowane. Scenarzyści i autorzy wykorzystują czasem styl paranoiczny, licząc, że wszechogarniający spisek pokryje braki scenariuszowe i nielogiczności. Zazwyczaj dzieje się odwrotnie i zastosowanie figury spisku skutkuje powstaniem innych nielogiczności (zresztą ten sam mechanizm działa w przypadku teorii spiskowych wykorzystywanych w polityce). Patrykowi Vedze należy oddać, że nie uległ pokusie przedstawienia absolutnego spisku, pokazał, jak spiskowcom komplikują się plany, operacje nie wychodzą tak jak powinny, albo odwrotnie – zrzędzeniem losu osiągają cele, których nawet nie planowali.

Jednym z konsekwentnie stosowanych w *Służbach specjalnych* zabiegów jest obecność koloru żółtego w newralgicznych dla spiskowej konstrukcji filmu momentach. Podczas pierwszego pojawienia się postaci wzorowanej na Antonim Macierewiczu na półce leżą żółte teczki, podobnie podczas rozmowy Białka, postaci granej przez Olgę Bołądź, z jej przełożoną z ABW. Żółty element w tle zawsze towarzyszy trójce głównych bohaterów w momencie rozpoczynania kolejnej operacji, w utrzymanym w tonacji bieli domu postaci wzorowanej na Barbarze Blidzie jednym z niewielu wyrazistych kolorystycznie elementów jest żółty abażur lampy, pojawiający się w momencie, w którym ta otrzymuje telefon z poleceniem popełnienia samobójstwa. Kolor żółty jest symbolem zdrady, nieczystych intencji. Pojawia się w momentach istotnych dla misji powierzonej trojgu głównych bohaterów, których w ten sposób zdradzono, jednocześnie ich samych „wrabiając” w zdradę stanu.

Vega w jeszcze jeden sposób koduje w filmie finałową sytuację, w której trójka głównych bohaterów orientuje się, że podejmowała działania na szkodę państwa. Wskazówkę, że tak może się skończyć rozpoczęta przez funkcjonariuszy gra, zawiera sposób filmowania budynków, w których mieszczą się państwowe instytucje. Zarówno gmach parlamentu, jak i Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego są filmowane z góry, obejmując jednak fasadę budynku. Podczas tych ujęć kamera dodatkowo powoli się oddala, podkreślając ich monumentalne konstrukcje (tak wygląda na przykład pierwsze ujęcie w filmie, co przywodzi na myśl pierwszy kadr *Dwunastu gniewnych ludzi*, który miał podkreślać powagę i stałość instytucji). Tymczasem budynek, w którym mieści się nowa służba, organizowana od podstaw przez gen. Światłę, filmowany jest od dołu, w kontraście do właściwych, legalnych instytucji. Jednak w miarę postępu fabuły, gdy bohaterowie wprowadzają coraz większy chaos w Polsce, Sejm jest już ukazywany inaczej, okiem kamery znajdującej się nieco poniżej linii budynku. Są to ujęcia uzasadniające tezę niektórych recenzentów, którzy opisywali film Vegi jako traktat o stanie państwa.

Botoks, wbrew legendzie, którą szybko obrósł, nie skupia się aż w takim stopniu na teoriach spiskowych. Większość prezentowanych w nim patologii i skandali w służbie zdrowia to zwykle sprawy obyczajowe lub wypaczenia systemu. Patryk Vega zastosował w tym filmie inną niż w *Służbach specjalnych* taktykę. Struktury spisku nie są tu obecne, zamiast tego w dziele znajdują się odniesienia do teorii spiskowych dotyczących medycyny, które funkcjonują w przestrzeni publicznej. Wszystkie wiążą się z wątkiem koncernu farmaceutycznego, przedstawionego w *Botoksie* zgodnie z kanonem teorii spiskowych o tzw. *Big Pharmii*. Koncern korumpuje lekarzy i nakłania do przepisywania pacjentom niepotrzebnych lub zbyt drogich leków, handluje nielegalnymi, nieistniejącymi lub szkodliwymi lekami, fałszuje dokumentację medyczną i wiele innych. Wszystko to nawiązuje luźno do ujawnianych przez prasę praktyk niektórych firm i lekarzy. Wiarygodność podkreślić ma wkomponowana w film reklama leku na bezpłodność, w miarę wiernie pastiszująca prawdziwe reklamy preparatów medycznych.

W jednej z ostatnich scen filmu Daniela, kolejna postać grana przez Olę Boładź, wymyśla nieistniejącą chorobę i nadaje jej nazwę AH37, co jest czytelnym nawiązaniem do głośniejszych kilka lat temu epidemii świńskiej i ptasiej grypy – odpowiednio A/H1N1 i H5N1. Kontrowersje związane z polityką koncernów farmaceutycznych w czasie owych „epidemii” i liczne głosy oskarżające je o wywoływanie paniki w celu zwiększenia wyników sprzedaży są bardzo ważną cezurą w historii rozwoju medycznych teorii spiskowych, od tego czasu socjologowie i psychologowie społeczni obserwują stały wzrost wyobrażeń o spisku *Big Pharmacy*.

Co ciekawe, pomimo zupełnie symbolicznej obecności konspiracjonizmu w tym filmie Vegi, to właśnie on był najmocniej oskarżany o propagowanie teorii spiskowych. Prasa przywoływała wypowiedzi Vegi o tym, że „*Botoks* to film misyjny” i że jest „dziełem Boga” (JS, 2017) – i z tego powodu snuto domysły o Kościele, stojącym za jego wyprodukowaniem. I tym razem pojawiły się również sugestie, że ten film jest bardzo na rękę Prawu i Sprawiedliwości.

Tego typu oskarżenia i medialna burza, która rozpętuje się przy okazji każdego nowego filmu Patryka Vegi, wynikają oczywiście po części ze świadomości, jaką siłą oddziaływania ma kino i jak skutecznym pasem transmisyjnym dla krzewienia ide-

ologii może ono być. Jednak drugą intuicją, która stoi za tak emocjonalnym odbiorem dzieł Vegi, jest świadomość, jak skuteczne są teorie spiskowe, jak pociągające jest myślenie w ten sposób i jaki sukces propagandowy można osiągnąć, opierając dzieło na spiskowych schematach.

Literatura

- Adamski Ł. (2015), *Serial służby specjalne. Ostateczny upadek Vegi? Recenzja*, wPolityce, www.wpolityce.pl/kultura/253503-serial-sluzby-specjalne-ostateczny-upadek-vegi-recenzja, dostęp: 25.06.2018.
- Barthes R. (2008), *Mitologie*, Warszawa.
- Czech F. (2006), *Filmy jako teorie. Filmy Michaela Moore'a jako teorie spiskowe*, w: M. Korczyński, P. Pluciński (red.), *Konstrukcja czy rekonstrukcja rzeczywistości? Dylematy społecznego zaangażowania*, Poznań.
- Czech F. (2015), *Spiskowe narracje i meta narracje*, Kraków.
- Dobrzyński P., *Botoks wyśrubował drugie najlepsze otwarcie w historii polskiego kina. Nie ma się z czego cieszyć*, Spidersweb, www.spidersweb.pl/rozrywka/2017/10/02/botoks-rekord-otwarcia-w-kinach, dostęp: 25.06.2018.
- IAR (2008), *Prominenci WSI straszą puczem*, wp.pl, <https://wiadomosci.wp.pl/prominenci-wsi-strasza-puczem-6032041603605633a>, dostęp: 25.06.2018.
- JS (2017), *Patryk Vega twierdzi, że „botoks” to dzieło Boga. „Ja byłem jedynie narzędziem”*, gazeta.pl, www.kultura.gazeta.pl/kultura/7,114628,22501997,patryk-vega-twierdzi-ze-botoks-to-dzieło-boga-ja-byłem.html, dostęp: 26.06.2018.
- Kuśmierczyk S. (2015), *Antropologia bohatera w dziele filmowym*, Warszawa.
- Otrocki M. (2017), *Dyskurs spiskologiczny a racjonalność w metajęzyku krytycznym*, Wrocław.
- Pipes D. (1998), *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, Warszawa.
- Popper K. (1987), *Spółczesność otwarta i jego wrogowie*, t. 2: *Wysoka fala prorocत्व: Hegel, Marks i następstwa*, Warszawa.
- Raczek porównuje Vegę do Barei i sugeruje, że kobiety krytykujące „Botoks” nie mają poczucia humoru (2017), *dziennik.pl*, <http://rozrywka.dziennik.pl/plotki/artykuly/559491,tomasz-raczek-broni-botoksu-patryka-vegi.html>, dostęp: 25.06.2018.
- Sikora K. (2014), *Patryk Vega nakręcił dwugodzinny spot wyborczy PiS-u. „Służby specjalne” to zbiór wszystkich teorii spiskowych prawicy*, NaTemat <http://natemat.pl/116193,patryk-vega-nakrecil-dwugodzinny-spot-wyborczy-pis-u-sluzby-specjalne-to-zbior-wszystkich-teorii-spiskowych-prawicy>, dostęp: 25.06.2018.
- Strzyński M. (2014), *Żli likwidatorzy vs. dobrzy agenci, czyli o filmie „Służby specjalne”*, wPolityce, <https://wpolityce.pl/spoleczenstwo/216672-zli-likwidatorzy-vs-dobrzy-agenci-czyli-o-filmie-sluzby-specjalne>, dostęp: 25.06.2018.
- Voegelin E. (1994), *Lud boży*, Kraków.

Conspiracy theories in Patryk Vega's films

Abstract: This chapter is aimed at analyzing Patryk Vega's films, with special regard to *Secret Wars*. The analysis focuses on the conspiracy theories depicted in these movies. The publicly recognized conspiracy theories relating to economic scandals, political assassinations, and unexplained events connected to Polish politics during the period of transformation were combined in a bricolage form and served as a basis for constructing the plots of a few movies. In spite of their controversial con-

tent and limited artistic value, these works were a box-office success and became social phenomena which were broadly discussed in the media. What is more, in his screenplays, Patryk Vega included the motifs, events and schemes which had previously been widely used by other authors and people who search for conspiracy theories (i.e. in movies and songs on YouTube, books etc.). The question of the success of these particular films deserves to be examined. The analysis is based on presenting “conspiracy theories” as one of the most important carriers of ideology in modern times. The methodological tools used in this paper are Seweryn Kuśmierczyk’s anthropological and morphological method of analyzing a film-work (from the perspective of film studies), and the definitions of conspiracy theory coined by Karl Popper and Daniel Pipes.

Keywords: conspiracy theory, conspirationism, Patryk Vega, secret service, culture anthropology, film studies

Paradokument jako potencjalne narzędzie narzucania ideologii lub zmiany postaw – badanie obrazu młodych ludzi w serialach „Szkoła” i „19+”

1. Wprowadzenie

Celem artykułu jest zbadanie obrazu młodzieży i młodych dorosłych w paradokumentach „Szkoła” i „19+”. Osiągnięcie założonego celu umożliwi przeprowadzenie analizy zawartości opisanych powyżej seriali paradokumentalnych. Głównym problemem badawczym jest sposób tworzenia obrazu bohaterów, wykorzystywane do tego środki, charakter tegoż obrazu¹ oraz potencjalne oddziaływanie na postawy i idee oglądających. Młodzież i młodzi dorośli to zamknięte grupy, które cechuje utrudniony dostęp dla jednostek spoza ich własnego przedziału wiekowego. Stąd obraz kreowany w paradokumentach może być swego rodzaju źródłem wiedzy – szczególnie dla ludzi pasywnie konsumujących przekaz², tym bardziej, iż stanowią oni grupę głównych odbiorców takiego programu. Tego typu produkcje mogą istotnie oddziaływać na przyjmowane przez – między innymi – młodych ludzi postawy i kierujące nimi idee.

Obecnie, w czasach przyspieszonego rozwoju technologicznego, znacznie większego znaczenia nabierają media masowe, w tym telewizja. Dostępność, niski próg wejścia i miniaturyzacja technologii umożliwia dostęp do komunikatów medialnych niemal z każdego miejsca na świecie, bez względu na porę dnia. Typowa dla przekazów mediów masowych homogenizacja i uproszczenia przekazów sprzyjają wykorzystywaniu takich produktów jako źródeł informacji, postaw i ideologii (Bogunia-Borowska, 2012, s. 15). Jest to o tyle istotne, że – biorąc pod uwagę skalę zjawiska i dostępność takich przekazów – ich grupa docelowa jest szeroka i potencjalnie podatna na oddziaływanie telewizji. Na potrzeby pracy ideologia jest rozumiana – za Tedem Honedrichem – jako zespół wierzeń i wartości, które przyjmuje jednostka bądź grupa, aby osiągnąć cele o charakterze poznawczym (Honderich, 1995, s. 392).

Można spotkać stwierdzenia, że środki masowego przekazu urosły do rangi filtra, przez który ludzie postrzegają rzeczywistość (Bogunia-Borowska, 2012, s. 15). Na przestrzeni lat istniało wiele modeli oddziaływania *mass mediów* – od tych zakładających ich onnipotencję, aż po te zdecydowanie umniejszające ich autonomiczności i oddziaływanie. Obecnie wyraźnie jednak widać, że nie można pominąć ich roli (Krajewski, 2005, s. 83–94). Pasywni odbiorcy, konsumujący przekazy telewizyjne, mogą przyswajać wraz z nimi różne wzorce postępowania, ideologie i obrazy pewnych grup

¹ Na potrzeby artykułu rozumiany w kategoriach: pozytywny/negatywny.

² Pasywnie, co znaczy bezrefleksyjnie i potencjalnie bezkrytycznie. Przeciwwagą dla tego typu konsumowania będzie konsumowanie krytyczne i świadome. Widz jest w stanie podjąć refleksję nad realnością oglądanego przekazu.

społecznych. Dotyczy to na przykład ludzi młodych (młodzieży i młodych dorosłych), w szczególności, jeśli odbiorcy do wymienionych nie należą i nie posiadają o nich innych (niż na przykład media) źródeł informacji.

Rozwój telewizji charakteryzuje się przynajmniej dwoma odrębnymi, możliwymi do opisanía okresami. Początkowo telewizja rozwijała się wraz z technologią – na zasadach determinizmu technologicznego³. Gdy osiągnięto stosunkowo wysoki poziom rozwoju technologii, zaczęto dostrzegać potencjał komercyjny medium i zwrócono uwagę przede wszystkim na zyski (Krajewski, 2005, s. 8)⁴. Były one realizowane poprzez wysoką oglądalność. Tę zdobywano zaś przez zaspokojenie potrzeb audytorium. Starano się poszukiwać gatunku, który połączy ze sobą niskie koszty produkcji, relatywnie wysokie zyski – a przy okazji – odpowie na rynkowy popyt. Publiczność domagała się produkcji, które spełniłyby pewne oczekiwania i łączyły różne gatunki. To doprowadziło do eksplozji popularności seriali fabularnych, *reality show* – a obecnie – paradokumentów (Godzic, 2004, s. 159).

Serial paradokumentalny (nazywany często paradokumentem, *scripted docu*, *docu soap*, *pseudo-documentary* bądź *mockumentary*), pomimo licznych nazw i określeń, na potrzeby artykułu zdefiniowany zostanie jako utwór telewizyjny cechujący się szeregiem właściwych elementów strukturalnych i kognitywnych oraz posiadający określone cechy z pogranicza filmów dokumentalnych oraz seriali telewizyjnych. Utwory właściwe dla gatunku charakteryzują się licznymi zabiegami inspirowanymi gatunkiem dokumentu i reportażu. Takie zabiegi montażowe, audialne i inne – urzeczywistniają i legitymizują prawdziwość pokazywanych zdarzeń. W rzeczywistości jednak, poprzez wykorzystywanie elementów właściwych dla produkcji fabularnych czy fabularyzowanych, wprowadza do utworu fikcyjny wątek fabularny i umieszcza w nim tak samo wykreowanych bohaterów. Wątki fabularne zazwyczaj toczą się w obrębie spraw bliskich pospolitemu człowiekowi, zaś umieszczanie amatorów w roli bohaterów sprzyja budowaniu pozorów realizmu. Przyjmując klasyfikację W. Godzica, paradokument musi posiadać elementy utrzymujące go blisko materii rzeczywistej, bo motywuje jego istnienie (Godzic, 2004, s. 159).

Wzorcowymi przykładami paradokumentów są „Szkola”⁵ i „19+”⁶. Warto dostrzec zagrożenie, jakoby pewne grupy społeczne – na przykład z braku innych, bardziej rzetelnych źródeł – mogły czerpać wiedzę, wzorce i postawy z – między innymi – takich programów. Pojawia się zatem pytanie o obrazy grup społecznych przedstawiane w tych programach, szczególnie wzięwszy pod uwagę szeroki zasięg i wciąż rosnącą popularność, a – co za tym idzie – istotność wymienionych programów dla rynku medialnego. Jeśli obraz jest negatywny, a młodzi ludzie są portretowani w jednoznacznie złym świetle – to może oddziaływać na niektóre grupy odbiorców, poprzez – między innymi – zmianę postaw (przede wszystkim wzmacnianie negatywnych stereotypów o młodzieży) lub narzucanie ideologii (na przykład poszerzającej konflikt pokoleń).

³ Oznacza to sytuację, gdy wynalazki technologiczne warunkowały rozwój medium.

⁴ Choć potencjał reklamowy dostrzegano już wcześniej, to ewentualny dostęp do powierzchni reklamowej w telewizji wymagał znaczących środków – co w efekcie ograniczało potencjał wykorzystania telewizji jako nośnika reklam i ograniczało jej wykorzystanie dla wyłącznie najbardziej zamożnych reklamodawców.

⁵ „Szkola”, produkcja: Polska, emisja: 2014–2018 (trwa).

⁶ „19+”, produkcja: Polska, emisja: 2016–2018 (trwa).

Tego typu programy są łatwe w odbiorze, szeroko dostępne i cieszą się znaczącą popularnością wyrażaną przede wszystkim w badaniach oglądalności (za: Kurdupski, 2016). Dostrzegają to również sami twórcy, co można zaobserwować w rosnącej liczbie takich programów w ramówce. Na potencjalne ich oddziaływanie zwrócono uwagę w 2015 roku, gdy Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji zleciła przeprowadzenie badania dotyczącego potencjalnego oddziaływania programów na młodzież – kierując się obowiązkiem odpowiedzi na liczne skargi oglądających telewizję osób dorosłych (Krawczyk, 2015). Warto przypomnieć, że sytuacja miała miejsce niemal rok po pierwszej emisji paradokumentu „Szkoła”. W podsumowaniu badania stwierdzono, że, biorąc pod uwagę szereg czynników związanych z tematyką i sposobem kreacji przekazu w paradokumentach oraz pewnymi osobliwymi cechami odbiorców, jakim jest młodzież poniżej 16. roku życia, należy zdecydowanie podnieść kategorię wiekową tego typu programów⁷.

2. Paradokumenty – geneza, popularność, potencjalne oddziaływanie

Historia polskich paradokumentów ma swą genezę w „Szpitalu Dzieciątka Jezus”⁸, jednak prawdziwe gatunkowe ramy tego formatu rozwijać starała się dopiero telewizja TVN, emitując serial „W11”⁹. Następnie powstały kolejne programy osadzone w klimacie istotnych z perspektywy społecznej spraw, aż wreszcie akcent przeniósł się na „zwykłe życie” pokazywane w „Dlaczego ja?”¹⁰ Polsatu. W tym momencie nastąpił również swoisty zwrot ku owej „normalności” i powstał cały szereg osadzonych w niej seriali. Obecnie możemy obserwować ewolucję tego trendu i kierowanie się ku pozostającym w zasięgu społeczeństwa miejscom: szkołom, szpitalom, lokalizacjom wakacyjnym, wynajmowanym mieszkaniom itp.¹¹

Warto w tym miejscu zauważyć istotność *scripted-docu* „Szkoła”, który charakteryzuje się osadzeniem podejmowanej tematyki w polskim kontekście i dyskursie. Otworzył on drogę autorskim serialom, którą mogą podążać paradokumenty. Choć pierwotnym powodem popularności gatunku jest tytuł „Dlaczego ja?”, to „Szkoła” ugruntowała jego pozycję w telewizji i w świadomości odbiorców. Twórcy „Szkoły” poszli jednak o krok dalej i rozpoczęli emisję „19+” – serialu paradokumentalnego, będącego swojego rodzaju nową jakością na rynku, który wyróżnia się na tle dotychczasowych *scripted-docu* ciągłością historii i skupianiem się na mocno ograniczonej liczbie głównych bohaterów. Tym samym zbliża się do formatu typowego serialu telewizyjnego. Obydwa wspomniane serie są ze sobą blisko związane – tworzą jeden, wzajemnie przenikający się, świat przedstawiony. Akcja „19+” bezpośrednio

⁷ Warto podkreślić, że na tamtą chwilę była to kategoria +12. Umożliwiała ona emisję w godzinach 15:00–16:00 w dni powszednie, co – jak podkreślali autorzy badania – utrudniało kontrolę rodziców i ułatwiał dostęp małoletnim, ponieważ były to godziny zbliżone do końca lekcji w typowej szkole podstawowej/gimnazjum. Kategoria wiekowa, w każdym razie, nie została zmieniona a program dalej jest emitowany w podobnych godzinach.

⁸ „Szpital Dzieciątka Jezus”, produkcja: Polska, emisja: 1999–2018.

⁹ „W11”, produkcja: Polska (na zagranicznej licencji), emisja: 2004–2014.

¹⁰ „Dlaczego ja?”, produkcja: Polska, emisja: 2010–2018 (trwa).

¹¹ Co można dostrzec przeglądając ramówki popularnych, komercyjnych stacji telewizyjnych w Polsce (przyp. autor).

przeplata się z fabułą „Szpitala”¹² i „Szkoły”. Co ciekawe, nie tylko na płaszczyźnie wykorzystywania wspólnych miejsc (uczniowie ze „Szkoły” leczą się w „Szpitalu”, zaś ratownicy i lekarze ze „Szpitala” odwiedzają „Szkołę”), lecz także w szerszym aspekcie wspólnych postaci i historii.

Współczesne seriale cieszą się znaczną popularnością. Magda Ciereszko zauważa, że kiedyś ich oglądanie zaliczało się do tzw. *guilty pleasure* i nie było tematem obecnym w świecie nauki. Teraz seriale warto znać oraz oglądać (Ciereszko, 2016, s. 19). Jerzy Uszyński zaś zauważa, że gatunki telewizyjne się hybrydują i coraz trudniej o ich jednoznaczne rozróżnienie, jak i typów mediów w ogóle (Uszyński, 2004, s. 281–290). Odbiorcy nie konsumują treści za pośrednictwem wyłącznie jednego kanału. Oprócz telewizora, ulubione seriale mogą oglądać również na telefonie, tablecie, a nawet w wyposażonym w ekran i odpowiednie oprogramowanie urządzeniu samochodowym. Część odbiorców, będących też pokoleniem cyfrowych tubylców, z racji upodobań i stylu życia korzysta z mediów właśnie w tak nietypowy sposób¹³.

Sprawia to również, że strony internetowe paradokumentów, tworzone oddolnie przez społeczność oglądających, cieszą się znaczącą popularnością. Liczba witryn będących forum do ironicznych komentarzy w kierunku bohaterów, cytowania ich wpadek czy wymiany spostrzeżeń odnośnie do najgorszych/najlepszych odcinków jest czymś bezwzględnie nowym. W szybkim tempie postępuje proces włączania pewnych elementów zapożyczonych z paradokumentów do własnego słownictwa i wykorzystywania go do komunikacji w internecie oraz w języku potocznym.

Za fenomenem popularności gatunku stoi również ludzka chęć do obserwowania życia prywatnego innych, którą W. Godzic (2012, s. 102) nazywa „podglądactwem”. Magdalena Krzpiet rozwija tę myśl i zwraca uwagę, że chęć podglądania staje się tym bardziej intensywna, im bardziej – cytując autorkę – „obnaża się osoba podglądana” (2005, s. 10). Zainteresowanie życiem prywatnym innych stało za rozwojem i popularnością formatów typu „Big Brother” i – w dalszej perspektywie – *scripted-docu* (Krzpiet, 2005, s. 14). Programów, które pozwalały widzom przez „dziurkę od klucza”, oglądać „obnażanie” się innych ludzi (Godzic, 2012, s. 102). Widz miał przy tym możliwość oceny oglądanych postaci i przeżycia *katharsis* poprzedzonego autosugestią w rodzaju „ja nigdy bym czegoś takiego nie zrobił”. Z opisywanym „podglądactwem” można korelować pojęcie *voyeurizmu*, którego jedno z pierwotnych znaczeń odnosiło się do seksuologii i opisywane było jako „niestandardowe formy zaspokajania potrzeb seksualnych, polegające na osiągnięciu spełnienia przez podglądanie niczego niespodziewających się ludzi” (Bronder, 2017, s. 58).

Zaspokajanie społecznej potrzeby podglądania połączone z iluzją prezentacji rzeczywistości, jest kolejnym elementem stojącym u podstaw fenomenu gatunku. Odbiorcy nie muszą wychodzić z domu, aby zobaczyć podobnych sobie ludzi. Podobnych, ponieważ mierzących się z prywatnymi i prawdopodobnymi problemami. Tacy

¹² „Szpital”, produkcja: Polska, emisja: 2013–2018.

¹³ Cyfrowym tubylcem – w świetle założeń Marca Prensky’ego – będzie osoba z pokolenia ludzi urodzonych po 1980 roku, dla której internet (i urządzenia z nim bezpośrednio związane) są podobną oczywistością, co dostęp do światła bądź bieżącej wody (Spitzer, 2013, s. 178). Należy jednak podkreślić, że pojęcie „cyfrowego tubylcy” traci obecnie na aktualności. Technologia jest na tyle naturalna, że kluczowe staje się umiejętne korzystanie z technologii, tzw. *digital wisdom*, i podział na ludzi mających taką umiejętność bądź nie.

widzowie mogą, pozostając w bezpiecznym ukryciu za kamerą, obserwować pełne emocji życie innych.

3. Młodzież – cechy warunkujące przynależność

Młodzież i młodych dorosłych charakteryzuje szereg czynników wyróżniających. W myśl podjętej w ten sposób charakterystyki cechami tymi będą: wiek, rozwój fizjologiczny, rozwój psychiczny oraz pewne aspekty kulturowe. By jednostka mogła zostać zaklasyfikowana do tychże kategorii, musi mieć 13–23 lata i być w trakcie związanych z dojrzewaniem procesów psychofizycznych (np. powodujących wzrost masy ciała). Zwiększone wydzielanie niektórych hormonów, na przykład androgenów, prowadzi do wzorców zachowań niezrozumiałych dla ludzi dojrzałych (Adamczyk, Wysota, 2014, s. 22; Izdebska, 2006, s. 14; Steinberg, 2011, s. 257).

Młodzi ludzie, pokonując problemy związane z dorastaniem, kierują się ku postawom naginającym bądź negującym ogólnie przyjęte wzorce i normy społeczne. Alienacja¹⁴ młodych ludzi powoduje sytuację typową dla społeczeństw informacyjnych, w których obraz świata czerpie się z mediów. Zatem zasadne staje się pytanie: czy opinie dotyczące opisywanych grup społecznych mogą być skorelowane z przekazami medialnymi? Z drugiej strony, truizmem będzie stwierdzenie, że młodzież i młodzi dorośli czerpią pewne wzorce z przekazów medialnych.

4. Metodologia

Badanie dotyczyło 23 jednostek treści (12 odcinków „Szkoly” i 11 odcinków „19+”). Kierowanie się ciągłością było podyktowane obawą, że szersze rozbiecie materiału mogłoby wywołać utrudnienia, rzutujące na badanie: od zmian w prezentacji wątków, przez te związane z różnymi scenarzystami czy kontekstami politycznymi. Skupienie się na odcinkach wyemitowanych wyłącznie w obrębie jednego sezonu pozwoliło możliwie ograniczyć większość potencjalnych nieścisłości.

Programy mają podobną konstrukcję¹⁵, więc warto podkreślić brak różnic fabularnych i zwrócić uwagę na uniwersalność problemów. Charakter paradokumentów jest na tyle sztywny, że dość trudno wskazać różnice pomiędzy odcinkami. Do badania zostały wybrane odcinki: 365, 385, 389, 398, 402, 406, 407, 411, 413, 414, 419, 377 paradokumentu „Szkola” oraz odcinki: 138, 143, 152, 156, 165, 170, 173, 178, 187, 191, 198 serialu „19+”. Wszystkie epizody są dostępne na oficjalnej stronie danego serialu oraz w serwisie *vod Player*. Badanie dotyczyło wyłącznie postaci związanych z wątkiem pierwszoplanowym historii.

W poniższej tabeli zawarto operacjonalizację najważniejszych, z punktu widzenia badania, pojęć.

¹⁴ Rozumiana jako odosobnienie od innych grup społecznych (przyp. autora).

¹⁵ Każdy z odcinków skonstruowany jest w oparciu o podobny wzór, każdy zawiera również podobne elementy i problematykę. Istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że na poziomie strukturalnym odcinek pierwszy sezonu pierwszego będzie niemal identyczny, jak odcinek pierwszy sezonu dziewiątego.

Tabela 1

Operacjonalizacja pojęć

Zły autorytet	Odnosząc się do konsekwencji i opierając na kryteriach użytecznych – zły autorytet będzie autorytetem, którego oddziaływanie przynosi wyłącznie negatywne skutki. Zaś pojęcie autorytetu – na potrzeby pracy – będzie określało osobę posiadającą uznanie, cenioną w danej grupie i dla danej jednostki, a także mającą realną możliwość wpływu na innych. Obecność złego autorytetu będzie mierzona i odnotowywana, gdy badana postać odniesie się do takiego autorytetu przynajmniej 3 razy w ramach odcinka.
Agresja	Za agresję należy uznać zachowanie, którego bezpośrednim celem jest zranienie innej osoby. Może być to reakcja fizyczna bądź werbalna. Wystarczy jedno tak rozumiane zachowanie agresywne, by przypisać badanej jednostce wartość w kategorii.
Wulgarność	Na potrzeby badania pojęcie to zostanie rozszerzone nie tylko do zachowania werbalnego (konkretnie – przekleństw), ale również do stylu bycia młodych ludzi (pogardliwego stosunku do obcych, łamania norm społecznych). Wulgarność będzie mierzona w przypadku dostrzeżenia przez badacza więcej niż 3 przypadków opisanych zachowań.
Konsumpcjonizm	To kategoria, której przypisać należy przywiązanie do konsumpcji i wiarę, że najważniejsze w życiu są dobra: pieniądze, sława, pozycja, szacunek. Przypisanie wartości do tej kategorii nastąpi po przynajmniej 3 dostrzeżonych przejawach kierowania się opisanymi powyżej dobrami przez badane postaci.
Kłamstwo	Kłamstwo będzie zliczane, gdy w odcinku (bądź historii) młodzi ludzie powiedzą nieprawdę. Jedno kłamstwo oznacza historię z kłamstwem. Nieprawdą będą twierdzenia nieposiadające oparcia w stanie faktycznym lub stojące w sprzeczności ze zdaniem nauczycieli.
System wartości	Na potrzeby pracy zwraca się uwagę, czy młodzi ludzie kierują się w swoim postępowaniu oraz życiu wartościami typu: rodzina, własna korzyść (rozumiana przez kierowanie się wyłącznie własnym dobrem: materialnym, szacunkiem w klasie, popularnością itd.), przyjaciele, altruizm, miłość. Wartość będzie mierzona w oparciu o obserwacje motywów kierujących badanymi postaciami.

Źródło: Opracowanie własne.

Dla podjętego problemu zasadne było zastosowanie metody analizy zawartości. To podejście umożliwiło zauważanie pewnych trendów i prawidłowości w obrębie materiału (wymagane, by określić obraz młodzieży i młodych dorosłych w odpowiednich kategoriach), a przez włączenie elementów jakościowych pozwoli na próbę udzielenia szczegółowych odpowiedzi. Analizę zawartości należy poprzedzić badaniami wstępnymi, by mieć pogląd na ewentualną próbę badawczą. Badania wstępne pozwoliły również na dookreślenie liczby przypadków, które pozwolą jednoznacznie dostrzec brak koincydencji przy badanych pojęciach. Podzielono analizę na kilka etapów: utworzenie klucza kategoryzacyjnego, przeprowadzenie badań ilościowych według obranych kryteriów i systematyzowanie wyników. Głównymi zaletami tego typu analizy są systematyczność i jej ilościowy charakter. Takie podejście zmusza badacza do skonstruowania badania na tyle jasno, by umożliwiało ono innym jego replikację i ewentualne sprawdzenie wyników.

5. Wyniki badania

W blisko 100% zbadanych historii młodzi ludzie są wulgarni, agresywni lub kłamią. Dodatkowo, w przypadku „Szkoły” w 42% historii uczniowie mieli negatywny stosunek do nauczycieli, a w 33% do rodziców. To istotne wartości, ponieważ rodzice i nauczyciele odpowiadają za procesy socjalizacji. Postaci były agresywne w 100%

zbadanych historii w przypadku „19+”, zaś w 70% w „Szkole”. Agresja pełni szereg funkcji: obronną, identyfikacyjną oraz ludyczną (zdarza się, że młodzi ludzie uciekają się do agresji i ataków na innych, ponieważ uważają to za zabawne). Agresja bywa kluczem do przynależności do elitarnych grup społecznych, ponieważ warunkiem przyjęcia jest podporządkowanie sobie słabszych fizycznie uczniów.

Badanie wykazało, że w 23 na 24 (96%) przypadki młodzież szkolna kierowała się przede wszystkim własną korzyścią. Począwszy od zdobycia środków finansowych na wymarzony telefon, osiągnięcia szacunku w szkole, poderwania upragnionej partnerki/partnera, aż po zdobycie promocji do następnej klasy w wyniku pozbycia się nauczycielki. Badania „19+” przyniosły jeszcze bardziej jednoznaczne wyniki, gdyż młodzi dorośli w każdym z odcinków (100% próby) ujawniali, że kierują się przede wszystkim egoistycznie rozumianą korzyścią. Młodzież ewidentnie uznawała egocentryzm lub konsumpcjonizm za swą nadrzędną wartość.

W każdym z badanych seriali występowały kłamstwa. Tak „Szkola”, jak i „19+” we wszystkich zbadanych jednostkach pomiaru (odcinek) portretowały choć jednego ze swoich bohaterów (zwykle więcej) jako osobę, która posługuje się kłamstwem. Cele kłamstw były różne: od materii obyczajowych (dziewczyna kłamała, że została porwana przez UFO, by zwrócić na siebie uwagę chłopaka), do potencjalnie łamiących prawo (chłopak kłamał, by usunąć ze szkoły nauczycielkę).

Młodzież i młodzi dorośli są przedstawiani negatywnie. Często są agresywni, kłamią, kierują się głównie własną korzyścią lub zemstą. Młodzież i młodzi dorośli w paradokumentach są przedstawiani w sposób budujący ich negatywny obraz. Oglądający analizowane seriale widz może wyrobić sobie dość daleko idącą negatywną opinię o młodych ludziach. To z jednej strony może aktywizować ideologie broniące młodzież przed demoralizacją¹⁶, z drugiej zaś, warto dostrzec, że otwarte podejście do ciała, seksualności i egocentryzm mogą budować samoświadomość młodych ludzi.

Młodzież w 23 na 24 przypadki (96%) kieruje się autorytetami negatywnymi, młodzi dorośli zaś – we wszystkich zbadanych historiach (100% próby). Najczęściej za autorytet uznaje się swoich znajomych. Nauczyciel był autorytetem tylko w trzech zbadanych przypadkach. Wśród młodych dorosłych najczęściej uznawanym autorytetem byli rówieśnicy, głównie grupa znajomych. Rodzice byli autorytetami wyłącznie w kilku przypadkach, szczególnie gdy młodzi dorośli z nimi mieszkali. Internet nie był głównym źródłem informacji młodzieży – odwoływano się do niego rzadziej niż w co drugiej historii.

6. Zakończenie

W świetle uzyskanych wyników obraz grup społecznych w analizowanych paradokumentach jest negatywny. Trudno znaleźć w tych kwestiach większe pozytywy, które mogłyby rzucić trochę więcej korzystnego światła na uczniów. Badania wykazały, że nie w każdym odcinku „Szkoly” dało się jednoznacznie określić stosunek młodego człowieka do nauczyciela, ponieważ nie brali oni udziału w akcji. To tym bardziej

¹⁶ Na przykład utożsamiane z katolicyzmem postulujące ochronę młodych ludzi przed negatywnym oddziaływaniem technologii bądź innych ideologii – nierzadko kosmopolitycznych.

udowadnia tezę, że choć młodzież szkolna uczęszcza do szkoły, to jednak sam aspekt edukacyjny schodzi na dalszy plan. Zaplecze naukowe szkoły, oferując wsparcie, stara się osiągnąć satysfakcjonujące wszystkie strony porozumienie oraz umożliwić młodym ludziom wyciągnięcie wniosków. W odcinku, w którym dziewczyna została zgwałcona przez własnego chłopaka – nauczycielka wielokrotnie podkreśla, że każdy stosunek bez wyraźnej zgody obojga partnerów jest gwałtem.

Istotne jest zwrócenie uwagi na fakt, że serial paradokumentalny „Szkoła” ma potencjał do stanowienia pewnego rodzaju źródła inspiracji dla młodzieży. Zachowania bohaterów badanego paradokumentu, ich pomysły i sposoby na radzenie sobie z problemami mogą stanowić atrakcyjne elementy do naśladowania w realnym życiu. Można podkreślać, że przekazem takiego programu jest potępienie przejawów łamania norm. Wraz z lekcją dotyczącą przestrzegania obowiązującego porządku młody człowiek może też nauczyć się, jak oszukiwać na sprawdzianie, jak wzniecić bunt przeciwko nauczycielce, dokonać aborcji czy zdobyć pieniądze za wszelką cenę. Ryzyko jest tym wyższe, gdy taki odbiorca ma ułatwioną identyfikację z serialowymi bohaterami – ponieważ są oni jego rówieśnikami. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że konstrukcja paradokumentów nadaje fikcyjnym przygodom dokumentalny sposób prezentacji – co może wprowadzać niektórych odbiorców w błąd. Odwołując się do opracowanej przez George’a Gerbnera teorii kulturywacji, warto podjąć próbę przeprowadzenia szczegółowych badań tematyki, ze względu na – między innymi – długofalowość kontaktu z takimi programami i fakt, że „efekt kulturywacji” jest większy w wypadku osób czy środowisk, które oglądają jeden typ treści lub treści prezentowane w różnych programach oglądanych przez widzów prezentują wspólny system wartości i przekonań” (Pokorna-Ignatowicz, 2004, s. 60–61). Owa teoria zakłada, że częste oglądanie telewizji powoduje, że ludzie uważają świat prezentowany w niej za rzeczywisty. Świat przedstawiany w mediach, a szczególnie w ich przekazie rozrywkowym – którego ważnym elementem, biorąc pod uwagę wskaźniki oglądalności, są paradokumenty – jest uproszczony, stereotypowy, schematyczny i prezentujący wartości i przekonania odpowiednie dla widowni masowej. Telewizja kształtuje widzom świadomość – potwierdza ich wiarę, że oglądają „fakty” i „prawdę obiektywną”, podpowiada „słuszne”, czyli szeroko akceptowane wzory podejmowania decyzji, „zdominowała nasz porządek symboliczny i prezentowany przez nią obraz rzeczywistości zastąpił bezpośrednie doświadczenie (McQuail, 2008, s. 486).

Z innej zaś strony, odwołanie się do teorii kulturowej legitymizuje łączenie tematyki utworów kultury popularnej z ideologią. Dorota Piontek zauważa, że „orientacja kulturowa bada rolę, jakie odgrywa kultura masowa tworzona przez media w procesie integrowania społeczeństwa i podporządkowywania mu zachowań dewiacyjnych czy opozycyjnych. Zajmuje się również studiami semiologicznymi, w których produkty kulturowe, praktyki społeczne i instytucje traktowane są jako rodzaj „tekstu” odczytywanego w szerokim kontekście kulturowym. Media masowe odbijają i tworzą znaczenia przenoszone do świadomości odbiorców, którzy mogą interpretować je niejednakowo” (2011, s. 61). Obrazy utrwalane w utworach kultury popularnej – więc również w paradokumentach – pomagają budować wspólnotę społecznych doświadczeń, zwiększając szansę na preferowane odczytanie znaczeń nawet w szerokich kręgach społecznych (Piontek, 2011, s. 64). Paradokumenty wpisują się w ramy produktu uniwersalnego, kierowanego do szerokich grup społecznych, u których mogą tworzyć

tak alternatywne do rzeczywistych sposoby postrzegania świata, oddziałujące na ideologię (Piontek, 2011, s. 64).

Literatura

- Adamczyk K., Wysota M. (2014), *Functioning of young adults in a changing world*, Kraków.
- Aannusiewicz O., Piontek D. (2013), *Polityka popularna: celebrytyzacja polityki, politainment, tabloidyzacja*, „e-Politykon”, nr 4.
- Bogunia-Borowska M. (2012), *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków.
- Bronder A. (2017), *Rzeczywistość od rzeczy. Serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej*, Katowice.
- Ciereszko M. (2016), *Quasi seriale? Miłość na bogato na tle gatunków telewizyjnych*, w: D. Bruzewska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*, Olsztyn.
- Godziec W. (2013), *Kuba i inni. Twarze i maski popkultury*, Warszawa.
- Godziec W. (2004), *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków.
- Hight C. (2010), *Television mockumentary. Reflexivity, satire and a call to play*, Manchester.
- Honderich T. (1995), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford.
- Krzpiew M. (2005), *Fenomen ekshibicjonizmu w telewizji*, Kraków.
- Kurdupski M., (2016), 880 tys. widzów serialu „Szkoła”. 27,6 mln zł z reklam, wirtualnemedi.pl, <http://www.wirtualnemedi.pl/artikul/880-tys-widzow-serialu-szkola-5-27-6-mln-zl-z-reklam>, dostęp: 24.03.2019.
- McQuail D. (2008), *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa.
- Pokorna-Ignatowicz K. (2004), *O prrodzinnej misji TVP uwag kilka, czyli telenowele a kapital społeczny*, Kraków.
- Swoboda A., wywiad z Krystyną Lason, portal gazeta.pl, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,19716538,krystyna-lason-widzowie-paradokumentow-sa-nabierani-nasza.html>, dostęp: 14.09.2017.
- Steinberg L. D. (2011), *Lifespan development: infancy through adulthood*, Belmont.
- Taylor L., Willis A. (2007), *Medioznawstwo. Teksty, instytucje, odbiorcy*, Kraków.
- Piontek D. (2011), *Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyzacja informacji o polityce*, Poznań.
- Uszyński J. (2008), *Genologia telewizyjna*, w: Z. Bauer, E. Chudziński (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*. Nowa edycja, Kraków.

Pseudo-documentary as a potential means to impose ideology or change attitudes – a study of the image of adolescents and young adults presented in the TV series “Szkoła” and “19+”

Abstract: The objective of this chapter is to address the image of the adolescents and young adults depicted in the series Szkoła (School) and 19+. The chapter focuses directly on one of the new hybrid television genres – pseudo-documentary, describing its specificity and the unique depictions of adolescents and young adults so as to show the potential of modern-day pseudo-documentaries for imposing ideology.

Keywords: pseudo-documentary, adolescents, young adults, depiction, framing, mass media, popular culture, ideology

Weronika DOPIERAŁA, Beata UŻAROWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Medialny wojeryzm w XXI wieku na przykładzie programu telewizyjnego *Gogglebox. Przed telewizorem*

1. Wprowadzenie

Media, zarówno te tradycyjne, jak i nowe, docierają do odbiorców różnorodnymi kanałami komunikacyjnymi. Dostarczają przy tym informacji, edukują, legitymizują działania władz oraz wypełniają funkcję rozrywkową. Nowe technologie zrewolucjonizowały sposób pozyskiwania wiedzy i przepływu informacji, a także wpłynęły na funkcjonowanie kultury popularnej, w tym celebrytów. Za sprawą rozwoju internetu możliwość zarówno odbioru, jak i wysyłania komunikatów w świat (teoretycznie w sposób nieograniczony) ma każdy użytkownik. To z kolei ułatwiło zdobywanie rozgłosu. Nowe „gwiazdy”, korzystając z technologii, bardzo sprawnie poruszają się po obszarze mediów tradycyjnych i społecznościowych. Sukces w sieci determinowany jest wciąż rosnącą społeczną potrzebą biernego uczestniczenia w życiu innych ludzi.

Po tę specyfikę sięgają twórcy *reality show*, którzy, wykorzystując ludzką potrzebę podglądania, tworzą rozmaite programy rozrywkowe (Bagdasarov i inni, 2010, s. 300). Początki *reality show* w Polsce sięgają roku 2001, kiedy na antenie TVN pojawiła się polska edycja *Big Brothera*. Ten gatunek *Słownik języka polskiego PWN* definiuje jako: „program telewizyjny przedstawiający autentyczne zachowania ludzi w ich życiu codziennym albo w sztucznie stworzonych okolicznościach” (Doroszewski). Jedną z obecnie emitowanych produkcji tego typu jest *Gogglebox. Przed telewizorem* w stacji TTV. Odbiorca obserwuje, jak uczestnicy programu, którzy wyłonieni zostali na zasadzie castingu, oglądają różnego rodzaju programy telewizyjne. Analizowane w niniejszym artykule *reality show* jest adaptacją brytyjskiego formatu i pojawiło się w Polsce w 2014 roku. Rosnąca popularność programu (Kurdupski, 2019) wskazuje na nieustającą potrzebę odbiorców mediów podglądania życia innych ludzi, nawet w tak prozaicznej czynności, jak oglądanie telewizji. Zjawisko to nazywane jest wojeryzmem (Białek-Szwed, 2012, s. 30; Bagdasarov i inni, 2010, s. 303), inaczej podglądactwem. Na gruncie medialnym jest ono ściśle powiązane z postępującą tabloidyzacją. Nie jest to jednak gatunek nowy. Pojawił się w 1971 roku w Stanach Zjednoczonych jako projekt *An American Family*. Szybko zyskał popularność na całym świecie (Wieczorek). W Polsce, poza wspomnianym już *Big Brotherem* (reaktywowanym w 2019 roku przez TVN7), w ramówkach stacji pojawiały się takie programy jak *Bar*, *Dwa światy* czy *Wzgórza Hollywood*, które również kreowały (lub nadal kreują) nowych celebrytów.

W programie *Gogglebox. Przed telewizorem* dochodzi do pewnego rodzaju podwójnej ekspozycji, w czasie której widz obserwuje, jak inna osoba, wcielająca się w rolę widza, robi to samo. Popularność tej zmienionej formuły stale rośnie. Świadczy

o tym fakt, że powstała kolejna produkcja, w której zastosowano podobny schemat: *Vlogbox*. W *necie*. W tożsamej audycji zamiast programów telewizyjnych, oglądane i komentowane są produkcje internetowe.

Wyniki oglądalności *Gogglebox* świadczą o popularności programu. Stacja TTV należy do Grupy TVN i istnieje na rynku od 2012 roku. Jej najbardziej znane produkcje to, oprócz *Gogglebox*, *Królowe życia*, *Damy i wieśniaczki*, czy *Kossakowski. Wtajemniczenie*¹. W 2019 roku pierwsze pięć odcinków 10 sezonu *Gogglebox* oglądało średnio 769 tys. widzów, co w chwili emisji odcinków premierowych dawało stacji czwarte miejsce na całym rynku telewizyjnym. Program wyróżnia się także na tle innych audycji tej stacji. Udział TTV w całym rynku telewizyjnym w marcu 2019 roku wynosił 2,14%, a samego programu *Gogglebox* aż 7,26% („*Gogglebox*” *hitem*).

Na wstępie zaznaczyć należy, iż wojeryzm medialny nie jest tożsamy z wojeryzmem w psychoanalizie, w której oznacza czerpanie satysfakcji z podglądania innych, najczęściej nieświadomych tego, osób i często uważany jest za zaburzenie (Baruh, 2010, s. 203; Wieczorek, 2014, s. 52)². Joanna Wieczorek definiuje medialny wojeryzm jako: „postawę odbiorców, polegającą na obserwowaniu rzeczywistości wykreowanej przez środki masowego przekazu oraz osób w niej uczestniczących, świadomych tego lub nie” (Wieczorek, 2014, s. 52). W przypadku omawianych programów telewizyjnych typu *reality show* nie można jednak mówić o niewiedzy bycia podglądanym. Uczestnicy programów kreują swój wizerunek często bardzo precyzyjnie, tak, by była zgodna z wizerunkiem, który tworzą (lub będą tworzyć) w sieci. Badaczka dodaje również, że: „widz uczestniczy więc w życiu innych, wkracza w sferę prywatną, a często intymną. Tym samym zaspokaja naturalną ciekawość, a także partycypuje w nowym rodzaju komunikowania międzyludzkiego” (Wieczorek, 2014, s. 52). Inni badacze szerzej podchodzą do tego pojęcia wskazując, iż nie tylko programy telewizyjne zaspokajają potrzeby podglądactwa u odbiorców, a zjawisko ekranu – w ogóle (oglądanie zarówno filmów, jak i innych programów telewizyjnych zaspokaja tę samą potrzebę). Takie stanowisko przedstawione jest w *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, gdzie przyjemność oglądania klasycznego filmu przedstawiana jest w kategoriach erotycznych. Widz pojmowany jest jako: „anonimowa postać ukryta w ciemności” (2003).

W wyniku konieczności zaspokojenia potrzeb odbiorców i uzyskania komercyjnego sukcesu, stacje telewizyjne coraz częściej odrzucają wysoki poziom merytoryczny programów, co prowadzi do spadającego poziomu oferty medialnej i rozpowszechnienia globalnego trendu, jakim jest tabloidyżacja mediów. W ujęciu Howarda Kurta tabloidyżacja mediów oznacza pojawienie się w nich trzech tendencji: obniżenie standardów dziennikarskich, zmniejszenie ilości informacji twardych oraz ekspozowanie informacji miękkich (za: Piontek, 2011, s. 187). Dorota Piontek zwraca uwagę na dwojake rozumienie pojęcia „tabloidyżacja”. Według badaczki termin ten należy rozumieć zarówno jako proces, jak i zjawisko będące jego następstwem (2011). Tabloidyżacja zatem to nabywanie przez media cech tabloidów, poddawanie się ich wpływom oraz zmiana priorytetów emisji z naciskiem na udział rozrywki i skandalu w przekazach medialnych. Postępująca globalizacja niejako wymusza na nadawcach dostosowanie się do reguł dotychczas obowiązujących w mediach przekazujących in-

¹ Zob. Oficjalna strona stacji TTV, *O nas*, <http://ttv.pl/o-nas.html>, dostęp: 1.03.2020.

² Zygmunt Freud podkreślał, że podglądactwo jest naturalnym pragnieniem człowieka, które pobudza ciekawość i kształtuje osobowość (Bialek-Szwed, 2012, s. 184).

formacje miękkie. Jest to także wynik nieustannej walki nadawcy o odbiorcę, który w dzisiejszym świecie pojmowany jest jako konsument przynoszący zyski³.

Przyglądając się zjawisku tabloidyzacji warto także wspomnieć o celebrytyzacji, która wpływa na sposób kreowania współczesnych wzorów społecznych. Małgorzata Mołęda-Zdziech dokonała rekonstrukcji mertonowskiego pojęcia liderów opinii publicznej, mówiąc o transformacji medialnych wzorów osobowych od przywódców opinii, przez ekspertów do celebrytów. Według autorki owa transformacja jest konsekwencją mediatyzacji, której przypisana jest celebrytyzacja rozumiana jako „wyłanianie się celebrytów” (Mołęda-Zdziech, 2012, s. 194–195).

Pojawienie się w przestrzeni publicznej celebrytów skojarzyć należy z przemysłem filmowym z zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Mołęda-Zdziech wskazuje za Dyerem, że Hollywood zbudowało system gwiazd, który bazował na trzech elementach: przemyśle kultury, sposobie dekonstrukcji przez odbiorców przekazów kulturowych oraz utowarowieniu, czyli waloryzacji osobowości i wizerunku gwiazdy (Mołęda-Zdziech, 2012, s. 198). Powszechnie znaną definicję celebryty skonstruował w latach 60. XX w. D.J. Boorstin. W książce *Image: A Guide to Pseudo-events in American* określił, że celebryta to osoba, która jest znana z powodu swojej rozpoznawalności (Boorstin, 1964, s. 57). „Znani z tego, że są znani” kreowani są przez media masowe, dlatego wraz z rozwojem mediów elektronicznych wzrosła także celebrytyzacja.

Według P. Davida Marshalla określenie „celebryta” odnosi się do osób, które spełnią określone warunki. Jednym z nich jest posiadanie statusu osoby publicznej, wyróżniającej się osiągnięciami w danej dziedzinie, która upublicznia przy tym swoje życie prywatne. Nieodłącznym elementem jest tym samym zainteresowanie nim tabloidów (za: Mołęda-Zdziech, 2013, s. 199). Na tej podstawie autor wyróżnia trzy typy celebrytów: filmowi, telewizyjni oraz popcelebryci. Cechą łączącą marshallowskich celebrytów jest wspomniany sukces w sferze zawodowej, ze szczególnym uwzględnieniem ich dorobku oraz osiągnięć. Innym kryterium, według którego dokonać można podziału celebrytów, jest ich status. Mołęda-Zdziech wyróżnia tych o statusie przypisanym, uzyskanym oraz nadanym przez media (2013, s. 198–199). Podkreślić należy, że współcześnie za kreowanie nowych celebrytów prócz mediów odpowiedzialni są odbiorcy, którzy swoim zainteresowaniem daną osobą, zwiększają jej ekwiwalent reklamowy. Celebryta bowiem, jako wytwór ponowoczesności, jest produktem powstałym w wyniku mediatyzacji, personalizacji oraz utowarowienia (Mołęda-Zdziech, 2013, s. 232). Wizerunek danej osoby traktować należy jako markę samą w sobie.

Według założeń Boortsina „celebryta” był terminem aksjologicznie neutralnym. Dziś jednak w niektórych kontekstach sformułowanie to ma zabarwienie negatywne i kojarzone jest z niekompetencją osoby określanej tym mianem (za: Mołęda-Zdziech,

³ Szczególnie narażone na zmianę standardów są media informacyjne, które, ze względu na swój charakter, powinny kierować się w przekazach zasadami obiektywizmu, rzetelności oraz neutralności dziennikarskiej. Wspomnieć tu należy także o zjawisku *infotainment*, które przyczyniło się do tabloidyzacji mediów. D. Piontek zwraca uwagę na redefinicję tego terminu. Niegdyś *infotainment* oznaczał przedstawianie treści poważnych w sposób typowy dla tych o charakterze rozrywkowym, dziś: „forma zdecydowanie wzięła górę nad treścią w tym znaczeniu, że informacje ważne zaczęły być wypierane przez informacje mniej ważne albo całkowicie nieistotne, za to z dużym potencjałem zaspokajania emocjonalnych potrzeb odbiorców. Media informacyjne [...] zamiast informować, edukować i dostarczać rozrywki, zajmują się tym wszystkim, ale w odwróconej kolejności: bawią, edukują, informują” (Piontek, 2011, s. 184).

2013, s. 200–201). Paradoksalnie celebryci często występują w mediach w roli ekspertów i tak na przykład obok naukowców czy polityków, komentują sprawy bieżące. Marian Golka pisze o paradoksie, który polega na utożsamianiu się z celebrytami (zwykłymi ludźmi, dziewczynami i chłopakami z podwórka) oraz jednoczesnym stawianiu ich na piedestałach (współcześni pół-bogowie pół-ludzie, którzy przedostali się do mediów i osiągnęli sukces) (za: Molęda-Zdziech, 2013, s. 204). Popularność współczesnych celebrytów mierzona jest zarówno na podstawie kryteriów telemetrycznych, jak i klikalności danego nazwiska/pseudonimu w sieci, liczby fanów bądź wyświetleń profilu w mediach społecznościowych. Popularność określana w wyżej wymienionych kryteriach przekłada się na ekwiwalent reklamowy danej osoby, co zwiększa jej wartość w ujęciu marketingowym.

Mając na uwadze rozwój nowych mediów badacze wyszczególnili subkategorie celebrytów, jakimi są cewebryci oraz telebryci. M. Molęda-Zdziech dokonała porównania obu typów uwzględniając siedem kryteriów zaproponowanych przez Daniela Boorstina (tabela 1):

Tabela 1

Porównanie cewebryty i telebryty wg kryteriów Daniela Boorstina

Kryterium	Cewebryta	Telebryta
Wyróżnik	Prowadzenie jakiegś aktywności w wirtualu (blog, wrzucanie filmów na YouTube'a, „ćwierkanie” na Twitterze)	Udział (z sukcesem) w programie telewizyjnym opartym na formacie
Kreacja	Autokreacja poprzez aktywność w sieci	Specjaliści od PR, styliści, producenci telewizyjnych formatów
Kontakt z publicznością	Bezpośredni (online)	Zapośredniczony
Czas	Krótki okres „istnienia produktu”	Sezonowa popularność może być przedłużona poprzez działanie na innym polu
Nośniki	Nowe nowe media: YouTube, Twitter	Telewizja, nowe media
Osobowość	Wyrażona przez hobby, zainteresowania (często dziwne lub śmieszne <i>internetainment</i>)	Talent i/lub szczególne umiejętności
Wzmocnienie	Poprzez przeniesienie swojej działalności do realu (np. udział w kampanii politycznej, marketingowej)	Udział w niby-wydarzeniach, bywanie na imprezach robionych przez daną stację telewizyjną

Źródło: Molęda-Zdziech, 2013, s. 212.

Na potrzeby niniejszego artykułu warto rozwinąć pojęcie telebryty, czyli osoby wykreowanej na potrzeby programu telewizyjnego opartego na formacie. Termin ten użyty został przez Joannę Podgóorską, która w 2012 roku na łamach „Polityki” opisywała historie uczestników popularnych *talent show* (Podgórska, 2012). W swojej publikacji z 2013 roku Małgorzata Molęda-Zdziech zaznaczyła, że telebryta kreowany jest w oparciu o potrzeby odbiorców określane przez sztab fachowców na podstawie informacji i badań aktualnych trendów rynkowych (Molęda-Zdziech, 2013, s. 219). Różnica pomiędzy cewebrytą a telebrytą polega na tym, że ten pierwszy dokonuje autokreacji poprzez aktywną działalność w sieci. Ostatecznie „cykl życia” obu porównać można do cyklu życia produktu, co dodatkowo podkreśla marketingowy charakter i utowarowienie współczesnych aktorów pola medialnego. W przypadku telebryty

czas popularności można wydłużyć dzięki aktywności w innych sferach (przykładem może być aktywność uczestników programów telewizyjnych w mediach społecznościowych). Znaleźć są także przypadki, w których cewebryta przez odbiorców w pierwszej kolejności może być postrzegany jako celebryta⁴.

Mówiąc o zglobalizowanym, ponowoczesnym świecie, zwrócić należy uwagę na ewolucję sfery publicznej i wyłonienie w jej obrębie sfery medialnej, która cechuje się obecnością pseudo-publiczności i pseudo-prywatności (Ochman, 2015, s. 147–151). Intymny charakter sfery prywatnej z okresu mieszczańskiego-obywatelskiego, zastępowany jest przez jawność i przenikanie się sfery publicznej i prywatnej. Odbiorcy współczesnych mediów nastawieni są na rozrywkę, a elementy prywatnego życia osób medialnych zdają się być dodatkowym walorem przekazu. Aby stać się liczącym głosem w dyskusji medialnej, uczestnicy przekazów winni stosować się do reguł, które Paweł Ciołkiewicz nazywa: logiką „bywania”, logiką spektaklu, zabawy, logiką „obnażania”, „zwierzania” oraz logiką *fast thinking* (za: Molęda-Zdziech, 2013, s. 17). Jürgen Habermas zaznacza, że: „w naszym społeczeństwie medialnym sfera publiczna służy tym, którzy zyskują prestiż – stanowi niejako przestrzeń do samorealizacji. Właściwym celem publicznych wystąpień jest widzialność albo rozpoznawalność” (Ochman, 2015, s. 150). Medialność i rozpoznawalność to według M. Molędy-Zdziech cechy, które gwarantują dotychczasowym liderom opinii zachowanie swojej pozycji. Jednocześnie cechy te przypisywane są celebrytom, jako tym, którzy, dzięki swojej rozpoznawalności, mają wpływ na różne sfery życia publicznego: ekonomiczną, polityczną czy społeczno-kulturową (Molęda-Zdziech, 2013, s. 17). Tym samym, pozostali uczestnicy strefy medialnej muszą podporządkować się regułom oraz modom kreowanym przez znanych z tego, że są znani.

2. Metoda badawcza i wyniki badań

Program *Gogglebox*. *Przed telewizorem* realizuje wyżej opisane procesy w podobny, ale nieco zmieniony sposób. Formułując problem badawczy, należy postawić pytanie, jakie symptomy wojeryzmu są obecne w *Gogglebox*? W tym celu autorki dokonały analizy zawartości dwóch odcinków 10 sezonu programu oraz porównały tę zawartość z aktywnością najczęściej eksponowanych uczestników programu w mediach społecznościowych. Przystępując do badania sformułowano następujące pytania badawcze: Jaką funkcję realizuje audycja? W jaki sposób uczestnicy programu odnoszą się do oglądanego przekazu? Czy uczestnicy programu odnoszą się tylko do oglądanych treści, czy też przedstawiają fakty z życia prywatnego? I wreszcie – czy *Gogglebox* jest programem kreującym celebrytów? W celu odpowiedzi na pytania badawcze zasto-

⁴ Piotr Ogiński, który prowadzi jeden z najpopularniejszych vlogów kulinarnych *Kocham gotować*, w 2013 roku wystąpił w telewizyjnym programie rozrywkowym *Top Chef*. Dokonując wzmocnienia pozyskał tym samym nowych odbiorców, którzy w pierwszej kolejności znali go jako uczestnika programu typu *reality show* – nie jako twórcę internetowego. Innym sposobem na utrzymanie swojej pozycji medialnej są różnego rodzaju skandale (dotyczące życia prywatnego oraz zawodowego). Posługując się dalej przykładem Piotra Ogińskiego warto wspomnieć chociażby o sporze vlogera z firmą Sokołów, która groziła cewebrycie pozwem, za negatywną recenzję ich produktów (Piotr Ogiński).

sowano metodę hybrydową i przeprowadzono jakościową i ilościową analizę dwóch odcinków programu *Gogglebox. Przed telewizorem* oraz analizę profilów w mediach społecznościowych najbardziej eksponowanych uczestników programu pod kątem liczby użytkowników oraz charakteru publikowanych treści. Postawiona została także teza: Program *Gogglebox. Przed telewizorem*, jako audycja wykorzystująca zjawisko wojeryzmu medialnego jest przejawem postępującej tabloidyacji współczesnych mediów. Na jej podstawie sformułowano hipotezy szczegółowe:

- HB1. Z uwagi na rozrywkową funkcję audycji, głównym sposobem pozyskiwania uwagi odbiorców jest wulgaryzacja przekazu, a wzrost zainteresowania przejawia się nie tylko wysoką oglądalnością programu, ale również rosnącą popularnością bohaterów programu wśród użytkowników serwisu społecznościowego *Instagram*.
- HB2. W programie dominują wulgaryzacja, skandalizacja i dyskryminacja, co przejawia się w reakcjach bohaterów oraz formułowanych przez nich sądach i opiniach.
- HB3. Program *Gogglebox. Przed telewizorem* wykreował nowych celebrytów.

Celem niniejszego artykułu jest zatem opis i analiza zawartości programu *Gogglebox. Przed telewizorem* oraz analiza profilów w serwisie *Instagram* najczęściej eksponowanych uczestników programu, w kontekście zjawiska medialnego wojeryzmu. Analizowane odcinki swoją premierę miały raz w tygodniu, w poniedziałek o godz. 22.00 na antenie programu TTV, w dniach 18 i 25 lutego 2019 roku. Dobór materiału spowodowany był faktem, że 10. sezon programu w momencie prowadzenia badań był najnowszym w całości wyemitowanym. Jesienią 2019 roku na antenie TTV pojawiła się 11 seria programu⁵. Zaznaczyć trzeba, że przeprowadzone badanie stanowi wstępną diagnozę zaobserwowanego zjawiska i przyczynek do dalszych badań. Jako kryteria formalne analizy przyjęto występowanie wulgaryzmów, nazwy oglądanych w programie audycji oraz częstotliwość ekspozycji uczestników programu z podziałem na momenty, w których na antenie podejmowali temat swojego życia osobistego lub odnosili się do oglądanych treści. Strukturalnie badane treści rozpatrywane były pod kątem otoczenia uczestników, interakcji zachodzących pomiędzy nimi oraz tego, jak reagują na prezentowane treści.

W 10. edycji programu wzięło udział 30 osób w 15 domach. Przed telewizorami zasiadło 12 par oraz 3 zespoły trzyosobowe. W odniesieniu do poprzednich edycji na antenie pojawiło się 7 nowych osób w 3 domach. Ze względu na dużą dynamikę montażu ekspozycja bohaterów mierzona była nie pod kątem czasu im poświęconego, a pod kątem częstotliwości ich pojawiania się na ekranie – ile razy eksponowano dany dom (bez określenia minimalnej długości ekspozycji). W analizowanych odcinkach przed telewizorami zasiadało 12 zespołów. Uczestnicy programu dobierani są drogą castingu. Rekrutacja do najnowszej, 12 edycji programu, odbywała się w czerwcu 2019 r.⁶ Zarówno castingi, jak i nagrania odcinków mają miejsce w domach uczestników. Twórcy programu w reklamówkach castingowych podkreślają istotność więzi między aplikującymi oraz poczucie humoru. Posiadając wiedzę na temat poprzednich edycji programu, zauważyć można, iż każda z debiutujących w programie par wyróżnia się innym zestawem charakterystycznych cech. Pierwszym kryterium rozróżnienia uczestników jest podział na rodzinę oraz przyjaciół (tabela 2).

⁵ Dostępne wyniki oglądalności świadczą o rosnącej popularności programu (Kurdupski, 2019).

⁶ 12. sezon programu *Gogglebox* emitowany jest od 24 lutego 2020 roku (*12. Sezon*).

Tabela 2

Podział uczestników 10. edycji programu *Gogglebox*. Przed telewizorem

Rodzina	Przyjaciele
Artur, Agnieszka (rodzice) i Dajan Kotońscy (syn)	Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus
Izabela (mama) i Joachim Zeiskowie (syn)	Sylvia Bomba i Ewa Mrozowska-Kozłowska
Sandra (żona) i Krzysztof (mąż) Zagrodnikowie	Regina Krasnowska i Józef Ponceleusz
Agnieszka Murak (siostra) i Ewa Rogalska (siostra)	Mariusz Kozak i Jacek Szawiola
Katarzyna (żona) i Andrzej Gąsienica (mąż)	Konrad Mariański, Krzysztof Ufnal, Jakub Feliński
	Krzysztof i Sylwester
	Krzysztof Radzikowski i Dominik Abus

Źródło: Opracowanie własne.

Większość uczestników 10. edycji programu pochodzi lub mieszka w Warszawie, jednak nagrania realizowane są także w innych częściach kraju, między innymi w Zakopanem, Chludowie, Głownie, Kielcach, Chodzieży oraz w Tychach. Zauważyć więc można, iż uczestnicy reprezentują różne części kraju – co ukazywane jest także poprzez wnętrza i sposób komentowania programów (gwara, regionalizmy, charakterystyczne przedmioty np. góralski kapelusz, ciupaga). Bohaterowie *Goggleboxa* prezentują szeroki przekrój społeczeństwa. W 10. sezonie wśród spokrewnionych ze sobą uczestników wyróżnić zatem można: młode małżeństwa z małymi dziećmi, małżeństwa z długim stażem i dorosłymi dziećmi, matkę z synem studentem, oraz siostry bliźniaczki. Grupy przyjaciół wykreowane zostały tak, by były jak najbardziej różnorodne. Dobór uczestników dokonywany jest ze względu na wiele kryteriów, m.in. wiek, poziom relacji, reprezentowane grupy społeczne i status majątkowy⁷.

Twórcy programu poprzez dobór uczestników zaspokajają potrzeby różnych grup odbiorców, ułatwiając im przy tym utożsamianie się z danymi bohaterami. Do najnowszej edycji programu poszukiwana była wieloosobowa rodzina (minimum sześćoosobowa) (*Chcesz dołączyć*).

Mając na uwadze czynniki wpływające na zainteresowanie odbiorców, takie jak wulgaryzmy, czy skandalizujące treści, w badaniu zwracana była uwaga na występowanie treści nieprzyzwoitych⁸. Rozumiano je zgodnie z definicją *Słownika języka polskiego* jako: „łamiący swoim zachowaniem panujące normy obyczajowe” bądź „niezgodny z panującymi normami obyczajowymi” (*Słownik*). Autorki przyjęły także, iż za wulgaryzm uznaje się: „wyraz lub wyrażenie będące dosadnym, ordynarnym określeniem zjawisk, które można nazwać, używając słów neutralnych stylistyczne” (*Słownik języka polskiego*). Analizując 1 i 2 odcinek 10. edycji w wypowiedziach uczestników odnotowano kolejno 34 i 13 wulgaryzmów. Używając słów uznawanych za wulgaryzmy, uczestnicy odnosili się zarówno do oglądanych treści, jak i do siebie

⁷ Para homoseksualna (Mariusz i Jacek), która w powyższym zestawieniu została zakwalifikowana w grupie przyjaciół ze względu na fakt, iż w trakcie trwania programu (wcześniejszych edycji) doszło do zmiany charakteru ich więzi i rozstania w trakcie trwania programu (Jacek i Mariusz).

⁸ Czołówkę programu poprzedza fragment audycji, który, ze względu na moment ekspozycji, wskazuje jego ważność i został określony jako myśl przewodnia odcinka. Pierwszą parą prezentowaną w 10. sezonie *Goggleboxa* była para przyjaciół z Warszawy – Sylvia Bomba i Ewa Mrozowska-Kozłowska. Twórcy programu na przewodnią myśl odcinka wybrali fragment dotyczący czynności fizjologicznych: „Regularna kupa jest podstawą dobrego samopoczucia”.

wzajemnie. Przykładem jest wymiana zdań w 2. odcinku analizowanego sezonu, między Mariuszem Kozakiem a Jackiem Szawiołą podczas oglądania serialu *Na Wspólnej*:

- *Ty lubisz takich tępych z ryja!*
- *Dlatego mam taką słabość do Ciebie.*

W programie *Gogglebox. Przed telewizorem* uczestnicy komentują programy, które premierowo emitowane były tydzień przed realizowanym odcinkiem. Twórcy dobór audycji określają jako: „przewodnik po najciekawszych programach i najważniejszych wydarzeniach w polskiej telewizji”⁹. W analizowanych odcinkach komentowano łącznie 10 audycji, emitowanych w takich stacjach jak: TVP, TVP2, TVN, TVN7, Polsat czy TLC. Mimo, iż *Gogglebox* określany jest jako program rozrywkowy, oglądane przez uczestników treści nie mieszczą się jedynie w kategoriach takich audycji. Oprócz popularnych *talent show*, seriali czy teleturniejów, na ekranach telewizorów wyświetlane są filmy, programy informacyjne czy relacje z wydarzeń. Komentowane w analizowanych odcinkach programy przedstawione zostały w tabeli 3.

Tabela 3

Nazwy programów oglądanych przez uczestników *Gogglebox*

Nazwa programu	Stacja	Typ audycji
<i>Sanatorium miłości</i>	TVP	reality show
<i>Na ratunek 112</i>	Polsat	serial paradokumentalny
<i>Koło fortuny</i>	TVP2	Teleturniej
<i>Alive</i>	TVN7	film
<i>Na Wspólnej</i>	TVN	serial obyczajowy
<i>Szpital</i>	TVN	serial paradokumentalny
<i>Queen of Poland</i>	Polsat	relacja z wydarzenia
<i>Milionerzy</i>	TVN	teleturniej
<i>Dr Pyszczylla</i>	TLC	reality show
<i>The Voice Kids</i>	TVP2	talent show

Źródło: Opracowanie własne.

Biorąc pod uwagę postępującą tabloidyzację mediów i związane z tym przenikanie się sfer prywatnej i publicznej, podczas analizy ilościowej programu zwracano uwagę na ekspozycję bohaterów, z uwzględnieniem podziału na treści dotyczące osobistego życia uczestników oraz komentarzy dotyczących oglądanych audycji. Na oficjalnej stronie programu w opisie uczestników przeczytać można: „Ich prawdziwe, zabawne i nieocenzone opinie składają się na niepodrabialny charakter programu. Dodatkowo na kanapie przed telewizorem, jak w lustrze, odbija się wycinek prawdziwego życia bohaterów programu”¹⁰. W związku z realizowaniem nagrań w prawdziwych domach uczestników (a nie w studiach nagraniowych) widz zapraszany jest do intymnego świata bohaterów. Na podstawie wnętrza można określić charakter, styl oraz upodobania uczestników *Goggleboxa*, zaś informacje pochodzące od nich samych dopełniają obraz danej osoby. Odbiorca programu w sposób bezpośredni oraz pośredni może wysnuć wnioski i określić, czy uczest-

⁹ Jest to fragment opisu programu dostępnego w witrynie player.pl: <https://player.pl/programy-online/gogglebox-przed-telewizorem-odcinki,2777>, dostęp: 23.02.2020.

¹⁰ Zob. <https://player.pl/programy-online/gogglebox-przed-telewizorem-odcinki,2777>, dostęp: 23.02.2020.

nik zdobędzie jego sympatię. Z komentarzy bohaterów programu dowiedzieć się można nie tylko tego, jaki stosunek mają do danych audycji, ale także jak wygląda ich codzienność, plany na przyszłość oraz jakie doświadczenia z przeszłości wpłynęły na ich życie. Mając na uwadze celebryzację rozumianą w ujęciu Molędy-Zdziech, w przypadku niniejszego badania nie bez znaczenia dla autorek była liczba fanów poszczególnych bohaterów na ich profilach w mediach społecznościowych. Łączna liczba ekspozycji danych grup w obu odcinkach zestawiona została z ich popularnością w serwisie Instagram, co ilustruje tabela 4.

Tabela 4

Liczba fanów uczestników programu (stan na 2.03.2020) i liczba ich ekspozycji

Uczestnicy programu	Liczba fanów w serwisie Instagram (w tysiącach)	Liczba ekspozycji (1 i 2 odcinek)
Mariusz Kozak	125,0	101
Jacek Szawiola	64,3	
Agnieszka Kotońska	252,0	94
Dajan Kotoński	20,0	
Artur Kotoński	45,0	
Krzysztof Radzikowski	210,0	92
Dominik Abus	199,0	
Konrad Mariański	38,5	83
Krzysztof Ufnal	67,4	
Jakub Feliński	56,2	
Mateusz Borkowski	184,0	83
Damian Nagana	100,0	
Marek Morus	50,7	
Sandra Zagrodnik	brak profilu	75
Krzysztof Zagrodnik	brak profilu	
Sylwia Bomba	584,0	70
Ewa Mrozowska-Kozłowska	429,0	
Izabela Zeiske	124,0	47
Joachim Zeiske	40,0	
Kasia Gąsienica	25,9	38
Andrzej Gąsienica	6,3	
Agnieszka Murak	26,2	26
Ewa Rogalska		
Regina Krasnowska	brak profilu	15
Józef Ponceleusz	brak profilu	
Krzysztof	brak danych	10
Sylwester	brak danych	

Źródło: Opracowanie własne.

Większość uczestników programu *Gogglebox* posiada liczbę fanów przekraczającą 20 tysięcy. Analizując powyższą tabelę zauważyć można, iż częstotliwość ekspozycji danych uczestników programu, nie przekłada się na liczbę obserwujących w serwisie Instagram. W badanych odcinkach najczęściej na ekranie zobaczyć można było parę uczestników z Warszawy: Jacka Szawiolę (64,3 tys. obserwujących) i Mariusza Kozaka (125 tys. obserwujących). Natomiast najpopularniejsze w mediach społecznościowych są profile Sylwii Bomby (584 tys. obserwujących) oraz Ewy Mrozowskiej-Kozłowskiej (429 tys. obserwujących). Najmniej obserwujących zauważyć można na koncie Artura Kotońskiego (4,5 tys.), który w programie zadebiutował wraz z rodziną w 3 sezonie programu. Zazna-

czyć należy jednak, że mąż Agnieszki Kotońskiej (252 tys. obserwujących) konto na Instagramie uruchomił dopiero w lutym 2020 roku, w związku z premierą 12 sezonu programu. Zdaniem autorek przeanalizowana na potrzeby niniejszego tekstu próba badawcza jest zbyt mała, by móc doszukiwać się związku liczby ekspozycji w programie z popularnością danego uczestnika w mediach społecznościowych. Nie można także zapominać o rozbieżnościach w czasie występowania danych uczestników w programie, który przekłada się na liczbę fanów. W tabeli 4 znalazły się profile uczestników, którzy w *Gogglebox* występują od 1 sezonu (Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus, Izabela i Joachim Zeiskowie, Sylwia Bomba, Ewa Mrozowska-Kozłowska) oraz tych, którzy debiutowali w późniejszych sezonach. Najnowszymi uczestnikami w uwzględnionym zestawianiu było małżeństwo Gąsieniców z Zakopanego (Kasia – 25,9 tys. obserwujących, Andrzej, 6,3 tys.), które swój udział w programie rozpoczęło w 9. sezonie programu.

Sezonowa popularność uczestników *Gogglebox*. Przed telewizorem przedłużana jest poprzez ich działanie na innych polach. Jako jedno z nich, wskazać można aktywną działalność w mediach społecznościowych. Korzystając z opcji oferowanych użytkownikom portalu Instagram (relacje, relacje live, publikacja zdjęć i filmów) uczestnicy *Gogglebox* zmieniają sposób kontaktu z publicznością z zapośredniczonego (program tv) na bezpośredni (*online*). Tym samym dokonują transformacji z telebryty w cewebrytę i przenoszą swoją aktywność do sieci – wykorzystując udział w programie jako wzmocnienie cewebryckiej pozycji. Zjawiskiem wartym zgłębienia jest także udział postów sponsorowanych w zwartości profili uczestników. Na analizowanych w ramach artykułu profilach publikowane są treści zarówno o charakterze prywatnym, zawodowym (związanym z programem i stacją TTV) oraz sponsorowanym (przez inne firmy).

Mając na uwadze aktywność w mediach społecznościowych i stopień ujawniania informacji z życia prywatnego warto podkreślić, iż nie jest to czynnik konieczny do istnienia w programie. W przypadku pary przyjaciół z Warszawy (Krzysztof i Sylwester) nie dowiadujemy się na przykład, jakie nazwiska noszą. Sandra i Krzysztof Zagrodnikowie – którzy debiutowali w 3. sezonie obok takich par jak: Krzysztof Radzikowski, Dominik Abus, rodzina Kotońskich, czy siostry Rogalskie – nie posiadają publicznych kont w mediach społecznościowych. Sposób komentowania, a co za tym idzie liczba wulgaryzów i skandalizujących anegdot, również uzależniona jest od woli uczestników. Przykładem na wspomnianą różnorodność może być przybliżana w dalszej części artykułu scena z serialu *Na Wspólnej*, kiedy to część uczestników zasłaniając oczy nie skomentowała oglądanych treści – a część wykorzystała scenę do ujawnienia swoich prywatnych doświadczeń.

Podczas analizy jakościowej programu zwrócono uwagę na wystrój i lokalizację domów, w jakich znajdują się uczestnicy programu. Zauważyć można korelację pomiędzy regionem Polski zamieszkiwanym przez konkretnych bohaterów, a wyglądem ich otoczenia. Katarzyna i Andrzej Gąsienica pochodzą z Zakopanego, co widoczne jest m.in. w języku, jakim się posługują – wyraźnie dostrzec można regionalizmy i charakterystyczny dla tego rejonu sposób konstrukcji zdań oraz intonację. Ponadto bohaterzy prezentują model relacji, w której kobieta posiada szereg manualnych zdolności, pełni większą rolę w prowadzeniu domu, która kojarzyć może się z tradycyjnym modelem góralskiej rodziny (Kurowska, 2017, s. 24). Miejsce zamieszkania rodziny także pod kątem wizualnym jest bardzo wyraziście zaznaczone. W pokoju bohaterów, gdzie kręcony jest program, na ścianie wisi góralski kapelus, a pierwszy plan kadru stanowi maszyna do szycia, w tle zobaczyć można także obraz górskiej polany oraz narty.

Wygląd otoczenia bohaterów programu charakteryzuje także ich samych. Każde mieszkanie jest zupełnie inne i najczęściej jest stereotypowo dostosowane do wieku bohaterów. Izabela Zeiske, która jest jedną z najstarszych uczestniczek programu, posiada mieszkanie urządzone klasycznie, o czym świadczy styl kuchenny, widoczny obrus na stoliku oraz lampka. Podobna sytuacja dotyczy domu Reginy Krasnowskiej i Józefa Ponceleusza. Świadczą o tym modele mebli, dodatki i sam ubiór uczestników.

Dobór komentowanych audycji kreowany jest przez twórców programu, jednak uczestnicy posiadają swobodę w wyrażaniu swoich opinii i emocji. W napisach końcowych przeczytać można, że: „Opinie wyrażane przez uczestników programu mają charakter prywatny. Telewizja i producent nie ponoszą za nie odpowiedzialności”.

Czy pary i grupy, które w większym stopniu używają więcej wulgaryzmów są częściej eksponowane w programie? Odpowiedź na to pytanie obrazuje tabela 5. Wynika z niej, że grupy stosujące mocny, szokujący język składają się głównie z mężczyzn, co przekłada się na liczbę ich ekspozycji w programie. Pary nieco bardziej powściągliwe są znacząco rzadziej eksponowane.

Tabela 5

Liczba wulgaryzmów oraz ekspozycji poszczególnym grup w programie

Para	Liczba wulgaryzmów		Liczba ekspozycji	
	odcinek 1	odcinek 2	odcinek 1	odcinek 2
Krzysztof Radzikowski	11	0	49	43
i Dominik Abus	11		92	
Konrad Mariański, Krzysztof Ufnal, Jakub Feliński	9	1	48	35
	10		83	
Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus	5	1	41	42
	6		83	
Mariusz Kozak	3	6	44	57
i Jacek Szawiola	9		101	
Sylwia Bomba i Ewa Mrozowska-Kozłowska	2	1	34	36
	3		70	
Agnieszka Murak	2	0	26	0
i Ewa Rogalska	2		26	
Artur, Agnieszka	1	1	47	47
i Dajan Kotońscy	2		94	
Izabela i Joachim	1	0	22	25
Zeiskowie	1		57	
Sandra i Krzysztof Zagrodnikowie	0	2	30	45
	2		75	
Regina Krasnowska	0	0	15	0
i Józef Ponceleusz	0		15	
Kasia i Andrzej Gąsienica	0	1	0	38
	1		38	
Krzysztof i Sylwester	0	0	0	10
	0		10	

Źródło: Opracowanie własne.

Poza samymi wulgaryzmami używanymi przez uczestników, czynnikiem wzmagającym poziom ich ekspozycji są częste odniesienia do życia intymnego. Przykład stanowią reakcje na serial *Na Wspólnej* i scenę wysyłania przez bohatera erotycznych

zdjęć do małżonki. Z fragmentów komentarzy dowiadujemy się o prywatnych doświadczeniach uczestników:

- Ja lajtowo bym coś takiego zrobił, nie, ale ty nie masz takich potrzeb, więc ci takich rzeczy nie wysyłam... chyba, że masz? (Krzysztof Zagrodnik do żony Sandry).
- Ja to nigdy gołych zdjęć nikomu nie wysyłałem!
- A już moje ma pół Warszawy niestety. (Mariusz Kozak do Jacka Szawoły)
- We windzie jak we windzie, najlepiej jest w łazience. Wiesz dlaczego mamy taką...
- Co?
- A jak? Widzisz jaką mamy kabinę, jaką mamy łazienkę dużą?
- Nie... przecież ja się tam kąpię... (Izabela Zeiske do syna Joachima)
- Ale są takie Naganka tutaj na przykład dookoła Kielc, takie miejsca, gdzie można się...
- Tu jest pełno takich zakamarków, chłopie, ja ci mogę wymienić, gdzie to się jeździło (Marek Morus do Damiana Nagany).

W analizowanych odcinkach więcej czasu antenowego poświęcono parom, które w swoich komentarzach odnosiły się nie tylko do oglądanej audycji, ale także do siebie oraz do swoich doświadczeń. Czas ekspozycji danych uczestników przełożyć można na prezentowane przez nich skandalizujące treści. Pary, które częściej nawiązują do doświadczeń ze swojego życia oraz komentują programy oraz sprawy bieżące w nieprzyzwoity sposób, częściej pojawiają się na ekranie.

Zapewnienie producentów programu o prywatności głoszonych przez uczestników poglądów pozwala na większą swobodę w emisji niektórych treści. Dzięki temu na antenie pojawiają się nie tylko omawiane już wcześniej wulgaryzmy (będące wyrazem dynamicznej reakcji), ale też przejawy dyskryminacji, szczególnie ze względu na płeć lub wygląd. W analizowanym odcinku, w którym oglądanym programem było *Sanatorium miłości* produkcji TVP w jednej ze scen bohaterka programu była poddawana badaniu USG, co wywołało bardzo żywe i burzliwe reakcje.

Tabela 6 przedstawia zestawienie cytatów uczestników programu dotyczących wyżej opisanej sceny. W analizowanych odcinkach przejawy dyskryminacji wychodziły głównie od mężczyzn w kierunku kobiet. W przypadku sytuacji odwrotnej przekaz był mniej wulgarny (komentarz Agnieszki Murak i Ewy Rogalskiej).

Tabela 6

Wypowiedzi uczestników ocenione jako dyskryminujące

Uczestnicy	Cytat
Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus	– <i>Ona się cieszy, jak on ją bada, bo jej jeździ tą kulką od USG w okolicach intymnych.</i>
Mariusz Kozak i Jacek Szawoła	– <i>Jakbym ja był takim lekarzem, to bym przyjmował tylko do 30 lat na USG.</i>
Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus	– <i>Te spokojne to znajdą tu chłopca, a te dwie wariatki to tylko się wybykają, wybykają i wrócą.</i>
Mateusz Borkowski, Damian Nagana, Marek Morus	– <i>Jakby mi Manowska (prowadząca) otworła drzwi w takim stroju pielęgniarki, z łóżka bym nie wygonił!</i>
Agnieszka Murak i Ewa Rogalska	– <i>Kobiety nie ma w domu, to se chłopaki nie mogą poradzić.</i>

Źródło: Opracowanie własne.

Analiza zawartości programu *Gogglebox. Przed telewizorem* zwraca uwagę na nową formułę programów typu *reality show* i idące za tym zmiany. Zawarte w programie wyznaczniki tabloidyzacji i działalność jego bohaterów w serwisie *Instagram* można traktować jako przejaw wojeryzmu medialnego. Zjawisko to widoczne jest poprzez podkreślanie zachowań, związanych z ujawnianiem swojej prywatności. Nie dość, że widz doświadcza intymnej sytuacji podglądania kogoś w jego naturalnym otoczeniu, to jeszcze nadmierna ekspozycja tematu własnego życia przez uczestników dodatkowo wzmacnia przekaz i przyciąga uwagę. To zjawisko wcześniej nie występujące ze względu na fakt, że programy typu *reality show* ukazywały środowisko wywołane, a *Gogglebox* częściowo naturalne. Ponadto same mechanizmy popularności, które obecne są w programie, a które wymagają dalszego zgłębienia, wskazują, że zachodzące tu procesy są nieco zmienione wobec dotychczasowych (znani telebryci wchodzący do mediów społecznościowych, bądź popularni cwebryci rozpoczynający karierę w telewizji). Proces formowania się celebryty znany był zarówno przez ścieżkę telewizyjną, jak i przez media społecznościowe, które wydają się być najskuteczniejsze pod kątem szybkości rozprzestrzeniania się treści. Jednak zjawisko, w którym dopiero rozpoczynające karierę osoby zyskują popularność dzięki telewizji i niejako wzmacniają ją poprzez działania w sieci, stanowi nowe ujęcie i kolejny etap w rozwoju gatunku.

3. Zakończenie

Na podstawie przeprowadzonych badań należy stwierdzić, że zawartość programu *Gogglebox. Przed telewizorem*, mimo skromnej próby, została opisana, przeanalizowana i zestawiona z profilami uczestników w serwisie *Instagram*, a jego związek z pojęciem medialnego wojeryzmu został wykazany. Przeprowadzone badanie dotyczyło zjawisk tabloidyzacji, skandalizacji, wulgaryzacji oraz celebrytyzacji w kontekście języka, jakim posługują się bohaterzy, programów, jakie oglądają oraz częstotliwości ekspozycji poszczególnych bohaterów. Niezwykle istotne było także otoczenie uczestników i interakcje, które w nim zachodzą. Za symptomy wojeryzmu uznać można szczegółowo omówione zachowania uczestników mające na celu, poprzez swoją sprzedaż swojej prywatności, doprowadzić do „wpuszczenia” widzów do życia prywatnego uczestników programu, a tym samym danie im możliwości podglądania. Osiągane jest to poprzez skandalizację i tabloidyzację treści programu. Każdy uczestnik pracuje na swój własny sukces, co skutkować może intensyfikacją tego typu treści w przekazie. Audycja realizuje funkcję rozrywkową, również dzięki temu, że uczestnicy żywo i naturalnie reagują na prezentowane im treści, do tego budując swoją pozycję, bardzo często informują widzów o swoim życiu osobistym.

Popularność profili na Instagramie wybranych uczestników programu pozwala stwierdzić, iż *Gogglebox* jest programem, który kreuje nowych celebrytów. Świadczą o tym nie tylko aktywne działania uczestników programu w mediach społecznościowych związane z aktywnością sponsorską i influencerską, ale też ich transfery do innych programów stacji (*Orzeł czy reszka; Jak Krzysztof, Program testerzy*). Jednocześnie jednak nie zostało wykazane powiązanie pomiędzy liczbą obserwujących profil na Instagramie a ich ekspozycją w programie. Czynniki techniczne, takie jak data

założenia konta czy częstotliwość publikowanych treści nie były poddawane analizie. W wyniku obserwacji stwierdzić można, iż hipoteza pierwsza (HB1.) została częściowo potwierdzona. Bohaterowie bazują na mocnym, wulgarnym języku i przekłada się to na liczbę ich ekspozycji w programie, jednak niemożliwa do wykazania okazała się korelacja tych działań z popularnością kont w serwisie *Instagram*. Kolejna postawiona hipoteza (HB2.) została całkowicie potwierdzona. Przedstawione przykłady będące wynikiem analizy jakościowej udowadniają, iż warstwa językowa przekazów zdominowana jest przez wulgaryzmy i bazujące na stereotypach dyskryminujące treści, co wskazuje na chęć wywołania skandalu. Potwierdzona całkowicie została również hipoteza trzecia (HB3.), o czym świadczą przytoczone wcześniej, popularne, profile uczestników programu na *Instagramie* oraz ekspozycja bohaterów w innych programach stacji. Wszystkie wyżej wymienione przesłanki świadczą o tym, że program *Gogglebox. Przed telewizorem*, wykorzystując zjawisko wojeryzmu medialnego, jest przejawem postępującej tabloidyizacji współczesnych mediów. Wobec powyższego podkreślić należy jednak, że przeprowadzona analiza stanowi jedynie przyczynek do dalszych badań, a opisanie zjawisko wymaga dalszego zgłębienia.

Literatura

12. Sezon „gogglebox” już od 24 lutego. Zobacz zwiastun!, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/12-sezon-gogglebox-juz-od-24-lutego-zobacz-zwiastun,315914.html>, dostęp: 20.02.2020.
- Bagdasarov Z., Greene K., Banerjee S.C., Krcmar M., Yanovitzky I., Ruginyt D. (2010), *I Am What I Watch: Voyeurism, Sensation Seeking, and Television Viewing Patterns*, „Journal of Broadcasting & Electronic Media”, vol. 54(2).
- Baruh L. (2010), *Mediated Voyeurism and the Guilty Pleasure of Consuming Reality Television*, „Media Psychology”, vol. 13(3).
- Białek-Szwed O. (2012), *Voyeurizm medialny w kontekście współczesnej prasy w Polsce*, Toruń.
- Boorstin D.J. (1964), *e Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York.
- Chcesz dołączyć do rodziny Gogglebox? Weź udział w castingu!, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/chcesz-dolaczyc-do-rodziny-gogglebox-wez-udzial-w-castingu,293848.html>, dostęp: 20.02.2020.
- Doroszewski W. (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- „Gogglebox” hitem TTV, 12 proc. Udziału w grupie komercyjnej. „Kluczem do sukcesu są ludzie”, <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/gogglebox-hitem-ttv-program-oglada-769-tys-widzow-lidia-kazen>, dostęp: 20.02.2020.
- „Gogglebox 11” hitem TTV. Reality-show wiceliderem rynku w 16-49, <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/gogglebox-hitem-ttv-program-oglada-609-tys-widzow>, dostęp: 20.02.2020.
- Habermas J. (2012), *Między naturalizmem a religią. Rozprawy filozoficzne*, Warszawa.
- Jacek i Mariusz wydali oficjalne oświadczenie :, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/jacek-i-mariusz-wydali-oficjalne-oswiadczenie,283529.html>, dostęp: 20.02.2020.
- Jak Krzysztof Ufnal czuje się w roli prowadzącego programu „Kto to kupi?”, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/jak-krzysztof-ufnal-czuje-sie-w-rolu-prowadzacego-programu-kto-to-kupi,315225.html>, dostęp: 3.03.2020.
- Kurdupski M. (2019), „Gogglebox 11” hitem TTV, Reality-show wiceliderem rynku w 16-49, <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/gogglebox-hitem-ttv-program-oglada-609-tys-widzow>, dostęp: 1.03.2020.
- Kurowska K. (2017), *Rodzina podhalańska, raport z badań*, „Tematy z Szewskiej”, nr 2(19).

- Kurtz H. (1993), *Media Circus – The Trouble with America's Newspapers*, New York.
- Lubelski T. (red.) (2003), *Encyklopedia kina*, Kraków.
- Marshall P.D. (1997), *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis.
- Mołęda-Zdziech M. (2013), *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa.
- Ochman A. (2015), *Medialna sfera publiczna według Jürgena Habermasa*, „Studia Paradyskie”, t. 25.
- Orzeł czy reszka: a na obiad... Gulasz z jąder koguta!*, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/orzel-czy-reszka-a-na-obiad-gulasz-z-jaderkoguta,298633.html>, dostęp: 3.03.2020.
- Orzeł czy reszka: bohaterowie Gogglebox jadą na Sycylię!*, <http://ttv.pl/aktualnosci,926,n/orzel-czy-reszka-bohaterowie-gogglebox-jada-na-sycylie,309522.html>, dostęp: 3.03.2020.
- Nieprzyzwoity*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/nieprzyzwoity.html>, dostęp: 3.03.2020.
- Piontek D. (2011), *Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyżacja informacji o polityce*, Poznań.
- Piontek D. (2011), *Tabloidyżacja i dziennikarstwo*, „Znak”, nr 670.
- Piotr Ogiński vs Sokół S.A., czyli podręcznikowy przykład fatalnego PR-u*, <http://konkretny.pl/piotr-oginski-vs-sokolow-s-a-czyli-podrecznikowy-przyklad-fatalnego-pr-u.html>, dostęp: 3.02.2020.
- Podgórska J. (2012), *Bohaterowie talent show*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1526573,1,bohaterowie-talent-show.read>, dostęp: 2.02.2020.
- Program testerzy*, <https://player.pl/programy-online/testerzy-odcinki,4463/odcinek-1,S03E01,71327>, dostęp: 3.03.2020.
- Reality show*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/reality-show;2573537.html>, dostęp: 3.03.2020.
- TTV to telewizja, w której rzeczywistość zaskakuje!*, <http://ttv.pl/o-nas.html>, dostęp: 3.03.2020.
- Wieczorek J. (2014), *Okiem podglądacza, czyli zjawisko wojeryzmu w polskich mediach i polityce*, „Świat Idei Polityki”, t. 13.
- Wulgaryzm*, <https://sjp.pl/wulgaryzm>, dostęp: 3.03.2020.

Mediated voyeurism in the 21st century using the example of the television show *Gogglebox. Przed telewizorem*

Abstract: This purpose of this chapter is to put forward the thesis that *Gogglebox. Przed telewizorem* (Gogglebox. In front of a TV) is a unique example of mediated voyeurism, and a manifestation of the increasing tabloidization of modern media. Voyeurism is a disorder which involves getting sexual satisfaction from peeping at other people. Mediated voyeurism reveals the scale of this phenomenon. The public eagerly spies on and views shows of this kind to such an extent that a steadily growing number of TV and internet productions are created on this subject. They boil down to recording the program participants while they watch TV. *Gogglebox. Przed telewizorem*, which is broadcast by TTV, is an example of this type of program. The program is chart-topping, as is evidenced by the results of audience surveys and its popularity according to the internet. The subject of the study is *Gogglebox. Przed telewizorem* (season 10–15 episodes). Qualitative analysis covers the topics discussed in the episodes, the way they are commented on, and the attitude of the program participants to the content viewed. Also, it presents the results of studies related to the functions that television should fulfill in society and demonstrates that reality show programs create celebrities.

Keywords: voyeurism, mediated voyeurism, celebritization, tabloidization, reality television, reality show

Bartosz DĄBROWSKI

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Ideologia a kultura masowa. Rozważania George’a Orwella

W niniejszym artykule chciałbym się skupić na tekstach George’a Orwella dotyczących dzieł kultury masowej¹ jako nośnika ideologii. Utwory, którymi się zajmę, to: *Tygodniki dla chłopców* (1940), *Sztuka Donalda McGilla* (1941) i *Raffles i Panna Blandish* (1944)². W wybranych tekstach pisarz poddaje analizie periodyki dla młodzieży, kolorowe pocztówki o charakterze satyrycznym i zmiany zachodzące na przestrzeni lat w powieściach kryminalnych.

Kultura masowa od swojego zarania była znakomitym nośnikiem ideologii z powodu powszechności i formy, niewymagającej wysokich kompetencji odbiorcy. Celem niniejszego artykułu jest odtworzenie rozumienia ideologiczności przez Orwella. W artykule chciałbym odpowiedzieć na pytanie, jakie elementy kultury masowej Orwell uważa za ideologiczne i w jaki sposób się do nich odnosi.

W wymienionych tekstach Orwell traktował pojęcie ideologii szeroko – jako zbiór postaw i poglądów jednostek oraz grup, ale również jako zespół przekonań politycznych (por. Orwell, 2002, s. 64, 75; por. *Słownik...*, 2017). Można zatem powiedzieć, że pisarz – analizując materiały, o których pisze – skupiał się na światopoglądzie i ideologii. Pojęcia rozróżnia Leo Marx, który zauważa, że to pierwsze „oznacza mentalność w sensie całościowym, wręcz kosmologicznym, tymczasem ideologia jest pojęciem dużo węższym, sugerującym istnienie jakiegoś programu”. Oczywiście terminy te są ze sobą ściśle związane. Jak zauważa Marx – w sytuacji, gdy pewna grupa społeczna lub kilka takich grup formułuje program działań, który powstaje w oparciu o światopogląd, wtedy program ten przekuwany jest w ideologię. Marx wskazuje, że „o ile funkcja światopoglądu polega na stworzeniu wiarygodnego obrazu rzeczywistości, o tyle funkcją ideologii jest naprowadzenie jej reprezentantów na szlak możliwych zmian, albo przynajmniej uświadomienie im, które elementy rzeczywistości (społecznej) mogą zostać zmienione. Krótko mówiąc, światopogląd ma charakter opisowy i metafizyczny, a ideologia – instruujący i polityczny” (Marx, 2004, s. 103).

W omawianych tekstach Orwell nie zajmował się samym pojęciem ideologii. Nie pisał o nim w sposób pozytywny bądź negatywny, na przykład jako ideach i wyobra-

¹ Zdając sobie sprawę z różnic, będę się odnosił również do prac naukowych dotyczących kultury popularnej ze względu na podobny, a często określany jako tożsamy zakres znaczeniowy tych pojęć (por. Filipiak, 2003; Macdonald, 2002).

² Szkice analizowane w niniejszym artykule są moim zdaniem utworami najbardziej reprezentatywnymi dla refleksji Orwella nad kulturą masową jako przekątnikiem treści ideologicznych i medium odzwierciedlającym nastroje społeczne. Warto jednak zaznaczyć, że pisarz zajął się kulturą masową również w innych tekstach – np. w artykule *Sportowy duch*, opublikowanym w grudniu 1945 roku na łamach „Tribune”, traktującym o widowiskach sportowych.

zeniach przeciwnika (zob. Mannheim, 2008, s. 90), nie wykorzystywał – jak Marks – ideologii jako pojęcia krytycznego, mającego na celu „demaskowanie procesu systematycznej mistyfikacji” (Heywood, 2008, s. 21). Zresztą – jak zauważa Paweł Śpiewak – Orwell „nigdy nie cytował ulubionego przez lewicę klasyka, ani jego wiekopomnych następców” (Śpiewak, 2018, s. 187)³. Jednak zdaniem Philipa Boundsa, Orwell był pod wpływem marksistowskiego podejścia do kultury, dlatego też portretował media jako jeden z głównych środków, dzięki którym klasa rządząca propagowała swoją ideologię (Bounds, 2016, s. 63).

To że Orwell nie odnosił się do terminu, nie oznacza, że nie miał zdania o ideologiach. W tym kontekście warto określić kierunek jego zapatrywań politycznych, które są nie bez znaczenia w odniesieniu do analizowanych esejów. Na jego poglądy z pewnością wpłynęły osobiste doświadczenia – m.in. służba w policji imperialnej. Ten okres stał się inspiracją do napisania *Birmańskich dni* i kilku esejów. Istotna była również wyprawa do Francji, gdzie pracował jako pomywacz, a także czas, gdy w Anglii dołączył do grona włóczęgów, z którymi przemierzał kilometry między schroniskami. Te wydarzenia opisał w swoim pierwszym reportażu – *Na dnie w Paryżu i w Londynie*. Niezwykle ważna – w kontekście kształtujących się poglądów pisarza – była wyprawa do północnej Anglii, którą zrelacjonował w reportażu *Droga na molo w Wigan*. Między innymi w tej książce Orwell opisał swój stosunek do socjalizmu. Wspomina w niej również o swych antyimperialnych poglądach i powodach rezygnacji ze służby w Birmie (zob. Orwell, 2005, s. 182). Prawdopodobnie najważniejsze z doświadczeń Orwella z lat trzydziestych przypada na okres czynnego udziału w hiszpańskiej wojnie domowej, podczas której został ranny. Swój udział, a także polityczne okoliczności konfliktu opisał w książce *W hołdzie Katalonii*. Jego najgłośniejsze dzieła zostały wydane już w latach 40. XX w. i były, można rzec, kumulacją najważniejszych elementów jego światopoglądu. Chodzi o *Folwark zwierzęcy* i *Rok 1984* – które przyniosły Orwellowi światową sławę.

W opublikowanym w 1947 r. tekście *Dlaczego piszę* Orwell określał siebie jako demokratycznego socjalistę: „Wojna w Hiszpanii i inne wydarzenia lat 1936–1937 przeważały szalę i odtąd wiedziałem już gdzie przynależę. Każda linijka poważnego utworu jaki stworzyłem od 1936 r. była napisana pośrednio lub bezpośrednio przeciwko totalitaryzmowi i za demokratycznym socjalizmem, jak rozumiałem” (Orwell, 1985, s. 15). Jak zauważa Paweł Śpiewak, przymiotnik „demokratyczny” oznaczał dla Orwella, „że możliwe jest pogodzenie ze sobą zasad równości i społecznej sprawiedliwości z zasadami wolności”. Poglądy Orwella są zestawem jego osobistych wyborów. Jak wskazuje Śpiewak, brytyjski pisarz „nie był internacjonalistą. Uważał, że socjalizm musi się wpisywać w tradycję narodową. Był to pogląd jawnie obcy komunistom i marksistom” (Śpiewak, 2018, s. 188, 193). Orwell nieustannie toczył polemiki, krytykował zarówno konserwatystów, jak i socjalistów. „Zwalczał mitomanię i fanatyzm postępowej inteligencji”, przez co stawał się obiektem ataków głównie lewicowców, sprzyjających komunistom, na przykład po wydaniu *W hołdzie Katalonii* czy *Drogi na molo Wigan* (Śpiewak, 1991, s. 125). Jak wskazuje John Newsinger, Orwell przez większość swego politycznego życia był

³ Paweł Śpiewak miał zapewne na myśli cytowanie Marksa jako głównego autorytetu, ponieważ Orwellowi zdarzało się odwoływać do autora *Kapitału* bądź cytować jego słowa (zob. Orwell, 1971, s. 33).

zdecydowanym przeciwnikiem zarówno Związku Radzieckiego, jak i międzynarodowego ruchu komunistycznego. Dla Orwella – zauważa Newsinger – przekonanie, że Związek Radziecki był socjalistyczny, zakłamywało prawdziwe idee socjalizmu i doprowadziło do zwrócenia się zwykłych ludzi przeciw niemu (Newsinger, 2010, s. 110).

Socjalizm był dla Orwella „ideologią optymistyczną”. Nie uważał, że każdy socjalista musi być zwolennikiem stanowiska, że „społeczeństwo można uczynić doskonałym”. Wskazywał jednak, że prawie każdy socjalista uważa, że może stać się ono lepsze, a większość zła czynionego przez ludzi jest efektem „niesprawiedliwości i nierówności”. Podstawą socjalizmu był dla niego humanizm (Orwell, 2011, s. 144).

Philip Bounds zauważa, że Orwella do socjalizmu po części przyciągnęła sympatia do klasy robotniczej. Dlatego też był zainteresowany tym jak film, prasa i literatura kształtują sposób myślenia ludzi utrzymujących się z pracy rąk (Bounds, 2016, s. 63). Należy jednak zaznaczyć, że Orwell – w przeciwieństwie do wielu socjalistów – nie miał fałszywego wyobrażenia o robotnikach i nie miał zamiaru zmieniać ich przyzwyczajęń (zob. Orwell, 2005, s. 196–198).

1. Pisemka za dwa pensy

W eseju opublikowanym w 1940 r. na łamach „Horizon”, Orwell zwracał uwagę na najtańsze pisma, dostępne nawet w uboższych częściach miast. Periodyki dotyczą bardzo różnych tematów: od szachów, przez hodowanie ptaków i ogrodnictwo po prasę plotkarską i sportową. Według pisarza, pisma te najlepiej oddają „myśli i uczucia szerokich mas społeczeństwa angielskiego” i są najbardziej wymownym materiałem dokumentacyjnym. Przewyższają pod tym względem bestsellerowe powieści, ponieważ te są czytane wyłącznie przez osoby zarabiające tygodniowo ponad cztery funty. Z kolei przemysł filmowy, według Orwella, jest na tyle zmonopolizowany, że producenci i „branża” nie muszą dokładnie zapoznawać się z oczekiwaniami potencjalnych odbiorców. Podobnie sprawa ma się z gazetami codziennymi, a w szczególności z radiem. Natomiast tanie pisma są sprzedawane, bo po prostu jest na nie popyt. Co więcej, bardzo dobrze oddają „umysłowość czytelników” (Orwell, 2002, s. 34).

W pierwszej kolejności Orwell skupił się na najstarszych z nich, czyli na „Gem” i „Magnet”. Są to pisma bliźniacze, które zaczęły się ukazywać ponad trzydzieści lat przed napisaniem eseju. Ich główna zawartość to opowiadania o życiu uczniów *public school*. Niezwykłe – zdaniem Orwella – jest to, że przygody chłopców nie różnią się w zasadzie niczym od tych sprzed 30 lat. Co więcej, mówią oni tym samym językiem, z zachowaniem dawnych potocznych zwrotów.

Jak zaznaczał pisarz, chłopcy, którzy wiedzą, że najprawdopodobniej będą uczęszczać do *public schools* rezygnują z lektury wymienionych czasopismo około 12 roku życia. Natomiast chłopcy z tańszych *private school* czytają je kilka lat dłużej, traktując je zupełnie poważnie. I właśnie ci ostatni są – zdaniem Orwella – grupą docelową owych periodyków, choć czytają je również chłopcy z domów robotniczych. Ich popularność – według pisarza – mimo anachroniczności, można tłumaczyć niezwykłym

zróżnicowaniem postaci, która pozwala prawie każdemu czytelnikowi na identyfikowanie się z jednym z bohaterów – od „zwyčajnego chłopca”, sprawnego fizycznie i pełnego wigoru przez małych awanturników, chłopców „w typie arystokraty” po stypendystę z biednej rodziny (Orwell, 2002, s. 41–45).

2. Ponurzy Hiszpanie i pobudliwi Włosi

Ideologia na łamach „Gem” i „Magnet” to, zdaniem Orwella, „konserwatyzm sprzed 1914 r., bez najmniejszego nalotu faszyzmu. Dwa podstawowe aksjomaty polityczne tych czasopism są zasadniczo takie: nie wszystko trwa niezmiennie, a cudzoziemcy są komiczni” (Orwell, 2002, s. 47). Zwykle cudzoziemcy innej rasy są tacy sami i mają w różnych proporcjach poniższy zestaw cech:

Francuz: pobudliwy. Nosi bródkę, gwałtownie gestykuluje;
Hiszpan, Meksykanin i tak dalej: ponury, zdradziecki;
Arab, Afgańczyk i tak dalej: ponury, zdradziecki;
Chińczyk: ponury, zdradziecki. Nosi warkoczek;
Włoch: pobudliwy. Gra na katarynce albo dzierży sztylet;
Szwed, Duńczyk i tak dalej: dobrotliwy, głupi;
Murzyn: komiczny, bardzo wierny i oddany (Orwell, 2002, s. 48).

Mamy zatem do czynienia z powielaniem, oddziałujących na świadomość społeczną – jak pisał Michał Głowiński – wzorów odnoszących się nie do wiedzy, ale do uprzedzeń i emocji (*Słownik...*, 1976).

Sytuacja ma się podobnie w przypadku innych warstw społecznych. Robotnicy to „postacie komiczne” lub „czarne charaktery”. Związków robotniczych, bezrobocia, faszyzmu w opowiadaniach nie ma. O rewolucji rosyjskiej wspomina się jedynie używając słowa „bolshy”, które określa osobę o „dzikich i odrażających zwyczajach”, a jedynym odniesieniem do sytuacji w Europie po konferencji w Monachium jest opowiadanie o milionerze, który kupił wiejskie domy, by odsprzedać je uciekającym „przed kryzysem” (Orwell, 2002, s. 48).

Osoby utrzymujące się z pracy rąk były opisywane w ten sposób nie tylko w tygodnikach dla chłopców, ale również m.in. na łamach magazynu satyrycznego „Punch”. Jak zauważał Orwell w *Drodze na molo w Wigan*, każdy robotnik opisywany w wymienionym tygodniku „jest postacią komiczną”, a jeśli jakimś sposobem zaczyna mu się powodzić lepiej, wtedy zwykle przestaje być komiczny i zmienia się w „demoną” (Orwell, 2005, s. 157).

Zdecydowany i radosny – tak Orwell określał patriotyzm obecny na łamach dwu czasopism. Kojarzy mu się z „lojalnością rodzinną” i odzwierciedla poglądy wielu Anglików – głównie przedstawicieli klasy średniej i bogatszej części klasy robotniczej. Tych ludzi, według Orwella, nie interesuje to co dzieje się poza granicami królestwa. Jeśli jednak Anglia byłaby zagrożona, bez wątpienia przystąpią do jej obrony. Tłumaczy to fakt, dlaczego partie lewicowe „rzadko potrafią sformułować i prowadzić akceptowalną politykę zagraniczną”. Pokazuje też, dlaczego świat przedstawiony w „Magnet” i „Gem” wygląda tak samo, niezależnie od tego, czy jest rok 1910 czy 1940 r. (Orwell, 2002, s. 48–50).

3. Kult przywódcy

Zwróćmy jednak naszą uwagę na pisma nowsze, które różnią się od opisywanych wcześniej głównie elementami ideologicznymi, charakterystycznymi dla tamtego okresu. Elementy, o których będzie mowa, nie bez powodu pojawiły się właśnie wtedy – mimo braku bezpośrednich odniesień – odzwierciedlając niejako sytuację polityczną.

Treść tych pism jest bardziej zróżnicowana; pojawiają się inne tematy opowiadań, takie jak na przykład *Dziki Zachód*, *Daleka Północ*, *Legia Cudzoziemska*, zbrodnie, I wojna światowa, rozmaite wcielenia Tarzana, futbol i wynalazki techniczne. Według Orwella – o ile w przypadku najstarszych pism można mówić o pewnych powiązaniach z Kiplingiem i Dickensem – w przypadku nowszych skojarzeniem jest H.G. Wells.

Jako że obiektem naszego zainteresowania jest ideologia – należy zauważyć, że w pismach nowszych można dostrzec „gloryfikowanie praktyki prześladowania słabszych, jak również kult przemocy”. Obecna jest w nich zwykle postać dominująca w typie supermana, który rozwiązuje problemy przemocą występującą niemal we wszystkich utworach (Orwell, 2002, s. 53–56).

To co zwróciło uwagę Orwella w pismach powstałych później, to między innymi obecność większej ilości krwi i kultu przywódcy w odniesieniu do „Gema” czy „Magneta”. Jednak, co ciekawe, w zasadzie nie zachodzą prawie żadne zmiany polityczne, wszystko wygląda wciąż jak przed 1914 r. Cała archaiczność jest dodatkowo wspierana przez „milczące założenie, że przygody można przeżywać wyłącznie w odległych zakątkach świata”⁴ – czyli wcale nie tam, gdzie naprawdę mamy do czynienia z najistotniejszymi wydarzeniami. Jak zauważa pisarz – najnowsza historia jest ignorowana. Jediną zmianą jest stosunek do Amerykanów, którzy są podziwiani. Nikt nie wspomina o dyktaturach, problemach z bezrobociem i obozach koncentracyjnych – podobnie jak w przypadku powieści kryminalnych, którymi zajmujemy się w kolejnych fragmentach tekstu.

Wizerunek klasy robotniczej – tak przecież istotny dla pisarza – w nowszych periodykach zostaje podtrzymany. Jeśli któryś z bohaterów z niej pochodzi, zazwyczaj jest on śmieszny lub jest sportowcem, ewentualnie żołnierzem Legii Cudzoziemskiej. Można przyjąć – zauważał Orwell – że te postaci pojawiają się tam dlatego, ponieważ są dobrym typem bohatera zaangażowanego w jakąś przygodę. Nie ma jednak w tekstach miejsca na przykład na opis pracy robotników, a jeśli już się pojawi, to jedynie jako tło dla głównej fabuły. Co więcej, bohaterowie posługują się wyłącznie „angielszczyzną rodem z programów radiowych BBC”. Nie pojawiają się żadne słowa lub zwroty kojarzone z nizinami społecznymi (Orwell, 2002, s. 59).

4. Perswazyjna rola tygodników dla chłopców

Podsumowując, Orwell zauważał, że opowiadania przygodowe oczywiście muszą przedstawiać świat inaczej niż jest w rzeczywistości, a problem, który chce wskazać leży zupełnie, gdzie indziej. Otóż młodym czytelnikom, oprócz przygód, serwowane są również iluzje, „jakie ich przyszli pracodawcy uznają za odpowiednie”. Kwestią

⁴ Według Orwella, to przeświadczenie „pochodzi sprzed trzydziestu, może czterdziestu lat, z czasów, gdy otwierały się dla ludzi nowe kontynenty i przestrzenie” (Orwell, 2002, s. 57).

sporną jest to – czy, a jeśli tak to w jakim stopniu, fikcja kształtuje poglądy człowieka. Zdaniem Orwella jest to fakt. Zatem prawdopodobnie wielu ludzi uważanych za osoby „wyrafinowane i „światłe”, ulega wyobrażeniom utrwalonym w ich psychice w dzieciństwie” (Orwell, 2002, s. 60–61).

Według Orwella, dwupensowe tygodniki pełniły niezwykle istotną rolę w wymiarze ideologicznym. Otóż opowiadania – czytane przez nastolatków, których spora część później nie będzie czytać niczego prócz gazet – wpajają również bardzo anachroniczne poglądy. Co więcej, jak pisał Orwell: „do mózgów tej młodzieży wsącza się przeświadczenie, że największe problemy naszych czasów w ogóle nie istnieją, że kapitalizm typu *laissez faire* to dobra rzecz, że cudzoziemcy to tylko mało ważne komiczne postacie, a imperium brytyjskie jest czymś w rodzaju instytucji dobroczynnej, która będzie trwała wiecznie. Zważywszy na to, kim są właściciele tych pism, wprost trudno przypuszczać, że dzieje się to przypadkowo” (Orwell, 2002, s. 62).

Orwell w swoim tekście zwracał uwagę na elementy, o których wiele lat później napisał Stanisław Barańczak, polski krytyk, pisząc o kulturze ubezwłasnowolniającej, zwracał uwagę na pozorną neutralność i rozrywkowość części tekstów kultury, które w rzeczywistości utrwalają sposób myślenia sprzyjający władzy. Choć Barańczak pisał o systemie totalitarnym, wydaje się, że owe cechy – zachowując wszelkie proporcje – można również odnieść do sytuacji opisywanej przez brytyjskiego publicystę. Dla Barańczaka – podobnie jak dla Orwella – niezwykle istotny był społeczny skutek dzieła i jego interpretacja z perspektywy odbiorcy. Są to aspekty ważniejsze niż choćby „artystyczna poprawność”. Barańczak pisał: „Dopiero [...] w momencie wpływania na świadomość społeczną tekst kultury istnieje w sposób pełny. Dopiero wtedy można mówić o realnych – zgubnych czy pozytywnych – skutkach jego zaistnienia. I dopiero wtedy działalność krytyka, który na te skutki wskazuje, który przed nimi ostrzega – zaczyna nabierać prawdziwego sensu” (Barańczak, 2017, s. 222–224). Właśnie to czyni w swoich esejach George Orwell.

W przypadku tygodników dla chłopców istotna zatem jest specyficzna forma funkcji konatywnej, którą Barańczak nazywał funkcją perswazyjną. Ma ona na celu wpływać na odbiorcę, nie bezpośrednio, ale w sposób utajony. Poniższe mechanizmy, opisane przez polskiego krytyka, w znacznej mierze pokrywają się z obserwacjami Orwella, dotyczącymi analizowanych przez niego tekstów.

Pierwszym jest mechanizm emocjonalizacji odbioru – teksty mają zablokować możliwości intelektualno-refleksyjne czytelnika, przy jednoczesnym zintensyfikowaniu zdolności do zaangażowania emocjonalnego. Odbiór ma stać się nieracjonalny. Ten element, choć obecny w opowiadaniach dla chłopców, mocniej wybrzmiewa w powieściach kryminalnych, którymi zajmiemy się później. Obecny jest też (2.) mechanizm wspólnoty świata i wspólnoty języka. Tekst musi dotyczyć przynajmniej częściowo znanej odbiorcy rzeczywistości (w przypadku tygodników zwykle częściowo) i języka. Autorzy opowiadań tworzą pewną fasadę „wspólnego świata doświadczeń i wartości” oraz posługują się „wyłącznie konwencjami artystycznymi i znakami językowymi już «sprawdzonymi», zaakceptowanymi przez odbiorców”. Częściowo pewnie i z tego powodu opowiadania – w szczególności na łamach „Gem” i „Magnet” – są do siebie bardzo podobne.

Wspomniany mechanizm jest oczywiście obecny nie tylko w tekstach kultury popularnej. Jednakże łączy się on ściśle z kolejnym mechanizmem – (3.) symplifika-

cji rozkładu wartości, czyli spełnieniem „warunku łatwej orientacji aksjologicznej”. Świat rozbijany jest na „naszych” i „obcych”. Oczywiście „nasi” mają zwykłe cechy, które uznalibyśmy za pozytywne. Obcy z kolei są eksponentami cech negatywnych, jak choćby wspomniany ponury i zdradziecki Meksykanin, ale też robotnik – zwykle czarny charakter. Symplifikacja ma oczywiście odniesienie nie tylko do rzeczonych przykładów, ale do wszelkich elementów, które mogłyby podlegać ocenie czytelnika.

Ostatnim jest (4.) mechanizm odbioru bezalternatywnego. Chłopcy czytając tygodniki nie podejmują w zasadzie żadnych decyzji interpretacyjnych – na każdym poziomie odbioru – od języka po uogólnienia dotyczące światopoglądu. Dlatego też opowiadania te są do siebie często bardzo podobne, a ich autorzy unikają niekonwencjonalnych rozwiązań w warstwie kompozycyjnej lub językowej. Co więcej, język jest niezwykle anachroniczny i nie zmienia się od czasu powstania czasopism (por. Barańczak, 2017; Orwell, 2002).

5. Zamierzone działanie?

Dlaczego jednak takie mechanizmy są elementem analizowanych treści? Orwell wskazywał na pewne związki między czasopismami dla chłopców a wielkonakładowymi pismami. Głównym tropem jest oczywiście wydawca. Siedem z dwunastu opisywanych tygodników było wydawane przez Amalgamated Press, czyli właściciela m.in. „Daily Telegraph” czy „Financial Times”. Według pisarza, już to mogłoby budzić podejrzenia, „nawet gdyby nie było oczywiste to, że opowiadania zamieszczane w tygodnikach są poddawane przed drukiem politycznemu oceniurowaniu”. Jego zdaniem opowiadania te „przenikają najgorsze złudzenia 1910 r.” (Orwell, 2002, s. 62, 65).

Jeśli tak było, mielibyśmy do czynienia z powielaniem mitu. Ów mit, jak pisał Głowiński, ma na celu tworzyć lub podtrzymywać pewne, zbieżne z poglądami klasy rządzącej, wzory zachowań i kształtować określony sposób myślenia oparty na przesądach i niepodważanych w żaden sposób kierunkach myślenia (*Słownik...*, 1976). Według Johna Fiske „kultura popularna zawsze będzie z góry polityczna. Tworzy się ją i czerpie się z niej przyjemności w warunkach podporządkowania społecznego, a ona sama jest uwikłana w społeczną grę o władzę” (Fiske, 2010, s. 165).

Wspomnianą sytuację można również odnieść do obserwacji Boundsa, którego zdaniem Orwell był pod wpływem marksistowskiego podejścia do kultury. Z tego powodu portretował media jako jedną z głównych dróg, dzięki którym klasa rządząca propagowała swoją ideologię (Bounds, 2016, s. 63). Na podstawie tego argumentu można uznać, że pogląd autora *Folwarku zwierzęcego* był zbieżny ze zdaniem części marksistów, ale już nie z opinią samego Marksa, ponieważ Orwell dostrzegał fakt posiadania ideologii u wszystkich klas (por. Heywood, 2008, s. 21–22). Orwell jednak w żadnym razie nie uważał się za marksistę. Wręcz przeciwnie, w liście do Franka Jellinka Orwell napisał, że nie jest marksistą i nie zgadza się ze stanowiskiem sprowadzającym się do tego, że „dobre jest wszystko, co służy partii” (Orwell, 1975, s. 404).

Jako że Orwell uważał się za reprezentanta lewicy (zob. Orwell, 1971, s. 49) – pyta w swoim esej o to, dlaczego zatem nie ma lewicowych pism dla chłopców? Eric Blair – bo tak brzmiało prawdziwe nazwisko autora *Roku 1984* – pisze, że sama myśl o nich „wywołuje mdłości”. Jego zdaniem bardzo łatwo wyobrazić sobie zawartość

tych periodyków; byłyby to zbiory pełne patetycznych tekstów lub, jeśli znajdowałyby się pod wpływem komunistów, gloryfikowałyby Związek Sowiecki. Zdaniem Orwella, „żaden normalny chłopiec nie zechciałby na nie nawet spojrzeć”. Zresztą, zdaniem pisarza, oprócz tak zwanego „piśmiennictwa wysokiego”, brytyjska prasa lewicowa to wyłącznie zbiór agitek politycznych. Mogłoby jednak, zdaniem Orwella, istnieć pismo przygodowe, ale z nieco uwspółcześnioną treścią i ideologią (Orwell, 2002, s. 64).

Orwell zakończył swój esej słowami: „Po prostu wskazuję na fakt, że w Anglii popularna literatura piękna jest polem, na które nigdy nie wkroczyła lewicowa myśl. Wszelka literatura piękna [...] podlega ocenzeniu w interesie klasy rządzącej” (Orwell 2002, s. 65).

6. Kolorowe pocztówki – *Sztuka Donalda McGilla*

Esej *Sztuka Donalda McGilla* został opublikowany, podobnie jak *Tygodniki dla chłopców*, na łamach „Horizon”. Dotyczy on dostępnych wszędzie i wydawanych w ogromnych nakładach, kolorowych pocztówek, których wyróżniające cechy graficzne to: (1.) niewyszukana technika rysunku i (2.) mocne, „jadowite” kolory i to, że (3.) „ich twórcy nie roszczą sobie najmniejszych praw do sztuki” (Orwell, 2002, s. 74). Ta przesada – na przykład jaskrawe kolory czy technika wykonania – jest nie tylko jedną z cech charakterystycznych dla pocztówek, ale również dla całej kultury popularnej i zarazem jednym z głównych powodów ataku na nią (por. Fiske, 2010, s. 118).

Wyróżniony w tytule Donald McGill był według pisarza autorem najlepszym i twórcą największej liczby takich pocztówek. Co wydaje się najważniejsze – był również „najbardziej reprezentatywnym, najdoskonalszym przedstawicielem tego stylu i tradycji” (Orwell, 2002, s. 75). Humor zawarty na pocztówkach Orwell określał jako „niski”. Jedyne kryterium jakiemu może zostać on poddany jest to, czy wywołuje on oczekiwany efekt – czy nas rozbawia. „Ponadto rysunki te są interesujące jedynie z przyczyn «ideologicznych»” (Orwell, 2002, s. 75).

Orwell wymienia tematy, jakie podejmuje McGill. Są to:

- 1) *seks* – tego tematu dotyczy ponad połowa pocztówek, choć oczywiście nie mamy do czynienia z pornografią. Najczęściej pojawia się motyw nieślubnego dziecka;
- 2) *życie rodzinne* – przykładem są dowcipy o mężu pantoflarzu. Mnogość dowcipów o małżeństwie świadczy, według Orwella, o tym, że „osadzone są one w klimacie oraz ideologii społeczeństwa ustabilizowanego, w którym małżeństwo jest nierozwalne, a wierność nie podlega kwestii”;
- 3) *pijaństwo*, ale również *abstynencja*;
- 4) *dowcipy klozetowe*;
- 5) *snobizm pleniący się w klasie robotniczej* – na przykład dowcipy dotyczące prostackich manier czy nieumiejętności doboru słów;
- 6) *typowe postacie* – na przykład cudzoziemcy, ulubionym obiektem kpin jest oczywiście Szkot;
- 7) *Polityka* (Orwell, 2002, s. 77–79, 81–82).

Wyśmiewane są wydarzenia, działalność i obiekty kultu. Przykładem mogą być feminizm, wolna miłość, ARP (*air raid precaution*) czy nudyzm. Jak pisał Orwell,

atmosfera przedstawiona na pocztówkach „tchnie staroświecczyzną”, a „przekonania i zapatrywania polityczne, których istnienia można by się domyślać, należą do ducha radykalizmu praktykowanego mniej więcej w 1900 r.” (Orwell, 2002, s. 79).

Autorzy pocztówek używają gier słownych, pewnych dwuznaczności, dzięki czemu ich kartki w ogóle mogą być sprzedawane. Na jednym z rysunków – który podpisany jest „They wouldn't believe me!” – przedstawiona jest kobieta, która pokazuje coś rękami, rozstawionymi na kilkadziesiąt centymetrów. Obok niej stoi kilka zaskoczonych koleżanek z szeroko otwartymi ustami. W gablocie – za grupką – znajduje się spreparowana ryba, a obok zdjęcie prawie nagiego atlety (Orwell, 2002, s. 83). Gra słów, dwuznaczność – wykorzystana przez autora pocztówki – może nam przypominać zabiegi wykorzystywane w tekstach piosenek popowych. Jak zauważa Fiske – utwory tego gatunku często zawierają „podtekst erotyczny, w którym frywolne, seksualne znaczenia podkopują znaczenia oficjalne, godne szacunku [...] Opozycyjna relacja między nimi dostarcza większej przyjemności, niż gdyby znaczenie erotyczne mogło swobodnie rozprzestrzeniać się niczym nieskrępowane” (por. Fiske, 2010, s. 115).

“THEY WOULDN'T BELIEVE ME!”



Grafika 1. Donald McGill, „They wouldn't believe me!”

Źródło: <https://picclick.co.uk/POSTCARD-COMIC-DONALD-McGILL-232993296377.html>, dostęp: 12.08.2019.

Orwell zauważał zmianę w tonie pocztówek, które powstały w trakcie pokoju i tych wydawanych w czasie wojny. Choć różnice nie były zbyt wielkie. Gdy panuje pokój, z patriotyzmu lekko się pokpiwa. Orwell jako przykłady podawał żarty z brytyjskiej flagi czy hymnu. Dopiero w 1939 r. pojawiły się nawiązania do międzynarodowej sytuacji politycznej, choć żartuje się głównie z ARP (*Anti Raid Precautions*), czyli „pro-

cedur i środków zabezpieczających przed skutkami nalotów bombowych w Wielkiej Brytanii podczas II wojny światowej” (Orwell, 2002, s. 79, 88).

Co istotne – jak zauważał Orwell – pocztówki nie są wydawane przez monopolistów, dlatego też nie uważa się, by formowały one opinię społeczną. Nie są w nich dostrzegalne próby propagowania poglądów, które byłyby zbieżne z poglądami klas rządzących, czyli inaczej niż w przypadku tygodników dla chłopców. Zatem, mimo że powielają one pewne wzory, nie mają na celu kształtowania i utrwalania przekonań zgodnych z polityką partii rządzącej. Są raczej odbiciem sposobu myślenia szerokich grup społecznych (Orwell, 2002, s. 80–85).

Orwell zauważał, że dowcipy przedstawione na kartkach nie zostałyby dopuszczone do druku, na przykład w dziennikach. Tylko na pocztówkach i w teatrykach rewiowych możliwe było wykorzystanie tego typu żartów. Tylko tam „niski humor uchodzi za dopuszczalny”. Zdaniem pisarza właśnie to pokazuje, jaką funkcję w kulturze pełnią. Prezentują one „punkt widzenia Sancho Pansa”. „Prastary układ Don Kichot–Sancho Pansa, który oddaje oczywiście w formie fikcji odwieczny dualizm duszy i ciała, powraca znacznie częściej w literaturze czterystu ostatnich lat niż wyłącznie za sprawą zwykłego naśladownictwa” (Orwell, 2002, s. 84). Zdaniem Orwella dwie zasady – „wzniosłe szaleństwo oraz przyziemna mądrość” współwystępują w prawie każdym z nas; jest w nas zatem gotowość do poświęceń i trudu, ale też „tłusty facecik”, który uwielbia wygodne łóżko i lenistwo. Wszyscy udają, że facecik ten nie istnieje, co ma istotny wpływ na sposób organizacji społeczeństwa. Ale wspomnianego facecika nigdy nie można do końca uciszyć, czasem trzeba oddać mu głos (Orwell, 2002, s. 83–85).

Pocztówki są więc jego głosem; w społeczeństwie, gdzie panują zasady oparte o moralność chrześcijańską mają one formę dowcipów o seksie. W społeczeństwie totalitarnym, zauważał Orwell, odnosiłyby się raczej do lenistwa bądź tchórzliwego podejścia. Orwell nazywał pocztówki „nieszkodliwym zamachem na cnotę” i zauważa, że jakkolwiek „domieszka «wysokiej» ideologii pozbawiłaby je wszelkiej wartości”. Miały one oddawać punkt widzenia facecika, a ich istnienie i to, że ludzie kupują je w ogromnych ilościach „jest ważne i symptomatyczne” (Orwell, 2002, s. 86).

To na co zwraca uwagę Bounds, to fakt, że celem Orwella było pokazanie jak popularna forma, w tym przypadku pocztówki, wykazuje połączenie wrodzonej przyzwoitości i etycznej powagi, która po części przyciągnęła Orwella do klasy robotniczej (Bounds, 2016).

7. Ewolucja powieści kryminalnej w kontekście brutalizacji polityki – *Raffles i Panna Blandish*

W eseju *Raffles i Panna Blandish*, opublikowanym w październiku 1944 r., Orwell skupiał się na etyce w powieści detektywistycznej. Pisarz porównał w nim dwie książki – napisaną 50 lat wcześniej o perypetiach Rafflesa powieść Ernesta W. Hornunga oraz późniejszą *Nie ma orchidei dla Panny Blandish* Jamesa H. Chase’a. W obu głównym bohaterem jest przestępca. Orwell zwracał uwagę na różnice w moralnym klimacie książek. W pierwszej – *Raffles* – włamywacz – jest typem dżentelmena, pochodzącego z klasy średniej, który gra w krykieta i przestrzega pewnych zasad. Unika

przemocy, jest też patriotą; po zdemaskowaniu odkupuje winy ginąc w bitwie z Bura-
mi. Zdaniem Orwella opowieści o włamywaczu są zdecydowanie „mniej aspołeczne
niż wiele współczesnych utworów napisanych z perspektywy policyjnego tropiciela”.
Od 1918 r., jak zauważał Orwell, historie detektywistyczne są zdecydowanie brutal-
niejsze i rzadko zdarza się, by nie było w nich morderstwa. Co więcej, brutalizacja ta
postępuje, autorzy często prezentują takie szczegóły jak na przykład rozczłonkowanie
ciała czy odniesienia do nekrofilii (Orwell, 2014, s. 286). Zresztą podobny proces do-
tyczył również okładek książek tego gatunku (Cowley, 1969).

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na zmiany, które zaszły w literaturze krymi-
nalnej. Orwell słusznie zwracał uwagę, że zaczęła się ona różnicować właśnie w tym
czasie. Jak zauważa Barańczak – okres różnicowania przypada na lata 20. i 30. XX w.
Obok popularnej wtedy powieści-zagadki pojawiła się powieść kryminalno-sensacyj-
na. Jako datę graniczną wskazuje autor 1930 r. i publikację *Sokoła maltańskiego*, au-
torstwa Dashiella Hammeta. W powieściach kryminalno-sensacyjnych nie było ważne
„kto zabił?” czy „kto jest sprawcą?” – tego czytelnik dowiaduje się często na samym
początku. Najważniejsze stały się pytania – „dlaczego ktoś zabił” i „jak zabił”. Co
więcej, elementy składowe powieści detektywistycznych – jak choćby to, że świat
przedstawiony w dziele jest logiczny i racjonalistyczny – zajmują pozycje na przeciw-
nym biegunie niż w przypadku powieści kryminalno-sensacyjnej, gdzie świat często
oparty jest o zasady nieracjonalne (Barańczak, 2017, s. 352–357).

Zauważył to również Dwight Macdonald, który – będąc zdecydowanie bardziej
krytyczny – stwierdza, że w powieściach sensacyjnych, które wyewoluowały z powie-
ści detektywistycznych, rozwiązanie zagadki przestało być najistotniejsze. Wykrycie
przestępcy stało się wyłącznie „przykrywką” umożliwiającą autorom szczegółowe
opisywanie zbrodni i wszelkich patologii (Macdonald, 2002, s. 28). Na te zmiany do-
datkowo nałożyła się brutalizacja szeroko rozumianej polityki, czego skutkiem było
większe zainteresowanie odbiorców dziełami takimi jak druga książka, o której pisał
Orwell.

Przechodząc do niej pisze o „skoku na głowę w szambo”. Wydana w 1939 r. książka
Nie ma orchidei dla Panny Blandish – co symptomatyczne – największą popularnością
cieszyła się w trakcie bombardowań w 1941 r. Jest to powieść o uprowadzeniu córki
milionera, która wpada w ręce sadystów żądających od jej ojca okupu. Postawy bo-
haterów różnią się zdecydowanie od bohaterów pierwszej, przesiąkniętej snobizmem,
książki. Dochodzi do gwałtów, a wynajęty detektyw wymusza zeznania przy pomocy
tortur i przekupstwa. Wraz z policją udaje mu się dotrzeć do miejsca przetrzymywania
dziewczyny, gdzie zabija wszystkich członków gangu. Umiera również panna Blan-
dish, która popełnia samobójstwo, ponieważ wcześniej zakochuje się w jednym ze
swoich oprawców, a ten ginie w akcji mającej na celu uwolnienie kobiety.

8. Przemoc i uznanie dla dyktatorów

Orwell krytykował wszystkich „czcicieli przemocy i skutecznego okrucieństwa”.
Brutalizacja polityki, okrucieństwo wojny sprawiło, że między faszyzmem i sady-
zmem stawiano znak równości. Lecz, jak zauważał Orwell, zawsze robili to ci, którzy
nie uważali, by było coś złego w czczeniu Stalina. W oczach przedstawicieli tej gru-

py, według Orwella, maksyma „cel uświęca środki” często przybiera formę „środki uświęcają się same, jeśli są odpowiednio podłe”. Taki pogląd, według pisarza, jest charakterystyczny dla osób sympatyzujących z totalitaryzmami; osób, którym imponuje totalitarny sposób sprawowania władzy, kult jednostki, siła wodza. Może to też mieć związek ze zjawiskiem, które Orwell opisywał w innych esejach: chodzi o rezygnację z wiary i poszukiwanie jej substytutu. Niestety, takie poszukiwania w wielu przypadkach mogły się kończyć w sposób powyższy – przemieniały się w fascynację dyktaturą (Taylor, 2007). Zdaniem Orwella zjawisko to jest również ściśle związane z zanikaniem ogólnie przyjętych zasad, takich jak: „a) dobro pozostaje dobrem, a zło pozostaje złem, niezależnie od tego, kto wygrywa; oraz b) należy mieć szacunek do słabszych” i dotyczyło to również literatury popularnej (Orwell, 2014).

Dla Orwella treść książki Chase’a jest fantazją „właściwą epoce totalitaryzmu”. Jak pisze Orwell:

Świat Chase’a to, by ująć rzecz przenieśnię, chemicznie czysta wersja współczesnej sceny politycznej, gdzie takie rzeczy jak masowe bombardowania ludności cywilnej, branie zakładników, stosowanie tortur w celu wydobycia zeznań, tajne więzienia, egzekucje bez sądu, bicie gumowymi pałkami, topienie przeciwników w sadzawkach, łapownictwo, quislingizm, uchodzą za normalne i moralnie neutralne [...] Przeciętny człowiek nie interesuje się bezpośrednio polityką, a sięgając po lekturę, pragnie, by współczesne światowe walki i zmagania przybrały w niej formę prostych opowieści o konkretnych postaciach. Mogą go zainteresować Slim i Fenner, lecz już nie GPU i gestapo. Ludzie darzą uwielbieniem przemoc w takiej formie, w jakiej mogą ją zrozumieć (Orwell, 2014, s. 299).

Krytyczny stosunek Orwella przypomina późniejsze pesymistyczne podejście części badaczy do treści zawartych w mass mediach. Wedle ich stanowiska obcowanie z takimi treściami przyzwyczaja odbiorcę do takich bodźców i prowadzi do zobojętnienia na przemoc czy też przyzwyczajania się do niej jako czegoś normalnego. Dodatkowo, zmniejsza ono wrażliwość na „podobne sytuacje w rzeczywistości, uczy widza tolerancji wobec przemocy i gwałtu (teoria odczulania i uniewrażliwiania)”. Co więcej, według reprezentantów tego podejścia, prezentowanie przemocy w mediach masowych „sprzyja modelowaniu przez widza społecznych zachowań, a dokonuje się to na drodze psychologicznego mechanizmu identyfikacji (teoria modelowania społecznego)” (Filipiak, 2003, s. 157).

Orwell wskazywał, że według autora „przyrodzonymi cechami ludzkiej natury są krańcowe zepsucie, sprzedajność i egoizm”. Detektyw chce wyłącznie nagrody pieniężnej, a uczucia takie jak na przykład przyjaźń czy przywiązanie, ale „nawet zwykła uprzejmość są w niej nieobecne”. Według Orwella – „jedynym motywem powieści jest fascynacja przemocą”; rywalizacja o dominację poprzez przemoc i zwycięstwo nad słabszym (Orwell, 2014, s. 289–290).

W podobny sposób o jednym z dwóch największych kieszonkowych bestsellerach na amerykańskim rynku – do 1954 r. – pisał Malcolm Cowley. Chodzi o książkę Mickeya Spillane’a o wymownym tytule *The Big Kill*. W tym przypadku również mówimy o literaturze kryminalnej. Głównym bohaterem jest oczywiście detektyw, który jest zarazem ludowym bohaterem i „maniakiem lubującym się w zdzieraniu odzieży z kobiet i strzelaniu im w brzuch”. Co więcej, „jedynymi uczuciami innych postaci Spillane’a są żądza, chciwość, strach lub nienawiść” (Cowley, 1969).

Nie bez powodu przywołuję słowa amerykańskiego autora; brutalizacji – zdaniem Orwella – jest po części winna amerykanizacja, ponieważ w Stanach Zjednoczonych zbrodnia jest bardziej akceptowalna, zarówno w przypadku dzieł kultury⁵ (bardzo popularne były tam magazyny typu „Yank Mags”), jak i realnego życia. Zresztą powieść detektywistyczna, o której pisze Orwell jest napisana amerykańską odmianą języka angielskiego, mimo że autor jest Brytyjczykiem.

Zarzut Orwella zdają się potwierdzać słowa Cowleya, który zauważał, że powieści kryminalne pomagają w udowadnianiu, że „niebezpieczne [...] impulsy istnieją wśród naszej [amerykańskiej] starannie wypracowanej i wewnętrznie spokojnej kultury”. Cowley wskazuje również, że w latach poprzedzających pisanie książki słyszał o rosnącej liczbie gwałtów i coraz większej liczbie przestępstw dokonywanych siłą oraz malejącej liczbie „staromodnych włamań”. Autor nie przesądza jednak, że wspomniane statystyki są bezpośrednio związane z popularnością powieści o Mike’u Hammerze (Cowley, 1969, s. 159).

9. Zakończenie

Orwell, analizując teksty, zwracał uwagę na skutek społeczny powszechnego odbioru przytaczanych utworów, na to w jaki sposób autorzy próbują wpływać oraz jak kształtują postawy i poglądy ludzi z konkretnych grup społecznych. Będąc wnikliwym odbiorcą, wychwytywał szczegóły, skupiał się na fragmentach, wydawałoby się nieistotnych, jednak wiele mówiących o elementach ideologicznych opisywanych dzieł. Dla pisarza dzieła kultury popularnej pełnią istotną rolę w kształtowaniu, ale też wyrażaniu postaw ideologicznych społeczeństwa. Co istotne, Orwell nie krytykował kultury popularnej z pozycji, którą przyjął na przykład Jose Ortega y Gasset. Przeciwnie, potrafił docenić jej rolę i wytwory, jak w przypadku pocztówek autorstwa McGilla. Traktował ją jako odrębne zjawisko, a nie gorszą wersję kultury wysokiej. Pisarz, komentując wytwory kultury, krytykował możliwość wykorzystania ich przez władzę (*Tygodniki...*). Obiektem krytyki były też uproszczenia, ale nie zawarte w samym tekście, a w oczekiwaniach czytelników powieści kryminalnych, którzy odnajdują w nich odzwierciedlenie współczesnych im konfliktów politycznych, a nawet zbrojnych.

Można zatem powiedzieć, że Orwell dzielił stanowisko zarówno z sympatykami, jak i krytykami kultury popularnej. W przypadku pocztówek podkreślał on ich „demokratyczny charakter”: szeroką dostępność i uwzględnienie faktycznych gustów najliczniejszej grupy społeczeństwa. Dzielił jednak krytyczne podejście z badaczami uważającymi ją za środek manipulacji (zob. Filipiak, 2003).

⁵ Możliwe, że Fiske łączyłby tę sytuację z konfliktem społecznym. Jego zdaniem przemoc ma popularny charakter, ponieważ jest połączona metaforycznie z „konfliktem klasowym lub społecznym”. Fiske łączy dużą popularność – i zdecydowanie większą niż w innych krajach częstotliwość emisji – brutalnych programów w amerykańskiej telewizji z ogromnymi różnicami społecznymi panującymi w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych. Winą popularności przemocy obarczy Fiske system społeczny, a nie „nikczemność obywateli”. Dostrzega on winę nie w „moralności jednostki”, ale w społeczeństwie. Dlatego też zakłada, że „działaniom zmierzającym do wypalenia przemocy z [...] ekranów będą przewodzić moralizatorzy z klasy średniej” (Fiske, 2010, s. 139).

Dostrzegał też zmiany treści dzieł kultury popularnej w zależności od sytuacji politycznej. W trakcie wojny przesuwają się nieco akcenty nawet w przypadku kolorowych pocztówek. Nikt wtedy nie kpi z patriotyzmu, choć wojna często przedstawiana jest w sposób żartobliwy, na przykład poprzez przedstawianie żołnierzy podglądających przebierającą się kobietę, która zapomniała zgasić światła. Z kolei postępująca brutalizacja w polityce ma swoje odzwierciedlenie w oczekiwaniach odbiorców opowiadań i powieści detektywistycznych oraz sensacyjnych, którzy chcą odzwierciedlenia konfliktów w rozumiały dla nich sposób. Zdaniem Christophera Hitchensa nie byłoby przesadą nazwanie Orwella pionierem studiów kulturowych, choć sam pisarz nie nazywał tego w ten sposób (Hitchens, 2002, s. 58).

Orwell, analizując teksty, skupiał się w dużej mierze na ideologiczności dzieł kultury, często na tym jak przy pomocy perswazji wpajane są czytelnikom treści ideologiczne; w przypadku tygodników jest to sposób myślenia sprzyjający władzom. Pocztówki z kolei są odbiciem ideologii popularnej wśród tzw. *common people*. Natomiast powieści detektywistyczne są odzwierciedleniem brutalizacji polityki wynikającej z realizującej swe zamierzenia ideologii totalitarnej. Jak się okazuje, kultura popularna jest znakomitym nośnikiem ideologii – nawet jeśli treści zawarte w dziełach nie odwołują się do niej bezpośrednio.

Literatura

- Barańczak S. (2017), *Czytelnik ubezwłasnowolniony*, w: *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, Wrocław.
- Barańczak S. (2017), *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach*, w: *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, Wrocław.
- Bounds Ph. (2016), *Orwell & Marxism*, London.
- Cowley M. (1969), *O sytuacji w literaturze*, Warszawa.
- Drabik L., Kubiak-Sokół A., Sobol E., Wiśniakowska L. (2017), *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Filipiak M. (2003), *Socjologia kultury*, Lublin.
- Fiske J. (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków.
- Heywood A. (2008), *Ideologie polityczne*, Warszawa.
- Hitchens Ch. (2002), *Why Orwell matters*, New York.
- Macdonald D. (2002), *Teoria kultury masowej*, w: Cz. Miłosz (red.), *Kultura masowa*, Kraków.
- Mannheim K. (2008), *Ideologia i utopia*, Warszawa.
- Marx L. (2004), *Pastoralizm w Ameryce*, w: A. Preis-Smith (red.), *Kultura, tekst, ideologia*, Kraków.
- Newsinger J. (2010), *Orwell's Politics*, New York.
- Orwell G. (2005), *Droga na molo w Wigan*, Warszawa.
- Orwell G. (1985), *Eseje*, London.
- Orwell G. (1971), *Notes on the Way*, w: S. Orwell, I. Angus (red.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 2, London.
- Orwell G. (2014), *Raffles i Panna Blandish*, w: *Gandhi w brzuchu wieloryba*, Warszawa.
- Orwell G. (2002), *Sztuka Donalda McGilla*, w: *Anglicy i inne eseje*, Warszawa.
- Orwell G. (1971), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 4, London.
- Orwell G. (1975), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 1, London.
- Orwell G. (2002), *Tygodniki dla chłopców*, w: *Anglicy i inne eseje*, Warszawa.

Sławiński J. (red.) (1976), *Słownik terminów literackich*, Wrocław.

Śpiewak P. (2018), *Doświadczenie jest ważniejsze niż teoria. George Orwell – intelektualista, który nie wszystkim się podobał*, w: P. Kulas, P. Śpiewak (red.), *Od inteligencji do postinteligencji*, Warszawa.

Śpiewak P. (1991), *Socjalizm George'a Orwella*, w: *Ideologie i obywatele*, Warszawa.

Taylor D.J. (2007), *Orwell. 1903–1950*, Warszawa.

Ideology and mass culture. George Orwell's reflections

Abstract: This article is about George Orwell's reflections on works of mass culture and their ideological content. The writer analyzes, among other things, boys' weeklies, colorful postcards and changes in detective novels over the years. I try to show which elements Orwell points out and what social effects they have. In the case of boys' weeklies, I focus on why this type of magazine is so important for shaping opinions and conveying ideological content. I refer to the mechanisms described by Stanisław Barańczak. I also refer to the way in which myths are reproduced in the stories. In the case of postcards by Donald McGill, I focus on how Orwell interprets their content. Postcards, in a sense, reflect the way of thinking of large social groups and, unlike magazines, are not the products of monopolies, which has a significant impact on their ideological content. In the next subchapter, I focus on the changes that have taken place in detective novels over the years. I refer to the increasing brutality of political life and the popularity of the cult of force and violence. I also refer to the conclusions of other authors studying mass culture of the 20th century.

Keywords: Orwell, ideology, mass culture, weeklies, postcards, detective story

Noty o autorach

Filip Biały – doktor nauk społecznych, adiunkt na Wydziale Nauk o Polityce i Administracji Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania badawcze: normatywna teoria polityczna, koncepcje ideologii, sztuczna inteligencja.
E-mail: filip.bialy@amu.edu.pl, strona internetowa: www.filipbialy.pl

Franciszek Chwałczyk – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Zakład Kulturowych Studiów Miejskich, magister kulturoznawstwa i kognitywistyki.
E-mail: f.chwalczyk@gmail.com, strona internetowa: fchwalczyk.tumblr.com

Bartosz Dąbrowski – doktorant Wydziału Społeczno-Ekonomicznego na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się badaniem ewolucji poglądów politycznych George’a Orwella. E-mail: bartoszdabrowski91@gmail.com

Weronika Dopierała – doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dyscyplinie nauka o komunikacji społecznej i mediach, absolwentka Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM (*dziennikarstwo i komunikacja społeczna* – specjalność: *nowe media*). Członkini Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Zainteresowania naukowe: teoria *agenda-setting*, *framing*, nowe media, wartość mediów. E-mail: weronika.dopierala@amu.edu.pl

Jarema Drozdowicz – doktor nauk humanistycznych. Zatrudniony na Wydziale Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze to antropologia edukacji, socjologia edukacji, antropologia kultury, kultura popularna, teoria kultury i problematyka przemian współczesnych tożsamości.
E-mail: jaremad@amu.edu.pl

Anna Felskowska – magister wiedzy o filmie i kulturze audiowizualnej (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim w 2019 roku). Obszar zainteresowań: kino polskie, kino queer.
E-mail: annafelskowska@gmail.com

Jakub Jakubowski – doktor nauk społecznych, adiunkt na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: szeroko pojęta komunikacja, ze szczególnym uwzględnieniem mediów społecznościowych, marketingu i polityki. Współtwórca platformy ProScholars.pl – projektu popularyzacji dorobku naukowego w internecie.
E-mail: jakub.jakubowski@amu.edu.pl, strona internetowa: kubajakubowski.pl

Tomasz Sprycha – absolwent Wydziału Artes Liberales na Uniwersytecie Warszawskim, student kolegium MISH UW. Zajmuje się teoriami spiskowymi z perspektywy antropologii kultury i semiotyki kultury. Publikował w monografiach Fundacji na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi.
E-mail: t.sprycha@student.uw.edu.pl

Maciej Świstoń – doktorant w Zakładzie Komunikacji Społecznej na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Naukowo związany z komunikacją społeczną, marketingiem, nowymi mediami i kulturą popularną. Zawodowo specjalista do spraw marketingu i założyciel firmy reklamowej.
E-mail: maciej.swiston@amu.edu.pl, strona internetowa: miday.pl

Piotr Urbanowicz – absolwent *wiedzy o teatrze* na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikował m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Widoku”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”.
E-mail: piourbanowicz@gmail.com

Beata Użarowska – doktorantka w dyscyplinie nauki o polityce i administracji. Absolwentka Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM na kierunku *dziennikarstwo i komunikacja społeczna*, specjalność *nowe media*. Członkini Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej. Zainteresowania naukowe obejmują obszary z pogranicza mediów i politologii, ze szczególnym uwzględnieniem komunikowania politycznego, świadomości i pamięci historycznej oraz tożsamości zbiorowej. Od 2016 roku zaangażowana w działalność Poznańskiego Archiwum Historii Mówionej. E-mail: beata.uzarowska@amu.edu.pl

Michał Zabdyr-Jamróż – doktor politologii, adiunkt w Instytucie Zdrowia Publicznego CM UJ. Wykładowca gościnny na Uniwersytecie Kopenhaskim. Stały współpracownik Europejskiego Obserwatorium Systemów i Polityk Zdrowotnych w Brukseli. Specjalizuje się w rządzeniu deliberatywnym, systemach zdrowotnych, polityce zdrowotnej i analizie debaty publicznej na ich temat. W swojej najnowszej książce, wprowadza koncepcję wszechstronności jako (alternatywną do bezstronności) zasadę uwzględniania wiedzy eksperckiej, interesów własnych i emocji – na potrzeby polityki zdrowotnej (*Wszechstronność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020).
E-mail: michal.zabdyr-jamroz@uj.edu.pl