

Nr 14/2019  
ISSN 2451-2737

# Media Kultura Społeczeństwo

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Nr 14/2019

ISSN 2451-2737

# Media Kultura Społeczeństwo

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

**Zakład Dziennikarstwa  
Zakład Komunikacji Społecznej i Socjologii Mediów  
Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi**

**Redaktor naczelny:** Dr Jarosław Eichstaedt

**Redaktor tematyczny**  
Dr Anna Fadecka

**Redaktor językowy**  
Dr Dorota Eichstaedt

**Rada Programowa**  
Prof. dr hab. Barbara Bogotębska (Uniwersytet Łódzki)  
Prof. dr hab. Michał Gajlewicz (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. dr hab. Tomasz Goban-Klas (Uniwersytet Jagielloński)  
Prof. dr hab. Valery Kasjanow (Kubański Uniwersytet Państwowy w Krasnodarze)  
Prof. dr hab. Małgorzata Kita (Uniwersytet Śląski)  
Prof. dr hab. Elżbieta Pleszkun-Olejniczak (Uniwersytet Łódzki)  
Prof. dr hab. Ewa Stasiak-Jazukiewicz (Uniwersytet Warszawski)  
Prof. dr hab. Maria Wojtak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

**Redaktor numeru:** Dr Jarosław Eichstaedt

**Recenzenci czasopisma**  
Nazwiska recenzentów publikowane są na stronie [www.czasopisma](http://www.czasopisma)

**Adres redakcji**  
„Media – Kultura – Społeczeństwo”  
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
e-mail: [mks\\_redakcja@ahelodz.pl](mailto:mks_redakcja@ahelodz.pl)  
strona internetowa: [mks.ahelodz.pl](http://mks.ahelodz.pl)

© Copyright by Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
Łódź 2019

**ISSN 2451-2737**  
Wersją elektroniczną jest archiwizacją wydania papierowego,  
które jest podstawową wersją czasopisma (ISSN 1896-7132).  
Zachowano numerację stron wersji drukowanej, usuwając strony puste.

**Redaktor prowadzący:** Iwona Morawska  
**Korekta** Elwira Zapalowska  
**Skład DTP** Monika Poradecka

**Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi**  
90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26  
tel.: 42 631 59 08  
e-mail: [wydawnictwo@ahelodz.pl](mailto:wydawnictwo@ahelodz.pl)  
[www.wydawnictwo.ahelodz.pl](http://www.wydawnictwo.ahelodz.pl)

# SPIS TREŚCI

## MEDIA

---

Bogusław Żytko, <i>Miejsce mediosfery w koncepcji semiosfery Jurija Łotmana</i> .....	7
Krzysztof Eichstaedt, <i>Tajemnica dziennikarska – wybrane zagadnienia</i> .....	15
Edyta Żyrek-Horodyska, <i>Ta Inna. Ślady kobiecego „ja” w reportażach Ilony Wiśniewskiej</i> .....	27

## KULTURA

---

Waldemar Kuligowski, <i>„Żeby się nie bać”. Praktyki artystyczne na rzecz uchodźców w Polsce</i> .....	43
Tomasz Safjanowski, <i>Groteskowe przekształcenia konwencji horroru w filmie Mroczne cienie Tima Burtona</i> .....	55
Damian Kasprzyk, <i>Wystawa czasowa Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu</i> ....	69

## SPOŁECZEŃSTWO

---

Justyna Michalik, <i>Sytuacja osób starszych we współczesnym społeczeństwie widziana z perspektywy osób młodych</i> .....	81
Daniel Jakimiec, <i>Interwencja służb środowiska lokalnego formą pomocy rodzinie</i> .....	93
<i>Informacje dla autorów</i> .....	105

# TABLE OF CONTENTS

## MEDIA

Bogusław Żyłko, <i>The place of the mediosphere in Yuri Lotman's semiosphere</i> .....	7
Krzysztof Eichstaedt, <i>Confidentiality in journalism – selected issues</i> .....	15
Edyta Żyrek-Horodyska, <i>The Other. Traces of female identity in Ilona Wiśniewska's reportage</i> .....	27

## CULTURE

Waldemar Kuligowski, <i>"Not to be afraid." Pro-refugee artistic practices in Poland</i> .....	43
Tomasz Safjanowski, <i>Grotesque transformations of horror genre conventions in Tim Burton's Dark Shadows</i> .....	55
Damian Kasprzyk, <i>Temporary exhibition, Polesie in photographs from the 1920s and 1930s. Contrasts, depths, enlargements, Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń</i> .....	69

## SOCIETY

Justyna Michalik, <i>The situation of the elderly in contemporary society seen from the perspective of youth</i> .....	81
Daniel Jakimiec, <i>Intervention of local social services as a form of family assistance</i> .....	93
<i>The information for authors</i> .....	105

**Bogusław Żytko**

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

<https://orcid.org/0000-0003-4605-0719>

# MIEJSCE MEDIOSFERY W KONCEPCJI SEMIOSFERY JURIA ŁOTMANA

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_01bz](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_01bz)

## Streszczenie

Koncepcja semiosfery pojawiła się w pracach „późnego” Łotmana, aby zastąpić rozumienie kultury jako wiązki wtórnych systemów modelujących. Pojęcie semiosfery przyjęło się w naukach o kulturze, wykazując swoją heurystyczną przydatność. Niniejszy artykuł wskazuje na możliwość jego zastosowania w badaniach nad światem współczesnych mediów. Dzięki zawartym w nim ideom (m.in. typologii tekstów kultury) pozwala ono umiejscowić mediosferę w całości kultury i ukazać powiązania z innym jej obszarami.

**Słowa kluczowe:** Łotman, semiotyka, kultura, semiosfera, mediosfera

## The place of the mediosphere in Yuri Lotman's semiosphere Summary

The concept of the semiosphere appeared in the later work of Yuri Lotman. It replaced the understanding of culture as a bundle of secondary modelling systems. The concept of the semiosphere has been adopted in cultural studies, demonstrating its heuristic usefulness. This article suggests that the concept can be used in research on contemporary media. The concept of the semiosphere allows the mediosphere to be placed in the wider culture and connections with other areas to be discerned.

**Keywords:** Lotman, semiotics, culture, semiosphere, mediosphere

W teorii kultury, rozwijanej w tzw. tartusko-moskiewskiej szkole semiotycznej, której nieformalnym liderem był Jurij Łotman (1922–1993), fundamentalną rolę odgrywało rozróżnienie prymarnych i wtórnych systemów modelujących. W centrum każdej kultury ludzkiej ulokowano język naturalny jako najdoskonalszy system

znaków, najlepiej obsługujący rozmaite potrzeby komunikacyjne danej zbiorowości i umożliwiający odnajdywanie się w niej pojedynczej jednostki ludzkiej. Pełni też funkcję metajęzyka w stosunku do innych systemów znakowych. Jest to możliwe dzięki temu, że język odznacza się szeregiem unikatowych cech, takich jak: arbitralność (brak koniecznego związku między znakiem językowym a oznaczanym przedmiotem), dwustopniowość (fonemy i słowa), autonomiczność (możliwość mówienia o wszystkim), dwuklasowość (słownik i gramatyka), kreacyjność (tworzenie w języku możliwych światów), samozwrotność (mówienie o samym języku), nadużywalność (służenie nie tylko prawdzie, ale i kłamstwu).

Wymienione właściwości języka naturalnego sprawiają, że jest on nie tylko najdoskonalszym narzędziem wyrażania myśli i stanów wewnętrznych, wypowiedzenia wszystkiego – jak to ujął poeta – o czym tylko „pomyśli głowa”, ale odgrywa także wiele istotnych ról w życiu człowieka. Bronisław Malinowski twierdził nawet, że jego pierwotną funkcją nie jest wyrażanie myśli, ale uczestnictwo w działaniu: „w swoich pierwotnych sposobach użycia język pełni funkcję ognia, które łączy wspólną działalność ludzi jako fragment kompletnych ich zachowań. Jest sposobem działania, a nie narzędziem refleksji” (Malinowski, 2000: 22). Semiotycy, zgadzając się z polskim antropologiem, że „kwestie języka są [...] rzeczywiście najważniejszym i głównym przedmiotem wszystkich nauk humanistycznych” (Malinowski, 2000: 7), wskazują dodatkowo na rolę, jakie język pełni w stosunku do innych obszarów kultury. W jednym z programowych artykułów czytamy, że to właśnie język pełni w kulturze funkcję „urządzenia do matrycowania”:

[...] dostarcza on członkom społeczeństwa intuicyjnego poczucia strukturalności, a z racji swej systemowości [...] i przekształcania „otwartego” świata realiów w „zamknięty” świat imion „zmusza” ludzi do traktowania jako struktur takich zjawisk, których strukturalność nie jest oczywista. W wielu przypadkach nie jest istotne, czy jakiś pierwiastek sensotwórczy jest strukturą we właściwym sensie. Wystarczy, że uczestnicy procesu komunikacji u w a ż a j ą go za strukturę i p o s ł u g u j ą s i ę nim jako strukturą, aby zaczął on zdradzać właściwości podobne do strukturalnych. Rozumiemy zatem, jak bardzo ważna jest obecność w centrum systemu kultury takiego potężnego źródła systemowości jak język (Łotman, Uspienski, 1977: 149–150).

Inne systemy kultury są nazywane wtórnymi, dlatego że albo są nadbudowane nad językiem, albo w swojej budowie wzorują się na nim. Jurij Łotman tę ich wtórność przedstawia następująco: wtórne systemy modelujące są to:

[...] struktury, u podstaw których leży język naturalny. Jednakże później system uzyskuje dodatkową wtórną strukturę typu ideologicznego, etycznego, artystycznego lub jakiegokolwiek innego. Znaczenia tej wtórnej struktury mogą być tworzone zgodnie ze sposobami właściwymi dla języków naturalnych i zgodnie ze sposobami innych systemów semiotycznych. [...] Wtórny system semiotyczny typu artystycznego konstruuje swój system denotatów, który jest nie kopią, lecz modelem świata denotatów w znaczeniu ogólnojęzykowym (Łotman, 1965: 23–35).

Z powyższych określeń ważne dla szkoły semiotycznej są założenia metodologiczne. Przede wszystkim to, że „wszelki system znakowy (w tym także wtórny) może być

rozpatrywany jako szczególnego rodzaju język. W tym celu należy wyodrębnić jego najprostsze elementy (alfabet systemu) i określić reguły ich łączenia. Wypływa stąd przekonanie o tym, że wszelki system znakowy w zasadzie może być badany za pomocą metod lingwistycznych, jak również szczególna rola współczesnej lingwistyki jako dyscypliny metodologicznej” (*Ot riedakciji*, 1965: 6). I w taki sposób zaczęto właśnie podchodzić do istniejących w każdej kulturze sfer, takich jak: folklor, mitologia, religia, sztuka (sztuki werbalne i niewerbalne). Chętnie zwracano się ku prostym systemom, jak na przykład wróżenie z kart, w których słownik i składnia były stosunkowo łatwo wykrywalne. Pierwsze tomy „Prac o systemach znakowych”, główny organ szkoły, wypełniały prace poświęcone tym „ponadjęzykowym” dziedzinom kultury symbolicznej. Wkrótce jednak ten nieco elitarny obraz uzupełniono sferą „podjęzykową”, na którą składają się ludzkie zachowania w życiu codziennym i ogromny świat rzeczy. Najtrafniej i najgłębiej ten zmodyfikowany model kultury, w którego centrum znajduje się język naturalny, ujął Władimir Toporow:

W pewnym „językocentrycznym” systemie wartości język jak gdyby sam umieszcza się w centralnym, pośredniczącym miejscu w tym świecie „wszystkiego”, co w nim jest. W zależności od języka formują się w tym świecie dwie sfery – „podjęzykowa” i „ponadjęzykowa”. Język nie tylko określa te sfery, lecz również odsyła do nich. Prowadzi niżej i wyżej – do tego, co materialnie rzeczowe i idealnie duchowe – i tym samym łączy dół i górę, a w swoich krańcowych możliwościach – spirytualizuje „niskie” i reifikuje „urzeczywistnia” „wysokie” (czyli czyni konkretnie realnym, tak samo aktualnie znaczącym, życiowo niezbędnym i „użytecznym”, jak i rzecz). „Podjęzykowa” książka-rzecz jest duchowa, zaś „ponadjęzykowa” idea, ucieleśniona w symbolu, jest rzeczowa. Niska sfera „podjęzykowa” i wysoka „ponadjęzykowa”, wiążąc się poprzez język, opierając się wzajemnie na sobie, przechowują tę całość, której granice wyznaczają i którą oddzielają od sfery maksymalnej entropii – chaosu jako prapodstawy tego, co „przyrodnicze”. Chodzi o to, że zarówno rzecz, jak i idea wyrastają z potrzeb i umiejętności człowieka (same w sobie świadczą już o anty-entropijnej lub „ektropijnej” orientacji człowieka), z nastawienia na organizację świata, w którym on żyje, mówiąc inaczej, na kultywację tego pierwiastka, który nazywa się kulturą (Toporow, 2004: 97–98).

Przedstawiony wyżej w syntetycznym skrócie wizerunek kultury wykazywał duże walory heurystyczne i umożliwiał badanie jej części składowych we wzajemnych powiązaniach. Nazwano go „językopodobnym” ujęciem kultury nie tylko dlatego, że w jej centrum umieszczano język i upodabniano do niego niejęzykowe ze swej natury części oraz traktowano całą kulturę jako jeden złożony język, ale też dlatego, że preferowano semiotyczno-lingwistyczne podejście do kultury, widząc w lingwistyce – za Ferdinandem de Saussurem) rodzaj semiotyki specjalnej, na którym może wzorować się nauka o znakach jako taka.

Jednakże zalety heurystyczne (i dydaktyczne) tego modelu nie powinny przesłaniać cech samego modelowanego obiektu, który w swoim realnym działaniu może odbiegać od wyidealizowanego obrazu, skądinąd uprawnionego w badaniach, opartych na „procedurach odkrywczych”, czyli nastawionych na odsłanianie w badanych systemach „alfabetu” i reguł „składni”. Dlatego Jurij Łotman na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przedsięwziął próbę zbudowania nowego modelu kultury, przybliżającego nas do rzeczywistego *modus vivendi* samej kultury. Dla jego nazwania



posłużył się neologizmem „semiosfera”, utworzonym według analogii z terminami biosfera i noosfera autorstwa przyrodzawcy i filozofa Władimira Wiernadskiego. W artykule z 1984 roku określił ją jako pewne pierwotne kontinuum, wypełnione różnorodnymi tworam i semiotycznymi. Istnienie tego kontinuum jest warunkiem wszelkich aktów semiotycznych: „sklejając pojedyncze befsztyki nie otrzymamy cielęcia, ale tnąc cielę, możemy otrzymać befsztyki. Tak samo sumując cząstkowe akty semiotyczne, nie otrzymamy uniwersum semiotycznego. Odwrotnie, dopiero istnienie takiego uniwersum – semiosfery – czyni realnością określony akt znakowy” (Łotman, 1984: s. 7). Łotman tę przestrzeń bliżej charakteryzuje, przypisując jej takie właściwości, jak: obecność granic (zewnętrznych i wewnętrznych), wewnętrzna różnorodność i jednorodność (różnice i tożsamość), izomorficzność i symetryczność struktur. Jej plastyczny obraz wygląda w opisie Łotmana następująco: „semiosfera współczesnego świata, która stale rozszerzając się w przestrzeni w ciągu wieków, przybrała obecnie globalny charakter, zawiera w sobie i sygnały sputników, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek tych elementów przestrzeni semiotycznej nie jest metaforą, lecz realnością” (Łotman, 1984: 16–17).

Jeśli poprzedni model grzeszył statycznością i przypominał dobrze zaprojektowany dom towarowy z ułożonymi w odpowiednich działach dobrami konsumpcyjnymi, to zaprezentowany w koncepcji semiosfery kładzie nacisk na dynamikę, pozorną chaotyczność i w tym sensie przywołuje na myśl nie zachodni supermarket, ale raczej wielobarwny i różnorodny wschodni bazar, na którym wszystko może sąsiadować i kontaktować się ze wszystkim.

Ujęcie wyjściowe (kultura jako agregat prymarnych i wtórnych systemów modelujących) uwzględniało głównie tradycyjne, dobrze ustabilizowane systemy kultury, z dodatnią aksjologiczną charakterystyką. Do kultury należy to, co podlega ochronie i przechowywaniu w bibliotekach, muzeach, archiwach, co jest udostępniane w galeriach, teatrach, salach koncertowych. Uwzględnienie „sfery podjęzykowej” zdemokratyzowało ten obraz. „Tekstem kultury” obok dzieł kultury wysokiej stał się także ubiór, narzędzie pracy, posiłek, sposób spędzania wolnego czasu. Ale dopiero Łotmanowska koncepcja kultury jako semiosfery umożliwiła inkorporację do niej rzeczy ulotnych, momentalnych, pojawiających się i znikających jak fajerwerki, mających jednak duży ładunek innowacyjności.

Pozwoliła też inaczej spojrzeć na całość kultury i dostrzec istniejące w niej, a niezauważalne dotąd, nowe podziały i rozróżnienia istotne w perspektywie naszego tematu. Chodzi o to, że Łotman w semiosferze wyróżnił generalnie dwa typy tekstów<sup>1</sup>, różniące się pod wieloma względami od siebie. Pierwszy typ odwołuje się do cyklicznej koncepcji czasu. Najpełniej realizuje go tekst mitologiczny z jego brakiem początku i końca, niedyskretnością oraz izo- i homeomorficznością. Co jest bardzo ważne, tekst mitologiczny

<sup>1</sup> To ważne rozróżnienie przejął od Łotmana i twórczo zastosował do opisu oddziaływania telewizji australijski kulturoznawca John Hartley (2008).

[...] buduje obraz świata, ustanawia jedność pomiędzy jego oddalonymi sferami, w istocie rzeczy realizując szereg funkcji nauki w przednaukowych twórcach kulturowych. Zorientowanie na ustanawianie izo- i homeomorfizmów i sprowadzanie różnorodnej pstrokaczyny świata do inwariantnych obrazów pozwalało tekstom tego rodzaju nie tylko funkcjonalnie zajmować nauki, ale też stymulować szereg osiągnięć czysto technicznego typu na przykład w dziedzinie kalendarzowo-astronomicznej. Funkcjonalne pokrewieństwo tych systemów da się prześledzić obrazowo w trakcie badania przez historyków grecko-antycznej nauki (Łotman, 2008: 235).

Do tego typu tekstów należy zaliczyć także teksty powstałe w czasach późniejszych, które pełnią funkcje klasyfikacyjne, porządkujące, stratyfikacyjne. W tej grupie mieszczą się wszelkie teksty (naukowe, religijne, prawotwórcze) stabilizujące obraz świata i sprowadzające „świat ekscesów i anomalii [...] do normy”. Istotną cechą tego typu tekstów jest to, że nie wnoszą one nowej informacji o świecie, ale utwierdzają to, co jest w tym świecie pozaczasowe, powtarzalne, regularne. Zawierają w sobie prawo, zasadę i normę, immanentnie właściwą światu.

Ale – powiada Łotman – tekst typu mitologicznego jako

[...] centralne cykliczne urządzenie tekstotwórcze typologicznie nie mogło być jedyne. W charakterze mechanizmu-partnera potrzebowało ono urządzenia tekstotwórczego zorganizowanego zgodnie z linearnym upływem czasu i utrwalającym nie prawidłowości, lecz anomalie. Takimi były ustne opowieści o „wydarzeniach”, „nowinkach”, różnorodnych szczęśliwych i nieszczęśliwych ekscesach. Jeśli tam utrwalano zasadę, to tutaj – przypadek. Jeśli historycznie z pierwszego mechanizmu rozwinęły się teksty prawotwórcze i normatywne zarówno sakralnego, jak i naukowego charakteru, to z drugiego – teksty historyczne, kroniki i latopisy (Łotman, 2008: 235).

Na zakończenie swojej krótkiej, ale niezwykle esencjonalnej i instruktywnej typologii tekstów Łotman napisze, iż „mit zawsze mówi o mnie. «Nowinka», anegdota opowiada o innym. Pierwsze organizuje świat słuchacza, drugie dodaje ciekawe szczegóły do jego znajomości tego świata” (Łotman, 2008: 236). Ostatecznie mit zostaje przeciwstawiony „nowince”, którą można oddać spolonizowanym anglicyzmem „news”. Stąd już blisko do słowa „newspaper”, czyli naszej gazety. Można zatem wyprowadzić wniosek, że cała mediosfera, rozumiana jako ogół środków przekazu, tradycyjnych i elektronicznych (gazety, zwłaszcza tabloidy, radio, telewizja, internet), ma do czynienia z tekstami, rejestrującymi różnego rodzaju „wydarzenia”, odnotowującymi jednokrotnie i często przypadkowe zdarzenia (zbrodnie, nieszczęścia, katastrofy itd.), naruszającymi odwieczny porządek świata. Szczególnie dzisiejszy internet jest tą przestrzenią, w której króluje ten typ tekstów. W ciągu krótkiego czasu w jej obrębie pojawiły się liczne „gatunki mowy”, obsługujące różne „obiegi” komunikacji za pomocą tego niezwykle elastycznego i zaborczego medium. Niektóre z nich są bardziej kameralne, przeznaczone dla wąskiego kręgu odbiorców, inne mają masowe, liczone w setkach tysięcy odbiorców, audytorium. Obok mniej lub bardziej wiarygodnych wiadomości pojawiło się nowe i skądinąd groźne zjawisko tzw. *fake news*, wiadomości fałszywych, których producenci mogą jednak znacząco wpływać na opinię publiczną poprzez celową działalność dezinformacyjną. Faktem jest to, że we współczesnym świecie media stały się miejscem, w którym manifestuje

się sfera publiczna, swoistą współczesną agorą. Są to zjawiska stosunkowo nowe, nie do końca opisane i zbadane.

Pojawia się pytanie o wzajemny związek tych dwóch dziedzin semiosfery: normatywnej, zasadotwórczej i „zdarzeniowej”. Łotman skłonny jest twierdzić, że w każdej rozwiniętej kulturze funkcjonują jako jej niezbędne części składowe obydwie typy tekstów. Być może w kulturach archaicznych czy w ogóle tradycyjnych mamy przewagę tekstów pierwszego typu, czyli tekstów niewnoszących nowych treści, lecz służących podtrzymywaniu istniejącego stanu rzeczy. Stąd akcent na powtarzanie i swoistą rytualizację zachowań (jak w znanym wierszu Zbigniewa Herberta – „powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy”) i silny opór przeciwko wszelkim zmianom. W społeczeństwach nowożytnych, kiedy dokonało się przejście na czas linearny i historia została uznana za pozytywną siłę rozwojową, akcent przesunął się na innowacyjność (jak pisał nasz młody wieszcz – „nowości potrząsaj kwiatem”).

Dzisiaj mamy jawną przewagę tekstów drugiego typu, opowiadających o „wydarzeniach”, wszelkiego rodzaju ekscesach i anomaliach, które wypełniają nie tylko strony tabloidów i portale internetowe, ale też coraz częściej goszczą na łamach czasopism uchodzących niegdyś za całkiem „poważne”. Dążenie do oryginalności przeradza się nieraz w polowanie na rozmaite dziwactwa, gdyż coraz trudniej w tym natłoku sensacyjnych wiadomości jest przyciągnąć uwagę odbiorców.

Tę aktywność mediów miał też na myśli Zygmunt Bauman, kiedy formułował swoją słynną tezę o „płynnej nowoczesności”, w jakiej dzisiaj żyjemy w i której media odgrywają dominującą rolę. Wszystko może zostać upublicznione i poprzez tę mediosferę włączyć się do semiosfery. Ale tenże filozofujący socjolog jest zdania, iż bez istnienia pewnych trwałych punktów życia w takiej rzeczywistości jest trudne, a właściwie niemożliwe. Okazuje się, że pewne trwałe drogowskazy są konieczne, by się w tej płynności nie pogubić i nie zagubić.

Pomiędzy tymi dwiema domenami kultury nie ma sztywnej i nieprzekraczalnej granicy. Istnieją przepływy pomiędzy tymi dziedzinami i to w obydwie strony. W kulturze popularnej i masowej (nie są to pojęcia równoznaczne, ale można je do siebie zbliżać ze względu na rolę w nich środków masowego przekazu) mogą się pojawiać zapożyczenia, cytaty z kultury wysokiej. W brukowym dzienniku można spotkać maksymy i sentencje moralne, będące niegdyś rewelacjami filozoficznymi (etnografia i socjologia kultury nazywa te zjawiska *Gesunkunes Kulturgut* – zdegradowaną wartością kulturalną)<sup>2</sup>. Ale z drugiej strony, konkretne zdarzenia i przypadki mogą się stać impulsem do powstania dzieł, będących z kolei źródłem ogólnych twierdzeń o normatywnym charakterze. Dobrego przykładu dostarcza praktyka (metoda) twórcza Fiodora Dostojewskiego, który był namiętym czytelnikiem prasy codziennej, a zwłaszcza wszelkiego rodzaju rubryk, odnotowujących rozmaite niezwykle wypadki, zdarzenia, w tym także z kroniki kryminalnej. Traktował je jako

<sup>2</sup> Pisał o tym jeszcze przed wojną Roman Jakobson, próbując ustalić granicę pomiędzy poezją i nie-poezją (zob. Jakobson, 1966).

swoiste – by się posłużyć zwrotem Mirona Białoszewskiego – „donosy rzeczywistości”, oddające w jego przekonaniu najlepiej naturę i rytm bieżącego życia. Uruchamiały one jego myślenie artystyczne i prowadziły do odkrywania pewnych ponadczasowych prawd o człowieku oraz stawały się dla wielu ludzi programami i normami zachowania (w dobrym i złym znaczeniu).

Można na to rozróżnienie spojrzeć jeszcze nieco inaczej, wykorzystując w tym celu podział na kultury „zimne” i „gorące”, zaproponowany jeszcze w latach sześćdziesiątych przez C. Lévi-Straussa. W skrócie kultury zimne, pierwotne funkcjonują w czasie cyklicznym, zgodnie z kalendarzem rocznym i generalnie opierają się na powtórzeniu odwiecznych wzorów zachowań. W gorących panuje czas linearny, historia staje się wewnętrznym motorem rozwoju i społeczeństwo jest otwarte na permanentne zmiany. Francuski antropolog dla podkreślenia różnicy posługuje się wymowną metaforą: zbiorowości „zimne” w swoim funkcjonowaniu są podobne do zegarka mechanicznego, „gorące” zaś do maszyny parowej, którą napędza różnica potencjałów. Otóż i w kulturach nowożytnych można wyróżnić strefy zimna i gorąca. Pierwsza pokrywa się z wyróżnioną przez Łotmana pierwszą grupą tekstów, stanowiącą sferę stabilności w przestrzeni semiosfery. Można ją poszerzyć o tzw. teksty klasyczne w każdej dziedzinie kultury symbolicznej. Na przykład w literaturze i sztuce klasyka stanowi sferę „zimną” w tym sensie, że odwołuje się do kanonów, wzorów, będących gwarancją stworzenia udanego dzieła (według Łotmana panuje tutaj „estetyka tożsamości”), podczas gdy wszelka awangarda jako „estetyka przeciwstawienia” jest nastawiona na nieustanne negowanie kanonów i sięganie po wspomniane „donosy rzeczywistości” i śmiałe wprowadzanie w obręb sztuki „gorących” faktów życia codziennego.

Problematyka stałości/ciągłości i zmienności, przeciwstawiona wyżej w opozycji mitu i newsa, znajduje pełniejsze rozwinięcie w nieco innej perspektywie w ostatnich dwóch książkach Jurija Łotmana<sup>3</sup>. Nie mówi się w nich *explicite* o mediach, ale ich tezy i wnioski jak najbardziej się do nich odnoszą. Autor bowiem podkreśla znaczenie rozmaitych „wydarzeń”, „nowinek”, „ekscesów”, „skandali” i „anomalii” w procesie historycznym, traktując je jako większe i mniejsze rewolucje („eksplozje”), mogące niespodzianie zmienić jego ogólny kierunek. Koncepcja Łotmana przypomina pod pewnymi względami model zmian paradygmatu w nauce przedstawiony przez Thomasa Kuhna w słynnej książce *Struktura rewolucji naukowych*. I tam wszystko zaczyna się od „anomalii”, traktowanej jako „wyjątek” i niemieszczącej się w istniejącym paradygmacie. Zawiera ona jakąś sprzeczność, której próby usunięcia prowadzą do narodzin i rozpowszechnienia się nowego paradygmatu.

Wydaje się, że powyższe uwagi mogą uzasadnić twierdzenie, iż media zajmują we współczesnej semiosferze istotne miejsce, albo mówiąc nieco inaczej i posługując się wyrażeniem Floriana Znanieckiego, stanowią ważną część naszej „rzeczywistości kulturowej”. Można je potraktować jako specyficzne systemy modelujące, podobnie

<sup>3</sup> Są one dostępne w języku polskim (Łotman, 1999; 2018).

jak Walter J. Ong pismo uznał za swoisty system modelujący, odwołując się zresztą do semiotyki kultury Łotmana. Jak pamiętamy, Marshall McLuhan swoją teorię mediów streścił w słynnym aforyzmie: „przekaznik jest przekazem” (*the medium is the message*), wskazując, że sama forma przekazu, jego techniczna strona jest nieobojętna dla samego przekazu i może, generalnie rzecz biorąc, wpływać na nasze postrzeganie świata. Inaczej to się dzieje w przypadku środków „drukowanych”, a inaczej „obrazkowych”. Wydaje się, że istnieją pewne podobieństwa pomiędzy stanowiskami Łotmana i jego kolegów z Tartu i Moskwy a teoretykami mediów ze szkoły kanadyjskiej (lub szkoły z Toronto). Ale bliższe przyjrzenie się tym związkom i analogiom powinno już się stać przedmiotem osobnego studium.

## Bibliografia

- Hartley J. (2008), *Television Truths*, Blackwell Publishing, Victoria.
- Jakobson R. (1966), *Co to jest poezja?*, przeł. M.R. Mayenowa, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, PWN, Warszawa.
- Łotman J. (1965), *O problemie znaczeń w wtóricznych modelirujuszczich sistiemach*, „Trudy po znakovym sistiemam”, z. 2, Tartu.
- Łotman J. (1984), *O siemiosferie*, „Trudy po znakovym sistiemam”, z. 17, Tartu.
- Łotman J. (1999), *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, PIW, Warszawa.
- Łotman J. (2008), *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Łotman J. (2018), *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, przeł. i wprowadzenie B. Żyłko, Wydział Nauk Społecznych UAM, Poznań.
- Łotman J., Uspienski B. (1977), *O semiotycznym mechanizmie kultury*, przeł. J. Faryno, [w:] E. Janus, M.R. Mayenowa (red.), *Semiotyka kultury*, PIW, Warszawa.
- Malinowski B. (2000), *Problem znaczenia w językach pierwotnych*, przeł. T. Szczerbowski, [w:] K. Pisarkowa (red.), *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*, Universitas, Kraków.
- Ot redakcji (1965), „Trudy po znakovym sistiemam”, z. 2, Tartu.
- Toporow W.N. (2004), *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków.

Krzysztof Eichstaedt  
Sąd Apelacyjny w Łodzi

## TAJEMNICA DZIENNIKARSKA – WYBRANE ZAGADNIENIA

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_02ke](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_02ke)

### Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestie dotyczące samej istoty tajemnicy dziennikarskiej oraz jej zakresu podmiotowego i przedmiotowego. Omówione zostały także przesłanki zwolnienia dziennikarza z zachowania tajemnicy adwokackiej oraz konsekwencje jej ujawnienia.

W artykule postuluje się zmianę obowiązujących przepisów w kierunku rozszerzenia zakresu tajemnicy dziennikarskiej, tak aby była ona bardziej zbliżona swoim zakresem do tajemnicy obrończej oraz tajemnicy spowiedzi. Wskazuje się także, aby wniesienie zażalenia na postanowienie o zwolnieniu z zachowania tajemnicy dziennikarskiej automatycznie prowadziło do wstrzymania wykonania postanowienia sądu do chwili jego uprawomocnienia.

**Słowa kluczowe:** tajemnica, tajemnica zawodowa, dziennikarz, zwolnienie z tajemnicy

### Confidentiality in journalism – selected issues Summary

This article discusses confidentiality in journalism and its subjective and objective scope. The conditions for releasing a journalist from legal confidentiality and the consequences of disclosure are discussed. The article posits a change in the existing provisions and argues for an extension of the scope of journalistic confidentiality so that it is closer aligned to lawyer-client privilege and the confidentiality of confession. It is suggested that lodging a complaint against the decision to overrule journalistic confidentiality should automatically lead to the suspension of the execution of the court's order until it becomes final.

**Keywords:** professional confidentiality, journalism, release from confidentiality

## I. Istota i cel ustanowienia tajemnicy dziennikarskiej

Tajemnica dziennikarska stanowi tajemnicę zawodową i nie jest prawem, lecz obowiązkiem dziennikarza. W demokratycznym państwie prawa istnienie tajemnicy dziennikarskiej ma bardzo duże znaczenie. W związku z prawną ochroną danych uniemożliwiających identyfikację osoby przekazującej informacje dziennikarz ma niewątpliwie ułatwione zadanie w ich zdobywaniu, w tym także informacji poufnych. Tajemnica dziennikarska daje gwarancję nieujawnienia danych umożliwiających zarówno identyfikację autora materiału prasowego, jak i osób udzielających informacji opublikowanych lub przekazanych do opublikowania. Można pokusić się o sformułowanie tezy, że tajemnica dziennikarska sprzyja ujawnianiu nieprawidłowości w zakresie m.in. funkcjonowania władzy ustawodawczej, wykonawczej oraz sądowniczej i stanowi niewątpliwie element jej kontroli. Służą temu ostatnio coraz częściej prowadzone przez dziennikarzy tzw. śledztwa dziennikarskie, których efektywność, gdyby nie istnienie tajemnicy dziennikarskiej, byłaby niewątpliwie zdecydowanie mniejsza.

W orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka podkreśla się, że wolność wypowiedzi stanowi jeden z podstawowych fundamentów demokratycznego społeczeństwa, a gwarancje przyznawane prasie są szczególnie ważne. Ochrona dziennikarskich źródeł informacji ma duże znaczenie dla wolności prasy. Bez zapewnienia skutecznej ochrony informatorzy mogą nie chcieć pomagać prasie w zdobywaniu cennych informacji, które następnie przekazywane są w formie materiałów prasowych opinii publicznej (ETPCz, 2007: 1483688).

Mimo że tajemnica dziennikarska jest mocno chroniona przez obowiązujące przepisy, to jednak ma ona charakter słabszy niż tajemnica obrończa, czy też tajemnica spowiedzi, od zachowania której obrońcę oraz duchownego w żadnym wypadku sąd nie może zwolnić, natomiast od zachowania tajemnicy dziennikarskiej, o czym później, sąd może w pewnych sytuacjach oraz zakresie zwolnić dziennikarza.

## II. Zakres podmiotowy i przedmiotowy tajemnicy dziennikarskiej

Tajemnica dziennikarska zdefiniowana została w art. 15 ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe (tekst jedn. Dz.U z 2018 r., poz. 1914). Z przepisu tego m.in. wynika, że autorowi materiału prasowego przysługuje prawo zachowania w tajemnicy swego nazwiska. Dokonując wykładni językowej treści przepisu art. 15 ust. 1 Prawa prasowego, można byłoby wyciągnąć wniosek, iż ochronie podlega jedynie nazwisko autora materiału prasowego, natomiast imię nie korzysta już z takiej ochrony. Wykładnia taka nie zasługuje jednak na akceptację i w doktrynie przyjmuje się, że ochronie podlegają dane, czyli zarówno imię, jak i nazwisko autora materiału prasowego, które mogłyby doprowadzić do jego identyfikacji (Sobczak,



2008: 625; Żyła, 2015: 1225). Za tak dokonaną wykładnią niewątpliwie przemawia ratio legis art. 15 cytowanej wcześniej ustawy. Wspomniany powyżej przepis stanowi ponadto, że dziennikarz ma obowiązek zachowania w tajemnicy:

- 1) danych umożliwiających identyfikację autora materiału prasowego (materiał prasowy opublikowany pod pseudonimem lub bez podania nazwiska – tzw. anonim), listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze, jak również innych osób udzielających informacji opublikowanych albo przekazanych do opublikowania, jeżeli osoby te zastrzegły nieujawnianie powyższych danych;
- 2) wszelkich informacji, których ujawnienie mogłoby naruszać chronione prawem interesy osób trzecich (chodzi tutaj tylko o takie informacje, których ujawnienie mogłoby godzić w interes prawem chroniony; innymi słowy, nie podlegają ochronie informacje, które godziłyby w interes prawem niechroniony; przykładowo dziennikarz nie ma obowiązku nie ujawniać informacji o okolicznościach prowadzących do odpowiedzialności karnej osoby trzeciej, która nie jest informatorem dziennikarza (Kosmus, Kuczyński, 2018: teza 30 do art. 15).

Znamienne jest to, że obowiązek zachowania w tajemnicy informacji, o których mowa powyżej, rozciąga się także na osoby zatrudnione w redakcjach, wydawnictwach prasowych i innych prasowych jednostkach organizacyjnych, a zatem tajemnicą tą w równym stopniu jak dziennikarz jest związana także obsługa techniczna, sekretarka, sprzątaczką itd., i to niezależnie od rodzaju umowy o pracę.

Zgodnie z orzecznictwem Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu (dalej ETPCz), „dziennikarskim źródłem informacji” jest każda osoba, która dostarcza informacje dziennikarzowi, zaś „informacje identyfikujące źródło” obejmują zarówno rzeczywiste warunki pozyskiwania informacji od źródła przez dziennikarza, jak i niepublikowaną treść informacji dostarczoną przez źródło dziennikarzowi, o ile tylko mogą one prowadzić do identyfikacji źródła. Warto nadmienić także, że w orzecznictwie ETPCz wykrystalizował się pogląd, iż art. 10 Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności z dnia 4 listopada 1950 r. (Dz.U. z 1993 r. Nr 61, poz. 284) chroni nie tylko anonimowe źródła dostarczające dziennikarzowi informacje. Przepis ten zapewnia także ochronę, gdy dziennikarz używał ukrytej kamery do filmowania uczestników w programie telewizyjnym, którzy nie mogą być traktowani jako „źródła dziennikarskich informacji w tradycyjnym znaczeniu” (ETPCz, 2013: 1068847).

W sytuacji gdy osoby dostarczające dziennikarzowi informacje, nie zastrzegły sobie, aby nie zostały ujawnione dane pozwalające na ich identyfikację, a nawet wyraziły zgodę na ich podanie, tajemnica dziennikarska traci rację bytu. Skoro przepisy ustawy nie określają terminu, w jakim osoba dostarczająca informację może zastrzec swoją anonimowość, przyjmując należy, że może to uczynić aż do chwili składania zeznań przez zobowiązanego do jej dochowania. Zgoda ta może być modyfikowana, co oznacza, że wcześniej udzielona zgoda na ujawnienie danych informatora może być potem cofnięta. Można to uczynić do chwili jej ujawnienia. Podobnie także przepisy ustawy milczą na temat formy, w jakiej owa zgoda lub jej brak mogą być wyrażone



przez osobę uprawnioną, to jest informatora. W tej sytuacji należy przyjąć, że możliwa jest forma ustnego oświadczenia, chociaż dla celów dowodowych bardziej pożądana byłaby jednak forma pisemna.

W piśmiennictwie trafnie zauważono, że skoro tajemnicą dziennikarską objęte są dane umożliwiające identyfikację autora materiału prasowego, to tym bardziej tajemnicą tą objęty powinien być jej adres i inne dane, np. data urodzenia (Kondracka, Kondracki, 2008: 22–24).

Warto podkreślić, że dla bytu tajemnicy dziennikarskiej nie ma znaczenia zarówno sposób, w jaki informator wszedł w posiadanie przekazywanych informacji (legalny, czy bezprawny), jak i motywy, jakimi kieruje się, przekazując dziennikarzowi informacje. Dla istnienia tajemnicy dziennikarskiej nie ma także znaczenia wartość merytoryczna przekazanych przez informatora danych (Kosowska-Korniak, 2014: 157).

Dziennikarz jest zwolniony z mocy prawa z zachowania tajemnicy dziennikarskiej w razie gdy informacja, materiał prasowy, list do redakcji lub inny materiał o tym charakterze dotyczy przestępstwa określonego w art. 240 § 1 k.k. albo autor lub osoba przekazująca taki materiał wyłącznie do wiadomości dziennikarza wyrazi zgodę na ujawnienie jej nazwiska lub tego materiału (art. 16 ust. 1 Prawa prasowego). Oznacza to, że w przypadku zaistnienia powyższej okoliczności na dziennikarzu nie ciąży prawny obowiązek zachowania tajemnicy. Zwolnienie, o którym jest mowa powyżej, dotyczy również innych osób zatrudnionych w redakcjach, wydawnictwach prasowych i innych prasowych jednostkach organizacyjnych (art. 16 ust. 2 Prawa prasowego).

Wspomniany powyżej przepis art. 240 § 1 k.k. wymienia następujące rodzaje przestępstw, popełnionych nie tylko w formie sprawstwa czy też współsprawstwa, ale także karalnego przygotowania i usiłowania: a) eksterminacja – art. 118 k.k.; b) zbrodnia przeciwko ludzkości – art. 118a k.k.; c) stosowanie środków masowej zagłady – art. 120 k.k.; d) wytwarzanie, gromadzenie lub obrót zakazanymi środkami – art. 121 k.k.; e) niedopuszczalne sposoby lub środki walki – art. 122 k.k.; f) zamach na życie lub zdrowie jeńców wojennych lub ludności cywilnej – art. 123 k.k.; g) przestępne naruszenia prawa międzynarodowego – art. 124 k.k.; h) zamach stanu – art. 127 k.k.; i) zamach na konstytucyjne organy Rzeczypospolitej Polskiej – art. 128 k.k.; j) szpiegostwo – art. 130 k.k.; k) zamach na życie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej – art. 134 k.k.; l) zamach na jednostkę sił zbrojnych Rzeczypospolitej Polskiej – art. 140 k.k.; m) zabójstwo – art. 148 k.k.; n) ciężki uszczerbek na zdrowiu – art. 156 k.k.; o) sprowadzenie powszechnego niebezpieczeństwa – art. 163 k.k.; p) przejęcie kontroli nad statkiem wodnym lub powietrznym – art. 166 k.k.; r) bezprawne pozbawienie wolności – art. 189 k.k.; s) kwalifikowana forma zgwałcenia – art. 197 § 3 i 4 k.k.; t) seksualne wykorzystanie osoby niepełnoletniej lub bezradnej – art. 198 k.k.; u) pedofilia – art. 200 k.k.; w) wzięcie zakładnika – art. 252 k.k.; z) przestępstwa o charakterze terrorystycznym.

W piśmiennictwie zasadnie podnosi się, że w sytuacji kiedy dziennikarz uzyskuje określone informacje jako osoba prywatna, nie mając jednocześnie woli przygotowania

w oparciu o uzyskaną informację artykułu, zaś wola ta pojawia się dopiero później, wówczas dziennikarz nie będzie związany tajemnicą na podstawie art. 15 ust. 2 pkt 1, ale na zasadzie art. 15 ust. 2 pkt 2 informator dziennikarza stanie się chronioną „osobą trzecią” (Kosmus, Kuczyński, 2018: teza 38 do art. 15).

Tajemnica dziennikarska chroni: a) autora materiału prasowego; b) autora listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze; c) osoby udzielające dziennikarzowi informacji opublikowanych albo przeznaczonych do opublikowania; d) osoby udzielające dziennikarzowi wszelkich informacji, których ujawnienie mogłoby naruszać chronione prawem interesy osób trzecich. Innymi słowy, tajemnica dziennikarska chroni autora materiału prasowego, informatora oraz osobę trzecią, której ujawnienie mogłoby naruszyć prawem chronione jej interesy. Niezbędnym warunkiem zachowania w tajemnicy autora materiału prasowego oraz danych osoby udzielającej dziennikarzowi informacji jest to, aby osoby te zastrzegły nieujawnianie powyższych danych przez dziennikarza. Wprawdzie na dziennikarzu nie ciąży prawny obowiązek pouczenia w/wym. o przysługującym im prawie do zastrzeżenia zachowania w tajemnicy danych umożliwiających ich identyfikację, to jednak względy etyki zawodowej powinny powodować, że sam dziennikarz powinien o tym pouczyć zainteresowanych.

Skoro omawiana tajemnica dotyczy dziennikarza, należy podjąć próbę zdekodowania określeń „dziennikarz” oraz „materiał prasowy”. Odpowiedzi na to pytanie należy szukać w ustawie z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe (tekst jedn. Dz.U. z 1918 r., poz. 1914). Z art. 7 ust. 2 pkt 5 w/wym. ustawy jednoznacznie wynika, że dziennikarzem jest osoba zajmująca się redagowaniem, tworzeniem lub przygotowywaniem materiałów prasowych, pozostająca w stosunku pracy z redakcją albo zajmująca się taką działalnością na rzecz i z upoważnienia redakcji, zaś materiałem prasowym jest każdy opublikowany lub przekazany do opublikowania w prasie tekst albo obraz o charakterze informacyjnym, publicystycznym, dokumentalnym lub innym, niezależnie od środków przekazu, rodzaju, formy, przeznaczenia czy autorstwa (art. 7 ust. 2 pkt 4 cytowanej wcześniej ustawy).

### **III. Przesłanki zwolnienia dziennikarza z zachowania tajemnicy dziennikarskiej**

Jedynym organem procesowym, który upoważniony jest do zwolnienia dziennikarza od zachowania tajemnicy dziennikarskiej, i to niezależnie od etapu postępowania, jest wyłącznie sąd. W stadium postępowania przygotowawczego orzeka o tym sąd właściwy do rozpoznania sprawy i jest to jedna z czynności decyzyjnych sądu w postępowaniu przygotowawczym, natomiast gdy sprawa toczy się już przed sądem, o zwolnieniu z zachowania tajemnicy dziennikarskiej rozstrzyga sąd orzekający w danej sprawie.

W obowiązującym obecnie stanie prawnym, aby sąd mógł zwolnić z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, muszą kumulatywnie być spełnione następujące przesłanki:

a) przesłuchanie osoby w zakresie faktów objętych tajemnicą dziennikarską jest niezbędne dla dobra wymiaru sprawiedliwości; b) okoliczność, której mają dotyczyć zeznania nie może być ustalona na podstawie innego dowodu; c) informacja objęta tajemnicą dziennikarską dotyczy przestępstwa, o którym mowa w art. 240 § 1 k.k. Nieostry charakter pierwszej z przesłanek odnoszącej się do „dobra wymiaru sprawiedliwości” może w praktyce prowadzić do nadużywania instytucji zwolnienia dziennikarza z zachowania tajemnicy. Dlatego też należy dążyć do tego, aby ustawodawca w sposób jednoznaczny określił przesłanki zwolnienia z zachowania tajemnicy, bez używania zwrotów o charakterze nieostrym. Przykładowo: „przesłuchanie osoby objętej tajemnicą dziennikarską jest niezbędne do wykazania niewinności osoby pociągniętej do odpowiedzialności lub udowodnienia winy sprawcy przestępstwa, jeżeli okoliczność, której mają dotyczyć zeznania, nie może być ustalona na podstawie innego dowodu”.

Dobro wymiaru sprawiedliwości, o której to przesłance mowa była wcześniej, należy oceniać przez pryzmat celów postępowania karnego (art. 2 § 1 k.p.k.), to jest, aby sprawca przestępstwa został wykryty i pociągnięty do odpowiedzialności karnej, a osoba niewinna nie poniosła tej odpowiedzialności. W piśmiennictwie funkcjonuje także pogląd, że „dobro wymiaru sprawiedliwości” to sytuacja, w której podstawowe znaczenie będzie odgrywał społeczny interes w ujawnianiu okoliczności objętych tajemnicą zawodową. Jednakże ochrona tajemnicy zawodowej leży również w interesie społecznym, a zatem omawiana tutaj przesłanka powinna być interpretowana zawężająco, to jest w ten sposób, że w razie wątpliwości należy przyjmować, iż dobro wymiaru sprawiedliwości nie wymaga zwolnienia z zachowania tajemnicy (Braclawiak, Czajka, 2001: 45; Eichstaedt, 2008: 1–2).

Znamienne jest to, że postanowienie sądu o zwolnieniu z zachowania tajemnicy dziennikarskiej jest niezwłocznie wykonalne. Oznacza to, iż po zwolnieniu przez sąd dziennikarza z zachowania tajemnicy uprawniony organ procesowy może niezwłocznie przystąpić do przesłuchania dziennikarza w zakresie, w jakim został on zwolniony z jej zachowania, chyba że sąd wstrzymał wykonanie postanowienia do jego uprawomocnienia, o co wnioskować może także sam dziennikarz. Zważywszy na to, że raz ujawnionej tajemnicy na skutek złożonych zeznań nie można później utaić, zasadne byłoby wprowadzenie do art. 180 § 2 k.p.k. zdania czwartego o treści: „Wniesienie zażalenia wstrzymuje wykonanie postanowienia”. Na postanowienie sądu przysługuje zażalenie w terminie siedmiu dni do sądu wyższej instancji, z tym tylko założeńiem, że dziennikarz ma interes prawny w zaskarżeniu wyłącznie postanowienia sądu o zwolnieniu go z zachowania tajemnicy adwokackiej, natomiast stronom toczącego się postępowania przysługuje także zażalenie na postanowienie negatywne. Pamiętać należy, że odwołujący się może skarżyć tylko rozstrzygnięcia lub ustalenia naruszające jego prawa lub szkodzące jego interesom. Ograniczenie to nie dotyczy tylko oskarżyciela publicznego (art. 425 § 2 k.p.k.).

Sentencja postanowienia sądu, w którym sąd zwolnił z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, powinna zawierać dokładne oznaczenie osoby, która została zwolniona

z jej zachowania oraz dokładne określenie zakresu, w jakim zwolnienie z zachowania tajemnicy nastąpiło, zaś w uzasadnieniu orzeczenia sąd powinien wskazać na powody swojego rozstrzygnięcia. Zwolnienie z zachowania tajemnicy dotyczy konkretnej osoby oraz toczącej się sprawy. Innymi słowy, zarówno w innych sprawach, jak i wobec innych osób, gdyby zaszła konieczność przesłuchania ich na okoliczność objętą tajemnicą dziennikarską, konieczne jest wydanie w tym zakresie przez sąd nowego postanowienia.

Do rozstrzygnięcia pozostaje jeszcze kwestia wzajemnych relacji pomiędzy art. 180 § 2 k.p.k., który reguluje kwestię dotyczącą zwolnienia w niektórych sytuacjach z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, a art. 15 Prawa prasowego regulującego kwestię dotyczącą tajemnicy dziennikarskiej.

W uchwale z dnia 16 czerwca 1994 r. (I KZP 5/94), która nie straciła na aktualności, Sąd Najwyższy stanął na słusznym stanowisku, że przepis art. 163 k.p.k. z 1969 r. (ob. art. 180 k.p.k.) stanowi *lex specialis* do art. 15 ust. 2 ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe (Dz.U. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.), normującego w sposób generalny tajemnicę zawodową dziennikarza. Dziennikarz, w tym także redaktor naczelny, nie może zatem w procesie karnym odmówić zeznań co do okoliczności, na które rozciąga się obowiązek zachowania tajemnicy, jeżeli sąd lub prokurator zwolni go od tego obowiązku (OSNKW, 1995: nr 1–2, poz. 1).

W piśmiennictwie co do możliwości zwolnienia dziennikarzy z zachowania tajemnicy dziennikarskiej zdania są podzielone. Nastąpiła polaryzacja poglądów i doktryna podzieliła się na zwolenników rozwiązania, że przepisy ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe w zakresie regulującym kwestię dotyczącą tajemnicy dziennikarskiej stanowią *lex specialis* wobec przepisów kodeksu postępowania karnego dotyczących tajemnicy służbowej oraz tajemnicy związanej z wykonywaniem zawodu lub funkcji<sup>1</sup> oraz na przeciwników takiego rozwiązania, według których to przepisy Kodeksu postępowania karnego stanowią *lex specialis* wobec ustawy Prawo prasowe w zakresie dotyczącym tajemnicy dziennikarskiej<sup>2</sup>.

Porównując art. 15 ust. 2 i art. 16 ust. 1 Prawo prasowe z treścią art. 180 § 3 i 4 k.p.k., w zakresie dotyczącym ograniczenia zwolnienia z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, łatwo można zauważyć istniejące podobieństwa. Wprowadzony w art. 180 § 3 k.p.k., na wzór uregulowania wynikającego z art. 15 i 16 Prawo prasowe, bezwzględny zakaz zwalniania dziennikarza od obowiązku zachowania tajemnicy w zakresie dotyczącym danych umożliwiających identyfikację autora materiału prasowego, listu do redakcji lub innego materiału o tym charakterze [...] oznacza, że postępowanie przed sądem w zakresie dotyczącym zwolnienia z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, o ile nie będzie się odnosić do informacji dotyczących przestępstwa, o którym jest mowa w art. 240 § 1 k.k., może dotyczyć jedynie informacji,

<sup>1</sup> Bafia, 1984: 43; Michalski, 1994: 26–27; zob. także: Gostyński, 1997: 93–97, 103–106; 1996: 107–110; Gajewska-Kraczkowska, 1988: 79.

<sup>2</sup> Pracki, 1987b: 5; zob. także: Pracki, 1987a: 5; Doda, Grajewski, 1997: 80–81; Kosowska-Korniak, 2014: 155.

których ujawnienie mogłoby naruszyć chronione prawem interesy osób trzecich. Do wniosku takiego niewątpliwie prowadzi porównanie treści art. 15 ust. 2 Prawa prasowego, które zawiera określenie zakresu tajemnicy dziennikarskiej z art. 180 § 3 i 4 k.p.k., określającym zakres, w jakim istnieje możliwość zwolnienia z zachowania tajemnicy dziennikarskiej w postępowaniu karnym. W sytuacji bowiem gdy informacja dotyczy jednego z przestępstw określonych w art. 240 k.p.k., pierwszeństwo należy przyznać dobru wymiaru sprawiedliwości, zwłaszcza wówczas gdy okoliczność objęta tajemnicą nie może być ustalona na podstawie innego dowodu (Eichstaedt, 2008: 18).

Przepis art. 180 § 5 k.p.k. wprowadza zasadę, że odmowa ujawnienia przez dziennikarza danych dotyczących źródła informacji nie uchyła odpowiedzialności dziennikarza za przestępstwo, którego dopuścił się, publikując informację. W literaturze podnosi się, że przepis ten stanowi swego rodzaju gwarancję, iż ustawowe prawo dziennikarza do odmowy ujawnienia źródła informacji czynić może ze środków masowego przekazu faktycznego sędziego, pozostającego poza kontrolą sądów (Ważny, 1998: 116; Eichstaedt, 2008: 18).

#### **IV. Konsekwencje ujawnienia tajemnicy dziennikarskiej oraz odmowy złożenia zeznań w zakresie, w jakim nastąpiło zwolnienie z jej zachowania**

W przypadku ujawnienia tajemnicy dziennikarskiej osoba, która to uczyniła, podlega karze grzywny albo ograniczenia wolności (art. 49 Prawa prasowego). Nie ma przy tym znaczenia to, czy do ujawnienia owej tajemnicy doszło w artykule prasowym, publicznie, czy też podczas rozmowy prywatnej. Odpowiedzialność z art. 49 Prawa prasowego ponoszą dziennikarze oraz osoby zatrudnione w redakcjach zobowiązane do zachowania tajemnicy dziennikarskiej, czyli przykładowo także pracownicy obsługi technicznej oraz sekretarki itp. (zobacz art. 15 ust. 3 Prawa prasowego). Konstytucyjność przepisu art. 49 Prawa prasowego z uwagi na to, że była kwestionowana, została poddana ocenie Trybunału Konstytucyjnego, który orzekł, iż art. 49 ustawy z dnia 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe w zakresie, w jakim przewiduje grzywnę albo karę ograniczenia wolności za naruszenie art. 14 ust. 1 albo art. 14 ust. 2 tej ustawy, jest zgodny z art. 54 ust. 1 w związku z art. 31 ust. 3 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej (OTK-A, 2008: nr 7, poz. 125).

Rozważając kwestię odpowiedzialności karnej dziennikarza, warto także zwrócić uwagę na art. 266 k.k., który przewiduje odpowiedzialność karną za ujawnianie informacji w związku z wykonywaną funkcją. W piśmiennictwie zasadnie dostrzeżono, że skoro przepis art. 49 Prawa prasowego w dyspozycji wyraźnie wskazuje m.in. tylko na art. 15 ust. 2 Prawa prasowego (dotyczy zachowania tajemnicy dziennikarskiej), to rozszerzanie odpowiedzialności na podstawie tego przepisu na inne jeszcze

(niż dziennikarze) podmioty nie znajduje racjonalnego uzasadnienia. Nie można jednak wykluczyć odpowiedzialności karnej osób niebędących dziennikarzami, a zatrudnionych w redakcjach czy wydawnictwach, przykładowo na podstawie art. 266 § 1 k.k. (Mozgawa, 2008: 11–73). Podobnie także w przypadku naruszenia przez dziennikarza tajemnicy prywatnej ewentualna odpowiedzialność karna dziennikarza będzie możliwa na podstawie art. 266 § 1 k.k., a nie na podstawie przepisu art. 49 Prawa prasowego (Guzik, 2000: 173).

W sytuacji gdy osoba zobowiązana do zachowania tajemnicy dziennikarskiej zostanie z niej zwolniona przez sąd na podstawie art. 180 § 2 k.p.k., wówczas powstaje po jej stronie prawny obowiązek złożenia zeznań w zakresie, w jakim została zwolniona z zachowania niniejszej tajemnicy. Jeżeli jednak świadek, mimo że został zwolniony z zachowania tajemnicy dziennikarskiej, odmawia złożenia zeznań, wówczas w pierwszej kolejności może zostać ukarany pieniężną karą porządkową w wysokości do 3000 złotych (art. 287 § 1 k.p.k. w zw. z art. 285 § 1 k.p.k.), a gdy kara ta okaże się nieskuteczna, można zastosować wobec świadka uporczywie uchylającego się od złożenia zeznań areszt na okres nieprzekraczający 30 dni (art. 287 § 2 k.p.k.).

## IV. Uwagi końcowe

Niewątpliwie ochrona dziennikarskich źródeł informacji ma duże znaczenie dla wolności prasy, a w konsekwencji dla rozwoju demokracji i eliminacji z życia społecznego wszelakich niepożądanych zjawisk, np. korupcji, powoływania się na wpływy, bezprawnego wpływania na wyniki wyborów. Bez zapewnienia skutecznej ochrony informatorzy w obawie o mogące spotkać ich oraz członków ich rodzin konsekwencje związane z ujawnieniem tajemnicy, w tym przede wszystkim mające charakter bezprawny, mogą nie chcieć pomagać dziennikarzom w zdobywaniu cennych informacji, które po redakcyjnym opracowaniu przekazywane są opinii publicznej w formie artykułów.

Wydaje się, że rozwój demokratycznego państwa prawnego wymaga zachowania pełnej wolności prasy. Aby jednak dziennikarze mogli należycie realizować swoje obowiązki, niezbędne jest podjęcie prac w kierunku rozszerzenia zakresu tajemnicy dziennikarskiej, tak aby była ona bardziej zbliżona swoim zakresem do tajemnicy obrończej oraz tajemnicy spowiedzi. Warto w tym miejscu przypomnieć, że nie wolno przesłuchiwać jako świadków m.in. duchownego co do faktów, o których dowiedział się przy spowiedzi (art. 178 pkt 2 k.p.k.). Realizując ten cel, w pierwszej kolejności należałoby ograniczyć w istotny sposób katalog przestępstw, w przypadku wystąpienia których istniałaby prawna możliwość zwolnienia z zachowania tajemnicy dziennikarskiej. Wydaje się, że katalog ten należałoby ograniczyć jedynie do przestępstw o charakterze terrorystycznym oraz takich jak: eksterminacja – art. 118 k.k., zbrodnie przeciwko ludzkości – art. 118a k.k., stosowanie środków masowej zagłady – art. 120 k.k., zamach na życie lub zdrowie jeńców wojennych lub



ludności cywilnej – art. 123 k.k., zamach stanu – art. 127 k.k., zamach na konstytucyjne organy Rzeczypospolitej Polskiej – art. 128 k.k., szpiegostwo – art. 130 k.k., zamach na życie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej – art. 134 k.k., zabójstwo – art. 148 k.k.

Postulować należy także niezwłoczną zmianę obowiązujących przypisów, która oscyłowałaby w kierunku wyeliminowania z porządku prawnego regulującego kwestię dotyczącą zwolnienia z zachowania tajemnicy adwokackiej zwrotów o charakterze nieostrym, co w praktyce, jak już wcześniej wspomniano, może prowadzić do nadużywania instytucji zwolnień z zachowania tajemnicy dziennikarskiej. Dotyczy to przede wszystkim nieostrego określenia odnoszącego się do przesłanki „dobra wymiaru sprawiedliwości”, od wystąpienia m.in. której ustawodawca uzależnił zwolnienie od zachowania tajemnicy dziennikarskiej (zobacz art. 180 § 2 k.p.k.).

Zważywszy na to, że postanowienie sądu o zwolnieniu z zachowania tajemnicy dziennikarskiej jest niezwłocznie wykonalne, postulować należałoby wprowadzenie rozwiązania, iż wniesienie zażalenia automatycznie wstrzymywałoby wykonanie postanowienia do chwili jego uprawomocnienia. Wprowadzenie takiego rozwiązania dawałoby możliwość kontroli zasadności zwolnienia z zachowania tajemnicy dziennikarskiej przez sąd wyższej instancji, jeszcze przed przystąpieniem do przesłuchania dziennikarza w charakterze świadka.

## Bibliografia

- Bafia J. (1984), *Polskie prawo prasowe*, „Państwo i Prawo”, z. 10.
- Braćlawiak K., Czajka M. (2001), *Prawnokarne aspekty ochrony tajemnicy zawodowej radcy prawnego cz. II – zagadnienia procesowe*, „Radca Prawny”, nr 4.
- Doda Z., Grajewski J. (1997), *Karnoprosesowe orzecznictwo Sądu Najwyższego (lata 1995–1996)*, „Przegląd Sądowy”, nr 11–12.
- Eichstaedt K. (2008), *Czynności sądu w postępowaniu przygotowawczym w polskim prawie karnym*, C.H. Beck, Warszawa.
- Gajewska-Kraczkowska H. (1998), *Tajemnica zawodowa dziennikarza a art. 163 k.p.k.*, „Państwo i Prawo”, z. 6.
- Gostyński Z. (1996), *Glosa do uchwały składu siedmiu sędziów z dnia 19 stycznia 1995 r. (I KZP 15/94)*, „Państwo i Prawo”, z. 1.
- Gostyński Z. (1997), *Tajemnica dziennikarska a obowiązek składania zeznań w postępowaniu karnym*, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa.
- Guzik A. (2000), *Prawnokarne aspekty ochrony tajemnicy dziennikarskiej*, „Czasopismo Prawa Karnego i Nauk Penalnych”, nr 1.
- Kondracka B., Kondracki J. (2008), *Czy redakcja może odmówić podania adresu autora artykułu*, „Rzeczpospolita”, PCD, nr 3.

- Kosmus B., Kuczyński G. (2018), *Prawo prasowe – komentarz*, C.H. Beck, Warszawa.
- Kosowska-Korniak E. (2014), *Procesowe aspekty tajemnicy dziennikarskiej*, „Prokuratura i Prawo”, nr 2.
- Michalski B. (1994), *Odżywa spór o tajemnicę zawodową dziennikarza*, „Jurysta”, nr 4.
- Mozgawa M. (2008), *Odpowiedzialność karna za przestępstwa prasowe. Analiza dogmatyczna i praktyka ścigania*, „Prawo w Działaniu”, nr 5.
- Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Karna (OSNKW) 1995 r., nr 1–2, poz. 1.
- Pracki H. (1987a), *Granice dziennikarskiej dyskrecji*, „Gazeta Prawnicza”, nr 1.
- Pracki H. (1987b), *Jeszcze o tajemnicy dziennikarskiej*, „Gazeta Prawnicza”, nr 8.
- Sobczak J. (2008), *Prawo prasowe. Komentarz*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa.
- Ważny A. (1998), *Problemy zwolnienia z zachowania tajemnicy adwokackiej, dziennikarskiej i lekarskiej w procesie karnym*, „Prokuratura i Prawo”, nr 10.
- Wyrok Europejskiego Trybunału Praw Człowieka (ETPC) z dnia 27 listopada 2007 r., 20477/05, Lex nr 1483688.
- Wyrok Europejskiego Trybunału Praw Człowieka z dnia 16 lipca 2013 r., 73469/10, Legalis nr 1068847.
- Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 29 września 2008 r., SK 52/05, OTK-A 2008 r. (Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego – seria A), nr 7, poz. 125.
- Żyła E. (2015), *Tajemnica dziennikarska*, „Monitor Prawniczy”, nr 22.



**Edyta Żyrek-Horodyska**

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej,

Uniwersytet Jagielloński



<https://orcid.org/0000-0002-7276-1736>

# TA INNA. ŚLADY KOBIECEGO „JA” W REPORTAŻACH ILONY WIŚNIEWSKIEJ

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_03ezh](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_03ezh)

## Streszczenie

Artykuł ma na celu przedstawienie reportaży Ilony Wiśniewskiej, dokumentujących jej podróże na północ Europy. Przedmiotem badania są przede wszystkim te fragmenty tekstów, które ukazują relacje dziennikarki z Innym. Jako że kobiecy reportaż podróżniczy nie doczekał się jeszcze gruntownego omówienia, głównym celem szkicu jest opisanie specyfiki tej formy, a także przedstawienie pozostawionych przez autorkę w książkach, takich jak *Białe*, *Hen* oraz *Lud* śladów kobiecej tożsamości.

**Słowa kluczowe:** reportaż kobiecy, reportaż podróżniczy, Ilona Wiśniewska, Spitsbergen, Inny

## The Other. Traces of female identity in Ilona Wiśniewska's reportage Summary

This article presents Ilona Wiśniewska's reportage of her journey to the northern part of Europe. Special attention is paid to those fragments of the author's texts that show her relations with the 'Other'. As women's travel reportage is not yet sufficiently discussed, the article focuses on describing elements typical of this genre. The article also presents the traces of female identity visible in *Białe* (*White*), *Hen* (*Far Away*) and *Lud* (*People*).

**Keywords:** women's reportage, travel reportage, Ilona Wiśniewska, Spitsbergen, Other

Na gruncie badań literaturoznawczych i medioznawczych teoretyczna refleksja nad reportażem prowadzona jest zazwyczaj w sposób zasadniczo nieuwzględniający wpływu płci piszącego na kształt wychodzącej spod jego pióra publikacji. Dlatego analiza pozostawionych przez dziennikarki śladów w tekście, jak również tematyzowanie „kobiecości” przekazów medialnych, ograniczało się dotychczas najczęściej do badania przypisywanego autorkom konwencjonalnego zestawu interesujących je zagadnień; zdecydowanie rzadziej zaś do analizy poetyki pisanych przez nie tekstów (Wrzeszcz, 2013, Kuros-Kowalska, 2015; Stelingowska, 2018). Tymczasem, jak twierdził Ryszard Kapuściński, redukcja w reportażu instancji nadawczej tekstu li tylko do roli milczącego pośrednika wydaje się zabiegiem całkowicie nieuzasadnionym: „Reporter jest nie tylko tubą, do której wstrzykuje się dziesiątek liczb, nazwisk i opinii. Także chciałby coś czasem powiedzieć” (Kapuściński, 2016: 63–64).

Niniejszy szkic poświęcony jest omówieniu pozostawionych w reportażu śladów autorskiej obecności, będących z jednej strony *sui generis* sygnaturą autora, z drugiej zaś formą jego tekstowego uobecnienia; sposobem wytwarzania tożsamości w akcie pisania reportażowego tekstu. Choć analizowany tu gatunek – jako przekaz *stricto* dziennikarski – ma pełnić przede wszystkim funkcję informacyjną, mimo pozornego nawet dążenia do obiektywizmu i przyjmowania przez reporterów allotropicznej perspektywy, współcześnie ciąży on w kierunku narracji silnie spersonalizowanej. W wychodzących spod piór wielu dziennikarek (i dziennikarzy) tekstach dostrzegalna jest – posługując się określeniem Małgorzaty Czermińskiej – obecność żywiołu autobiograficznego (Czermińska, 1982: 223). Zabieg ten z jednej strony uwiarygodnia i uprawdopodobnia przekaz jako zapis konkretnego, indywidualnego doświadczenia, z drugiej – znacząco redukuje dystans pomiędzy czytelnikiem a wydarzeniem. W celu zobrazowania nakreślonego tu problemu w niniejszym szkicu analizie poddane zostaną tomy reportażowe autorstwa Ilony Wiśniewskiej, w których – jak wstępnie zakładam – wyraźnie dostrzegalne są cechy charakterystyczne dla pisarstwa kobiecego.

Jak zauważa Ewa Nawrocka, „[...] każda relacja z podróży staje się tekstem autobiograficznym [...]” (Nawrocka, 2002: 49). Myśl tę podziela Beata Wałęciuk-Dejneka, pisząc, że „podróż bywa fragmentem biografii” (Wałęciuk-Dejneka, 2016: 102). Wydaje się, że niezwykle często eksponujące sam akt pisania prace Wiśniewskiej w pełni realizują to założenie. Analizując tomy: *Białe* (Wiśniewska, 2014), *Hen* (Wiśniewska, 2016) oraz *Lud* (Wiśniewska, 2018), warto zastanowić się, czy na ich przykładzie możliwe jest wyodrębnienie zestawu cech charakterystycznych dla „kobiecego” dyskursu reportażowego (Kaliszewski, Żyrek-Horodyska, 2019). W tym celu konieczne jest zwrócenie się przede wszystkim w kierunku genologii dziennikarskiej, każącej w pierwszej kolejności widzieć w reportażu literackim nie tyle przekaz *quasi*-artystyczny, ile dokumentarny zapis zdarzeń. Artur Rejter podkreśla, że „[...] reportaż (w tym reportaż podróżniczy) jest przede wszystkim gatunkiem użytkowym” (Rejter, 2000: 32), ma zatem w pierwszej kolejności przekazywać fakty, nie emocje. Interesującą kwestią wydaje się więc to, w jaki sposób w odniesieniu do omawianej tu formy, dążącej do stworzenia możliwie najwierniejszej tekstowej reprezentacji

rzeczywistości, scharakteryzowana mogłaby zostać poetyka kobiecego wariantu twórczości reportażowej, wpisująca się w nurt określany przez Hélène Cixous jako *écriture féminine* (Cixous, 1993: 147).

## Kobieca perspektywa w reportażu

Wyszczególniona przeze mnie w tytule niniejszego szkicu kategoria śladu kobiecego „ja” jest nawiązaniem do ustaleń Ryszarda Nycza, który, pisząc o „śladzie obecności”, zanotował, iż jest on czymś, co „[...] daje znać o sobie i natychmiast znika w nieuchronnej mediatyzacji” (Nycz, 1981: 205). Ta efemeryczna wręcz konstrukcja zdaje się doskonale opisywać paradoksalną sytuację, w jaką uwikłany jest (męski i kobiecy) podmiot tekstowy we współczesnym reportażu literackim. Z jednej strony, pozostaje on bowiem na mocy typowej dla gatunków *non-fiction* konwencji utożsamiony z autorem zewnętrznym (dziennikarzem), z drugiej zaś – pozostaje przecież li tylko utrwalonym w materii tekstu śladem piszącego, „konstruktem” zredukowanym do roli pośrednika między czytelnikiem a wydarzeniem, swoistą „tekstualizacją realnego” (Nycz, 2001: 13). Zauważyć można, że w omawianym tu gatunku (a zwłaszcza w jego podróźniczej odmianie) kobiecy podmiot zwraca się często do czytelnika z pozycji Innego (Innej?), definiuje siebie poprzez relację z Innymi, w sposób szczególnie akcentując swą obecność na scenie zdarzeń i odmienną tworzonej narracji od tej, która wyszła spod męskiego pióra.

W książce pt. *Ten Inny* Kapuściński zwrócił uwagę na to, że „określenia: Inny, Inni można rozumieć na wiele sposobów i używać w różnych znaczeniach i kontekstach, na przykład dla rozróżnienia płci, pokoleń, narodowości, religii itd.” (Kapuściński, 2006: 9). Choć na kartach swych prac tę szeroką definicję inności reporter ograniczał najczęściej do kontekstu geograficznego, przeciwstawiając Europejczyków nie-Europejczykom, zasugerowana przez niego możliwość wykorzystania jej także w odniesieniu do płci wydaje się niewątpliwie warta rozważenia. Dotychczas pytanie, czy w tekście reporterskim pojawiają się ślady podmiotu kobiecego, a zatem (parafrazując formułę Kapuścińskiego) „tej Innej”, nie doczekało się jednoznacznej odpowiedzi. Reportaż domaga się bowiem zgoła odmiennej uwagi niż dzieło literackie; inne pełni także funkcje. Obserwowane w ostatnich latach wyraźne zbliżanie się tego gatunku do literatury każe jednak z nieco większą uwagą przyjrzeć się wspomnianej tu kwestii i raz jeszcze powrócić do uwag zanotowanych przez autora *Cesarza*.

Jak pisze Rosi Braidotti, „[...] kobieta jako «inna» jest prototypem tego wszystkiego, co zostało wykluczone ze sposobów myślenia, w których tworzy się reguły” (Braidotti, 2009: 256). Problem ten rozwinęła Maria Janion w książce pt. *Kobiety i duch inności* (2006), w której badaczka spogląda na wybrane kobiece postaci literackie przez pryzmat takich zjawisk, jak szaleństwo czy wykluczenie. Do zagadnienia kobiecej inności nawiązał również Przemysław Czapliński w tytule szkicu *Kobieta jako inny. Literatura*

wobec ponowoczesności (2010). Przywołany tu zestaw prac pozwala zauważyć, że uwaga badaczy koncentrowała się najczęściej wokół podmiotu dzieł literackich. Tymczasem w badaniach nad tekstami reportażowymi, wielokrotnie analizowanymi jako zapis „spotkania z Innym” (Kapuściński, 2004) w wielokulturowym świecie, punkt ciężkości kładziony był natomiast zazwyczaj na postać bohatera, nie zaś na osobę reportera czy reporterki.

Kobięcy reportaż podróżniczy zdaje się podejmować problematykę inności w dwojaki sposób. Jest on bowiem nie tylko próbą dotarcia do przedstawicieli odmiennej kultury, ale także rodzajem komunikatu zazwyczaj bardzo wyraźnie eksponującego kobiece doświadczenie w procesie gromadzenia i opracowywania informacji. Podejmując temat odmienności czy wykluczenia, autorka (jako Inna) sytuuje się nie „ponad” opisywaną rzeczywistością, lecz raczej „obok” niej; staje z nią – przywołując słynną formułę Emmanuela Lévinasa – niejako „twarzą w twarz”. Jak zauważył myśliciel, „bycie obecnym przed twarzą, moje zwrócenie się ku Innemu, tylko wtedy może utracić właściwą spojrzeniu zachłanność, gdy zamienia się w szczodrość, która nie może przystąpić do Innego z pustymi rękami” (Lévinas, 2002: 41). Myśl tę trafnie podsumował Józef Tischner, twierdząc, że „inność jest wzajemna” (Tischner, 2004: 19). Współczesne reporterki-podróżniczki przychodzą do Innego bardzo często z własną historią, poszukując określonych paralel pomiędzy osobistymi doświadczeniami a sytuacją portretowanych postaci. W efekcie stają się często pełnoprawnymi bohaterkami tekstu, otwarcie eksponującymi swe odczucia i spostrzeżenia.

We współczesnym polskim reportażu literackim kobiecy głos słyszalny jest coraz wyraźniej. Obok prac takich uznanych już autorek, jak: Hanna Krall, Małgorzata Szejnert, Ewa Owsiany czy Lidia Ostałowska, na dziennikarski parnas wkraczają reporterki młodszej generacji, by wymienić tylko: Wiśniewską, Izę Michalewicz, Małgorzatę Rejmer, Justynę Kopińską czy Izę Klementowską. Dziennikarki te w swych książkach podejmują niezwykle szerokie spektrum tematyczne. We wprowadzeniu do opublikowanego w 2014 roku tomu pt. *Odwaga jest kobietą*, gdzie znajdujemy między innymi prace kilku spośród wymienionych tu autorek, czytamy:

Najpierw ostrzeżenie: czytanie tekstów z tego zbioru nie będzie fascynujące dzięki szalonej dramaturgii i gwałtownym zwrotom akcji. Bohaterki tych reportaży nie mieszkają w egzotycznych krajach, a reporterki, które im się przyglądają, nie szukają sensacji. Przedstawiają za to sprawy powszednie w zaskakujący sposób (*Odwaga jest kobietą*, 2014: 3).

Już nawet pobieżny przegląd tekstów opublikowanych we wspomnianym tomie pozwala zauważyć, że w pracach polskich reporterek przeważa problematyka społeczna, historyczna, obyczajowa, kulturalna. Zdecydowanie rzadziej spotykamy się dziś natomiast z pisywanym przez kobiety literackim reportażem podróżniczym, w którym zdaje się dominować męski głos. Fakt ten dziwić może zwłaszcza ze względu na długą i bogatą historię polskiego podróżopisarstwa kobiecego, które współcześnie nie znajduje jednak szczególnie wielu naśladowczyń (wyjąwszy może popularne trawelebryckie narracje autorstwa Beaty Pawlikowskiej czy Martyny Wojciechowskiej).

Potwierdzenie faktu, że elementy genderowe zdają się w znacznym stopniu modelować nie tylko literaturę, ale także dyskurs reportażowy, znajdujemy w książce *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* autorstwa Ewy Kraskowskiej. Badaczka analizuje między innymi pojawiające się w interesującym ją okresie reportażowe teksty pisane przez kobiety. Omawiając dorobek takich autorek, jak: Wanda Melcer, Zofia Nałkowska czy Maria Kuncewiczowa, Kraskowska stara się wyodrębnić cechy charakterystyczne dla reportażu kobiecego, w którym „[...] przy okazji bardzo różnych tematów ujawniają się feministyczne zapatrywania autorek bądź po prostu kobiecy sposób ujmowania świata” (Kraskowska, 2003: 201–202). Podążając tropem sformułowań literaturoznawczyni, warto zapytać, czym jest w istocie owa wspomniana przez nią kobieca perspektywa oglądu rzeczywistości. Jest ona widoczna – zdaniem badaczki – w wyborze tematów oraz charakterystycznej dla krytyki feministycznej retoryki, nakierowanej na sprawy życia codziennego oraz kwestie cielesności. Kamila Budrowska stwierdza z kolei, że

[...] w przekazie kobiecym musi ujawnić się żeńska perspektywa narracyjna, specyficznie zaprojektowany, „życzliwy” wobec podjętych kwestii odbiorca oraz tematyka związana z kobiecym losem.

Inne wzmiankowane elementy – język, natężenie emocji, zapis specyficznych doświadczeń cielesnych są istotne, ale tylko jako dopełnienia tej sytuacji podstawowej (Budrowska, 2004: 289).

Niewątpliwie jakiegokolwiek próby stworzenia zestawu cech koniecznych i wystarczających, które opisywałyby w sposób trwały i niepodważalny kobiecy reportaż podróżniczy, z góry określić należałoby mianem projektu utopijnego. Oprócz elementów genderowych na poetykę gatunku wpływa bowiem niezwykle wiele zróżnicowanych czynników, od konwencji aż po specyfikę wykorzystywanego medium, a nawet obowiązującą modę. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że współcześnie teksty reportażowe wykazują wyraźne autobiograficzne zakorzenienie, wykraczając tym samym poza proste relacjonowanie zdarzeń, warto się zastanowić, czy i ewentualnie w jakim stopniu pewne zdefiniowane już na gruncie badań literaturoznawczych elementy pisarstwa kobiecego mogą znaleźć swoje odzwierciedlenie w przestrzeni reportażu. Pisane z kobiecej perspektywy teksty podróżnicze są bowiem często próbą zarejestrowania „kobiecego świata”. Ekspozują osobę autorki, która odwołuje się do swej biografii, poglądów, emocji, uwypuklają żeńskie doświadczenie, „[...] żeńską codzienność, nadając im idiomatyczny i niepowtarzalny styl [...]” (Pekaniec, 2014: 22). Pokazują, że – by posłużyć się określeniem Anny Pekaniec – „rzeczywistość nosi płciową sygnaturę” (2014: 22).

## Reporterki w podróży

W poświęconej reportażowi podróżniczemu monografii Rejter wskazuje trzy etapy formowania się tego gatunku. W wieku XVI, XVII i XVIII do relacjonowania wydarzeń z odległych miejsc służyły najczęściej diariusze, itinerariusze oraz listy.

W XIX stuleciu chętnie wykorzystywaną formą był list z podróży. Ostatni etap to powstanie reportażu podróżniczego, funkcjonującego w ścisłym powiązaniu z prasą drukowaną (Rejter, 2000: 8). Choć w pisywanych w każdym z tych okresów tekstach reportażowych bądź prereportażowych, będących zapisem odbywanej przez autora podróży, zdecydowanie dominował męski głos, wskazać warto nazwiska przynajmniej kilku profesjonalnych reporterek bądź pisarek-dziennikarek, które właśnie podróżowanie uczyniły głównym tematem swych prac.

Pisane „piórem niewieściom” reportaże i prereportaże pojawiały się już w wieku XIX, jednak ze względu na nieczęste wiązanie się kobiet z prasą teksty te należały do rzadkości. Jedną z najważniejszych ówczesnych reporterek była amerykańska dziennikarka Nellie Bly, która z polecenia Josepha Pulitzerza pod koniec XIX stulecia udała się w podróż dookoła świata, pragnąc zamierzony cel wyprawy osiągnąć szybciej aniżeli bohater powieści Juliusza Verne’a pt. *W osiemdziesiąt dni dookoła świata*.

Tworzone w wieku XVIII i w pierwszej połowie XIX stulecia przez autorki-podróżniczek teksty miały zazwyczaj charakter autobiograficzny i funkcjonowały raczej jako zapis osobistych doświadczeń aniżeli publicystyczna wypowiedź przygotowywana z myślą o publikacji na szpaltach prasy. W takim duchu redagowane były chociażby prace Mary Wollstonecraft (by przywołać tylko opublikowane w 1796 roku *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*).

Zgoła odmiennie odczytywane mogą być natomiast teksty tworzone w drugiej połowie XIX i w początkowych dekadach XX wieku, wychodzące spod pióra takich autorek, jak: Izabella Bird, Mary Kingsley (autorka książki *Travels in West Africa*), Gabriela Zapolska (zamieszczająca w „Przeglądzie Tygodniowym” artykuły z Paryża), Ewa Dzieduszycka (podróżowała między innymi przez Indie, Palestynę, Rumunię, Grecję) czy Maria Konopnicka (owocem jej wyprawy do Włoch z 1883 roku były reportaże *Wrażenia z podróży*, z kolei zapisem doświadczeń zdobytych we francuskiej stolicy – szkice zebrane w tomie *Na normandzkim brzegu*). W tym okresie temat kobiecego podróżopisarstwa coraz szerzej powracał na kartach prasy, by wspomnieć chociażby brytyjski „The English Woman’s Journal”, wychodzący w latach 1858–1864 (Korte, 2012: 158–174). Celem tych publikacji – jak zauważa Barbara Korte – nie było jednak właściwe dla reportażu zapoznanie czytelniczek ze światem, ale przede wszystkim opisanie indywidualnych doświadczeń kobiet, które mogły wówczas pozwolić sobie na tego rodzaju wyprawę.

Wiek XX to okres bardzo dynamicznych przekształceń, zwłaszcza jeśli chodzi o poetykę gatunku, ewoluującego w stronę formy intermedialnej, w sposób twórczy łączącej w sobie tekst, obraz i słowo. Współczesny kobiecy reportaż podróżniczy często opiera się na interferencji rozmaitych form przekazu, które – wzajemnie się dopełniając – współtworzą transmedialną opowieść o świecie. Taki charakter mają między innymi prace Martyny Wojciechowskiej, dystrybuującej swe reportaże za pośrednictwem zróżnicowanych platform komunikowania. Wpływ na przekształcenia reportażowej formy ma obecnie nie tylko zmieniający się rynek medialny, ale także idące za tym zmiany oczekiwań odbiorców. Jak pisze Natalia Wrzeszcz,



[...] współczesne media prześcigają się w możliwościach dotarcia do jak najszerzej rzeszy odbiorców zainteresowanych poznaniem obcych kultur lub zjawisk. Powstają kanały i programy tematyczne, cykle reportaży, programy rozrywkowe i teleturnieje. Potrzeba ukazania, przybliżenia, daje miejsce pracy dziennikarzom-podróżnikom, którzy ze swojej pasji i chęci poznania „Innego” tworzą pewną opowieść o świecie. Opowieść ta wykracza jednak poza obszar reportażu literackiego, radiowego czy telewizyjnego. Staje się reporterską opowieścią transmedialną, która korzysta z różnych środków przekazu i nie byłaby możliwa, gdyby nie rozwój kultury konwergencji (Wrzeszcz, 2013: 204).

W tekstach reportażyowych podróży dokumentowana jest najczęściej przy pomocy obrazowego języka i narracyjnego potencjału fotografii. Tak skonstruowane reportaże podróżnicze współczesnych trawelebrytek są nie tylko dziennikarską opowieścią o świecie, ale także rodzajem „produktu”, który ma w przestrzeni medialnej skutecznie konkurować z tworzonymi przez mężczyzn programami podróżniczymi. Kobiece reportaże przyciągają uwagę dynamicznie prowadzoną fabułą, silnym eksponowaniem osoby reporterki, nagromadzeniem przygód o nierzadko awanturniczym charakterze. Często poruszają wątki feministyczne, podejmują tematykę kobiecą, przyjmując kształt hybrydycznego trawelogu, łączącego elementy reportażu, komentatora i dziennika podróży.

## Inna podróż, Inna w podróży. Reportaże Ilony Wiśniewskiej

W książkach reportażyowych Wiśniewskiej dostrzec można wiele spośród wymienionych wyżej cech, pozwalających zaklasyfikować te teksty jako przykład kobiecego reportażu podróżniczego. Są one zapisem nierzadko prywatnych doświadczeń reporterki, eksplorującej terytorium pozostające ciągle jeszcze poza obszarem zainteresowań masowej turystyki. Fakt ten w istotny sposób wpłynął na kształt jej tekstów, które – choć przez wydawców i recenzentów klasyfikowane są zazwyczaj jako reportaże – w rzeczywistości łączą w sobie cechy charakterystyczne dla kilku gatunków. Opisana przez autorkę podróż do Norwegii czy na Grenlandię nie jest bowiem percypowana z charakterystycznego dla reportera dystansu, wynikającego najczęściej z konieczności zrealizowania materiału w określonym, wyznaczonym przez redakcję czasie. Autorka podąża tu raczej śladami innego reportera – Mariusza Wilka, wybierając nie tyle formułę reporterskiej tymczasowości, ile zakorzenienia (Żyrek-Horodyska, 2019: 261–276). Fakt ten pozwala piszącej uzyskać niezwykle interesującą i rzadką w tekstach reportażyowych perspektywę osoby będącej jednocześnie „swoją” i „obcą”, zaangażowaną uczestniczką i postronną obserwatorką zdarzeń.

Obrany przez dziennikarkę kierunek przez wzgląd na swą niedostępność i „egzotykę” wielokrotnie zwracał już uwagę reporterów oraz podróżników, by przywołać tylko prace brytyjskiej autorki Sary Wheeler, Jana Józefa Szczepańskiego (*Zatoka białych niedźwiedzi*) czy polskich autorów Aliny i Czesława Centkiewiczów. Pomysł Wiśniewskiej opiera się na stworzeniu tomów łączących w wymiarze intermedialnym reportażyowy tekst z wykonanymi przez dziennikarkę fotografiami, dokumentującymi

obserwowaną przestrzeń zazwyczaj w mikroskali. Charakterystyczną cechą jej prac jest silne nakierowanie na detal, którego opisy zdecydowanie przeważają nad (typowymi zwłaszcza dla dawniejszych tekstów reporterskich) panoramicznymi deskrypcjami kultury, zwyczajów czy bohaterów. Autorka koncentruje swą uwagę najczęściej na elementach potęgujących wrażenie „inności”, eksponujących odmiennność topografii, uwypuklających swoisty „orientalizm” miejsca, którego opisy – jak deklarowała Wiśniewska w jednym z wywiadów – winny być tworzone bez zbytniej egzaltacji:

Założyłam sobie, że wszystko jest dla mnie ciekawe, ale nic nie podlega ocenie. To ważne, bo bardzo łatwo można wpaść w egzotyzującą narrację. Uumannaq w ogóle nie jest egzotyczne, dla jego mieszkańców jest normalne, a to ja jestem egzotyczna.

Jeden z bohaterów chciał pokazać żonie, że ludzie w Polsce też mają skośne oczy, zrobił mi zdjęcie. To było super, role się odwróciły. Mieszkańcy się ze mnie śmiali, bo zadawałam głupie pytania i to było bardzo dobre doświadczenie, wiesz, pokora to najlepsze, czego Północ cię uczy (Padoł, 2018).

Kulturowa odmiennność jest elementem stanowiącym konstytutywną oś prowadzonej przez dziennikarkę narracji, wielokrotnie w swych autotematycznych wypowiedziach powracającej do refleksji nad tym, że postrzeganie Innego i bycie przez niego postrzeganym właśnie w kategoriach inności to dwa wzajemnie warunkujące się procesy. Reporterka ową kulturową „inność” rozważa na kilku poziomach, w sposób szczególnie akcentując różnice językowe, społeczne i kulturowe. Wykorzystuje ją często jako rodzaj kotwicy, mającej przyciągnąć uwagę czytelnika. Zdarza się, że wzorem powieści sensacyjnej swą opowieść rozpoczyna od podania kilku interesujących szczegółów, których wyjaśnienie odbiorca będzie mógł odnaleźć dopiero w kolejnych rozdziałach tomu. Przykładowo *Białe* otwiera następujący obraz: „przyszłam więc i przez kolejne dni patrzyłam przez okno na miasteczko, w którym nie było ani jednego drzewa, ani jednego kota i ani jednej nocy” (Wiśniewska, 2014: 7); w reportażu *Lud* z kolei czytamy: Inuussutissarsiorsinnaajunnaarallarnersiutaaruk-kallartariaqaleraluarnersoruna, według jednej z książek, które pokazała mi któregoś dnia dziewczyna z domu dziecka, to najdłuższe słowo w tym języku” (Wiśniewska, 2018: 48–50).

Inność, jak twierdził Lévinas, winna zakładać otwarcie się na to, co nieznane. Wiśniewska przedstawia cel swej wyprawy jako miejsce, w którym wypełnienie Lévinasowskich postulatów nie powinno wydać się szczególnie skomplikowane, jako że Norwegia idee wielokulturowości uczyniła jednym ze swych flagowych projektów. W przestrzeni słynącej z ogromnego zaufania do obcych i otwarcia się na przybyszów traktowanie „Innego” radykalnie odbiega od tego, jak przedstawił je chociażby Kapuściński w swych tekstach poświęconych Afryce. Dziennikarka wielokrotnie podkreśla, że swą „inność” dzieli tu z wieloma mieszkańcami. Wyraźnie cechuje ją silna predylekcja do opowiadania o swym życiu przez pryzmat mówienia o innych:

Tam każdy skądś przyjechał – około 50 różnych narodowości, religii, poglądów i kultur. Społeczność przez lata wypracowała sobie struktury, dzięki którym to wszystko dobrze działa.



Udało im się zbudować modelowe społeczeństwo wielokulturowe i dbają, żeby nie zostało zniszczone. Okazuje się, że w zasadzie wszyscy potrzebują kilku podstawowych rzeczy, jak wolność, dobre zarobki, przepływ myśli i tani alkohol, tylko trzeba stworzyć ku temu warunki. Ramy wyznacza norweska mentalność oparta na zaufaniu, a każdy z przyjezdnych dokłada coś od siebie (Stelmach, 2016).

Inność portretowana jest jako kategoria o niezwykle szerokim zakresie semantycznym. Wiśniewska w swym tomie stara się nakreślić możliwie wiele sposobów jej rozumienia, pokazując, że – wbrew upowszechnionym przez media masowe przekazom – nie musi się ona wiązać z dużym dystansem kulturowym, lecz może pojawić się nawet wśród mieszkańców tego samego kraju:

Kiedy mówiłam Norwegom z południa, że piszę książkę o Finnmarku, odpowiadali: o, to świetnie, chcielibyśmy ją przeczytać. Historia własnego kraju nie jest Norwegom znana, ale to wynika też po części z geografii – Norwegia to bardzo rozległy, długi kraj. Z południa na północ jest daleko i w tym kierunku nikt na wakacje nie jeździ (Padoł, 2016).

Na kartach książek *Białe*, *Hen* oraz *Lud* dziennikarka wielokrotnie powraca do tematu dotyczącego eksponowania kobiecości w przestrzeni, która pod wieloma względami zdaje się *de facto* tę kobiecość zakrywać i maskować. W tym kontekście włącza w obręb dziennikarskiej narracji także refleksję dotyczącą własnej tożsamości. Pisząca powraca do tego zagadnienia chociażby w kontekście strojów, stanowiących (zwłaszcza dla kobiet przyjeżdżających na Północ z innych krajów) element konstytuujący żeńską tożsamość. Wspominając spotkanie z tajską księżniczką, Wiśniewska trafnie opisuje swą pozorną tylko odmienność od zgromadzonych w sali kobiet:

Jestem jedyną nie-Tajką na tym spotkaniu. One na obcasach, ja w szarych skarpetkach, które w tym eleganckim towarzystwie są jeszcze bardziej szare i jeszcze grubsze. A na dodatek, przewyższając głową wszystkie zgromadzone tu kobiety, mam świadomość, że te moje stopy na pewno są tu największe. Podwijam palce i dygam, bo właśnie wchodzi księżniczka. I ku mojemu zaskoczeniu ona cała jest na szaro, w męskiej marynarce zapiętej na brzuchu, przykrótkich czarnych spodniach i półbutach bez wyrazu. Taką księżniczkę to ja rozumiem (Wiśniewska, 2014: 144).

W przytoczonym fragmencie wyraźnie uwypuklona została kobieca perspektywa, dostrzegalna w nakierowaniu uwagi na ubiór i kwestie cielesności. Nakreślona tu granica pomiędzy „innym” a „własnym” zostaje skutecznie unieważniona w sytuacji, gdy okazuje się, że owa Inna w surowym, północnym klimacie nosi podobne stroje i dalece odbiega od utrwalonych przez kulturę (zwłaszcza popularną) wyobrażeń.

Biorąc pod uwagę liczne tekstowe wskaźniki świadczące o wysokim stopniu personalizacji reportażowego dyskursu (pierwszoosobowa narracja, liczne odniesienia do biografii dziennikarki, częste sygnalizowanie przez nią własnych odczuć i stanów emocjonalnych), można – jak sądzę – zaryzykować stwierdzenie, że książki Wiśniewskiej są przykładem autoreportażu *par excellence*, wykazującego silną autotropiczną orientację. To teksty, w których dzieje reporterki ściśle splatają się z losami poszczególnych bohaterów. Nie oznacza to oczywiście, jakoby pisząca w trakcie swych reporterskich eksploracji całkowicie zarzuciła dążenie do obiektywizmu. Wiśniewska –

wyjąwszy może fragmenty oddające fascynację obserwowaną przyrodą – unika jednak wyraźnego wartościowania, starając się w sposób możliwie precyzyjny oddać niuanse obserwowanej kultury.

Kobieca sygnatura dostrzegalna jest zwłaszcza w pojawiających się w reportażach licznych opisach natury. *Quasi*-literackie obrazy zórz polarnych, opisy idealnie przejrzystego powietrza, skromnej i permanentnie przegrywającej z zimnem przyrody przedstawione zostały w sposób niezwykle plastyczny i malarski; wręcz entuzjastyczny. Główną kategorią ekfrastycznego opisu staje się dla dziennikarki światło: jego obecność bądź brak, dominująca barwa, przekształcenia, ingerencja w życie człowieka. Wiśniewska często postrzega przyrodę w kategoriach estetycznego artefaktu. W tym przypadku uwidacznia się także wyjątkowa zdolność autorki do percypowania detali i polisensorycznego postrzegania świata:

Co roku czeka na to samo zaskoczenie, niezależnie od tego, jak długo się mieszka za kołem podbiegunowym. Światło wraca. Zwłaszcza jak przez kilka dni pada śnieg i są niskie chmury, a potem nagle niebo się wypogadza i okazuje się, że nadszedł dzień. Ale czy to jest radość? Bardziej zdziwienie, że to już. Że tak szybko. Świat robi się za duży (Wiśniewska, 2014: 127).

Fascynacja topografią i krajobrazem w reportażach Wiśniewskiej zestawiona zostaje z licznymi opisami brutalności wobec zwierząt, obrazami polowań, psich zaprzęgów, zabijania niedźwiedzi. Zwłaszcza w tych fragmentach autorce trudno zachować dystans i obiektywizm. Odsłaniają one wyraźnie postawę piszącej, która nie chce li tylko pozostawać świadkiem zdarzeń, lecz ma również ambicję bycia ich wnikliwą komentatorką. W tym przypadku kobieca wrażliwość i niezrozumienie dla brutalnych praw obowiązujących w surowym krajobrazie Północy wielokrotnie zdają się dominować nad racjonalnym, reporterskim oglądem świata.

Reportaże literackie Wiśniewskiej są zapisem szeroko zakrojonego reporterskiego projektu, którego centralnym elementem staje się podróż do możliwie najbardziej wysuniętych na północ miejsc Europy. Dziennikarka decyduje się na częstą zmianę lokalizacji. Podróżuje od Spitsbergenu przez Finnmark aż po Grenlandię. Podejmowane przez nią próby zakorzenienia zderzane są ze stale towarzyszącym autorce poczuciem odmiejscowienia. Jej wyprawy nie są bowiem immanentnie związane z pragnieniem przygotowania dziennikarskiego materiału, lecz mają także bardzo silne powiązanie z biografią piszącej. Sama podróż była dla niej bowiem pierwotnie nie tyle początkiem reporterskich eksploracji, ile sposobem na poradzenie sobie w trudnym momencie życia. W otwierającym tom *Białe* akapicie czytamy:

Na Spitsbergen przyleciałam pierwszy raz w sierpniu 2009 roku. Wiedziałam, że muszę na północ, a Longyearbyen – największa osada na wyspie – leżało możliwie najdalej. Arktyczne lato było chłodniejsze od tego europejskiego o jakieś trzydzieści stopni, więc dało się zebrać myśli. Bryły, kolory, odgłosy, wszystko było inaczej (Wiśniewska, 2014: 7).

W tym przypadku bieg podróży pozostaje bardzo mocno spleciony z biegiem życia. Spitsbergen staje się bowiem początkowo przede wszystkim sprzyjającym kontemplacji celem ucieczki, który pozwoli z dystansu spojrzeć na ważne kwestie. Reporterka

wielokrotnie wplata w tekst aluzje do życia prywatnego; zarówno tego pozostawionego w Polsce, jak również tego, które zaczęła układać sobie w Norwegii.

Choć reportaże Wiśniewskiej są opowieścią o podróży na kraniec europejskiej mapy, w rzeczywistości daleko im do historii „kobiety na krańcu świata”. Wiele spośród zamieszczonych w książkach *Białe*, *Hen* i *Lud* fragmentów ma charakter poetycki i impresyjny. Przykładowo, o swej podróży na Grenlandię Wiśniewska pisała:

Pierwsze dni to układanie puzzli bez pudełka. Zamarznięte morze reguluje długość fal po swoim, przez co w jaskrawym świetle widać tylko pulsujące barty podstawowe domów przytwierdzonych betonem do skał. Im bardziej mruży się oczy, tym więcej kolorów ubywa, migają tylko białe kwadraty na białym tle (Wiśniewska, 2018: 19).

Przytoczony tu cytat niewątpliwie daleki jest od reporterskiej precyzji i dokumentarności. Ma raczej charakter literackiej impresji. Optyka piszącej nie jest w tym przypadku wyłącznie skierowana na zewnątrz. Krajobraz staje się raczej wypadkową rzeczywistej, materialnej przestrzeni i sposobu jej percypowania przez patrzącą; zostaje tym samym niejako zredukowany do określonej wizji i jako taki *de facto* wymyka się obiektywnemu poznaniu. Autorka, choć wielokrotnie dowiodła już tego, jak doskonałą jest obserwatką, tym razem, zdając sobie sprawę z niewyraźności dziennikarskiego dyskursu, stara się opowiedzieć o percypowanym obszarze przy pomocy metafor i porównań przybliżających czytelnikowi niezwykłość obserwowanych krajobrazów, a jednocześnie pozostawiających element tajemniczości i niedopowiedzenia.

Pod względem genologicznym książki Wiśniewskiej wydają się łączyć elementy reportażu z poetyką redagowanego z dużą dokładnością dziennika podróży, w którym autorka scala dziennikarską opowieść o ludziach i wydarzeniach z obszerną refleksją poświęconą pokonywaniu wytyczonej drogi. W tym ujęciu reporterka – by posłużyć się określeniem Wilka – łącząc narrację z autonarracją, wydeptuje własną tropę. Prowadzi ona zazwyczaj do miejsc, które wymykają się przewodnikowym deskrypcjom, a dla polskiego odbiorcy pozostają najczęściej nieodkryte. Czytelnik otrzymuje szczegółowe wytyczne, w jaki sposób autorka dotarła do poszczególnych miejsc, kogo napotkała na trasie wyprawy, jaki był cel jej przedsięwzięcia, jakie trudności spotkały ją podczas podróży.

Obok precyzyjnych geograficznych lokalizacji pojawiają się w reportażu także fragmenty silnie zmetaforyzowane, mające opowiedzieć odbiorcy o nieznanym mu przestrzeni przy wykorzystaniu bliskich mu kontekstów kulturowych. Dążąc do realizacji tego założenia, na kartach książki *Lud* dziennikarka kreśli nietypową mapę Grenlandii:

Do Tokio dziesięć, do Rzymu pięć czterdzieści, do bieguna północnego tylko trzy godziny z kwadransem. Jeśli przyjąć, że Grenlandia rzeczywiście kształtem przypomina niedźwiedzia polarnego, to od kości udowej w Kangerlussuaq do prawej przedniej łapy w Uman-naq w linii prostej jest zaledwie czterysta kilometrów, mimo że na miejsce dociera się stąd w dwadzieścia godzin (Wiśniewska, 2018: 13).

Trudno o bardziej plastyczny i obrazowy sposób prezentowania mapy, która w tym wypadku zdecydowanie wymyka się tradycyjnym reporterskim deskrypcjom. Przytoczony tu opis niewiele ma wspólnego ze stylem *stricte* dziennikarskim, zbliża się natomiast do eseju czy felietonu. Obok prostego informowania Wiśniewska za sprawą niestandardowych, zmetaforyzowanych konstrukcji dąży bowiem także do realizacji funkcji ekspresyjnej; pragnie wywołać w czytelniku wrażenie niezwykłości, wyjątkowości opisywanego miejsca.

Podróż jest dla reporterki między innymi spotkaniem z językiem, w którym Wiśniewska z uwagą poszukuje słów nieprzetłumaczalnych na język polski, przypisanych niejako do konkretnego miejsca na mapie. Wielokrotnie narracyjnym impulsem stają się dla niej słowa nieprzekładalne; generujące pracę wyobraźni bądź pracę pamięci. Poprzez zgłębianie niezwykłości języka autorka stara się wyeksponować odmienną opisywaną przestrzeń, a jednocześnie uwypuklić fakt, że reportaż jest nie tylko reprezentacją, ale także konstrukcją. W *Białym* powiada:

Zanim śnieg się stopi, pozostaje to bezpieczne ciepło w hycie, które Norwegowie nazywają *kos*, a wymawiają „kus”. Kus oznacza wszystko, co kojarzy się z domem, ciszą, smacznym jedzeniem i miłością. Jak uczucie, kiedy się wchodzi z zimnego do domu, gdzie pachnie kąpielą i miękką skórą. To jest o wiele więcej niż przytulenie. Trudno to w ogóle przetłumaczyć (Wiśniewska, 2014: 116–117).

Na kartach *Hen* notuje:

Słowo *hen* w norweskim, jak w polskim, odnosi się do odległości, tyle że tutaj to może być równie dobrze po drugiej stronie globu, jak i za rogiem. *Hen* to równocześnie daleko i blisko (Wiśniewska, 2016: 43–44).

W *Ludzie* z kolei czytamy:

Mamy na przykład takie słowo *silaquarpoq*. *Sila* to jednocześnie pogoda i świadomość. *Silaquarpoq* to cecha człowieka, który czuje otoczenie, jest obecny duchem w danym momencie (Wiśniewska, 2018: 52).

Dziennikarka, podążając tu niejako śladem Kapuścińskiego, odgrywa rolę tłumaczki kultur (Kapuściński, 2007: 7–16), stara się sportretować odmienności opisywanego obszaru przez pryzmat języka, który tę rzeczywistość opisuje. Co istotne, tworząc tekst, który niejako *ex definitione* winien spełniać funkcje poznawcze, Wiśniewska nie dąży za wszelką cenę do precyzji wypowiedzi. Istotne w jej sposobie portretowania odwiedzanych miejsc są emocje, przez pryzmat których stara się nakreślić kulturowe odrębności, a jednocześnie wyraźnie zaakcentować swą rolę w konstruowanej narracji.

## Posumowanie

Jak pokazały nakreślone w niniejszym szkicu ustalenia, książki Wiśniewskiej wpisują się w model podróźniczego reportażu literackiego, znacząco wykraczając jednak poza jego granice. Reporterka odrzuca przede wszystkim tak charakterystyczne dla ponowoczesnych mediów założenie, że dziennikarz w każdym miejscu pozostaje tylko na chwilę, a poszczególne etapy jego pracy wyznaczane są przez pragnienie zdobycia kolejnego newsa. Wbrew obowiązującym zwłaszcza w mediach elektronicznych standardom, często spychającym analizowany tu gatunek w kierunku trawelebryckiej, intermedialnej narracji, prace wspomnianej autorki czerpią raczej z dorobku dawnych mistrzów, kładących nacisk przede wszystkim na dokładny, rzetelny i wieloaspektowy opis rzeczywistości; akcentujących nie tylko obserwację, ale i uczestnictwo; eksponujących w równej mierze cel podróży, co drogę do jego osiągnięcia.

Pozostaje jeszcze zapytać, czy możliwe jest spojrzenie na reportaże Wiśniewskiej jak na teksty będące zapisem utrwalonego w warstwie obrazów, opisów i komentarzy kobiecego doświadczenia. Niewątpliwie w pracach tej dziennikarki dostrzec można liczne ślady autorskiej obecności, a perspektywa kobiecego spojrzenia uwidacznia się jednocześnie na kilku poziomach. Dominującą cechą dyskursu Wiśniewskiej pozostaje wrażliwość oraz wyraźnie wpisany w tekst rodzaj estetycznego widzenia rzeczywistości. Analizowane w niniejszym szkicu reportaże są połączeniem wysoce subiektywnych relacji z podróży z elementami opowieści autobiograficznej, stanowiącej niejako ramę narracyjną dla przedstawianych w tekstach wydarzeń. Kobiece wcielenie *homo viator* to – w świetle ustaleń Wiśniewskiej – postać, która permanentnie łączy refleksję nad podróżowaniem z wnikliwą introspekcją. Choć *Białe*, *Hen* i *Lud* pozostają przede wszystkim dokumentarną, dziennikarską opowieścią o inności, która zawsze pozostaje wzajemna, są one także zapisem indywidualnych doświadczeń autorki, odgrywającej jednocześnie rolę przewodniczki po opisywanym terytorium oraz pełnoprawnej bohaterki tekstu. Ta podwójna optyka nie pozostaje bez wpływu na kształt reportażowej narracji, która współcześnie coraz częściej przyjmuje formę opowieści hybrydycznej, rozsadzającej ramy tradycyjnej genologii dziennikarskiej.

## Bibliografia

- Braidotti R. (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Budrowska K. (2004), *Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretyczno-literackie i nie tylko*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 283–290.
- Cixous H. (1993), *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, s. 147–166.

- Czapliński P. (2010), *Kobieta jako inny. Literatura wobec ponowoczesności*, [w:] G. Borkowska, L. Wiśniewska (red.), *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk.
- Czermińska M. (1982), *Postawa autobiograficzna*, [w:] J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński (red.), *Studia o narracji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Janion M. (2006), *Kobiety i duch inności*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Kaliszewski A., Żyrek-Horodyska E. (2019), *Kasandry i Amazonki. W kręgu kobiecego reportażu wojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kapuściński R. (2004), *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku*, Universitas, Kraków.
- Kapuściński R. (2006), *Ten Inny*, Znak, Kraków.
- Kapuściński R. (2007), *Tłumacz – postać XXI wieku*, [w:] B. Dudko (red.), *Podróż z Ryszardem Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*, Znak, Kraków.
- Kapuściński R. (2016), *Busz po polsku*, Czytelnik, Warszawa.
- Korte B. (2012), *Travel Writing in "The English Woman's Journal" (1858–1864). An Area of Leisure in the Context of Women's Work*, "Victorian Periodicals Review", No 2, s. 158–174.
- Kraskowska E. (2003), *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia wojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kuros-Kowalska K. (2015), *Sposoby autoprezentacji kobiet i mężczyzn na przykładzie reportaży podróżniczych Wojciecha Cejrowskiego oraz Beaty Pawlikowskiej*, [w:] I. Loewe, E. Tyc, A. Kalisz (red.), *Dyskurs autopromocyjny i jego współczesne odłony*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Lévinas E. (2002), *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, PWN, Warszawa.
- Nawrocka E. (2002), *Osoba w podróży. Podróż Marii Dąbrowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Nycz R. (1981), *Prywatna księga różności*, „Teksty”, nr 4–5, s. 203–233.
- Nycz R. (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Odwaga jest kobietą* (2014), oprac. M. Szarejko, PWN, Warszawa.
- Padoł E. (2016), *Ilona Wiśniewska: Z tą Północą chyba chodzi o światło*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/ilona-wisniewska-z-ta-polnoca-chyba-chodzi-o-swiatlo-wywiad/qfe9gzc> [dostęp: 18.04.2019].
- Padoł E. (2018), *Ilona Wiśniewska: W Grenlandii rozumiesz, że jesteś paprochem do wygumkowania na zdjęciu*, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/ilona-wisniewska-w-grenlandii-rozumiesz-ze-jestes-paprochem-do-wygumkowania-na-rd309lp> [dostęp: 20.04.2019].
- Pekaniec A. (2014), *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 1, s. 13–28.



- Rejter A. (2000), *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Stelingowska B. (2018), „*Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*”. Wokół reportażu *Swietłany Aleksiejewicz*, [w:] M. Kubiak, R. Wróblewski (red.), *Oblicza współczesnych wojen*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa–Siedlce.
- Stelmach M. (2016), *Polka w Norwegii: W trudnych warunkach jest mniej bodźców, więc łatwiej być samemu ze sobą*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,20403010,zycie-na-spitsbergenie-w-trudnych-warunkach-jest-mniej-bodzcow.html> [dostęp: 18.04.2019].
- Tischner J. (2004), *Inny*, „Znak”, nr 584, s. 16–29.
- Wałęciuk-Dejneka B. (2016), *Kobięce doświadczanie drogi: „ja” w podróży. Rozważania na podstawie Wspomnień Anny Dostojewskiej*, „Prace Literaturoznawcze”, nr IV, s. 99–113.
- Wiśniewska I. (2014), *Białe. Zimna wyspa Spitsbergen*, Czarne, Wołowiec.
- Wiśniewska I. (2016), *Hen. Na północy Norwegii*, Czarne, Wołowiec.
- Wiśniewska I. (2018), *Lud. Z grenlandzkiej wyspy*, Czarne, Wołowiec.
- Wrzeszcz N. (2013), *Blondynki na krańcu świata. Kobięca opowieść o Czarnym Łądzie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, t. 5, s. 203–214.
- Żyrek-Horodyska E. (2019), *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków.

**Waldemar Kuligowski**

Instytut Antropologii i Etnologii UAM w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-1910-1034>

# „ŻEBY SIĘ NIE BAĆ”. PRAKTYKI ARTYSTYCZNE NA RZECZ UCHODźCÓW W POLSCE<sup>1</sup>

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_04wk](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_04wk)

## Streszczenie

Artykuł poświęcony jest prouchodźczym praktykom demonstrowanym i rozwijanym przez polskich artystów działających na polach literatury, teatru i muzyki w kontekście tzw. kryzysu uchodźczego. Z jednej strony, są to doraźne działania charytatywne, z drugiej natomiast – wypowiedzi artystyczne budowane wokół problematyki empatii i współodpowiedzialności. Ramą analityczną jest kategoria oporu kulturowego (Barnard, Bleiker, Havel, Scott). Przegląd tego typu praktyk pozwala na sformułowanie wniosku o istnieniu nowego kontrdyskursu, będącego alternatywą dla dominującej od 2015 roku w Polsce narracji ksenofobicznej.

**Słowa kluczowe:** opór kulturowy, uchodźcy, sztuka, Polska, antropologia kulturowa

## "Not to be afraid." Pro-refugee artistic practices in Poland Summary

This article focuses on pro-refugee practices of Polish artists working in the fields of literature, theatre and music, in the context of the so-called "refugee crisis." On the one hand, these practices are ad hoc charity activities and, on the other, they are artistic expressions based on empathy and notions of shared responsibility. The category of cultural resistance (Barnard, Bleiker, Havel, Scott) constitutes the analytical framework. A review of the pro-refugee artists' activities demonstrates the existence of a new discourse which counters the xenophobic narrative dominant in Poland since 2015.

**Keywords:** cultural resistance, refugees, art, Poland, cultural anthropology

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 2016/23/D/HS2/03442 pt. „Konstruowanie wizerunku uchodźców w polskim dyskursie publicznym”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.



Gdy w 2015 roku rozpoczął się tzw. kryzys uchodźczy/migracyjny, w Polsce szybko wytworzył się odnośny dyskurs. Wyraźnie związany z retoryką nowego neokonserwatywnego rządu – opartą na myśleniu w kategoriach narodowej megalomanii i niechęci wobec osób odmiennych pod względem etnicznym, rasowym, religijnym i światopoglądowym – rychło stał się dyskursem dominującym. Deklaracjom ówczesnej premier Beaty Szydło i poszczególnych ministrów, mówiącym o braku możliwości przyjęcia jakiejkolwiek grupy uchodźców na teren naszego kraju, towarzyszyła wyraźna zmiana postaw społecznych. Gdy w połowie 2015 roku Polacy po raz pierwszy usłyszeli o potrzebie udzielenia pomocy uchodźcom, zdecydowana większość ankietowanych przez CBOS zareagowała na to wezwanie pozytywnie. W pierwszym sondażu na ten temat 72% osób zadeklarowało poparcie dla przyjmowania uchodźców z krajów objętych konfliktami zbrojnymi, przeciw temu rozwiązaniu było 21% (*Stosunek Polaków do uchodźców*, 2015). Negatywna kampania rządu, części partii politycznych i mediów skutkowałą radykalną zmianą postaw: w lutym 2016 roku tylko 39% osób deklarowało pomoc uchodźcom, a 4% spośród nich akceptowało przyjmowanie uchodźców i zezwalanie na ich osiedlanie się w Polsce. 57% ankietowanych uważało natomiast, że Polska nie powinna przyjmować uchodźców w ogóle (Wiśniewski i in., 2016).

Z raportu *Mowa nienawiści, mowa pogardy*, przygotowanego przez Centrum Badań nad Uprzedzeniami UW i Fundację im. Stefana Batorego, jasno wynika, że od 2015 roku nasiliło się w Polsce zjawisko *hate speech*. Nienawistne komentarze stały się wręcz nieodłącznym elementem światów medialnych, przede wszystkim internetu. O ile w 2014 roku kontakt z motywowanymi nienawiścią wypowiedziami na temat „obcych” deklarowała połowa internautów, o tyle w roku 2016 z jakąś z form mowy nienawiści zetknęło się już 96% użytkowników sieci www (Wiśniewski i in., 2016). Na przełomie 2015 i 2016 roku nastąpił ponadto wzrost przestępstw polegających na pobiciu lub stosowaniu gróźb ze względu na przynależność etniczną bądź wyznaniową (*Raport Prokuratury Krajowej*, 2016). Kolejny raport wspomnianego Centrum Badań nad Uprzedzeniami kończą konkluzje stwierdzające postępujące obniżanie się stopnia akceptacji imigrantów, rosnące poparcie dla stosowania przemocy wobec uchodźców oraz wzrost poziomu prawicowego autorytaryzmu. Co znaczące, większa akceptacja imigrantów i uchodźców wiąże się z większą zdolnością do odczuwania empatii, natomiast poparcie dla działań przemocowych wobec tych grup skorelowane jest z deprawacją, zorientowaniem na dominację społeczną i wywołanym już prawicowym autorytaryzmem (Bieńkowski, Świdarska, 2017).

W świetle powyższych danych i wskazanych przez nie procesów nie winno dziwić to, że dotychczasowe analizy polskich postaw wobec uchodźców ogniskowały się na zjawiskach *hate speech*, rasizmu i wykluczenia. W swoim artykule chciałbym jednak zaproponować perspektywę odmienną. Interesują mnie bowiem postawy i praktyki prouchodźcze, formułowane, demonstrowane i rozwijane przez polskich artystów działających na polach literatury, teatru i muzyki. Z jednej strony są to wystąpienia doraźnie zaangażowane (o charakterze charytatywnym), z drugiej natomiast – wypowiedzi artystyczne budowane wokół problematyki uchodźców,

empatii i współodpowiedzialności (o charakterze uświadamiającym). Poszukując adekwatnych ram analitycznych dla tego typu działań, sięgnę po kategorię oporu kulturowego. Ta zaś pozwoli na sformułowanie sugestii dotyczących tyleż polityczności działań artystycznych, co i ich społecznej sprawczości, wyrażanej przede wszystkim w możliwościach kreowania nowego kontrdyskursu.

## „No mama. No papa. All alone”

Najprawdopodobniej pierwszą podczas tzw. kryzysu uchodźczego literacką demonstracją antydyskryminacyjną była książka Jarosława Mikołajewskiego *Wielki przyptyw* (Mikołajewski, 2015). Opublikowano ją 9 października 2015 roku, ledwie kilka dni przed desygnowaniem Beaty Szydło na Prezesa Rady Ministrów, tuż po zaangażowaniu się w konflikt syryjski Rosji i jej sił zbrojnych, w trakcie trwania wielkiego exodusu kobiet i mężczyzn z terenów ogarniętych wojną albo kryzysem ekologicznym czy ekonomicznym. Autor, Jarosław Mikołajewski, to znawca kultury i literatury włoskiej, tłumacz, poeta, publicysta, w latach 2006–2012 pełniący funkcję dyrektora Instytutu Polskiego w Rzymie. *Wielki przyptyw* jest jego debiutem reporterskim, poruszającą opowieścią o wyspie Lampedusa i jej niektórych mieszkańcach: lekarzu, księdzu, artyście, opiekuncie żółwi. Wszyscy oni na co dzień stykają się z przybyszami zza morza i ich tragediami. Wypowiedź lekarza z miejscowego Centrum Pierwszej Pomocy i Przyjęć dobrze oddaje nastrój książki: „Płakałem wiele razy [...]. Nigdy się nie przyzwyczaisz. Widziałem ich tysiące. Może jestem lekarzem, który widział najwięcej trupów na świecie?” (Mikołajewski, 2015: 31). Wielka migracja widziana przez pryzmat małej wyspy była głosem słyszalnym, o niewielkiej objętościowo książce pisano w wielu tytułach prasowych, na portalach internetowych, prezentowano także w Polskim Radiu.

Postać Mikołajewskiego jest o tyle istotna, że autor ten zaangażował się w kolejną prouchodzącą akcję wydawniczą, tym razem o znacznie większym rozmachu. Tom *NieObcy*, zaopatrzony w wymowny podtytuł *21 opowieści, żeby się nie bać. Polscy pisarze dla uchodźców*, ukazał się 10 grudnia 2015 roku (Goźliński, 2015). Jego wydawcą było Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Akcji Humanitarnej, a jako patroni wystąpili: „Gazeta Wyborcza”, „Książki. Magazyn do Czytania” oraz portal lubimyczytać.pl (gdzie pojawiło się ponad sześćset opinii na jej temat). Dochód ze sprzedaży miał zostać przekazany Polskiej Akcji Humanitarnej i wydatkowany na rzecz pomocy ofiarom wojny w Syrii. Wszyscy pomieszczeni w tomie autorzy – (w kolejności alfabetycznej) Joanna Bator, Jan Bajtlik, Katarzyna Bonda, Halina Bortnowska, Sylwia Chutnik, Joanna Fabicka, Paweł Huelle, Piotr Ibrahim Kalwas, Ignacy Karłowicz, Hanna Krall, Jarosław Mikołajewski, Łukasz Orbitowski, Magdalena Parys, Małgorzata Rejmer, Paweł Smoleński, Olga Stanisławska, Andrzej Stasiuk, Dionisios Sturis, Ziemowit Szczerek, Małgorzata Szejnert, Katarzyna Szyngiera, Olga Tokarczuk, Mirosław Wlekły – przekazali nieodpłatnie swoje opowiadania, eseje i reportaże. Za darmo nad wydaniem zbioru pracowali także redaktorzy, korektorzy i graficy; za

darmo pracowała drukarnia, a kilkanaście osób sfinansowało papier potrzebny do wydania książki (*Książka „NieObcy”*, 2015).

Zwracam uwagę na te szczegółowe informacje, gdyż pokazują one stopień zaangażowania i skalę akcji towarzyszącej wydaniu tomu *NieObcy*. Warto odnotować, że pozostaje ona w osobliwym kontraście do zawartości tomu. Tekstem bardzo dobrym, z zapadającymi w pamięć sentencjami (choćby z opowiadania Małgorzaty Rejmer: „My, z wyspy Europa, otoczonej wodą, po której dryfują łódki pełne strachu” – Rejmer, 2015: 42), towarzyszą bowiem inne, o co najmniej dyskusyjnej jakości, a czasem każące też pytać o sens umieszczenia ich w tego rodzaju zbiorze (np. historyjka kryminalna Katarzyny Bondy). Wyjaśniający we wstępie *Po co ta książka?* Paweł Goźliński i Jerzy B. Wójcik precyzowali: „Bo trzeba pomagać [...]. Bo trzeba słuchać i współczuć [...]. Potrzebujemy Obcych nie mniej, niż oni potrzebują nas. Bo tylko konfrontując się z Obcym, możemy tak naprawdę, do końca, bez zniekształceń i złudzeń zobaczyć samych siebie” (Goźliński, Wójcik, 2015: 7–8).

Kolejną ciekawą wypowiedzią literacką okazała się książka Rafała Witka (z ilustracjami Joanny Rusinek) *Chłopiec z Lampedusy* (Witek, 2016), wydana 22 listopada 2016. Jak informował autor – mający w dorobku powieści, wiersze i słuchowiska dla dzieci i młodzieży – to fikcyjna opowieść, zainspirowana jednak faktami: oto w lutym 2015 roku jedenastoletni chłopiec o imieniu Tandżin, wraz z innymi uciekinierami z Erytrei, dotarł na Lampedusę. „Gdy dziennikarze zapytali Tandżina o rodzinę, chłopiec odparł: «No mama. No papa. All alone». Te słowa sprawiły, że nie mogłem przestać o Tandżinie myśleć. I stworzyłem tę historię. Trochę dla niego, a trochę dla wszystkich dzieci w podobnej sytuacji – zmuszonych do opuszczenia swoich krajów, narażonych na trudy tułaczki, samotnie przemierzających świat w poszukiwaniu bezpiecznego domu” (Witek, 2016: 78). Narracja prowadzona z perspektywy pochodzącej z Polski Andżeliki, która wyjechała do Włoch z mamą poszukującą tam pracy i lepszego życia, sprawiła, że historia dotyczyła także realiów znanych tysiącom rodzimych migrantów. Dzięki temu zabiegowi fragment gigantycznej odysei uchodźczej splótł się z fragmentem odysei migracyjnej Polek i Polaków.

*Chłopiec z Lampedusy* spotkał się z pozytywnym odbiorem: książka była nominowana do Nagrody Literackiej im. Kornela Makuszyńskiego, zdobyła wyróżnienie w III konkursie „Książka przyjazna dziecku”, a w 2017 roku nagrodę główną w Konkursie Literackim im. Leopolda Staffa (ustanowioną w 2015 roku z inicjatywy Mikołajewskiego). Fragment laudacji odsłania motyw uhonorowania Witka; jego książka „uświadamia nam, że każdy z nas jest w stanie – na miarę swoich możliwości – wyciągnąć do uchodźców pomocną dłoń [...]. przypomina, że my sami emigrowaliśmy i wciąż emigrujemy w poszukiwaniu lepiej płatnej pracy i lepszego życia [...] to szansa, żebyśmy w końcu nauczyli się dostrzegać w uchodźcy potrzebującego brata, a nie potencjalnego terrorystę; żebyśmy po raz kolejny uświadomili sobie, że bez względu na przynależność rasową i religijną jesteśmy przede wszystkim ludźmi, i mamy takie same pragnienia i potrzeby” (Nicewicz-Staszowska, 2017).

## Trupy z szafy

Na polu teatru swoje zaangażowanie w działania na rzecz uchodźców wyraziła między innymi poznańska Korporacja Teatralna. 9 listopada 2016 roku odbyła się premiera spektaklu przygotowana przez jej założyciela Andrzeja Pakułę. *Rozmowy uchodźców* premierowo wystawiono w Muzeum POLIN; dzień ten był, co podkreślał w wywiadach reżyser, rocznicą nocy kryształowej i początkiem upadku muru berlińskiego; ponadto dzień wcześniej wybory prezydenckie w USA wygrał Donald Trump, głoszący hasło budowy muru na granicy z Meksykiem. Spektakl Pakuły oparty jest na dwu różnych źródłach. Pierwszym z nich jest tekst *Rozmowy z uchodźcami* Bertolda Brechta powstały w czasie, gdy był on uchodźcą politycznym w Skandynawii. Drugą część spektaklu wypełniają wyimki ze współczesności: doniesienia prasowe, wpisy na portalach społecznościowych i autentyczne wypowiedzi polityków – takich jak: Angela Merkel, Viktor Orban, Jarosław Kaczyński, Paweł Kukiz czy wspomniany Trump – dotyczące uchodźców.

Reżyser w taki sposób wyjaśniał swoje motywacje:

To nie jest spektakl o doświadczeniu uchodźców, nie przywołujemy na scenie ich historii. Problem uchodźców – poza emigrantami z Ukrainy, głównie na wschodzie – właściwie nas w Polsce nie dotyczy. Tych uchodźców, którzy płyną przez morza i przechodzą przez druty kolczaste, po prostu u nas nie ma [...]. Tym, czym chcieliśmy się zająć w tym spektaklu, jest pewna figura uchodźcy, która funkcjonuje w publicznym przekazie – w polityce, publicystyce. I tylko tam. Chcieliśmy uchwycić to, co ta figura zrobiła z nami przez ostatnie dwa lata. Bo zrobiła bardzo dużo. Złego przede wszystkim. Wyciągnęła parę trupów z szafy, uruchomiła falę nacjonalizmu, agresji w języku (Kaźmierska, 2016).

Spektakl zagrano w Warszawie, Poznaniu, Gnieźnie i Kaliszu, a kolejnym seansom często towarzyszyły debaty poświęcone kwestiom uchodźstwa.

15 października, czyli Dzień Solidarności z Uchodźcami, jest symbolicznym i najwyraźniejszym wyrazem aktywności prouchodźczej polskiego środowiska teatralnego. W następujących po sobie latach – 2015, 2016, 2017 i 2018 – w wielu polskich teatrach zorganizowano akcje społeczne, działania artystyczne, warsztaty, dyskusje, wykłady, wystawy, happeningi, pokazy filmów i koncerty. Należy również odnotować inne inicjatywy: bydgoski Teatr Polski udostępnił na swojej stronie tekst Giorgia Agambena *My, uchodźcy*<sup>2</sup>, Teatr Polski we Wrocławiu, także przez swoją oficjalną stronę, zachęcał do podpisania Listu otwartego w sprawie uchodźców w Polsce, skierowanego do prezydenta RP, premiera oraz marszałków sejmu i senatu<sup>3</sup>. W wielu teatrach zorganizowano zbiórki odzieży dla uchodźców koczujących na granicach lub w tymczasowych obozach (szczeciński Teatr Kana, poznański Teatr Polski).

Znaczący jest fakt, że legendarny w środowisku scen alternatywnych Teatr Ósmego Dnia angażował się w organizację wielu akcji poświęconych uchodźcom z Czeczenii,

<sup>2</sup> <http://www.teatrpolski.pl/my-uchod%C5%BAcy.html> [dostęp: 26.08.2019].

<sup>3</sup> <http://www.teatrpolski.wroc.pl/node/8044> [dostęp: 26.08.2019].

przebywającym na granicy białorusko-polskiej. Zbiórce funduszy na ich rzecz służyła Poznańska Wyrzedaż Garażowa, a zebrane środki przeznaczono na pomocowy wyjazd do Brześcia i Terespolu (grudzień 2017 roku). Dostarczono w ten sposób osobom potrzebującym paczki z żywnością, środkami higieny, a także pieniądze na wizyty u lekarza. W siedzibie teatru w marcu 2017 roku pokazano także spektakl *Narysowałam więcej, niż tu widać* Strefy WolnoSłowa, będący patchworkową opowieścią uchodźców i migrantów o dzisiejszej Europie. Systematycznie w „ósemkach” odbywają się też spotkania, dyskusje i panele dotyczące kwestii uchodźczej.

## Bastard Disco i Trebunie Tutki

Inicjatywy prouchodźcze podejmowano także na polu muzyki. Najbardziej rozpoznawalną medialnie akcją są w tym kontekście koncerty pod hasłem „Gramy dla Syrii”, najbardziej jednak konsekwentnie i najdłużej działa mniej znany projekt Noise for Refugees. Rozpocznę od tej drugiej inicjatywy.

Noise for Refugees jest ideą oddolną, opartą na aktywności organizacji pozarządowych, polegającą na organizowaniu, od września 2016 roku, koncertów muzycznych w największych polskich miastach, z których dochód – w postaci biletów-cegiełek (10–15 złotych), loterii fantowych, sprzedaży podarowanych książek, koszulek i gadżetów oraz zbiórki do puszek – przeznaczają się na konkretnie zdefiniowaną pomoc. Zwykle chodzi o zakup ubrań i żywności dla osób znajdujących się na którejś z granic lub w jednym z obozów na terenie Europy. Jak deklarują organizatorzy: „Noise For Refugees to grupa osób wkurzonych na falę ksenofobii i rasizmu skierowaną w stronę uchodźców i uchodźczyń [...]. Nie łudzimy się, że nasze działania wpłyną na jakiegokolwiek systemowe zmiany, zlikwidują rasizm i sprawią, że kapitalizm stanie się miły i sprawiedliwy, ale wierzymy, że uda nam się w sposób skuteczny pomóc garstce osób w sytuacji, w której sami nie chcielibyśmy się znaleźć” (Kuryło, 2016).

Tylko w okresie niespełna półtora roku w ramach akcji udało się zorganizować dziewięć koncertów charytatywnych. Oto ich wykaz, wraz z nazwami występujących zespołów: (1) Warszawa, 23 września 2016 roku: Pokusa, Cukier i Skerebotte Fatta; (2) Warszawa, 22 października 2016 roku: Shame, Bastard Disco, Bezwiezdnie; (3) Warszawa, 18 listopada 2016 roku: Rumianek, Guiding Lights, The Saturday Tea; (4) Poznań, 12–13 maja 2017 roku: Małgola, No Gravity Shoes, Martim Monitz, Wszystko, Thee Floods, Revive, Huff Raid, Turbogna; (5) Warszawa, 10 czerwca 2017 roku: Rosa Vertov, Złota Jesień, Melisa, Welur, Bezwiezdnie, Anatol, Vegetable Kingdom, Gołębie, Spirits of the Air, Sick Parrot, SKY, Glamour; (6) Toruń, 30 czerwca 2017 roku: Slug Abuse, Wyrąb Lasu, Piłźnieńska Staruszka, Jakub Lemiszewski; (7) Warszawa, 15 września 2017 roku: Shame, Wild Books, Native Lungs; (8) Kraków, 13 października 2017 roku: Cheap Flights, Dziewczęta; (9) Warszawa, 17 lutego 2018 roku: Torpur, Glamour, Protein i False Act.



Wszystkie koncerty odbyły się w niewielkich klubach, przyciągając nie więcej niż kilkaset osób jednorazowo. Nie ulega wątpliwości, że ich zasięg był od początku ograniczony, po pierwsze, za sprawą występujących zespołów, odległych od mainstreamu, po drugie, z uwagi na prezentowane gatunki muzyczne, które mają podobny status (m.in. forest punk, post-punk, post-hardcore, shoegaze). Należy dodać, że inicjatywa Noise for Refugees miała wsparcie podmiotów raczej luźno związanych z muzyką, takich jak wydawnictwa „Krytyki Politycznej”, „Książka i Prasa”, Czarna Owca, Czarne i Karakter, które przekazywały swoje książki na towarzyszącą koncertom sprzedaż.

Inny charakter – bardziej mainstreamowy i zinstytucjonalizowany – miała, przywołana wyżej, akcja „Gramy dla Syrii”. W przeciwieństwie do Noise for Refugees zaangażowali się w nią wykonawcy o statusie gwiazdorskim oraz duże (by nie rzec, centralne) instytucje kulturalne i pomocowe. W „zaproszeniu” na koncert w warszawskim Muzeum POLIN można przeczytać: „Cały świat obiegły wstrząsające zdjęcia z wojny w Syrii, której symbolem stało się zrujnowane Aleppo i tragedia jego mieszkańców. Nie godząc się na bierność wobec cierpienia, Polska Akcja Humanitarna oraz Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN organizują wyjątkowy koncert charytatywny, z którego całkowity dochód zostanie przeznaczony na pomoc ofiarom wojny w Syrii” (*Gramy dla Syrii!*, 2016). W Audytorium Muzeum POLIN w dniu 6 stycznia 2017 wystąpili przedstawiciele różnych gatunków: Maleo Reggae Rockers, Milo Kurtis/Adeb Chamun/Sebastian Wielądek, Maniucha Bikont/Ksawery Wójciński, Marcelina/Robert Cichy, Karolina Cicha, Kasia Kowalska, Aga Zaryan, Des Orient, Robert Brylewski, Kelvin Grant, Muniek Staszczyk i Wacław Zimpel. Zbiórka podczas koncertu polegała na wrzucaniu pieniędzy do specjalnie oznakowanych puszek.

Miesiąc później, 19 lutego 2017 roku, w Centrum Sztuki Mościce w Tarnowie odbył się podobny koncert – tym razem pod hasłem „Gramy dla Aleppo” – z udziałem m.in. Maleo Reggae Rockers oraz Milo i Przyjaciele. Muzyce towarzyszyło przesłanie Janniny Ochojskiej, prezeski Zarządu PAH, informacja o aktualnej sytuacji w Syrii, reportaże filmowe oraz wystawa fotografii Macieja Moskwy „Syria: odcięci przez wojnę”. Uczestnicy zostali poinformowani, że pomoc wyrazić można na kilka sposobów: przez przekazanie darowizny do puszek podczas koncertu, przelewem na konto z dopiskiem „Syria”, przelewem online na stronie PAH (cel „SOS Syria”) albo dołączając do Klubu PAH SOS (*Gramy dla Aleppo*, 2017).

Na wyróżnienie zasługuje jeszcze inna muzyczna inicjatywa, „Dla Syrii po góralsku” z 11 listopada 2015 roku. Był to jeden z pierwszych tak dużych koncertów, na którym występowali znani wykonawcy i prowadzono zbiórkę pieniędzy na rzecz ofiar wojny w Syrii. Odbył się w Zakopanem, na położonym na Krupówkach Dworcu Tatrzańskim, a wzięli w nim udział: Trebunie Tutki, Aga Zaryan, Andrzej Bachleda, Jan Karpiel-Bułecka, Vienio i Duże Pe. Prezentowano w jego ramach wspomnianą już wystawę fotografii Macieja Moskwy (wśród patronów medialnych znaleźli się m.in.: Program 1 Polskiego Radia, „Teleexpres” oraz „Tygodnik Podhalański”). Cały dochód przekazano Polskiej Akcji Humanitarnej. „W obliczu skrajnych postaw – na Podhalu tak bardzo

widocznych – chcemy jak najmocniejszym głosem powiedzieć, że Zakopiańczycy, górale to ludzie otwarci, potrafiący tak zwyczajnie po ludzku dostrzec dramat drugiego człowieka”, wyjaśniali organizatorzy (*Górale dla Syrii*, 2015)<sup>4</sup>.

## Opór, siła, kontrwładza

W tej części artykułu chciałbym zaproponować interpretację wybranych prouchodzących praktyk artystycznych jako przejawów oporu kulturowego. Jasne jest – nie tylko dla ekspertów, ale i postronnych obserwatorów – to, że ostatnie lata przyniosły zarówno wzrost zainteresowania oporem, jak i nasilenie samych aktów sprzeciwu. Nie dają się one jednak katalogować jako ustanawiające nowy porządek rewolucje, działania partyzanckie bądź polityczne przewroty. Celnie zauważa Jacek Drozda, że „Opór kulturowy pojawia się w miejsce rewolucji, co nie znaczy, że zastępuje ją w sposób ostateczny i nieodwołalny. Objawia się jako komponent walk klasowych, procesów tożsamościotwórczych, debat społecznych o różnym zasięgu i sile wpływania na rzeczywistość” (Drozda, 2015: 23). Stwierdzenie to wyraźnie wskazuje na formę oporu, która jawi się współcześnie jako kluczowa – idzie o opór kulturowy. Badacze przekonują, że trzeba w tym przypadku definiować zjawisko w kategoriach „niezliczonych i nieheroicznych aktów” o charakterze raczej moralnym niż politycznym (Bleiker, 2000: 178 i 278), których celem nadrzędnym jest „walka emancypacyjna” (Barnard, 2011: 119).

To znaczące, że portal „New Tactics in Human Rights”, zajmujący się organizacją internetowych debat ekspertów, definiuje opór kulturowy przede wszystkim w kategoriach ekspresji artystycznej. Ma ona wyrażać krytykę pewnych politycznych, ekonomicznych lub społecznych uwarunkowań, koncentrując się na podnoszeniu świadomości problemu i wzywając do sprawiedliwości. Opór wyrażany przez sztukę przyjmuje formę malowania murali, zajmowania prywatnej albo spornej przestrzeni, performanse, instalacje, umieszczanie naklejek, zapalanie świec w domach, a nawet mówienie w określonym języku (*Cultural Resistance*, 2012).

W próbach trafnego ujęcia oporu kulturowego – terminu „obarczonego” wszak zarówno odniesieniami do galaktyki definicji kultury, jak i mgławicy pojęć dotyczących oporu – warto odwołać się do dorobku antropologii. Azjanista i promotor terminu „opór słabych” (Scott, 1985: xvi), czyli James Scott, wprowadził w jednej ze swoich prac pojęcie „infrapolityki”. Scott odnosi je do „ostrożnej walki”, niemal niewidocznej dla władzy, ulokowanej poza „widzialną częścią spektrum”, co upodabnia ją do „promieniowania podczerwonego” (Scott, 1990: 183–184). Sięganie po oręż infrapolityki jest taktycznym i świadomym wyborem, dyktowanym przez układ sił, ale w rezultacie niedającym się lekceważyć, gdyż umożliwiającym stworzenie fundamentu dla jawnych, zauważalnych działań politycznych. Te stwierdzenia pozwalają, jak sądzę, na umieszczenie w polu infrapolityki także działań artystycznych. Nie odbiera im to elementu

<sup>4</sup> <https://wspnianie.pl/2015/10/gorale-dla-syrii-zapraszamy-na-charytatywny-koncert-dla-syrii-po-goralsku/> [dostęp: 23.03.2018].



sprawczości, gdyż, jak pisze Scott, „O infrapolityce można myśleć jak o elementarnej, czyli podstawowej formie polityki [...] tam, gdzie swobody polityczne są ograniczane albo niszczone, co zdarza się często, podstawowe formy infrapolityki pozostają taktyką obronną ludzi pozbawionych władzy” (Scott, 1990: 201).

Prouchodźcza sztuka traktowana jako opór kulturowy, wyrażany przez różne media, w miejscach tak odmiennych, jak scena teatralna, *squ岸*, estrada czy zacisze prozy nabiera znaczenia *stricte* politycznego. Jest bowiem ekspresją wartości i postaw mniejszościowych, marginalizowanych, mających dzięki takim formom oporu możliwość wypowiedzenia i komunikowania kontrdyskursu. W takim kontekście uprawnione jest ponadto przyjęcie, że mamy do czynienia z przejawami kontrwładzy (Hardt, Negri, 2005) i kontrpubliczności (Kluge, Negt, 1993). Bez trudności można także zauważyć w tego typu praktykach wątki identyfikowane jako „siła bezsilnych” (Havel, 2011), czyli opozycji nieorientowanej na przejęcie władzy, ale pojmowanej oraz praktykowanej jako ruch chroniący prawa człowieka i obywatela. Ruch, który może – a w przyszłości powinien – doprowadzić do powstania „struktur równoległych” w państwie oraz do wyłonienia się „drugiej kultury” z jej zapleczem w postaci wydawnictw, wystaw, czasopism, wykładów itp.

## Wnioski

Podjęta tutaj próba interpretacji artystycznych praktyk na rzecz uchodźców w Polsce w żadnym wypadku nie wyczerpuje zagadnienia. Przywołane wyżej przykłady należy traktować wyłącznie jako *pars pro toto* tego typu działań, których jest znacznie więcej i to na liczniejszych, niż tutaj przywołane, polach aktywności: od sztuki, przez naukę, sektor pozarządowy, po szkoły i parafie.

Wprowadzona kategoria oporu kulturowego może ponadto skłaniać nie tylko do poszukiwań adekwatnych ram analitycznych, ale też do pytań o doraźną skuteczność podejmowanych działań. Warszawski koncert z 23 września 2016 roku, w ramach kampanii Noise for Refugees, przyniósł 5 tysięcy złotych zebranych podczas zbiórki oraz sprzedaży oddanych przez partnerów koncertu przedmiotów. Podobny koncert, mający miejsce w Poznaniu, w maju 2017 roku, zaowocował kwotą 2,5 tysiąca złotych. Muzeum POLIN pochwaliło się, że dzięki zbiórce podczas koncertu „Gramy dla Syrii” zgromadzono kwotę ponad 38 tysięcy złotych. Oczywiście, rzecz nie tylko w realnie pozyskanych kwotach. Jak bowiem sugerowałem wcześniej, kluczowym efektem artystycznych działań na rzecz uchodźców może okazać się co innego, a mianowicie ustanowienie alternatywnego wobec aktualnej władzy dyskursu.

W tym kontekście na uwagę zasługuje proces polegający na „nowym”, ponownym czy może sproblematyzowanym wprowadzaniu do języka polskiego słowa „uchodźca”. Już w 2015 roku Tadeusz Sławek sugerował, aby uznać „u-chodzenie” za elementarne doświadczenie egzystencjalne (Sławek, 2015). Jak tłumaczył, u-chodząc, „Odkrywam jakąś nieznana mi dotąd «resztę» siebie, zapominam o sobie, [...] «pozostając

na chwilę bezimiennym», wypadam z tego, do czego byłem przyporządkowany” (Sławek, 2015: 11). W konsekwencji, chodziłoby o zasadniczą zmianę perspektywy, wyrażaną choćby przez bohaterkę „dziecięcej” powieści Witka: „To nie jest żaden imigrant! To mój kolega. I wszystko ma legalne! Niby co w nim jest nielegalnego? Ręce są nielegalne? Nogi? A może kręcone włosy...” (Witek, 2016: 56). W podobny sposób grę z tym słowem prowadzi zespół Lao Che. Na płycie *Wiedza o społeczeństwie* (Mystic Productions) z roku 2018. W utworze *United colors of Armageddon* wokalista śpiewa: „Uchodźcą jestem/Zmuszony uchodzić jestem za kogoś”, dopisując do tropów Sławka kolejną możliwość. Swoją udział w „nowym” wprowadzaniu do polszczyzny słowa „uchodźca” ma także poetka Joanna Roszak. Jej tom z 2017 roku nosi symboliczny tytuł *Przyszli niedokonani* (Roszak, 2017). Z frazami: „to nie jest kraj dla obcych ludzi” (*przenigdy*), „bo zamiast bierzcie i jedzcie/słuchać zabierajcie się i wyjeżdżajcie” (*nieloty*) boleśnie opisuje ona oficjalny stosunek do uchodźców. Być może prouchodzące działania artystyczne sprawiają, że stosunek ten okaże się ostatecznie „niedokonany”, czyli przygodny jedynie i pozbawiony cech trwałości.

## Bibliografia

- Barnard E. (2011), „*Cultural resistance*”: *Can such practices ever have a meaningful political impact?*, „Critical Social Thinking: Policy and Practice”, No 11.
- Bieńkowski M., Świdorska A. (2017), *Postawy wobec imigrantów i uchodźców: Panel badań społecznych CBU*, Centrum Badań nad Uprzedzeniami UW, Warszawa, [http://cbu.psychologia.pl/uploads/PPS3\\_raporty/RaportCBU\\_Bieńkowski\\_v.10.08.2017.pdf](http://cbu.psychologia.pl/uploads/PPS3_raporty/RaportCBU_Bieńkowski_v.10.08.2017.pdf) [dostęp: 27.08.2019].
- Bleiker R. (2000), *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cultural Resistance: The arts of protest* (2012), <https://www.newtactics.org/conversation/cultural-resistance-arts-protest> [dostęp: 27.08.2019].
- Drozda J. (2015), *Opór kulturowy. Między teorią a praktykami społecznymi*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Goźliński P. (red.) (2015), *NieObcy. 21 opowieści, żeby się bać. Polscy pisarze dla uchodźców*, Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Akcji Humanitarnej, Warszawa.
- Goźliński P., Wójcik J.B. (2015), *Po co ta książka?*, [w:] P. Goźliński (red.), *NieObcy. 21 opowieści, żeby się bać. Polscy pisarze dla uchodźców*, Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Akcji Humanitarnej, Warszawa.
- Górale dla Syrii – zapraszamy na charytatywny koncert „Dla Syrii po góralsku”, 27.10.2015, <https://wspiny.pl/2015/10/gorale-dla-syrii-zapraszamy-na-charytatywny-koncert-dla-syrii-po-goralsku/> [dostęp: 26.08.2019].
- Gramy dla Aleppo – Maleo Reggae Rockers, Milo i Przyjaciele, 19.02.2017, <http://www.kultura.tarnow.pl/wydarzenie/gramy-dla-aleppo-maleo-reggae-rockers-milo-i-przyjaciele/> [dostęp: 26.08.2019].

- Gramy dla Syrii! Koncert charytatywny w Muzeum POLIN*, 28.12.2016, <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/gramy-dla-syrii-koncert-charytatywny-w-muzeum-polin> [dostęp: 26.08.2019].
- Hardt M., Negri A. (2005), *Imperium*, przeł. S. Ślusarski, A. Kolbaniuk, W.A.B., Warszawa.
- Havel V. (2011), *Siła bezsilnych i inne eseje*, przeł. A.S. Jagodziński, Znak, Warszawa.
- Kaźmierska M. (2016), *Andrzej Pakuła, reżyser spektaklu o uchodźcach: Na „obcego” można zwalić wszystko*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Poznański”, 25.11.2016, <http://pocznan.wyborcza.pl/poznan/1,105531,21027040,andrzej-pakula-rezyser-spektaklu-o-uchodzcach-na-obcego.html> [dostęp: 25.08.2019].
- Kluge A., Negt O. (1993), *Public Sphere and Experience: Toward and analysis of the Bourgeois and Proletarian Public*, transl. by P. Labanyi i in., University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Książka „NieObcy” już w księgarniach! Wybitni pisarze i reporterzy dla ofiar wojny. Kup i pomóż Polskiej Akcji Humanitarnej, „Gazeta Wyborcza”, 9.12.2015, <http://wyborcza.pl/1,75410,19283547,ksiazka-nieobcy-polscy-pisarze-dla-uchodzcow-kup-i-pomoz.html> [dostęp: 26.08.2019].
- Kuryło K. (2016), *Noise for Refugees*, 3.09.2016, <http://codziennikfeministyczny.pl/noise-refugees/> [dostęp: 26.08.2019].
- Mikołajewski J. (2015), *Wielki przyptyw*, Fundacja Instytutu Reportażu, Warszawa.
- Nicewicz-Staszowska E. (2017), *Laudacja dla Rafała Witka za książkę „Chłopiec z Lampedusy”*, <http://antichcaffe-nagrodaliteracka.pl/laudacja-dla-rafala-witka-za-ksiazke-chlopiec-z-lampedusy/> [dostęp: 25.08.2019].
- Raport Prokuratury Krajowej, sygnatura PK II P 404.4.2016.
- Rejmer K. (2015), *Każdy ma w brzuchu niebo, przez które przelatuje jaskółka*, [w:] P. Goźliński (red.), *NieObcy. 21 opowieści, żeby się bać. Polscy pisarze dla uchodźców*, Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Akcji Humanitarnej, Warszawa.
- Roszak J. (2017), *Przyszli niedokonani*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Scott J.C. (1985), *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, New Haven–London.
- Scott J.C. (1990), *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven–London.
- Sławek T. (2015), *Uchodźci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Stosunek Polaków do uchodźców* (2015), <http://uchodzcy.info/infos/stosunek-polakow-do-uchodzcow/> [dostęp: 22.08.2019].
- Wiśniewski M., Hansen K., Bilewicz M., Soral W., Świdorska A., Bulska D. (2016), *Mowa nienawiści, mowa pogardy: Raport z badania przemocy werbalnej wobec grup mniejszościowych*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa.
- Witek R. (2016), *Chłopiec z Lampedusy*, Wydawnictwo Literatura, Łódź.

**Tomasz Safjanowski**

Instytut Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0002-5093-9943>

# GROTESKOWE PRZEKSZTAŁCENIA KONWENCJI HORRORU W FILMIE *MROCZNE CIEŃ* TIMA BURTONA

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_05ts](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_05ts)

## Streszczenie

Groteska jest jedną z najstarszych kategorii estetycznych, a jej rozmaite realizacje można odnaleźć w sztuce z różnych okresów. Jest ona również obecna w różnych dziedzinach współczesnej sztuki, w tym sztuce filmowej. Groteska pojawia się zarówno w niezależnych dziełach awangardowych, jak i w wysokobudżetowych produkcjach hollywoodzkich. Jednym z autorów stosujących groteskę jako środek artystycznej ekspresji jest amerykański reżyser Tim Burton. Jego rozpoznawalny styl charakteryzuje się między innymi gatunkową subwersją polegającą na przekształcaniu istniejących konwencji gatunkowych i nadawaniu im nowego kontekstu oraz znaczenia. Burton wykorzystuje tę strategię najczęściej wobec horroru, który w jego filmowych wizjach łączy w sobie elementy grozy i komizmu. W artykule przedstawiono przykłady groteskowych przekształceń konwencji horroru w filmie *Mroczne cienie*. Filmową analizę poprzedza próba zdefiniowania pojęcia groteski.

**Słowa kluczowe:** groteska, horror, groza, komizm, Tim Burton, *Mroczne cienie*

## Grotesque transformations of horror genre conventions in Tim Burton's *Dark Shadows* Summary

Grotesque is one of the oldest aesthetic categories, and its various works can be found in different periods of art. It is also present in various fields of contemporary art, including film art. Grotesque appears in both independent avant-garde works and high-budget Hollywood productions. One of the film directors using grotesque as a form of artistic expression is the American Tim Burton. His recognisable style characterised by, among others, a subversion of genres through transforming existing genre conventions and giving them a new context and

a new meaning. Burton applies this strategy most often to horror, which, in his films, combines elements of horror and comedy. This article presents examples of grotesque transformations of horror genre conventions in the movie *Dark Shadows*. The film analysis is preceded with an attempt to define the theoretical concept of grotesque.

**Keywords:** grotesque, horror, terror, humour, Tim Burton, *Dark Shadows*

Tim Burton należy do najbardziej oryginalnych twórców we współczesnym kinie. Pomimo współpracy z największymi wytwórniami Hollywood, jego filmy wykraczają poza trendy funkcjonujące w kinie popularnym, zarówno na poziomie treści, jak i formy. Jak zauważa Joanna Zabłocka-Skorek, twórczość Burtona można określić mianem kina autorskiego, któremu bliżej jest do artystycznych produkcji europejskich niż do amerykańskich blockbustów (Zabłocka-Skorek, 2010: 331). Poza bogatą i drobiazgową kreacją świata przedstawionego, wyrazistymi i ekscentrycznymi bohaterami oraz powracającymi motywami i tematami burtonowski styl odznacza się gatunkową subwersją. Polega ona na wykorzystaniu rozpoznawalnych cech gatunkowych, którym twórca nadaje nowy wymiar semantyczny (Zabłocka-Skorek, 2010: 331–356; Żakiet, 2013: 267). Strategia ta umożliwia Burtonowi grę z konwencjami i gatunkami filmowymi, schematami przedstawiania oraz oczekiwaniami odbiorczy- mi widza. Pozwala to również zapobiec twórczej sztampie, nadaje dziełom oryginalności, a przed wnikliwym odbiorcą otwiera szerokie możliwości interpretacyjne. Przedmiotem inspiracji Burtona jest między innymi horror filmowy, którego wzorce i schematy gatunkowe reżyser poddaje autorskim przekształceniom. Przyjmują one często groteskową formę, dzięki której filmowa rzeczywistość zyskuje karykaturalny rys, jest ukazana w krzywym zwierciadle i poddana hiperbolizacji. Burtonowskie ingerencje w poetykę horroru mają zwykle humorystyczny, parodystyczny lub ironiczny wydźwięk. Są one dostrzegalne w filmach, takich jak: *Frankenweenie* (1984, 2012), *Sok z Żuka* (1988), *Batman* (1989), *Edward Nożycoręki* (1990), *Jeździec bez Głowy* (1999), *Gnijąca Panna Młoda* (2005), *Sweeney Todd* (2007), *Mroczne cienie* (2012) oraz *Osobliwy dom Pani Peregrine* (2016). Celem niniejszej pracy jest ukazanie przykładów groteskowych przekształceń konwencji horroru w filmie *Mroczne cienie*. Przed przystąpieniem do analizy dzieła Burtona warto jednak prawidłowo zdefiniować pojęcie groteski jako punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Pomimo długiej tradycji w sztukach wizualnych, muzyce i literaturze oraz bogatego zbioru opracowań teoretycznych ukazujących się od końca XVIII wieku groteska nie doczekała się jednolitej definicji, która nie budziłaby wątpliwości badaczy i jednoznacznie określała zakres problemowy zjawiska. Groteska jest bowiem labilną i trudną do uchwycenia kategorią estetyczną, która ewoluowała i zmieniała swoje oblicza na przestrzeni wieków, zyskując przy tym rozmaite znaczenia, funkcje i konotacje, zależnie od sytuacji historyczno-światopoglądowej oraz dominujących w danym czasie tradycji artystycznych (Buryła, 2006: 128–130; Głowiński, 2003: 8–10; Sokół, 1970: 330). Warto zastanowić się nad istotą tego zjawiska oraz jego cechami

dystynktywnymi. Niemniej, kompleksowy przegląd naukowych definicji groteski, poczynwszy od końca XVIII stulecia, jest tematem na osobną rozprawę, toteż na potrzeby niniejszej pracy dokonam skróconej charakterystyki groteski, skupiając się na wybranych, współczesnych sposobach definiowania tego terminu<sup>1</sup>.

Nowoczesne badania nad groteską otwierają rozważania Wolfganga Kaysera, dla którego groteskowość może uwidaczniać się na trzech poziomach: w procesie tworczym, dziele oraz jego odbiorze (Kayser, 2003: 18). Mianem groteskowych badacz określa twory obce człowiekowi, których natura nie jest powszechnie znana. Groteskowe będzie zatem to, co tajemnicze, dziwaczne, szokujące, niepojęte, niespójne i absurdalne, budzące niepokój oraz przerażenie, a także funkcjonujące wbrew prawom logiki, sensu i rozumu (Jennings, 2003: 282–305; Stańczuk, 2015: 83; Stolarek, 2014: 156). Groteskowy charakter mają ponadto osobliwe połączenia materii ożywionej z nieożywioną, a także zachodząca przy tym dysproporcja. Do popularnych motywów groteskowych Kayser zalicza między innymi: „żywe istoty przekształcone w manekiny, automaty, marionetki i twarze zastygłe w maski [...], wyszczerzone czaszki i poruszające się szkielety” (Kayser, 2003: 23). Znamiona groteski ma również kontakt z osobą dotkniętą szaleństwem i obłądem, które Kayser charakteryzuje jako obcy, nieludzki pierwiastek dręczący duszę chorego (Kayser, 2003: 23). Badacz postrzega groteskowość jako „świat, który stał się obcy”, czym zdaje się sugerować, że termin ten odnosi się nie tylko do konkretnych obiektów i ich właściwości, ale również do pewnej struktury świata i jego percepcji (Kayser, 2003: 24–25). Jak zauważa Kayser, obecność groteskowych tworów ujawnia pozorną orientację w świecie i wywołuje poczucie destabilizacji. Obcowanie z nimi wywołuje na przemian przerażenie oraz śmiech. Jest to jednak śmiech gorzki, szyderczy, cyniczny i niejako sataniczny (Kayser, 2003: 27). Pojawia się samoistnie, w obliczu bezradności i braku innej metody na rozładowanie napięcia. Śmiech może mieć jednak wymiar pozytywny i terapeutyczny, stając się sposobem na ujarzmienie grozy, przewyciężenie lęku oraz zagubienia. Potwierdzają to słowa Kaysera, który twierdzi, że „ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne” (Kayser, 2003: 24–25).

Podobną do Kaysera koncepcję groteski prezentuje Lee Byron Jennings. Zdaniem Jenningsa, dany twór jest tym bardziej groteskowy, im bardziej przypomina wyglądem człowieka, choć owo podobieństwo może być tworem wyobraźni odbiorcy i wynikać z jego subiektywnej oceny. „Twór groteskowy to postać wyobrażona w kategoriach kształtu ludzkiego, lecz pozbawiona rzeczywistego człowieczeństwa” – pisze Jennings (2003: 43–44). Istotą groteski jest ukazanie zniekształcenia zaistniałego na skutek połączenia elementów przerażających i śmiesznych. Jennings wyjaśnia tę właściwość następująco:

<sup>1</sup> Przyjęło się uważać, że współczesna forma groteski wykształciła się w wieku XX, toteż w pierwszej kolejności przywołam poglądy badaczy z tego okresu, by następnie przejść do omówienia definicji groteski sformułowanych w wieku XXI.



Groteska prezentuje w niewinnej masce to, co okropne, a jej żartobliwość jest stale na skraju załamania się pod naciskiem ukrytej grozy. Oba aspekty muszą być w równym stopniu dostrzegalne w danym obiekcie, przynajmniej wtedy, gdy nie zachodzą takie okoliczności, które sprzyjałyby zbyt niemu akcentowaniu jednej lub drugiej fazy (Jennings, 2003: 55).

Groteskowość ujawnia się przede wszystkim podczas odbioru dzieła, budząc u odbiorcy jednocześnie lęk i rozbawienie (Jennings, 2003: 46). Podobnie jak Kayser Jennings dostrzega w grotesce sposób na przezwyciężanie lęku i niepokoju za pomocą humoru. Rozbrajanie demoniczności poprzez humor to zdaniem badacza instynktowny, podświadomy mechanizm zapewniający utrzymanie równowagi psychicznej: „Element okropności i związane z nim zagrożenie muszą być zamaskowane poprzez pozory czegoś małego, pozbawionego znaczenia, zasługującego na wzgardę i śmiesznego. Groteska to demoniczność przemieniona w trywialność” (Jennings, 2003: 57). Nie mniej istotne są według Jenningsa groteskowe sytuacje, które budzą ambiwalentne emocje u odbiorcy i naruszają jego wyobrażenia o świecie, wywołując wrażenie groteskowości. Jak píše badacz:

Można sobie wyobrazić pewien typ sytuacji, który cechuje daleko posunięte zniekształcenie o aspekcie równie przerażającym, jak i śmiesznym, i gdzie niepodzielnie panuje absurd. Zniekształcenie polega tu nie na odejściu od kształtu ludzkiego, lecz na pogwałceniu norm doświadczenia naszego codziennego życia (Jennings, 2003: 58).

Do groteskowych tworców Jennings zalicza między innymi gotyckie chimery i maskary, renesansowe wyobrażenia postaci ludzkich przechodzących w formy roślinne, zwierzęce oraz przedmioty nieożywione, a także demonicznych klaunów i błaznów, osoby szpetne i z deformacjami ciała, jak również ludzkie szkielety i czaszki – podobne do marionetek i stwarzające pozory uśmiechu. Wiele z wyżej wymienionych form groteskowych, o których piszą Kayser oraz Jennings, występuje w filmowych światach przedstawionych Tima Burtona, które łączą w sobie elementy fantastyki, horroru i komedii, a ekranowa groza przeplata się w nich z komizmem (Weishaar, 2012: 55).

Kolejne właściwości groteski wyłaniają się z rozważań Władimira J. Proppa, który definiuje ją jako skrajną i szczytową formę przesady. Zdaniem Proppa, stosowanie groteski powoduje wrażenie odrealnienia prowadzące do postrzegania jej w kategoriach szeroko rozumianej fantastyki<sup>2</sup>. Jak zauważa badacz, „w grotesce przesada osiąga takie rozmiary, że staje się czymś wręcz monstrualnym. Wychodzi ona całkowicie poza granice rzeczywistości i wkracza w dziedzinę fantazji” (Propp, 1977: 48 za Janus-Sitarz, 1997: 19). Groteska rządzi się własnymi prawami, nie podlega wymogom prawdopodobieństwa, związkom przyczynowo-skutkowym ani konsekwencjom psychologicznym (Janus-Sitarz, 1997: 60). Daje to korzystającym z niej artystom dużą swobodę podczas kreowania światów przedstawionych, w których mają prawo zaistnieć abstrakcyjne i wynaturzone byty, relacje oraz sytuacje. Powino-

<sup>2</sup> Iwona Kolasińska klasyfikuje literaturę grozy i kontynuującą jej tradycję horror filmowy jako twórczość fantastyczną, co uzasadnia obecność elementów groteskowych w dziełach przynależnych temu gatunkowi (horrorowi) lub nawiązujących do jego założeń estetyczno-formalnych (zob. Kolasińska, 1998: 115–131).



wactwa groteski ze światem fantazji dostrzega również Maciej Gutowski definiujący groteskę jako „rodzaj przedstawień, w których zostały wykreowane twory fantastyczne, irracjonalne, powstałe przeważnie w wyniku swobodnego połączenia różnorodnych, nie przystających do siebie elementów” (Janus-Sitarz, 1997: 20). Podobny sąd formułuje Marta Piwińska, definiując groteskę jako „osobną rzeczywistość, samodzielną strukturę, w której elementy znane łączą się w zdeformowane całości – hybrydy – złożone z obcych sobie elementów; w której połączenia kontrastowe [...] wywołują sprzeczne wrażenia i reakcje” (Piwińska, 1967: 14 za Janus-Sitarz, 1997: 40). Powyższe ujęcia groteski wskazują na jej potencjał światotwórczy. Zestawianie ze sobą przeciwstawnych wartości prowadzi do wytworzenia się całkiem nowych znaczeń. Pod wpływem łączenia elementy groteskowe ulegają deformacji, co sprawia, że wydają się pokraczne, wynaturzone, odrażające lub szpetne z punktu widzenia „klasycznej” estetyki (Janus-Sitarz, 1997: 32–34). Ich monstrualność i wrażenie obcości może wywoływać sprzeczne reakcje emocjonalne, takie jak śmiech czy przerażenie, zależnie od okoliczności oraz subiektywnej oceny odbiorcy. Można więc stwierdzić, że groteskowe twory powstają w wyniku reinterpretacji (deformacji) uprzednio istniejących form, które w swojej nowej, hybrydycznej postaci zyskują nowy kontekst, właściwości oraz odmienne od dotychczasowego znaczenie. Stają się zatem nośnikami nowych idei i wprowadzają nową jakość w zastane struktury znaczeniowe. Badacze groteski zwracają uwagę na jej wymiar krytyczny oraz tendencję do komentowania rzeczywistości pozatekstowej. Dla Jeana Onimusa groteska jest stanem świadomości towarzyszącym refleksji nad życiem. Pojawia się wskutek „porównywania rzeczy, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni” (Onimus, 2003: 74). Podstawowym celem groteski jest według Onimusa demaskowanie codziennej rzeczywistości poprzez odkrywanie i uwidacznianie jej ukrytych cech, na które nie zwracamy, bądź nie chcemy zwracać, uwagi. Groteska pokazuje świat „pod powiększeniem”, w sposób wyraźny i dosadny, okrutnie obiektywny, wykluczający idealizowanie i „ubarwianie” rzeczywistości. Ponieważ groteski nie obowiązują żadne normy społeczne, etyczne czy estetyczne, pokazuje ona świat takim, jakim jest naprawdę. Świadomość istnienia innej rzeczywistości od tej powszechnie znanej może szokować i fascynować, a jednocześnie dezorientować oraz budzić lęk i niepokój. W obliczu kryzysu światopoglądowego u odbiorcy może pojawić się również śmiech. Jest to jednak śmiech szczególnie – desperacki i wyzwalający – powodowany koniecznością rozładowania napięcia i emocjonalnego zdystansowania. Jego natura jest bardzo ulotna, gdyż pod wpływem refleksji może szybko zamienić się w lęk i trwogę spowodowaną zderzeniem z okrutną prawdą o świecie oraz degradacją powszechnych ideałów i wartości. Prowokacyjność groteski wobec zastanych norm i konwencji społecznych oraz kulturowych jest również przedmiotem rozważań Anny Janus-Sitarz. Jako podstawową właściwość groteski badaczka wskazuje demistyfikację wartości, które w powszechnym przekonaniu mają status fundamentalnych i niepodważalnych: „groteska wymierzona jest przeciwko mitom, absolutom, stereotypom. Podważanie prawd uznawanych za jedynie słuszne, kpina z tak zwanych oczywistości, szarganie «świętości»” – to zdaniem Janus-Sitarz jedna z cech

dystynktywnych groteski (1997: 73). Podobny sąd wygłasza Michał Głowiński, który następująco charakteryzuje deziluzyjną funkcję groteski:

Pierwszą i najistotniejszą właściwością groteski jest to, że wchodzi ona w konflikt z przyjętymi wyobrażeniami utrwalonymi w świadomości społecznej (lub z wyobrażeniami jej narzucanymi), że neguje utarte przekonania na temat struktury świata, zachowań ludzkich, historii, życia społecznego, psychologii i że – następnie – kwestionuje oficjalne systemy aksjologiczne (Głowiński, 2000: 155).

Jak zauważa Głowiński, groteska w swych najwybitniejszych przejawach funkcjonuje jako narzędzie opisywania i diagnozowania świata. Pokazuje sprzeczności określające współczesną rzeczywistość, ujawnia drugą stronę zjawisk, sprzeciwia się powszechnie obowiązującym porządkom i wyobrażeniom społecznym, należącym do kultury oficjalnej, a więc niepoddawanym kontroli i przyjmowanym bezkrytycznie (Głowiński, 2003: 10–13). Badacz zwraca ponadto uwagę na intertekstualny wymiar groteski. Utwory groteskowe odnoszą się krytycznie do innych tekstów kultury, „będących przekazem ustabilizowanego, oficjalnego ujmowania świata”<sup>3</sup>. Krytyka ta może przyjmować postać karykatury, parodii, satyry lub ironii. Znamienym dla groteski zabiegiem jest odseparowanie elementu utrwalonego w świadomości społecznej od jego pierwotnego kontekstu: „przyjęty element traci swoje tradycyjne znaczenie, staje się problematyczny, ukazuje się w nowym świetle” – pisze Głowiński (2000: 155–156). Konsekwencją tego jest powstanie nowego obiektu rządzącego się własnymi zasadami i mającego polemiczny charakter wobec dotychczasowych reguł, na których opierało się funkcjonowanie pierwowzoru (Głowiński, 2000: 155–156). Z powyższych rozważań wyłania się zespół właściwości, którymi charakteryzuje się groteska. Powstaje ona w wyniku połączenia ze sobą występujących jednocześnie pierwiastków przeciwstawnych – stanów, emocji, wartości, rzeczy – wbrew odmiennej naturze łączonych zjawisk (Stańczuk, 2015: 82). Zestawianie na jednej płaszczyźnie przeciwieństw powoduje ich zniekształcenie i pozbawia je pierwotnego kontekstu. Pozwala również wydobyć z nich nowy, zaskakujący sens oraz znaczenie, a także wykreować całkiem nową, autonomiczną wizję rzeczywistości, której nie obowiązują zasady prawdopodobieństwa, związki przyczynowo-skutkowe i czasowo-przestrzenne oraz prawa logiki. Popularną odmianą groteski jest połączenie elementów komicznych z elementami grozy. Może to wywoływać u odbiorcy sprzeczne reakcje emocjonalne oscylujące pomiędzy śmiechem i przerażeniem. Rola śmiechu odgrywa tu szczególną rolę, ponieważ pozwala przezwyciężyć lęk i niepokój wywołany elementami grozy. W nieco szerszym ujęciu groteska staje się metodą na ujarzmienie grozy i rozbrajanie demoniczności świata poprzez humor, jak słusznie zauważyli Kayser i Jennings. Groteska umożliwia polemizowanie z rzeczywistością pozatekstową i jej elementami przez intertekstualne odniesienia, ukazywanie różnorodnych zjawisk w odmiennym świetle, ujawnianie rozmaitych sprzeczności i kontrowersji oraz podważanie istniejących porządków świata.

<sup>3</sup> Intertekstualność zakłada istnienie zamierzonych przez autora relacji – wpływów, zależności, zapożyczeń i związków – łączących jeden tekst kultury z drugim (zob. Głowiński, 1986: 87–98; 2003: 155–156).

Podobną strategię przyjmuje Tim Burton, który w swojej niebanalnej twórczości często inspirował się poetyką filmów grozy, lecz interpretuje ją na swój sposób i poddaje autorskim przekształceniom. Reżyser redefiniuje klasyczne wzorce przedstawiania oraz rozpoznawalne cechy gatunkowe horroru, nadając im nowy kontekst i znaczenie. Zgodnie z teorią Noëla Carrolla, autora klasycznej już książki *Filozofia horroru...*, podstawowym wyróżnikiem tego gatunku jest uczucie grozy, którą wywołuje u widzów obecność potwora w świecie przedstawionym, jak również myśl o tym, że mógłby on naprawdę istnieć (Carroll, 2004: 38–54). Należy przy tym założyć, że reakcje emocjonalne widzów – niepokój, przerażenie, wstręt, odraza, obrzydzenie – są tożsame z reakcjami bohaterów na prześladowającego ich potwora, który zagraża im pod względem fizycznym lub psychicznym (Carroll, 2004: 39–63). Silne emocje budzi zarówno obecność potwora, jak i samo oczekiwanie na jego pojawianie się. Monstrów nie można jednak uznać za kryterium konieczne horroru, ponieważ występują one także w baśniach i mitach. Prowadzi to do wniosku, że głównym wyznacznikiem horroru jest reakcja widzów w postaci lęku i przerażenia. Poza potworami mogą je powodować wszelkie anomalie zaburzające naturalny porządek, jak również sugestywna scenografia, niepokojąca muzyka, odgłosy i dźwięki oraz właściwie dobrane chwytły dramaturgii filmowej, na przykład odpowiedni montaż, praca kamery czy oświetlenie (np. umiejętna gra światłocieniem). Chociaż większość dzieł Burтона bazuje na klasycznym modelu horroru, straszenie widzów nie jest ich głównym celem.

Burton dekonstruuje klasyczne konwencje gatunkowe horroru<sup>4</sup>, poddaje je polemice i rozmaitym przekształceniom, by wykreować z nich niebanalną rzeczywistość z pogranicza marzeń sennych i jawy, fantastyki i realności, w której dominantę estetyczną stanowi groteska. Reżyser przeplata ekranową grozę z humorem, a tragizm bohaterów równoważy komizmem. Łącząc ze sobą sprzeczne wartości, tworzy zabawne paradoksy i dysonanse, które wywołują wrażenie odrealnienia, pozwalają zdystansować się emocjonalnie widzom i przewyciężyć uczucie strachu śmiechem. Dodatkowo Burton wprowadza do swoich filmów błyskotliwe żarty, komiczne gagi i sytuacje, nie stroniąc od ironii, absurdu i czarnego humoru. Przywodzi to na myśl obserwacje Wolfganga Kaysera i Lee Byrona Jenningsa, dla których groteska służy rozbijaniu demoniczności świata poprzez humor i zwalczaniu towarzyszącej jej grozy śmiechem. Strategię twórczą Tima Burтона najlepiej zobrazować przykładami, toteż dalszą część pracy poświęcam analizie filmu *Mroczne cienie* (2012) ukierunkowanej na groteskowe przekształcenia konwencji horroru.

Burtonowskie inspiracje horrorem obejmują między innymi przestrzeń, w której rozgrywa się akcja filmu. Rodzinna posiadłość Collinsów przypomina wyglądem ponure zamczyska z gotyckich powieści grozy, będące siedliskiem zła i mrocznych tajemnic. Przybywającej do Collinwood Victorii ukazują się niepokojący pejzaż –

<sup>4</sup> Źródłem inspiracji dla Burтона jest między innymi estetyka niemieckiego ekspresjonizmu, klasyczne kino grozy (w szczególności filmy Rogera Corman), pisarstwo Edgara Alana Poe, a także powieść gotycka, której pierwowzorem jest książka *Zamczysko w Otranto* (1764) Horace'a Walpole'a.

otoczony dziką przyrodą stary dwór na wzgórzu. Prowadzi do niego ścieżka idąca środkiem gęsto porośniętego lasu. Stojąca przed bramą Victoria zdaje się wahać przed jej przekroczeniem, jakby wyczuwała złowrogą aurę Collinwood i czające się tam niebezpieczeństwo. Zastosowane w kolejnych ujęciach szerokie kadrowanie kreuje atmosferę grozy i osaczenia, ukazując w oddali sylwetkę Victorii idącej pośród wysokich, starych drzew, a następnie przez wielki, zaniedbany dziedziniec. Prezentowany na kolejnych ujęciach gotycki dom Collinsów jest kadrowany tak, by przytłaczać swoimi rozmiarami i uczynić widniejącą w tle Victorię jeszcze mniejszą wizualnie i – w domyśle – bardziej zagubioną. Nawet w świetle dziennym widok ciemnych, porośniętych bluszczem murów, ostro zakończonych wieżyczek i strzelistych łuków oraz poszarzałych okien może budzić trwogę. Równie ponura aura panuje wewnątrz zabytkowej rezydencji Collinsów. Olbrzymie, bogato zdobione wnętrza pokryte są warstwą kurzu i pajęczą siecią – rekwizytami typowymi dla opowieści grozy. Misternie rzeźbione kolumny i ozdoby przedstawiają morskie stworzenia, bóstwa i nimfy, które wyglądają jak żywe istoty zakłęte w kamień za sprawą magii (w finale ożywają i zwracają się przeciwko bohaterom). Collinwood kojarzy się z transylwańskim dworem hrabiego Draculi z filmu (1992) Francisa Forda Coppoli bądź wcześniejszych ekranizacji powieści Brama Stokera<sup>5</sup>. Łączy je motyw starego, zniszczonego domu, w którym czają się różne okropieństwa i nadprzyrodzone moce. Iwona Kolasińska określa ten typ przestrzeni jako „estetykę potworności i grozy, [...] nastrojotwórczą scenerię krajobrazową akcentującą izolację i osaczenie” (Kolasińska, 1998: 114–115). Podobne spostrzeżenia ma Anita Has-Tokarz, której zdaniem popularnym miejscem akcji w filmach grozy są przestrzenie domów. Jak pisze:

Jednym z bardziej wyrazistych obszarów będących tłem dla niesamowitych zdarzeń i działań postaci jest w horrorze przestrzeń domu. [...] Nie jest to przestrzeń przyjazna bohaterowi, ale złowroga, posępna, zagrażająca [...]. Dom przytłacza bohatera horroru, stara się go ujarzmić, zniewolić i pognać. [...] Na ogół mamy tu do czynienia z posiadłościami w stadium totalnego upadku, degrengolady, zepsucia, zamierania, powolnego rozkładu i gnicia (Has-Tokarz, 2011: 193–195).

Collinwood wydaje się idealnym miejscem akcji dla filmów grozy. Pojawia się w nim jednak kilka szczegółów, które odstają stylistycznie od reszty i burzą konwencję strasznego dworu. Przykładem rozładowania atmosfery grozy poprzez wizualną groteskę jest pokój nastoletniej Carolyn. Jego aranżacja nawiązuje do stereotypowych wyobrażeń na temat pokoi amerykańskiej młodzieży. Pomieszczenie pełne jest plakatów z podobiznami gwiazd rocka, odręcznych notatek i rysunków, kiczowatych ozdób, dziwacznych gadżetów i niedbale porozrzucanych ubrań. Panujący tam wizualny chaos i stylistyczny eklektyzm odzwierciedla buntowniczą naturę dorastającej dziewczyny. Dominują tam kontrastowe połączenia kolorów. Najbardziej rzuca się w oczy pierzasty, jaskrawożółty dywan na tle ciemnofioletowej ściany. W przeciwieństwie

<sup>5</sup> Podobną scenerię można spotkać w wielu filmach inspirowanych gotyckim horrorem. Skojarzenia z dworem hrabiego Draculi są jednak nieuniknione nie tylko ze względu na podobieństwo tematyczne filmów Coppoli i Burtona, ale również z uwagi na fakt, że bohater powieści Brama Stokera jest jednym z najsłynniejszych czarnych charakterów w kulturze popularnej.

do innych pomieszczeń pokój Carolyn jest dość dobrze oświetlony, co razem z jego osobliwym wystrojem całkowicie burzy atmosferę grozy. Jego groteskowość jest bardziej wyrazista w zestawieniu ze stonowanymi kolorystycznie, gotyckimi wnętrzami rezydencji Collinsów, które prezentują się przy nim niepozornie i mało ekstrawagancko. Podobny zabieg wizualny został zastosowany przy aranżacji sekretnego pomieszczenia z robotkami ręcznymi Elizabeth. Schowek wypełniony jest kolorowymi, tandetnymi ozdobami z włóczki i równomiernie oświetlony. Wrażenie groteskowości wywołuje jego bliskie sąsiedztwo ze stylizowanym na gotyk pokojem Elizabeth. Można przypuszczać, że kobieta ma słabość do kolorów i kiczowatych ozdób, którą na co dzień ukrywa pod pozorami elegancji przejawiającej się zarówno w wystroju wnętrz, jak i gustownych, stonowanych kolorystycznie strojach. Patrząc przez pryzmat ponurej aury Collinwood, przypadkowe odkrycie sekretnego schowka Elizabeth wywołuje zaskoczenie i śmiech widzów. Zarówno w przypadku pokoju Carolyn, jak i kolorowej skrytki Elizabeth ich groteskowość ujawnia się wskutek zestawienia ze sobą przestrzeni o odmiennym charakterze wizualnym. Przejawem groteskowych deformacji są również sekwencje, w których atmosfera grozy przeplata się z komizmem. Obrazuje to scena, w której robotnicy drogowi trafiają przypadkiem na zakopaną pod ziemią żelazną trumnę z uwięzionym w niej rozwścieczonym wampirem Barnabasem Collinsem<sup>6</sup>. Nieświadomi zbliżającego się zagrożenia przecinają łańcuchy zabezpieczające wieko trumny i wyzwalają z niej wampira po ponad dwóch wiekach niewoli. Po wydostaniu się ze skrzyni Barnabas dokonuje widowiskowej masakry na ludziach, prezentując swoje diaboliczne oblicze. Następnie wysysa krew z jednego z robotników, zaspokajając tłumione przez wieki pragnienie. Wydarzenia te mają bezsprzecznie negatywny wydźwięk i są źródłem ekranowej grozy. Dramatyzmu całej scenie dodaje niepokojąca muzyka instrumentalna, która wybrzmiewa w tle. Nie trzeba jednak długo czekać, by groza wywołana śmiercią robotników została rozbrojona poprzez serię komediowych gagów, a cała sytuacja nabrała cech groteski. Nasycony krwią wampir rozgląda się po okolicy i natrafia wzrokiem na logo sieci restauracji McDonald's. Myli charakterystyczny kształt litery „M” z symbolem Mefistofelesa, który zapamiętał z okultystycznych ksiąg. Barnabas wydaje się zatrzwożony swoim odkryciem, tymczasem dla współczesnego widza jest to okazja do śmiechu. Nieco później Barnabas oślepiiony światłami nadjeżdżającego samochodu szykuje się na sądny dzień i spotkanie z diabłem. Wychowany w epoce znanej z mitów, legend i ludowych wierzeń, utożsamia światła pędzącej maszyny z czarcimi ślepiami<sup>7</sup>. Ciąg zabawnych zdarzeń kontynuuje piesza wędrówka wampira do rodzinnej posiadłości prowadząca przez centrum miasta. Ku zaskoczeniu Barnabasa Collinsport zmieniło się nie do poznania.

<sup>6</sup> Motyw uwięzienia wampira w trumnie i zakopania go żywcem pod ziemią jest nawiązaniem do filmu *Wywiad z Wampirem* Neila Jordana, w którym tej samej karze został poddany jeden z bohaterów, wampir Louis de Pointe du Lac.

<sup>7</sup> Paradoksalnie Barnabas jako człowiek przemieniony w wampira potwierdza sobą prawdziwość legend o nocnych krwiopijcach. Być może dlatego traktuje spotkanie z diabłem jako prawdopodobny scenariusz. W filmie Burtona urzeczywistniają się również legendy o duchach (Josette DuPres), wiedźmach (Angelique Bouchard) i wilkołakach (Carolyn Stoddard), a magia i nadprzyrodzone zjawiska wpisują się w logikę świata przedstawionego.



Zaintrygowany wampir przygląda się kolorowym szyldom i wystawom sklepowym, lokalom rozrywkowym i osiągnięciom techniki, o których nikt nie słyszał przed dwustoma laty. Efekt groteskowości potęguje kontrast muzyczny w postaci lekkiej i przyjemnej muzyki rozrywkowej. Zakłopotanie wampira oraz jego trudności z odnalezieniem się w nowych realiach budzą śmiech, a groza wywołana niedawną masakrą robotników ustępuje miejsca komizmowi. Sceną o niewątpliwie groteskowym zabarwieniu jest rozmowa Barnabasa z Elizabeth, w której wampir wspomina swoją tragiczną miłość. Po chwili zajmuje siedzisko za elektrycznymi organami i, opierając się o klawisze, przypadkowo wzbudza instrument do gry. Z trwogą w głosie opowiada o wydarzeniach z przeszłości, akompaniując sobie kakofonią dźwięków. Nie zważa jednak na drażniące odgłosy i kontynuuje opowieść dopóty, dopóki zniecierpliwiona Elizabeth wygłasza instrument. Dramatyzm i emocjonalne napięcie wywołane przykrą historią Barnabasa zostają osłabione przez komizm, czyniąc całą sytuację absurdalną i groteskową. Równie interesująca jest rozmowa Barnabasa z nastoletnią Carolyn, w której staroświecki, ponad dwustuletni wampir słyszący z burzliwych romansów, radzi się piętnastoletniej dziewczyny, jak uwieść współczesną kobietę. Największą trudność sprawia mu utrzymanie w tajemnicy swojej prawdziwej natury – zgodnie z poleceniem Elizabeth – oraz przynależności do innej epoki, które są przyczyną jego problemów towarzyskich i prowadzą do zabawnych sytuacji, w których wampir balansuje na granicy zdemaskowania<sup>8</sup>. Barnabas regularnie zdradza swoją odmienność poprzez kultuwanie osiemnastowiecznych zwyczajów, przesadną dbałość o kurtuazję i nienaganne maniery, a także archaiczną, kwiecistą mowę. Mimo to pozostali bohaterowie zdają się nie orientować, że Barnabas jest czymś więcej niż tylko ekscentrycznym indywiduum, i uczestniczą w jego grze pozorów, co zmniejsza prawdopodobieństwo prezentowanych wydarzeń i budzi śmiech widza. Groteskowość rozmowy Barnabasa z Carolyn wynika z odwrócenia ról w relacji dorosły–dziecko, w której młoda osoba jest tą bardziej doświadczoną, a dojrzały mężczyzna oczekuje od niej miłosnych porad. Źródłem groteski są różnice światopoglądowe i obyczajowe pomiędzy XVIII i XX wiekiem. Barnabas traktuje Carolyn jak dorosłą, ponieważ w jego czasach piętnastoletnie kobiety były już wydawane za mąż. Tymczasem współczesny widz, opowiadający się po stronie Carolyn, traktuje tę rozmowę jako coś moralnie niestosownego i odczuwa jej groteskowość. Przybiera ona na sile, kiedy Barnabas zaskoczony panieństwem Carolyn przestrzega ją przed uschnięciem łona na skutek seksualnej abstynencji. Groteskowa jest również nieprzystawalność wampira do współczesnych

<sup>8</sup> Z czasem okazuje się, że Carolyn również skrywa mroczną tajemnicę przed światem, ponieważ jest wilkołakiem. Zgodnie z kulturowym wizerunkiem lykantropii, może być ona wrodzona lub nabyta wskutek rzuconej klątwy. Dotknięte nią osoby posiadają cechy wilczej anatomii, takie jak zwierzęca sierść, kły czy pazury, które ujawniają się w określonych momentach, skutkując widowiskową przemianą. Połączenie cech ludzkich ze zwierzęcymi czyni lykantropię sprzeczną z prawami natury i nieprawdopodobną z racjonalnego punktu widzenia. Pozwala to zaliczyć wilkołaki do postaci groteskowych podobnie jak wampiry, gdyż są postaciami wewnętrznie sprzecznymi. Podobnie groteskowy charakter ma duch tragicznie zmarłej Josette DuPres, który ukazuje się Victorii i ostrzega ją przed zbliżającym się zagrożeniem. Obecność zjawy w świecie przedstawionym oraz możliwość kontaktowania się z nią narusza istniejący porządek i znosi – zdawałoby się nieprzekraczalną – granicę pomiędzy światem żywych a światem umarłych. W filmach Burтона śmierć nie jest równoznaczna z końcem egzystencji, lecz stanowi pewien etap pośredni pomiędzy różnymi formami bytowania.

realiów skutkująca serią nieporozumień i zabawnych sytuacji. Szczytem absurdu, wynikającym z rozmowy Barnabasa z Carolyn, jest pomysł socjalizacji staroświeckiego wampira w obozie hipisów, w którym ma obserwować zwyczaje i sposób myślenia młodych ludzi w XX wieku. Ambiwalentne emocje wywołuje uprzejmy komunikat wampira, który oświadcza obozowiczom, że zamierza ich wymordować, gdyż poznali zbyt wiele jego tajemnic. Uderzające jest gwałtowne przejście od łagodności do przemocy. Z ekscentrycznego przybysza z innej epoki Barnabas staje się groźnym monstrum żądnym ludzkiej krwi.

Barnabas Collins jest ośrodkiem groteskowej deformacji w filmie *Mroczne cienie*. Przejawia się ona na kilku poziomach. Po pierwsze, wampiryzm i klątwa nieśmiertelności rzucona na bohatera zaburzają istniejący porządek świata i są sprzeczne z prawami natury. Barnabas jest postacią groteskową, która łączy w sobie kategoriale sprzeczności, takie jak życie i śmierć. Groteskowa jest również jego dwoista osobowość. Z jednej strony posiada wszystkie atrybuty groźnego potwora – zaostrome kły, podługie palce zakończone szponami, nadludzką siłę i niebываły refleks. Zabijanie leży w jego naturze, podobnie jak odżywanie się ludzką krwią. Przejawem jego potworności jest również demoniczny wygląd – trupiolada twarz z podkrążonymi oczyma przywołuje na myśl niepokojące postaci z arcydzieł niemieckiego ekspresjonizmu. Z drugiej strony staroświecki wampir wyraźnie nie przystaje do współczesności, a jego rażąca odmienność i problemy adaptacyjne prowadzą nie raz do zabawnych sytuacji. Barnabas usiłuje za wszelką cenę zachować niewzruszoną minę i dostojeństwo, nawet w obliczu niepowodzeń i sytuacji ukazujących go w niekorzystnym świetle. Im bardziej chce być poważny w oczach pozostałych bohaterów, tym śmieszniejszy się wydaje widzom. W jego zachowaniu wyczuwalna jest przesada i sztuczność, a cała postać wydaje się przerysowana i karykaturalna. Barnabas budzi sprzeczne emocje – śmiech i okazjonalne przerażenie, czym wpisuje się w ramy postaci groteskowych. Towarzysząca mu groza jest jednak osłabiana przez komizm i ostatecznie sprowadzana do żartu. Mechanizm ten trafnie opisuje Jennings:

Uczucie lęku, jakie budzi koszmarny potwór, słabnie w miarę, jak zaczyna przeważać postawa rozbawienia i dystansu. Obiekt, który napawał lękiem, wydaje się teraz, mały, absurdalny, nieszkodliwy. [...] Osiągnięty zostaje stan równowagi, w którym element lęku, aczkolwiek wciąż aktualny, pojawia się w formie stłumionej jako ukryty bunt w procesie kontemplacyjnym (Jennings, 2003: 49).

Komizm Barnabasa wynika również ze sposobu, w jaki Tim Burton odnosi się do wampirycznych mitów i legend. Za przykład może posłużyć to, jak reżyser interpretuje wrażliwość wampirów na światło. Barnabas unika światła słonecznego, ponieważ przy dłuższym z nim kontakcie mógłby spłonąć żywcem. Paradoksalnie w innych scenach wampirowi wystarcza ciemny parasol, kapelusz i okulary przeciwsłoneczne, by poruszać się w świetle dziennym bez obawy o własne zdrowie<sup>9</sup>. Równie żartobliwie

<sup>9</sup> Motyw wampira przechadzającego się w świetle dziennym może być nawiązaniem do filmu *Dracula* (1992) Francisza Forda Coppoli, w którym przyjęło się, że wampiry mogą poruszać się za dnia, ale są w tym czasie bardzo osłabione i mniej groźne.



zostało zinterpretowane upodobanie wampirów do trumien. Zanim Barnabas zorganizował sobie własną trumnę, zmuszony był wypoczywać w przypadkowych miejscach, które nie pozwalały mu się w pełni zregenerować. Sypiał między innymi w kartonowym pudle, we wnętrzach szaf, na zasłonach okiennych oraz pod baldachimem rozciągniętym nad wielkim łóżem. Burton parodiuje również mity o hipnotycznych mocach wampirów. Barnabas wykorzystuje je na pijanym Williem, którego chce przysposobić sobie na osobistego sługę. Z początku wampir odnosi porażkę, gdyż Willie traci świadomość i zasypia w trakcie rozmowy<sup>10</sup>. Uda mu się dopiero za drugim razem, co świadczy o tym, że panowanie nad cudzymi myślami nie jest łatwą sztuką i sprawia trudności nawet wiekowym wampirom. Najbardziej groteskowym przepracowaniem wampirycznych mitów jest koncepcja transfuzji krwi, dzięki której Barnabas ma odzyskać utraconą śmiertelność i wyleczyć się z wampiryzmu. Nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że przemiana w wampira jest nieodwracalna i nie cofną jej nawet najbardziej wymyślne zabiegi. Poza Barnabasem znamiona groteskowości mają również bohaterowie drugoplanowi. Przykładem jest doktor Hoffman, pani psychiatra opiekująca się młodym Davidem niesłusznie podejrzanym o problemy psychiczne. Jej ekscentryzm i osobliwe zwyczaje stoją w sprzeczności z etyką lekarską. Kobieta jest uzależniona od alkoholu i jak określa to jedna z bohaterek, regularnie przeżywa „jeden ze swoich legendarnych kaców”. Hoffman wspomaga się również środkami psychotropowymi, a z jej zachowania można wnioskować, że potrzebuje fachowej pomocy bardziej niż David. Jej uzależnienia i lekceważący stosunek do obowiązków przeczą powszechnym wyobrażeniom na temat psychiatrów, którzy powinni troszczyć się o pacjentów, wzbudzać zaufanie oraz poczucie bezpieczeństwa. Doktor Hoffman bardziej jednak interesuje uwodzenie Barnabasa i pokusa wiecznej młodości spowodowanej wampiryzmem aniżeli lojalność wobec rodziny Collinsów czy pomoc Davidowi. Jest ona postacią jednocześnie śmieszną i budzącą trwogę. Śmiechowi wywołanemu jej osobliwym zachowaniem towarzyszy jednak gorzka refleksja związana z domniemanym kontekstem intertekstualnym bohaterki. Można bowiem przypuszczać, że reżyser zmagający się w młodości z problemami psychicznymi wykreował fikcyjną postać w oparciu o rzeczywistą osobę. Nie wiadomo, jak wiele z cech parodiowanych i wyolbrzymianych u doktor Hoffman jest inspirowana rzeczywistością pozatekstową oraz osobistymi doświadczeniami Tima Burtona. Groteskowy charakter mają również postaci służących Collinsów – podstarzały kawaler Willie oraz milcząca pani Johnson, którzy w niczym nie przypominają ponurej służby z klasycznych filmów grozy. Willie jest prostolinijnym mężczyzną, który nie zadaje sobie trudu, by godnie reprezentować swoich pracodawców. Lekceważy swoje obowiązki i nie troszczy się o zabytkowe wnętrza Collinwood, w których widzi jedynie stertę wietrzejących cegieł i zbieranie kurzu. Willie jest zaniedbany z wyglądu i nie stroni alkoholu.

<sup>10</sup> Barnabas jeszcze raz próbuje swoich hipnotycznych mocy, tym razem z powodzeniem, podczas rozmowy z kapitanem Clarneyem, w którego roli wystąpił gościnnie Christopher Lee. Brytyjski aktor był wielokrotnym odtwórcą roli hrabiego Draculi. Występował także w większości horrorów wyprodukowanych przez wytwórnię Hammer, których fanem od najmłodszych lat jest Tim Burton (zob. Has-Tokarz, 2011: 237; Zabłocka-Skorek, 2010: 340).

Potrafi skomentować coś w mało wybredny sposób i z rozbrajającą szczerością. Natomiast komizm pani Johnson wynika przede wszystkim z jej nieprzeniknionej osobowości. Milcząca staruszka wydaje się oderwana od rzeczywistości i nie reaguje na to, co mówią do niej pozostali bohaterowie. Pojawia się w niespodziewanych miejscach i zaskakuje swoim osobliwym zachowaniem. Podczas koncertu rockowego w rezydencji Collinsów, który sam w sobie kontrastuje z ponurą aurą Collinwood i przełamuje konwencję strasznego dworu, staruszka siedzi w pobliżu olbrzymiego głośnika i spokojnie czyta książkę. Zdaje się nie zważać na hałas (jest prawdopodobnie niesłyszcząca) i relaksuje się dzięki wciągającej lekturze. Postaci służących są jedną z części składowych filmowego komizmu i uczestniczą w zabawnych, nierzadko absurdalnych sytuacjach.

Powyższe rozważania dowodzą, jak wiele elementów świata przedstawionego zostało poddane groteskowym przekształceniom. Estetyka groteski widoczna jest niemal w każdym aspekcie *Mrocznych cieni*, od scenografii inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem i horrorem gotyckim, przez nieszablonowe kreacje bohaterów, zaskakujące dialogi i sytuacje, po twórcze wykorzystanie chwytów dramaturgii filmowej wbrew powszechnym oczekiwaniom odbiorców. W rezultacie widzowie nigdy nie mogą być pewni tego, co zobaczą w następnej scenie. Specyficzna technika realizacji dzieł Burtona stymuluje rozwój gatunków filmowych, a w szczególności horroru, który wywiera istotny wpływ na twórczość reżysera. Proces ewolucji horroru obrazują rozważania Iwony Kolasieńskiej:

Horror stale ewoluuje, przy zachowaniu względnie stałych wyznaczników gatunkowości; zmienia się przez anektowanie innych gatunków, poszukiwanie nowych realizacji modelu, grę z konwencjami lub ich negocjację a nawet przededefiniowanie tychże wyznaczników (Kolasieńska, 1998: 120).

Słowa Kolasieńskiej trafnie oddają strategię stosowaną przez Tima Burtona. Jego rozpoznawalny styl opiera się na łączeniu różnorodnych schematów przedstawieniowych i konwencji gatunkowych, które poddawane są różnym przekształceniom. W rezultacie takich połączeń, wzbogaconych dużą ilością intertekstualnych odniesień, powstaje oryginalny język filmowy cieszący się uznaniem widzów na całym świecie, czego dowodzą wysokie wyniki oglądalności filmów Burtona (Żakieła, 2013: 267). Jego twórczość zaskakuje oryginalnymi rozwiązaniami, podobnie jak zaskakiwał widzów George Méliès eksperymentujący z medium filmowym na początku XX wieku, i ustanawia nową jakość we współczesnym kinie popularnym.

## Bibliografia

- Buryła S. (2006), *Nobilitacja groteski*, „Teksty Drugie”, nr 4.  
Carroll N. (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Głowiński M. (1986), *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Głowiński M. (2000), *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*, [w:] R. Nycz (red.), *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków.
- Głowiński M. (2003), *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] M. Głowiński (red.), *Groteska, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Has-Tokarz A. (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, UMCS, Lublin.
- Janus-Sitarz A. (1997), *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków.
- Jennings L.B. (2003), *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] M. Głowiński (red.), *Groteska, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Kayser W. (2003), *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, [w:] M. Głowiński (red.), *Groteska, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Kolasińska I. (1998), *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] K. Loska (red.), *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków.
- McElroy B. (2003), *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] M. Głowiński (red.), *Groteska, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Onimus J. (2003), *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, [w:] M. Głowiński (red.), *Groteska, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Sokół L. (1970), *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Stańczuk M. (2015), *Tropologiczna koncepcja groteski*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1(41).
- Starnawski B. (2008), *Groteskowe „światy możliwe”*, „Tekstualia”, nr 2(13).
- Stolarek J. (2014), *Groteska w wybranych utworach pisarzy okresu międzywojennego*, „Conversatoria Linguistica”, R. VIII.
- Weishaar S.R. (2012), *Masters of the Grotesque. The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, North Carolina, and London.
- Zabłocka-Skorek J. (2010), *Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów*, [w:] Ł. Plesnar, K. Loska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, Rabid, Kraków.
- Żakieta K. (2013), *Autorskie (od)tworzenie. O intertekstualnych wątkach w twórczości Tima Burtona*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 3.

**Damian Kasprzyk**



<https://orcid.org/0000-0002-3588-3486>

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Łódzki

# **WYSTAWA CZASOWA POLESIE W FOTOGRAFII Z LAT 20. I 30. XX WIEKU. KONTRASTY, GŁĘBIE, POWIĘKSZENIA, MUZEUM ETNOGRAFICZNE IM. MARII ZNAMIEROWSKIEJ-PRÜFFEROWEJ W TORUNIU**

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_06dk](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_06dk)

## **Streszczenie**

W dniach od 28 czerwca do 31 października 2019 roku w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu prezentowana była wystawa poświęcona Polesiu w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Składały się na nią 153 fotografie. Autorami zdjęć byli dokumentaliści-pasjonaci fotografii i samego Polesia. Wśród nich znaleźli się zarówno „zawodowcy”, tacy jak Jan Bułhak (1876–1950) czy Józef Szymańczyk (1909–2003), jak i „amatorzy”, których prace często dorównywały dziełom mistrzów. W gronie tym odnotować wypada także wybitnych etnografów, dla których fotografia była przede wszystkim narzędziem służącym dokumentacji – to Kazimierz Moszyński (1887–1959) i Józef Obrębski (1905–1967). Wystawa wpisywała się w nurt obchodów stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości.

**Słowa kluczowe:** Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, Polesie, fotografia

**Temporary exhibition, *Polesie in photographs from the 1920s and 1930s. Contrasts, depths, enlargements*, Maria Znamierowska-Prüfferowa  
Ethnographic Museum in Toruń  
Summary**

Between 28 June and 31 October 2019 the Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń presented an exhibition of photographs from the 1920s and 1930s dedicated to Polesie. It consisted of 153 photographs. The photographers were documentalists and enthusiasts of photography and of Polesie itself. Among them were both “professionals” such as Jan Bułhak (1876–1950) and Józef Szymańczyk (1909–2003) as well as “amateurs” whose works often equalled the works of the masters. Among these, it is worth noting the outstanding ethnographers for whom photography was primarily a documentary tool – Kazimierz Moszyński (1887–1959) and Józef Obrębski (1905–1967). The exhibition was part of the celebration of the centenary of Poland regaining independence.

**Keywords:** Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń, Polesie, photography

[...] czytanie fotografii to sztuka wahania,  
a podjęte decyzje są zawsze nieostateczne.

Wojciech Nowicki, *Odbicie*

W polskich realiach Kresy odgrywają rolę regionu symbolicznego. To utracone małe ojczyzny, istniejące w wyobraźni społecznej i dyskursie politycznym (Markocka, 2014: 33). Dla jednych są znakiem potęgi dawnej Rzeczypospolitej, dla innych stanowią symbol jej wygórowanych ambicji i politycznej krótkowzroczności elit, jeszcze inni uparcie postrzegają Kresy przez pryzmat mitycznej idylli zgodnego współżycia wielu etnosów, dla wielu wreszcie to kraina przodków – fragment rodzinnej tradycji. Każda zorganizowana nad Wisłą wystawa poświęcona tamtym terenom, niezależnie od intencji twórców i inicjatorów, niejako mechanicznie wpisuje się w charakterystyczny dla polskiej kultury nurt dyskursu kresowego.

W tym kontekście proste, zdawać by się mogło, założenie wyartykułowane przez Artura Trapszycza – autora scenariusza i kuratora toruńskiej wystawy – że jest to „próba przedstawienia kulturowego krajobrazu regionu na podstawie wybranych prac polskich fotografów działających w okresie dwudziestolecia międzywojennego”, nabiera powagi. Polesie to region kresowy – a to zobowiązuje w sposób szczególny.

Kresy dawnej Rzeczypospolitej to obszar wyjątkowo nasycony semantycznie. Pierwotnie mianem tym określano jedynie ziemie między Dniestrem a Dnieprem, stanowiące bramę wiodącą ku orientowi. Strategiczna rola tamtejszych szlaków handlowych i żyzność czarnoziemnych gleb przesądziły o kierunku ekspansji terytorialnej Rzeczypospolitej w stronę Morza Czarnego. Symboliczne znaczenie tych terenów

ugruntowała ideologia sarmacka, lokująca w ich głębi matecznik starożytnego ludu, którego potomkami miała być polska szlachta.

Między XVI a XVIII w. Kresy były terenem permanentnych zmagania z żywiołem tatarskim, tureckim i kozackim, a rozgorzałe tam w poł. XVII w. powstanie Chmielnickiego uznaje się za zwiastun upadku I Rzeczypospolitej. Jednocześnie termin Kresy stał się synonimem całości wschodnich rubieży przedrozbiorowej Polski – od Dniestru na południu, aż po Dźwinę na północy. Następował też proces mityzacji tych terenów w obrębie literatury, odnoszący się zarówno do krajobrazów, jak i zamieszkującej te ziemie ludności (dziś powiedzielibyśmy – grup etnicznych). W okresie niewoli narodowej Kresy stanowiły jawny symbol dawnej świetności państwa.

W II Rzeczypospolitej, w obliczu utraty części wschodnich ziem Polski przedrozbiorowej, Kresami stały się tak zwane Kresy Wewnętrzne, obejmujące wschodnie województwa odrodzonego państwa. „Tworzyły je [...] województwa: wileńskie i białostockie, w jego części wschodniej z Grodnem i Wołkowyskiem, a może i nawet Białowieżą, województwo nowogrodzkie i rozległe, bagniste województwo poleskie ze stolicą w bliższym Warszawy Brześciu nad Bugiem, a dalej województwo wołyńskie, obejmujące także historyczny Krzemieniec, z siedzibą władz w Łucku, wreszcie najbardziej historycznego archetypu kresów bliskie, województwo tarnopolskie [...]” (Kolbuszewski, 2002: 121–122).

Wystawa czasowa (28 czerwca–31 października 2019) prezentowana w toruńskim Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej (MET) poświęcona była Polesiu. Składały się na nią 153 fotografie. Autorami tego w większości czarno-białego obrazu (wystawa zawierała też suplement w postaci współczesnych barwnych ujęć autorstwa podróżnika Bogdana Przystupy) byli dokumentaliści-pasjonaci fotografii i samego Polesia. Wśród nich znaleźli się zarówno „zawodowcy”, tacy jak „ojciec polskiej fotografii” Jan Bułhak (1876–1950) czy Józef Szymańczyk (1909–2003), jak i „amatorzy”, których prace często dorównywały dziełom mistrzów. W gronie tym odnotować wypada także wybitnych etnografów, dla których fotografia była przede wszystkim narzędziem służącym dokumentacji – to Kazimierz Moszyński (1887–1959) i Józef Obrębski (1905–1967).

Wystawa zorganizowana była w Parku Etnograficznym przy MET (ekspozycja w centrum miasta), w obszernych wnętrzach XVIII-wiecznego spichlerza z Bronisławia. Drewniane, naturalne ściany, stropy i podłoga stanowiły dobre tło i kontekst dla ujęć z Polesia. Wystawa dzieliła się na cztery zasadnicze części: I – *Krajobraz*, II – *Wieś*, III – *Miasto*, IV – *Dwór*. Przestrzeń spichlerza w rzucie poziomym ma kształt prostokąta o wymiarach 10,10 × 18,3 m. Dla potrzeb wystawy podzielono ją na cztery segmenty, odpowiadające tematowi ekspozycji (plus wspomniany suplement). Obowiązywał wygodny, bezkolizyjny, zgodny z ruchem wskazówek zegara kierunek zwiedzania. Zdjęcia zaprezentowano na wydrukach wielkoformatowych, na 35 płytach PCV o ciemnozielonym, neutralnym tle.



Podtytuł wystawy odnosi się zarówno do sztuki (a nawet techniki) fotografii, jak też zapewne odsłania intencje autora ekspozycji. Udajmy się zatem na spacer po wystawie, poszukując „kontrastów, głębi, powiększeń”.

Wystawę otwierają plansze z tekstem zawierającym ideę wystawy, mapy Polesia, oraz biogramy 13 autorów prezentowanych na niej fotografii. Pierwsza część poświęcona została krajobrazowi. Ma rację Jacek Kolbuszewski, twierdząc, że „kultura tu chodziła siedmiomilowymi krokami” (2002: 167). I nie idzie tu bynajmniej o kulturę wysoką, elitarną, symbolizowaną przez rozsiane na terenie Polesia dwory, ale o kulturę w najogólniejszym – antropologicznym sensie, która jest zawsze tam gdzie człowiek – każdy człowiek. Fotografie zaprezentowane w tej części, głównie autorstwa Henryka Poddębskiego (1890–1945), ukazują obszar niemal całkowicie zdominowany przez naturę, czego kwintesencją były ogromne, wiosenne rozlewiska określane mianem „morza poleskiego” lub „morza pińskiego”. Jest tu również znakomita fotografia Bułhaka *Stogi nad rzeką Bobryk* (lata 30.) udowadniająca, jak bardzo autor ten inspirował się malarstwem pejzażowym.

W drugiej części, zatytułowanej *Wieś*, widzimy, jak powoli wciska się w ten obszar człowiek, jak zмага się z poleskim błotem, grzęźnie w nim swoimi bosymi stopami i kołami wyplatanych wozów. Bo też drogi, a właściwie to, co pełniło ich funkcję, stanowiło obok rozlewisk rzecznych znak rozpoznawczy regionu. Podróż tymi trasami wśród mokradeł, gdzieś daleko od stacji kolejowej, była dla turystów niezwykle atrakcją, zaś „kresowy, poleski krajobraz ujawniał w takiej wędrówce swą przedziwną, pełną jednak monotonii urodę” (Kolbuszewski, 2002: 118). To, co dla jednych było atrakcją, dla drugich musiało być przekleństwem, choć zapewne „tutejsi” inaczej – w swoisty dla siebie sposób – mierzyli zarówno przestrzeń, jak i czas. Gęsta sieć rzeczna sprawiała, że transport na tych terenach był specyficzny. Rybak poleski nie mógł obyć się bez czółna. Oglądając zdjęcia i uświadomiwszy sobie, że w województwie poleskim tuż przed wybuchem II wojny światowej zarejestrowanych było niespełna 400 aut (Janoczkin, 2018), łatwo dojść do wniosku, że to właśnie czółno bądź łódka, na równi z furmanką, służyły jako podstawowy środek transportu, a nabrzeża Prypeci, Piny i innych rzek stanowiły rodzaj dzisiejszych autostradowych parkingów.

W tym segmencie wystawy najbardziej interesująco przedstawiały się fotografie wsi i jej mieszkańców. Tu wiele zdjęć należy przypisać do ugruntowanego nurtu dokumentującego „typy ludowe”. Autor znakomitych esejów poświęconych fotografii, Wojciech Nowicki, twierdzi, że „zapotrzebowanie na typy ludzkie, charakterystyczne przedstawienia wyznawców religii, zawodów, środowisk, grup etnicznych, nie wymarło razem z pewnym rodzajem dziewiętnastowiecznej fotografii, że – w pokraczej wersji, trochę potajemnie – przeżyło do naszych czasów” (Nowicki, 2015: 58). Dalekie krainy nie miały monopolu na egzotykę. „Również sąsiedzi – zauważa Nowicki – najzwyczajni miejscowi, bywali dziwacznymi w swej obcości, a przez to godni kolekcjonowania. Nie tylko arabki z gołymi piersiami [...], nie tylko handlarze kairsy z głowami w turbanach – ale i baba ze wsi najbliższej, podkrakowskiej,



w kolorowej zapasce, podmalowana akwarelą, ale i chłop w sukmanie, z batem w dłoni [...]. Naszej epoce udającej polityczną poprawność, wszystkim dookoła przyznającej rację, trudno się przyzwyczaić, że tematem zdjęcia może nie być pojedyncze, niepowtarzalne istnienie, ale właśnie typ ludzki – przez to ciekawy, że uśredniony, do innych podobny, wyraziciel fizycznej powłoki jakiegoś ogółu, przedstawiciel rasy, zawodu albo wyznania” (Nowicki, 2015: 59). Przed obiektywem stają istoty cokolwiek obce, spoza głównego nurtu istnienia – miejscowi chłopci, rybacy, przewoźnicy. Te typy ludowe mogą wzbudzać niedowierzanie, że tak było jeszcze całkiem niedawno, że jeszcze żyją ludzie, którzy wtedy przychodzili na świat. Wracając do toruńskiej ekspozycji, zauważyć należy, że świat Polesia też był bliskim, ale całkiem odmiennym światem. Bohaterem eksponowanych zdjęć nie był pojedyńczy włościanin, ale cała poleska nacja – stojąca na drodze, przy studni, wracająca z grzybobrania, z sianokosów itp.

W części wystawy zatytułowanej *Miasto* próżno szukalibyśmy widoków zatłoczonych ulic, samochodów, tramwajów. Tu także poleska natura wlewa się na rynki głębokimi koleinami błotnistych dróg, wybija kałużami, jak na ulicy Bazylińskiej w Pińsku na zdjęciu Stanisława Bochniga (1880–1944). Budynki w tych miasteczkach wydają się śmiesznie małe, nawet jak na tamte realia. Przypominają sektory miejskie odtwarzane we współczesnych skansenach w Sanoku czy Nowym Sączu, dowodząc jednocześnie, że te realizacje (przypominające westernowe scenografie) są jednak odbiciem określonej rzeczywistości historyczno-materialnej. Jest jednak wyraźna dominanta w poleskim krajobrazie. To ogromna bryła kościoła i klasztoru jezuitów w Pińsku. Niczym hiszpański *Escorial* lub owe jezuickie redukcje w Ameryce Południowej kompleks ten górował nad okolicą.

*Dwór* to część wystawy, która dopełnia całości, pozwalając grubą kreską zaznaczyć tytułowe „kontrasty”. Nie ma tu obrazów owej skrajnej biedy poleskiej wsi. Nie ma chałup o krzywych ścianach, krytych rozpadającymi się dranicami. Nie ma bosych stóp utyłanych w gnoju. Są schludne ganki dworków, tapicerowane meble salonów i ludzie zupełnie inni – uczesani, obuci, w nienagannie skrojonych garniturach i sukniach. Poleskie było jednym z tych województw II Rzeczypospolitej, gdzie Polacy byli w mniejszości, reprezentując jednak wyższe i średnie warstwy społeczeństwa. Można się zatem domyślać, że na tych zdjęciach widzimy przedstawicieli owej poleskiej „mniejszości”.

Wracam jeszcze raz pamięcią na wystawę, wsparty zrobionymi w trakcie zwiedzania fotografiami i uzbrojony w katalog z bogatym komentarzem Artura Trapszyca. Staję przed kilkoma zdjęciami, wpatrując się w nie „głębiej”, dokonując ich „powiększenia”.

Cytowany wcześniej Nowicki, znalazłszy punkt zaczepienia w leżącej przed nim fotografii, swobodnie snuje w swoich esejach domysły, często ryzykowne. Stara się w ten sposób zrozumieć założenia obrazu, intencje autora, okoliczności obecne poza kadrem. Spodziewa się po zdjęciach tego, „co może dać fotografia, kiedy jej nie przyrządzamy, by udawała naukę ścisłą” (Nowicki, 2015: 55). Było kilka zdjęć na toruńskiej wystawie, które warto są bardziej wnikliwego wglądu.

Znakomicie prezentowała się seria ujęć autorstwa Szymańczyka – *Grupa gospodarzy, Wyjście na ryby, Powrót rybaków, Kobiety przy studni i Kobiety z dziećmi w dzień świąteczny*. Wszystkie one (poza ostatnim) są datowane na 1937 rok. Choć sfotografowano tu typy ludzkie, to warto dostrzec „istnienie pojedyncze, skryte w rysach twarzy, nie w ubiorze, nie w pozie” (Nowicki, 2015: 69), nie w narzędziu rybackim, łowieckim czy garncarskim. Ludzie są na tych zdjęciach pogodni, choć zmęczeni. Szymańczyk to fotograf miejscowy, „tutejszy”, prowadzący zakład fotograficzny w Kosowie. W dzieciństwie, wcześniej osierocony, zaznał biedy, podejmując się różnych zajęć – świniopasa, stróża, sprzedawcy raków. Mówił zapewne językiem ludzi, których kadrował. Ten dobry kontakt fotografującego i fotografowanych jest tu wyczuwalny. Informuje o tym swoboda, z jaką Poleszacy stają przed obiektywem.

Mamy też zdjęcie niezwykle cenne. Rzadko bowiem fotografom w tamtych czasach udawało się uchwycić zabawę. Może wychodzili z założenia, że nie stanowi istotnego tematu (to „tylko” zabawa). Autorem zdjęcia jest Obrębski – ów etnograf i socjolog prowadzący na Polesiu badania w połowie lat 30., których efektem były liczne opracowania, publikacje i bogaty materiał dokumentacyjny. Zdjęcie zatytułowane jest *Zabawy dzieci na ulicy wiejskiej*. To istotny moment. Oto bowiem na większości zdjęć wszystko jest statyczne jak w XIX-wiecznej fotografii. Ale nieśmiało pojawia się ruch, który wypełni negatywy w kolejnych dekadach. Obrębski uchwycił zabawę dzieci w „węża” na wiejskiej drodze. Kilkanaścioro uczestników biegnie jedno za drugim, trzymając się za ręce. Prowadzący robią ostry nawrót. Malcy doczepieni w ogonie owego „węża” ryzykują wywrotkę, ale niebezpieczeństwo to stanowi istotę zabawy. Liczy się szybkość, chwilowe oszołomienie i brak kontroli nad ciałem. Na skraju drogi stoi chłopiec. Pozycja, którą przyjął, zdradza gotowość przyłączenia się do zabawy. Czy mu się to udało?

Jest tu też zdjęcie pozwalające oglądającemu dokonać pewnego uzupełnienia opisu. Ukazuje ono zalaną słońcem restaurację Kresówka w Brześciu nad Bugiem. Pusta ulica i budynek ozdobiony gankiem – nad nim szyld z nazwą lokalu. Nie ma w opisie daty. Ale oto na ścianach restauracji świeżo rozwieszono plakaty polskiego filmu *Ponad śnieg*, którego premiera odbyła się w 1929 r. Pozwala to z dużą pewnością datować zdjęcie. Za 10 lat wybuchnie wojna.

Moje ulubione to *Hrabina Zofia Chomętowska podczas polowania na głuszcę w bagnach na Polesiu, 1930–1936*. Zdjęcie wydaje się kompozycyjnie doskonałe. Pogodna i lekko uśmiechnięta arystokratka stoi po kostki w płytkim rozlewisku. W tle brzozowy las. Pod prawą pachą Chomętowska trzyma sztucer skierowany fachowo lufą w dół. Rozpięta zawadiacko, podbita futrem skórzana kurtka odsłania krótki wełniany sweter przepasany pod piersiami. Na głowie kapelusz typu kłobuk. Po prawej stronie hrabiny przystanął człowiek do pomocy. W obu rękach trzyma dwa potężne martwe głuszcze. Baranica zsuwa mu się z czoła na oczy. Obie sylwetki dosyć wyraźnie odbijają się w lustrze spokojnej wody. Tu też uderza kontrast. Pomocnikowi nie jest do śmiechu. Od razu widać, kto tu jest „panem sytuacji”, „królem życia” i „rozdaje karty”; kto bawił się na polowaniu, a kto był tu w pracy. Ten pomocnik okazuje się

ważnym elementem kompozycyjnym zdjęcia. Choć smutny – ożywia je i równoważy postać Chomętowskiej.

Przedwojenny szlagier głosił:

Pośród łąk lasów i wód toni  
W ciągłej pustej życia pogoni  
Żyje posępny lud

Brzęczą much roje nad bagnami  
Skrzypi jadący wóz czasami  
Poprzez grząską rzekę w bród

Czasem ozwie się gdzieś łosia ryk  
Albo gdzieś w głębi dziki głuszcza krzyk  
Potem znów cisza niczym niezmaczona  
Dusza śni pustką rozmarzona

Piękny o Polesiu sen  
Polesia czar, to dzikie knieje, moczary  
Polesia czar, to dziwny wichru jęk  
Gdy w mroczną noc z bagien wstają opary

Serce me drży, dziwny ogarnia lęk  
Słyszę jak w głębi wód jakaś skarga się miota  
Serca prostota wierzy w Polesia czar

Jego autor – Jerzy Artur Kostecki – pisząc ostatni wers, zdawał się doskonale rozumieć, że obraz Polesia ukształtowany jest z emocji i wyobraźni. Toruńska wystawa, w części dotyczącej krajobrazu, wizerunek ten potwierdza. Przyroda Polesia przemawia sama za siebie. Jest zjawiskowa i niepowtarzalna nawet na czarno-białych zdjęciach. Człowiek niewiele przy niej manipulował. Rachityczne miasta, słabo rozwinięty przemysł i marna infrastruktura nie zagrażały tu naturze. Wystawa demaskuje jednak mit wielokulturowej idylli. Czyni to w sposób nienachalny i nakazujący kojarzyć fakty i okoliczności. Ta wystawa niepokoi.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że coś tu, na Polesiu, szło nie tak. Ziemie te znalazły się na szarym końcu w planie inwestycyjnym młodego państwa. Centralny Okręg Przemysłowy, Gdynia, magistrała węglowa były daleko. Jak pisał Kolbuszewski: „Polesie urzekało egzotykiem, który jednak nie mógł przesłonić obrazu biedy, nędzy i zaco-fania” (Kolbuszewski, 2002: 101). Niewiele pomagała tu swoista propaganda kresowa, którą uprawiali przedstawiciele pręźnie rozwijającego się w II Rzeczypospolitej ruchu regionalistycznego. Zresztą ruch ten u swojego zarania bardziej zainteresowany był zagadnieniami kulturowymi niż gospodarczymi, bo i rozwiązywanie tych drugich wymagało poważniejszych nakładów i działań systemowych, na co szlachetni społecznicy-regionaliści nie mieli większego wpływu. Koncentrowali się więc na dokumentowaniu kultury ludowej, ochronie zabytków, akcji edukacyjnej, licząc na

to, że uda się tym sposobem wciągnąć mieszkańców tych ziem w nurt polskiego życia społeczno-narodowego. Odludkowie Poleszucy, podobnie jak Huculi, stanowili nie lada atrakcję turystyczną, byli przedmiotem badań etnograficznych, „ale ich obraz w mieszkańcach centralnych części kraju budził raczej wyobrażenia o egzotyczności Kresów niż o obywatelskiej integracji w obrębie jednego państwa”, zaś „wielobarwny etnicznie i etnograficznie obraz Kresów atrakcyjniej jawił się na turystycznych folderach niż w rzeczywistości kresowego życia” (Kolbuszewski, 2002: 134–137). Tutejsi – ów „posępny lud” – byli interesujący, bo zabiedzeni, sterani, dziwacznie ubrani.

Najbardziej jednak niepokoi zestawienie dworu i wsi. Każe ono przypuszczać, że w obszarze stosunków społecznych nic tu się nie zmieniło nie tylko od XIX w., ale wręcz od czasów I Rzeczypospolitej. Analfabetyzm sięgał tu 70%. Czas jakby się tu zatrzymał, ale wiemy, że jednocześnie świat wokół przyspieszał. Świadomość narodowa i klasowa poleskiego ludu była budzona z głębokiego snu za sprawą utworzonej za wschodnią granicą Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej i agitacji komunistycznej (Trapszyc, 2019: 21, 27). Zdjęcia doskonale obrazują fakt, że polescy muzykowie nie mogli być zbyt przywiązani do „opcji polskiej”, a budujący się po sąsiedztwie komunistyczny ład mógł być dla nich kuszący. Udokumentowane na fotografiach prymitywne zajęcia, łapcie z kory, ślegowe dachy i inne archaizmy każą sądzić, że Poleszucy nie mieli nic do stracenia. Ze zderzenia, które przyniósł wrzesień 1939 r., nikt nie wyszedł bez szwanku. Początkowo rzecz jasna historia brutalnie obeszła się z mieszkańcami dworów, państwowymi urzędnikami, klerem. Na lud spadło nieszczęście przymusowej kolektywizacji, zburzenie tradycyjnej struktury wsi, całkowita kontrola nad wszelkimi przejawami życia politycznego oraz duchowego, likwidacja wolności słowa i myśli. Okoliczności te zmieniły społeczno-kulturowe oblicze tej ziemi. Dostało się nawet krajobrazowi i architekturze. Zburzono piński kościół jezuitów i ład, który on symbolizował, nie dając w zamian zbyt wiele.

Co do sztuki ekspozycyjnej – bo i o niej wypada wspomnieć w ramach recenzji wystawy – to pojawia się łyżka dziegciu w beczce poleskiego miodu. Plansze z fotografiami posiadały zbiorcze podpisy umieszczone w lewym dolnym rogu, czyli tuż nad podłogą. Zatem aby zapoznać się z tymi tekstami, należało kucnąć, zgiąć „w pół” lub uklęknąć. Przestroga: „nie czynь drugiemu, co tobie niemiłe”, adresowana do muzealnika, pasuje tu jak ulał. Nieco dziwi też to, że ani na samej wystawie, ani w starannie wydanym przewodniku – komentarzu autorskim, nie wspomniano o świetnych reportażach Ksawerego Pruszyńskiego i Melchiora Wańkowicza, starających się ukazać Polesie bez ogródek – jako teren, gdzie polska polityka społeczna, narodowościowa, gospodarcza i kulturalna miała swoje dobre i złe strony. Dobrze prezentowałyby się na wystawie cytaty-motta obu mistrzów reportażu. To jedyne uwagi krytyczne.

Spostrzeżenia przedmiotów mają charakter sensowny, gdyż nie ograniczają się wyłącznie do wyglądu zmysłowego, ale także obejmują ich znaczenia (Jędrzejewska,

2008: 39). Dotyczy to także fotografii. Można ją bowiem potraktować jako dosłowny, percepcyjny przekaz ikoniczny, który odzwierciedla rzeczywistość – nawiązuje do oznaczonego obiektu. W innym porządku można w fotografii dostrzec ukryte znaczenia wynikające z kontekstów tradycji społecznych, historii, rodzaju dyskursu (Olechnicki, 2003). W tym drugim przypadku mogą pojawić się różne sposoby odczytywania obrazu. Fotografia jako znak symboliczny „wysyła ukryte komunikaty opierające się o skonwencjonalizowane kody i kulturową kompetencję odbiorcy” (Jędrzejewska, 2008: 39). Ukazane na wystawie *Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia* obrazy wystąpiły w podwójnej roli. Stanowiły nie tylko znakomity dokument miejsca i czasu, ale również – dzięki umiejętnemu zestawieniu – inspirowały do przemyśleń wykraczających poza to, co fizycznie na nich widoczne.











Fragmenty wystawy. Fot. 1, 2, 4 Damian Kasprzyk, fot. 3 Dorota Kunicka

## Bibliografia

- Janoczkin S. (2018), *Motoryzacja w powiecie łuninieckim i na Polesiu*, „Echa Polesia”, nr 4, <http://polesie.org/7960/o-motoryzacji-w-powiecie-luninieckim-i-na-polesiu/> [dostęp: 30.09.2019].
- Jędrzejewska P. (2008), *Antropologiczna analiza obrazu na przykładzie fotografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej (QSF – Edycja Polska)”, nr 1.
- Kolbuszewski J. (2002), *Kresy*, seria wyd. „A to Polska właśnie”, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Markocka M. (2014), *Regionalizm – wielość znaczeń i definicji*, „Zeszyt Naukowy Międzynarodowego Centrum Dialogu Międzykulturowego i Międzyreligijnego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie”, nr 2.
- Nowicki W. (2015), *Odbicie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Trapszyc A. (2019), *Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Toruń.

**Justyna Michalik**  
Dolnośląska Szkoła Wyższa

# SYTUACJA OSÓB STARSZYCH WE WSPÓŁCZESNYM SPOŁECZEŃSTWIE WIDZIANA Z PERSPEKTYWY OSÓB MŁODYCH

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_07jm](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_07jm)

## Streszczenie

W zależności od społeczeństwa pozycja człowieka starego bez względu na jego płeć wiąże się ze wzrostem bądź utratą statusu. W większości społeczeństw seniorom przypisuje się w dużej mierze prestiż. Nie jest tematem spornym to, że na przestrzeni lat wizerunek człowieka starego oraz jego miejsce w społeczeństwie uległy przeobrażeniom. Obecnie kulturę polską cechują dynamiczne zmiany, wobec których osoby starsze mogą czuć się wykluczone ze społeczeństwa, dlatego też zasadniczym celem prezentowanych badań było poszukiwanie odpowiedzi na następujące pytanie: „Jaki jest współczesny obraz ludzi starszych wśród młodych dorosłych?”.

**Słowa kluczowe:** ludzie starzy, wykluczenie społeczne, młode pokolenie, nowoczesność, starzenie się

## The situation of the elderly in contemporary society seen from the perspective of youth Summary

Depending on the community, the elderly, irrespective of gender, are associated with an increase or loss of status. In the majority of communities, older people are connected with prestige. It is undeniable that, over time, the image of the old person and his or her position in the community has altered. Currently, Polish culture is characterised by dynamic change, and older people may feel excluded from the wider community. This article

seeks to answer the following question: „What is the contemporary image of elderly people among young adults?”

**Keywords:** old people, social exclusion, young generation, modernity, ageing

## Wstęp

„Współczesna kultura w Polsce została zdominowana przez młodość. Media przedstawiają starość głównie z punktu widzenia ułomności fizycznych, ukazując choroby wieku starczego i problemy z nimi związane. Wiek senioralny nie jest przedstawiany jako naturalna faza życia każdego człowieka, w której – mimo niedomagań fizycznych – osiągnąć można pełnię rozwoju psychicznego i duchowego” (Pakos, 2017: 168), dlatego też można mówić obecnie o ogromnym zróżnicowaniu społecznym zarówno pod względem gospodarczym, jak i kulturowym oraz ekonomicznym. Według Barbary Szackiej (2003), kultura oznacza wszystko to, co jest stworzone przez człowieka, co jest przez niego nabywane w procesie uczenia się i przekazywane innym ludziom, a także następnym pokoleniom dzięki informacji pozagenetycznej. Kultura jest tworem zbiorowym, nieindywidualnym, który powstaje i rozwija się w wyniku kontaktów między osobnikami przekazującymi sobie różne informacje i uczącymi się od siebie nawzajem, jak reagować i zachowywać się w rozmaitych okolicznościach. Skoro kultura jest tworem zbiorowym, to każda osoba ma wpływ na kształtowanie zarówno dobrych, jak i złych postaw społecznych.

Nie tylko kultura, ale także przekazywane wartości mają wpływ na to, jak osoby starsze będą funkcjonowały w społeczeństwie. Współczesna rzeczywistość oferuje bogactwo zmian, różnorodność oraz możliwości wyboru. „Stosunek społeczeństwa do ludzi starszych jest uwarunkowany wieloma czynnikami. Wpływa na niego środowisko, w którym senior funkcjonuje. Wpływa na to sytuacja zdrowotna, rodzinna oraz sposób, w jaki osoba starsza nawiązuje kontakty społeczne” (Pakos, 2017: 169). Zrozumienie potrzeb starszego pokolenia jest także dla wielu, szczególnie młodych, trudnym zadaniem. Zdaniem Łukasza Łotockiego (2017), obecnie mamy do czynienia z ambiwalencją starości; z jednej strony sięgamy po pozytywne skojarzenia ze słowem „starość”, z drugiej – osoby w wieku senioralnym w dzisiejszym świecie zostają napiętnowane społecznie. Należy podkreślić, że w kontekście innych norm kulturowych osoba starsza często może sobie pozwolić na zachowania, które w przypadku młodego człowieka natychmiast zostaną negatywnie ocenione. Z jednej strony zatem starość sprzyja odwadze wyrażania sądów i stanowczości, z drugiej natomiast – usprawiedliwia zachowania, które w przestrzeni publicznej mogą być powszechnie uznawane za niestosowne.

W czasach antycznych starzec był postrzegany jako człowiek pełen godności. Pitagoras podzielił życie człowieka na cztery okresy, porównując je do pór roku. W starożytnej Sparcie najważniejszym organem była rada starszych skupiająca obywateli po 60. roku życia. Oryginalne poglądy na temat starości wygłaszał Ciceron, który wyraził opinię, że „wszyscy ludzie pragną dożyć starości, a kiedy nadejdzie,

narzekają na nią” (za: Miłkowska, 2014: 178). Rzymski filozof i mąż stanu uważał starość za nieszczęście, „ponieważ osłabia organizm, pozbawia zmysłowych przyjemności i oznacza zbliżającą się śmierć” (Pakos, 2017: 169). Postrzeganie starości jest obecnie próbą zrozumienia zmian, które dokonały się na przestrzeni lat. Przeobrażenia, jakim uległo środowisko fizyczne oraz praktyki kulturowe, spowodowały zmianę roli seniora. Wkroczywszy w okres starości, człowiek we współczesnej kulturze jest traktowany zupełnie inaczej niż na etapie swojej młodości i dorosłości. Pokolenie osób starszych, które przeżyły swoje dzieciństwo oraz czasy wczesnej młodości w okresie powojennym, funkcjonowało w zupełnie odmiennych od dzisiejszych realiach. Rzeczywistość ostatnich 40 lat przesiąknięta była elementami kultury, która została nazwana przez socjologów „tradycyjną”, a obecnie przybrała kształt kultury „ponowoczesnej” (Zalewska, 2009: 8). W społeczeństwie tradycyjnym tolerancja, troska o dobro innych, a nawet zwykła ludzka życzliwość stanowiły podwaliny egzystencji. Według Czerwińskiego (1969), rozkwit kultury miejskiej oraz wzorców europejskich spowodował zmianę stosunku do osób starszych. Dynamika przeobrażeń zachodzących w świecie sprawia, że współczesność jest nazywana „płynną nowoczesnością”. Wydaje się, że wobec tych zmian współczesny senior może czuć się wykluczony.

Analiza zmiany w podejściu do grupy osób w wieku senioralnym wymaga scharakteryzowania pokrótce historii postrzegania starości na terenie Polski. Według Kłóskowskiej (1996), termin „kultura ludowa” został wprowadzony w Europie na początku XIX wieku na oznaczenie zespołu elementów kulturowych ukształtowanych w obrębie niższych warstw społecznych określanych jako lud. Zdaniem Szynkiewicza (1976), na początkach XX wieku na terenie Polski występowała rodzina wielopokoleniowa, która charakteryzowała się pokrewieństwem w linii prostej oraz wspólnie gospodarowała w jednym gospodarstwie. Rodziny wielopokoleniowe zamieszkiwały gospodarstwo domowe, w którym panował podział na ściśle określone role męskie i żeńskie. Kobieta zajmowała się domem, dbając o ognisko domowe, natomiast mężczyzna zajmował się pracą fizyczną. W przypadku śmierci lub choroby najstarszego członka rodziny gospodarstwo przechodziło w ręce młodszego pokolenia. Wyżej przedstawiony model funkcjonowania rodziny pokazuje, że starość przychodziła w momencie dobrowolnej lub przymusowej rezygnacji z pełnienia funkcji gospodarza domu. Joanna Schmidt (2017), recenzując książkę Bartłomieja Gapińskiego *Ludzie starzy na wsi polskiej od schyłku XIX wieku po roku 1939*, podkreśla, że zmiany społeczne, które zachodziły w czasach między ostatnimi latami zaborów a okresem, gdy Polska odzyskała niepodległość, były znaczące dla późniejszych przemian. Sam Gapiński (2014) zauważa, że najistotniejsze różnice dostrzec można w sferze mentalności. „W wyniku postępującej industrializacji, coraz lepszego stanu oświaty i szerszych horyzontów myślowych społeczności wiejskiej ludzie starzy w o wiele mniejszym stopniu stanowili już autorytet dla młodszego pokolenia” (Schmidt, 2017: 214). Gapiński podkreśla też, że istotnym elementem wartościowania chłopów w jesieni życia była praca – zarówno jej zakres, jak i zdolność do jej wykonywania. Sposób traktowania społecznego ludzi starszych na wsi był zależny od tego, czy byli

oni jednostkami produktywnymi. Osoby starsze, które nie pracowały, nie były dobrze tolerowane społecznie, ponieważ wymagały opieki, a to wiązało się z pewnymi nakładami finansowymi. Dlatego seniorzy jak najpóźniej wyrażali chęć przekazania swojego majątku potomkom, ponieważ oznaczało to dla nich utratę autorytetu. Autor książki zaznacza, że takie sytuacje miały miejsce nie tylko w środowisku wiejskim, złe traktowanie osób starszych można było zaobserwować także w rodzinach lepiej usytuowanych. „Z problemem źródeł utrzymania na starość i stosunku między starymi rodzicami a dorosłymi dziećmi wiąże się także zjawisko żebractwa. Wędrownymi żebrakami zostawali bardzo często starzy ludzie niezdolni już do innych form zarobkowania. Zmuszani byli do tego przez dzieci lub dobrowolnie opuszczali rodzinę, gdy nie starczało pożywienia dla wszystkich domowników. Pełnili ważną rolę informatorów w społecznościach wiejskich, zwłaszcza do przełomu XIX i XX w.” (Schmidt, 2017: 215).

Zajmując się tematyką starości, należy się zastanowić nad tym, gdzie należy właściwie umiejscowić ową granicę, po przekroczeniu której człowiek wchodzi w ten okres swojego życia. Starzenie się jest procesem nieuniknionym, a samo pojęcie późnej dorosłości jest trudne do zdefiniowania.

Właściwe określenie granicy okresu młodości i późnej dorosłości, nie jest proste do zdefiniowania, ponieważ wiąże się to z faktem indywidualnego tempa, niejednorodnym obrazem starości oraz kulturowymi różnicami w wyborze kryteriów starości, a ponadto okres ten charakteryzuje się przewagą zmian regresywnych nad progresywnymi. Z biologicznego punktu widzenia, starość jest ubocznym, nieadaptacyjnym produktem ewolucji, natomiast z punktu widzenia psychologicznego może być postrzegana jako ostatnia szansa rozwojowa (Straś-Romanowska, 2011: 326, zob. biologiczny wymiar starzenia się, podrozdz. 12.3).

Z biologicznego punktu widzenia starzenie się jest postępującym procesem, powodującym zmniejszanie się zasobów funkcjonowania i tym samym stopniowe ograniczanie możliwości adaptacji, zarówno do środowiska zewnętrznego, jak i wewnętrznego (Borysławski, 2005). Według Lubczyńskiej-Kowalskiej (2005), biologiczne zmiany w późnej dorosłości są zmianami wstecznymi, zachodzącymi wskutek zaniku zdolności reprodukcyjnej komórek organizmu. Dyczewski (1994) uważa natomiast, że ten, kto wkracza w wiek pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu lat, odczuwa spowolnienie niemal wszystkich czynności organizmu, zaczynają dawać znać o sobie różnego rodzaju schorzenia, wykazuje pewne cechy konserwatyzmu w widzeniu i ocenianiu wielu spraw, ogranicza swoje kontakty z szerokim środowiskiem, słabnie w nim nastawienie ku przyszłości i coraz chętniej sięga do przeszłości, zatapia się we wspomnieniach, jak gdyby oblicza, co zrobił w swoim życiu i gdzie zostawił ślad swojego istnienia. Obecnie typologie okresu starości przedstawiają się zupełnie inaczej niż ponad 20 lat temu. Braun-Gałkowska (2016) podkreśla, że ludzie we wczesnej starości (60–70 lat) wobec wyraźnego przedłużenia ludzkiego życia w dzisiejszych czasach właściwie nie są jeszcze starzy. Można raczej mówić o nich jako o ludziach starzejących się, a określenie „starzy” odnosić do osób po 70. roku życia. Dla tych naprawę starych osób można stworzyć inne typologie. Zdaniem Kurka (2008), przeciwna długość życia, polepszająca się kondycja fizyczna osób starszych oraz wzrost



aktywności zawodowej wśród osób po osiągnięciu wieku emerytalnego skłoniły badaczy do wyróżnienia dwóch grup subpopulacji osób starszych: młodszy-starsi (*young-old*) oraz starsi-starsi (*old-old*), zwykle definiowani jako grupa osób w wieku 80 lub 85 lat i więcej. Starzenie się subpopulacji osób starszych zwane jest w literaturze starzeniem podwójnym (*double ageing*) i polega na wzroście udziału osób sędziwych w strukturze osób w wieku 65 lat i więcej. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez GUS w końcu 2017 roku, liczba ludności Polski wyniosła 38,4 mln, w tym ponad 9 mln to osoby w wieku 60 lat i więcej. W miastach ludność w starszym wieku stanowi ponad 26% populacji, na terenach wiejskich ten odsetek jest mniejszy i wynosi 21% mieszkańców.

## Starość metrykalna a emocjonalna

Z przeprowadzonych badań empirycznych wynika, że ludzie młodzi różnie określają granicę wieku senioralnego. Należy jednak zauważyć, że ten subiektywny próg starości określany przez badanych zależy od ich miejsca zamieszkania – przyczyn tych rozbieżności można doszukiwać się głównie w istniejących różnicach kulturowych, edukacyjnych oraz majątkowych zarówno na większych, jak i mniejszych obszarach. Dla 40% kobiet oraz 52% mężczyzn z obszarów miejskich starość zaczyna się dopiero wtedy, kiedy człowiek sam uważa się za osobę w wieku senioralnym, dlatego sądzą oni, że życie nie kończy się, a dopiero zaczyna na emeryturze. Młodzi uważają, że życie w mieście przynosi wiele możliwości do wartościowego spędzenia czasu wolnego, dlatego osoby starsze powinny korzystać z wielu propozycji adresowanych właśnie dla nich, aby nie odczuwać samotności wśród otoczenia. Zdaniem badanych, wielu seniorów jest zainteresowanych tematem profilaktyki zdrowia, a wiedza z tego zakresu pozwala im długie lata pozostać samodzielną jednostką, która nie obciąża najbliższych. Z ich obserwacji wynika także, że osoba w wieku senioralnym ma obecnie wysoki poziom samooceny, dlatego nieustannie rozwija się na wielu polach. Nieufność kobiet z obszaru wielkomiejskiego wobec tradycyjnych wzorców kobiecości powoduje, że cenią one przede wszystkim niezależność, nie odczuwając potrzeby spełnienia tradycyjnych kobiecych ról. Ich zdaniem, wiek kobiety nie powinien być obecnie tematem dyskusyjnym.

Zupełnie odmienne podejście do tego tematu prezentują badani z mniejszych miejscowości. Dla 60% młodych Polek oraz 48% mężczyzn charakter wykonywanej pracy ma ogromny wpływ na styl oraz jakość życia osób starszych. Czynne zajmowanie się gospodarstwem domowym powoduje wcześniejsze wyczerpanie fizyczne oraz zmęczenie życiem, a to skutkuje przesunięciem granicy wiekowej, w której osoba wchodzi w tzw. jesień życia. Trud codzienności przyczynia się do tego, że osoby starsze nie mają zarówno chęci, jak i siły na aktywne uczestniczenie w życiu społecznym. Badani podkreślają, że w mniejszych miejscowościach pomimo wielu programów, które mają na celu aktywizację osób starszych, podejście w tej kwestii grupy zainteresowanej nie uległo zmianie. Poznawanie czegoś zupełnie innego,



dotąd nieznanego, budzi lęk wśród wielu seniorów, a chcąc czuć się bezpiecznie, decydują się na spędzenie czasu w miejscu im znanym. Życie osób starszych w mniejszych miejscowościach wygląda zupełnie inaczej niż funkcjonowanie tej samej grupy wiekowej w wielkim mieście – wspólne gospodarstwo domowe, które łączy pokolenia, jest też przestrzenią, gdzie seniorzy nie są pozostawieni sami sobie, gdzie czują wsparcie najbliższych, nie odczuwają jednocześnie potrzeby poznawania nowości.

## **Kontakt emocjonalny z osobami w wieku senioralnym**

Na pytania: „Czy osoby młode chętnie nawiązują kontakty z seniorami?” oraz „Czy przebywanie w towarzystwie osób starszych sprawia im przyjemność?”, odpowiedzi były bardzo zbliżone. 36% mieszkańców większych oraz 64% osób z mniejszych miejscowości uważa, że współczesność nie sprzyja nawiązywaniu kontaktów międzypokoleniowych. Analiza materiału badawczego pozwoliła na wyodrębnienie takich cech oraz sposobów zachowania, które przeszkadzają osobom młodym w zacieśnianiu kontaktów z seniorami. Jedną z najczęściej podawanych przyczyn był brak porozumienia na płaszczyźnie spraw codziennych. Odmienność w sposobie życia osób młodych i starszych może doprowadzać do sytuacji konfliktowych, a to wpływa niekorzystnie na relacje międzypokoleniowe. Bardzo często zdarza się tak, że decyzje podejmowane przez młodych nie są akceptowane przez starszych, ponieważ sposób postępowania tych pierwszych jest zupełnie odmienny od tego, jaki wybrałoby starsze pokolenie.

## **Emigracja zarobkowa wśród młodych dorosłych a senior w rodzinie**

W odniesieniu do pytania: „Czy zdaniem osób młodych wyjazd w celu poprawy warunków materialnych może przyczynić się do poczucia samotności wśród seniorów?”, odpowiedzi badanych były bardzo zróżnicowane. 28% kobiet oraz 24% mężczyzn z mniejszych miejscowości było zdania, że emigracja zarobkowa mogłaby wywołać u osób starszych dyskomfort psychiczny, który wiąże się z pozostawieniem tej grupy społecznej bez wsparcia, a to z kolei przekłada się na trudności dla seniora w codziennym funkcjonowaniu. Dlatego tylko trudna sytuacja finansowa bez perspektywy jej zmiany w przyszłości byłaby powodem, dla którego badani podjęliby decyzję o pracy w innym kraju – taka postawa pokazuje, że dla młodych mieszkających w małych miejscowościach rodzina jest pewnego rodzaju opoką, która jest dobrem nienaruszalnym. Pomoc bliskim jest nie tylko obowiązkiem, ale częścią składową dobrego wychowania. Z kolei dla 72% kobiet oraz 76% mężczyzn mieszkających w większych miejscowościach wyjazd do innego kraju jest często szansą

na lepsze życie, dlatego częściej niż osoby młode z mniejszych miejscowości podejmują taką decyzję, pomimo świadomości, że takie działania mają wpływ na odczuwanie samotności u osób starszych.

## Aktywność zawodowa w późnej dorosłości

W celu zebrania opinii na temat tego, jak młodzi Polacy podchodzą do sprawy aktywności zawodowej seniorów, zadałam badanym pytanie, jak według nich współcześnie wygląda sytuacja finansowa oraz aktywność zawodowa osób w późnej dorosłości. Zdania w tej kwestii były podzielone. Według 32% kobiet oraz 40% mężczyzn mieszkających w mieście seniorzy chętnie podejmują aktywność zawodową, a nowoczesne technologie mogą im pomóc w znalezieniu odpowiedniego zajęcia. W większych skupiskach miejskich coraz rzadziej panuje przekonanie, że przejście na emeryturę jest związane z brakiem aktywności zawodowej. Badani uważają, że otwartości oraz pogody ducha może pozazdrościć seniorom niejedna młoda osoba, a dokładność w wykonywaniu obowiązków, doświadczenie życiowe oraz dotychczasowe doświadczenie zawodowe są bardzo pomocne w znalezieniu satysfakcjonującej pracy. Dlatego seniorzy nie powinni obawiać się podejmowania nowych wyzwań zawodowych. Z kolei 36% kobiet oraz 43% mężczyzn z mniejszych miejscowości do tematu pracy zawodowej osób starszych podchodzi sceptycznie. Z ich obserwacji wynika, że dla seniorów z ich otoczenia pożegnanie z aktywnością zawodową i odejście na emeryturę jest jedną z wielu składowych „jesieni życia”, dlatego też spokojna starość to nie tylko odpoczynek w zaciszu domowym, ale także niezajmowanie myśli pracą zawodową.

## Aktywność fizyczna a jesień życia

Wśród odpowiedzi na pytanie, czy według grupy badanej seniorzy radzą sobie wśród innych sprawnych i aktywnych fizycznie oraz czy chętnie podejmują tego typu aktywność, zdania obu grup były wyraźnie podzielone. Dla 48% kobiet oraz 55% mężczyzn z większych miejscowości aktywność fizyczna odgrywa istotną rolę w codziennym funkcjonowaniu, dlatego też, wiedząc, jakie korzyści niesie z sobą taki styl życia, uważają, że osoba w każdym wieku nie tylko może, ale powinna być aktywna. Zdaniem badanych, obecnie osoby starsze mają wiele możliwości, aby zadbać o swoją kondycję fizyczną. Oferta zajęć, także tych bezpłatnych, dla osób powyżej 60. roku życia jest zróżnicowana i bardzo ciekawa, dlatego osoby w wieku senioralnym mają możliwość uczestniczenia w zajęciach organizowanych przez kluby sportowe, a czas spędzony w gronie rówieśników może być najlepszym lekiem na samotność i nudę. Aktywność seniorów na obszarach oddalonych od większych skupisk miejskich była tematem dyskusyjnym. Młodzi ludzie byli zdania, że osoby starsze pomimo świadomości, jaką sami posiadają na temat zdrowego stylu życia,

nie odczuwają potrzeby do zapoznania się bliżej z tym tematem. Według badanych, jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest brak świadomości wśród seniorów, że ruch to zdrowie. Zakorzenione poglądy wśród najstarszych mieszkańców mniejszych miejscowości dotyczące biernego stylu życia na emeryturze pozostają w oczach młodych ciągle niezmiennie.

## **Ekskluzja społeczna osób starszych**

Opinie osób młodych, mieszkających zarówno w mieście, jak i na jego obrzeżach, dotyczące ekskluzji osób w wieku senioralnym były do siebie zbliżone. Według 64% kobiet oraz 48% mężczyzn z większych skupisk miejskich, wykluczenie osób starszych nie jest w ich środowisku tematem tabu. Młodzi ludzie uważają, że dzięki realizowaniu wielu programów wspierających osoby starsze ta grupa społeczna nie powinna czuć się marginalizowana. Kluby seniora organizują czas wolny, pomagają zawierać nowe znajomości, co pozwala zerwać z poczuciem osamotnienia, natomiast kluby sportowe wspierają osoby starsze w podejmowaniu aktywności fizycznej. Przyczyn takiego stanu rzeczy można doszukiwać się na wielu płaszczyznach. Z punktu widzenia badanych szybkie tempo życia skutkuje tym, że osoby najbliższe nie spędzają z sobą zbyt wiele czasu, a to wpływa niekorzystnie na kontakty międzyludzkie. Dobrych relacji nie są w stanie zastąpić nawet najlepsze programy wsparcia dla seniorów czy organizowane dla tej grupy miejsca spotkań. Brak chęci poznania sposobu życia, zachowania oraz nieakceptowanie przez młodych cech późnej dorosłości prowadzą do wzrastającej niechęci wobec osób starszych. Dla 60% mężczyzn i 52% kobiet z mniejszych miejscowości, którzy dzielą wspólne gospodarstwo domowe z osobami starszymi, podejście seniorów do różnorodnych ofert adresowanych w ich kierunku jest bardzo zachowawcze, ponieważ wolą oni spędzać czas w domu bądź w miejscu im znanym, w którym czują się bezpiecznie, a takie zachowanie w konsekwencji prowadzi do samowykluczenia. Brak chęci do życia, zmienne nastroje, upór, zbyt duża ostrożność, rozważa oraz obawa przed ryzykiem – to tylko kilka z wielu cech, z powodu których seniorzy są nieakceptowani społecznie.

## **Obraz starości wśród młodych dorosłych**

Odnosząc się do pytania dotyczącego obrazu własnej starości wśród osób z młodego pokolenia, zdecydowana większość tej grupy – głównie z większych miejscowości – woli obecnie nie myśleć o tym etapie życia; realizując się na wielu płaszczyznach, nie odczuwają potrzeby zastanawiania się nad tym, co będzie w przyszłości, podkreślając jednocześnie, że doceniają oni zalety jesieni życia, np. doświadczenie oraz mądrość życiową. Obraz człowieka starego budują często w oparciu o własne doświadczenia, zdobyte w kontakcie ze znanym osobiście seniorem, te zaś z dużym

prawdopodobieństwem mogą mieć charakter pozytywny. Osoby z mniejszych miejscowości pomimo często bliskich kontaktów międzypokoleniowych nie rozumieją swoich dziadków i uważają, że oni w późnej starości będą ich przeciwieństwem, ponieważ dla badanych starość to nie wyłącznie odpoczynek, to także próba realizacji jeszcze dotąd niespełnionych marzeń. Owszem, u osób młodych widoczny jest brak refleksji nad przemijaniem, nad starością oraz nad ograniczeniami tego wieku, ale jak sami twierdzą, w dzisiejszym świecie można żyć bez ograniczeń, nie oglądając się za siebie. Dzisiaj sprawni umysłowo oraz silni fizycznie nie dopuszczają do siebie myśli, że to może się kiedyś zmienić.

## **Zróźnicowanie opinii ze względu na poziom wykształcenia oraz miejsce zamieszkania. Wnioski**

Z analizowanych badań wynika, że miejsce zamieszkania oraz poziom wykształcenia badanych mają znaczenie dla opinii na temat tego, co wpływa na stosunek ludzi młodych do osób starszych oraz jak senior jest widziany przez młode pokolenie. Mieszkańcy miasta częściej wskazywali na kult młodości, rozwój zawodowy oraz fizyczny, natomiast respondenci z terenów wiejskich byli zdania, że pomimo ciągłej gonitwy i życia w natłoku obowiązków troska o najbliższych, szacunek oraz szeroko rozumiana pomoc osobom starszym odgrywają bardzo ważną rolę w budowaniu udanych relacji z osobami w późnej starości – a takie postawy skutkują brakiem poczucia wykluczenia wśród seniorów. Istotną rolę odgrywał poziom wykształcenia osób z grupy badanej – wyższe wykształcenie, które w większości posiadała grupa osób mieszkających w mieście, wiązało się w dużej mierze z krytyką postaw odrzucających podejmowanie różnego rodzaju aktywności przez osoby starsze. Młodzi ludzie ze świadomością, że rozwijanie siebie na wielu polach jest jedną z ważniejszych potrzeb, jakie należy zaspokoić, kładą duży nacisk na to, aby także seniorzy podchodzili w sposób aktywny do życia. Osoby młode, które mieszkają na terenach oddalonych od większych miejscowości, prezentowały w większości odmienny punkt widzenia od swoich rówieśników z obszarów miejskich. Dla tej grupy wyższe wykształcenie także odgrywa istotną rolę, ale w pierwszej kolejności chcą oni, aby seniorzy, pozostając sobą, świadomie, bez nacisków ze strony społeczeństwa, wybierali to, co ich zdaniem jest dla nich dobre. Podsumowując, można powiedzieć, że na sytuację społeczną osób z trzeciego oraz czwartego pokolenia składa się wiele ludzkich doświadczeń, które tylko w nieznacznym stopniu można tłumaczyć realiami współczesności. Badani w ogólności wykazują neutralną postawę wobec ludzi starszych i starości, dostrzegają też przyczyny ich sytuacji społecznej i wskazują na problemy dotykające tę grupę wiekową współcześnie.

Na koniec chciałabym podkreślić, że zebrane w wywiadach opinie mogą być zarówno przejawem „poprawności politycznej”, jak i „społecznej aprobaty” wobec osób starszych, dlatego też mając na uwadze fakt, że dyskryminacyjne stereotypy na temat

seniorów ciągle funkcjonują zarówno w sferze utajonej, jak i jawnej sferze społecznej, warto uświadamiać młode pokolenie o „dorobku” osób starszych, który wnosi wiele dobrego do obecnej kultury. Zarówno tzw. doświadczenie życiowe, jak i „mądrość” człowieka starego są bardzo ważne we współczesnym społeczeństwie. To właśnie dziadkowie uczą młodsze pokolenia odwagi życia, umiejętności znoszenia przeciwności i porażek, a także przeżywania sukcesów. Nadają trwałości i ciągłości całościowo rozumianemu życiu społecznemu i narodowemu. W tym wszystkim tkwi ogromna wartość ludzi starych w zmieniającym się szybko nowoczesnym społeczeństwie (Dyczewski, 1994).

## Podsumowanie

Analiza wyników badań pozwoliła na przedstawienie punktu widzenia osób młodych, który dotyczy sytuacji seniorów we współczesnym społeczeństwie. Według badanych, temat wieku nie powinien być dyskusyjny. Bardzo często zdarza się jednak, że pomimo wysokiej świadomości społecznej w wielu dziedzinach wiedza z zakresu gerontologii i potrzeb ludzi starszych pozostawia wiele do życzenia, a niedoinformowanie w tym zakresie oraz brak chęci uzupełnienia tych braków powodują spychanie tej grupy na społeczny margines. Z wypowiedzi badanych można wywnioskować, że współczesne dobre relacje międzypokoleniowe znacznie straciły na sile, a główną przyczyną takiego stanu rzeczy jest obawa młodych przed brakiem porozumienia z osobami starszymi, a niewystarczająca ilość czasu poświęcana najbliższemu, co niestety nie sprzyja udanym kontaktom międzyludzkich, dodatkowo działa na niekorzyść. Respondenci podchodzili do tematu bardzo sceptycznie, uważając, że obecnie bardzo często to otoczenie jest postrzegane za jeden z głównych czynników powodujących wykluczenie seniorów z głównego nurtu życia społecznego, a z przeprowadzonych badań wynika jednoznacznie, że to grupa osób w wieku senioralnym przez swoje postępowanie bardzo często doprowadza do samowykluczenia.

A. Zawada (2012: 47–56) przeprowadziła w roku 2011 podobne badania, z których wysnuć można bardzo zbliżone wnioski: starość stanowi wyzwanie dla współczesnej rzeczywistości, szczególnie dla osób młodych, którzy poruszają się w świecie wielbiącym młodość i w którym ukształtował się negatywny stereotyp człowieka starszego. U młodych ludzi obecnie charakterystyczny jest brak refleksji nad przemijaniem, nad starością oraz nad ograniczeniami tego wieku, a w drodze do realizowania własnego „ja” spychają na drugi plan potrzeby osób najbliższych. Styl życia prowadzony przez współczesne pokolenie dodatkowo sprzyja brakowi kontaktu z najbliższymi, pociągając za sobą nieodwracalne negatywne skutki w relacjach rodzinnych.

## Bibliografia

- Boryśławski K. (2005), *Biologia starzenia się – dawniej i dziś* [Psychologiczne i medyczne aspekty starości, seminarium], „Biuletyn Sekcji Psychologii Rozwojowej PTP”, nr 3, s. 22–27.
- Braun-Gałkowska M. (2016), *Starość. Między tradycją a współczesnością*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.
- Czerwiński M. (1969), *Przemiany obyczaju*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Dyczewski L. (1994), *Ludzie starzy i starość w społeczeństwie i kulturze*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Gapiński B. (2014), *Ludzie starzy na wsi polskiej od schyłku XIX wieku po rok 1939*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań.
- Informacja o sytuacji osób starszych na podstawie badań Głównego Urzędu Statystycznego, <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/osoby-starsze> [dostęp: 17.10.2018].
- Kłoskowska A. (1996), *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kurek S. (2008), *Typologia starzenia się ludności Polski w ujęciu przestrzennym*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Lubczyńska-Kowalska W. (2005), *Zdrowotne aspekty starzenia się i starości. Między tym co nieuniknione, a tym co możliwe* [Psychologiczne i medyczne aspekty starzenia się, seminarium], „Biuletyn Sekcji Psychologii Rozwojowej PTP”, nr 3, s. 28–34.
- Łotocki Ł. (2012), *Barwy jesieni życia. O społeczno-kulturowym obrazie starości. Problemy Polityki Społecznej*, „Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje”, nr 17, s. 7–9.
- Miłkowska G. (2014), *Analiza postaw społecznych wobec ludzi starszych na podstawie opinii studentów*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie”, t. XVI, s. 177–192.
- Pakos E. (2017), *Ludzie starzy w oczach młodych – wyniki badań własnych*, „Acta Universitas Lodzensis. Folia Oeconomica”, nr 3, s. 167–177.
- Straś-Romanowska M. (2011), *Późna dorosłość*, [w:] J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, PWN, Warszawa.
- Schmidt J. (2017), *Bartłomiej Gapiński, Ludzie starzy na wsi polskiej od schyłku XIX wieku po rok 1939*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014, ss. 550, „Studia Podlaskie”, t. 25, s. 214–216.
- Szacka B. (2003), *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Szynkiewicz S. (1976), *Rodzina*, [w:] M. Biernacka i in. (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Zalewska J. (2009), *Stary człowiek w kulturze młodości. Doświadczenie starości wśród warszawskich seniorów*, PAN, Warszawa.
- Zawada A. (2012), *Młodość i starość w okresie ponowoczesności*, „Praca Socjalna”, nr 2, s. 47–56.



**Daniel Jakimiec**  
Sąd Rejonowy Lublin-Zachód w Lublinie

# INTERWENCJA SŁUŻB ŚRODOWISKA LOKALNEGO FORMĄ POMOCY RODZINIE

[https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019\\_08dj](https://doi.org/10.25312/2451-2737.14/2019_08dj)

## Streszczenie

Rodzina stanowi poddane wielorakim wpływom dziedzictwo kulturowe pokoleń, z których każde jest ogniwem w jej historii. Analiza funkcji rodziny jako podstawowej grupy społecznej oraz funkcji władzy rodzicielskiej wskazuje, że te pierwsze posiadają znacznie szerszy zakres aniżeli drugie. Funkcje rodziny bowiem są realizowane wobec wszystkich jej członków, zarówno osób dorosłych, jak i małoletnich. Uregulowania w przedmiocie tych funkcji w zakresie dorosłych członków rodziny znajdują swój wyraz w szeregu norm zawartych w Kodeksie rodzinnym i opiekuńczym. Przy czym prawidłowe sprawowanie przez rodzinę jej funkcji także oddziałuje na prawidłowe sprawowanie władzy rodzicielskiej.

**Słowa kluczowe:** rodzina, władza rodzicielska, dysfunkcja, rodzic, małżonek, dziecko

## Intervention of local social services as a form of family assistance Summary

The family constitutes the cultural legacy of generations subjected to multiple influences. Each generation is a link in the family history. Functional analysis of the family, as a basic social group, shows that the functions of the family are not restricted to parental responsibility. The functions of the family are carried out by all members – both adults and minors. The functions exercised by adult family members are regulated by a number of norms included in the Family and Guardianship Code. The proper exercise of family functions affects the proper exercise of parental responsibility.

**Keywords:** family, parental responsibility, dysfunction, parent, spouse, child

Rodzina stanowi podstawową jednostkę społeczną złożoną z osób powiązanych więzami małżeńskimi i rodzicielskimi. Wzajemne stosunki i relacje między członkami rodziny są określane przez tradycję przekazywaną wychowaniem, która z kolei opiera się na wzajemnych uczuciach i postawach poddanych obowiązującemu prawu i nakazom natury moralnej. Dla uznawanych przez rodzinę prerogatyw nie bez znaczenia pozostaje też oddziaływanie nakazów o charakterze religijnym. Ogólnie ujmując, rodzina stanowi dziedzictwo kulturowe pokoleń, z których każde jest ogniwem w jej historii. Nowe młode pokolenia pragną świadomie lub też nie zakładać takie rodziny, jakie znają i z jakich się wywodzą. Kolejne pokolenia kontynuują najważniejsze dla rodziny wartości, wśród których wyróżnić trzeba opiekę i odpowiednie wychowanie małoletnich dzieci, wzajemny szacunek i wsparcie między małżonkami oraz pomoc słabym i nieporadnym ze względu na wiek jej członkom (Majka, 1982: 134–144). Rodzina, w której dominują te wartości, tworzy najtrwalszą ze wspólnot, odporną na wszelkie wpływy otaczającego ją środowiska zewnętrznego. Wszelkie zachodzące w niej zmiany, w tym odejście od rodziny w ujęciu konserwatywnym, a więc od modelu patriarchalnego do modelu egalitarnego, nie są w stanie jej zagrozić, gdy wymienione wartości w jej funkcjonowaniu dominują. Znacznie bardziej niebezpieczne dla jej funkcjonowania od zmian modelu są negatywne wpływy, którym jest poddawana ze strony otaczającego ją środowiska. Szczególnie niebezpieczna jest dla rodziny okoliczność, gdy w jej poczet wchodzi nowi członkowie, którzy nie uznają powyższych wartości lub nie mają świadomości ich nadrzędności. Istnieją też sytuacje, gdy kolejne pokolenia odchodzą od tych wartości w sposób zagrażający funkcjonowaniu rodziny. W takich przypadkach rodzina staje się dysfunkcyjna i w konsekwencji niezbędna jest jej pomoc państwa (Smyczyński, 2011: 2–5).

Wsparcie rodziny w trudnościach, które przechodzi, zagrażających jej prawidłowemu funkcjonowaniu, należy do konstytucyjnych zasad państwa polskiego. Rodzina ze swoimi problemami nie jest zatem pozostawiona całkowicie samej sobie, ale może liczyć na wsparcie organów państwowych. Pomoc tę, przyjmując za kryterium udział beneficjentów, można podzielić na dwa stadia. Pierwsze z nich oparte jest na zasadzie dobrowolności, gdy pomoc udzielana jest w stadium przedsądowym przez organy pozasądowe. Aktualnie w przeważającym zakresie są to działania realizowane przez instytucje funkcjonujące w ramach jednostek samorządu terytorialnego. W zależności od stopnia dysfunkcyjności rodziny i zaangażowania osób, do których jest kierowana pomoc, działania te mogą zakończyć się w tym stadium. Jeśli natomiast stopień dysfunkcyjności rodziny i brak zaangażowania ze strony beneficjentów pomocy zagraża dalszemu funkcjonowaniu tej podstawowej jednostki społecznej, wtedy konieczne jest zainicjowanie drugiego ze stadiów wsparcia. Jest ono pozbawione dobrowolności. Wówczas pomoc jest udzielana w ramach wykonywanego orzeczenia sądowego. W tym przypadku ustawodawca, przyjmując założenie konieczności ingerencji w sferę praw podmiotowych, kieruje się potrzebą ochrony rodziny i jej najsłabszych członków. Ochrona ta jest zbieżna z interesem społecznym, przeciwdziałanie źródłom dysfunkcyjności rodziny sprzyja bowiem prawidłowemu

kształtowaniu postaw jego członków i przygotowaniu ich do pracy dla dobra ogółu. Stadium sądowe, w którym następuje kształtowanie społecznie pożądanых postaw, stanowi postępowanie wykonawcze, a więc etap po wydaniu orzeczenia w postępowaniu rozpoznawczym, odbywający się zaś w jego toku proces oddziaływania na jednostkę można określić mianem uspołecznienia i socjalizacji. Proces oddziaływania na jednostkę w toku tego postępowania posiada istotne znaczenie dla jej przygotowania do prawidłowego funkcjonowania w rodzinie i społeczeństwie (Strzeszewski, 1978: 297–301).

Działania podejmowane przez pozasądowe instytucje i organy właściwe w zakresie pomocy rodzinie są ukierunkowane na identyfikację zjawiska jej dysfunkcji. Stwierdzenie tego zjawiska wymaga podjęcia właściwej interwencji. Osobami, które zazwyczaj najczęściej w pierwszej kolejności udzielają pomocy takim rodzinom, są pracownicy socjalni, oczywiście nie pomijając znaczenia pomocy udzielanej przez przedstawicieli innych instytucji, takich jak szkoła czy organy Policji. Głównym aktem prawnym określającym uprawnienia pracowników socjalnych w zakresie świadczonej pomocy jest ustawa o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku. Analiza przepisów wymienionej ustawy prowadzi do wniosku, że interwencja ta może przybrać dwie formy.

W pierwszej z nich pomoc jest udzielana na wniosek członków zainteresowanej rodziny po uprzedniej ocenie sytuacji materialnej, bytowej oraz zdrowotnej osób ją tworzących. Ocena jest dokonywana w zależności od rodzaju pomocy, o uzyskanie której zwraca się rodzina. Zatem przy tej formie pomocy następuje kwalifikacja sytuacji rodziny rozstrzygająca o potrzebie jej udzielenia. Ta forma pomocy ma miejsce, gdy dysfunkcjonalność nie jest znaczna, a rodzinie jest potrzebne wsparcie w wypełnianiu jej funkcji. W tym przypadku członkowie rodziny mają świadomość funkcji, które ona spełnia względem każdej z osób wchodzących w jej skład, i odczuwają potrzebę ich wypełniania.

Druga z form interwencji dotyczy znacznego zakresu dysfunkcjonalności rodziny. Ma to miejsce w przypadku, gdy rodzina nie wypełnia swoich funkcji, a jej członkowie nie odczuwają potrzeby ich wypełniania lub nawet nie mają świadomości tych funkcji. Interwencja wówczas przybiera charakter kryzysowej. Pod pojęciem interwencji kryzysowej należy rozumieć „zespół interdyscyplinarnych działań podejmowanych na rzecz osób i rodzin będących w stanie kryzysu, których celem jest przywrócenie równowagi psychicznej i umiejętności samodzielnego radzenia sobie, a dzięki temu zapobieganie przejściu reakcji kryzysowej w stan chronicznej niewydolności psychospołecznej. W ramach interwencji kryzysowej jest udzielana natychmiastowa specjalistyczna pomocy psychologiczna, a w zależności od potrzeb – poradnictwa socjalnego lub prawnego, w sytuacjach uzasadnionych – schronienia do 3 miesięcy” (PSU, 2004: art. 47).

W tym miejscu warto podkreślić, że prezentowane w literaturze przez K. Szarzałę cechy interwencji kryzysowej dotyczące przemocy w rodzinie można w istocie odnieść do każdej z przyczyn tego rodzaju interwencji. Generalnie rzecz biorąc,

interwencja kryzysowa powinna charakteryzować się: natychmiastowością, ponieważ powinna być udzielona bez zbędnej zwłoki, dyspozycyjnością przez udzielanie pomocy na miejscu z udziałem interwenta, dużą intensywnością kontaktów w krótkim czasie, wynikającą z konieczności przywrócenia naruszonej równowagi psychicznej i moralnej członka rodziny, relacją wsparcia społecznego polegającą na włączeniu do pomocy szeroko rozumianego czynnika społecznego, buforowaniem to jest intensyfikacją ochrony przed stresorami zwiększającymi ryzyko zaostreżenia lub przedłużenia reakcji urazowej, szybką selekcyjną diagnozą kryzysu, koncentracją na problemie centralnym przez skupienie się na istocie problemu i omijanie wątków pobocznych, nastawieniem na ochronę i wzmacnianie członka rodziny sprowadzające się do podnoszenia jego wiary w siebie, uruchamiania u niego własnych zasobów przezwyciężania kryzysu, zastosowania krótkoterminowych technik terapeutycznych służących opanowaniu skutków urazu powodującego kryzys (Sarzała, 2018).

W przypadku pierwszej z form interwencji dostateczna jest w zasadzie pomoc organów pozasądowych. Wsparcie w tym przypadku zazwyczaj niweluje znacząco w zakresie, w jakim jest udzielane, niedoskonałości w wypełnieniu przez rodzinę przypisywanych jej funkcji. Natomiast interwencja kryzysowa często sprowadza się w jej konsekwencji do udzielania pomocy rodzinie przez odpowiednie wyspecjalizowane podmioty i instytucje, jak na przykład gminna komisja rozwiązywania problemów alkoholowych czy sąd rodzinny, a w skrajnych przypadkach nawet organy ścigania i sąd karny. W zakresie działalności organów ścigania i sądu karnego chodzi głównie o przestępstwa przeciwko rodzinie uregulowane treścią przepisów Kodeksu karnego.

Pomoc rodzinom, w których występuje zjawisko dysfunkcyjności, stanowi element polityki społecznej Rzeczypospolitej Polskiej. Organizowanie pomocy społecznej ustawodawca w art. 2 ust. 2 PSU powierzył organom administracji rządowej i samorządowej. Obowiązek w tym zakresie na gruncie środowiska lokalnego – jak wynika z regulacji zwartych w wymiennej ustawie – spoczywa na jednostkach samorządu terytorialnego. Samorząd terytorialny reprezentują zaś w omawianej dziedzinie: wójt, burmistrz, prezydent miasta, starosta, marszałek województwa, a także rada gminy, rada powiatu i sejmik województwa. Przy czym nie można pominąć roli aparatu wykonawczego i pomocniczego na poziomie środowiska lokalnego, w szczególności urzędu gminy i starostwa powiatowego. Należy wskazać, że kompetencje z zakresu pomocy społecznej w imieniu tych organów w wymiarze lokalnym realizują kierownicy ośrodków pomocy społecznej. Wykonując zadania z zakresu pomocy społecznej, organy samorządu terytorialnego mogą współpracować z podmiotami niepublicznymi.

Warto zauważyć, że o ile dla administracji samorządowej podejmowanie działań w sferze pomocy społecznej jest obowiązkowe – wynika to z brzmienia art. 2 ust. 2 PSU, o tyle działalność podmiotów niepublicznych ma charakter dobrowolny. Wymieniony przepis do tych podmiotów zalicza organizacje społeczne i pozarządowe, osoby fizyczne i osoby prawne. Według art. 3 ust. 2 ustawy o działalności pożytku publicznego i wolontariacie z dnia 24 kwietnia 2003 roku, organizacją

pozarządową jest jednostka nienależąca do sektora finansów publicznych i niedziałająca w celu osiągnięcia zysku, osoby prawne lub jednostki nieposiadające osobowości prawnej, utworzone na podstawie przepisów ustaw, w tym fundacje i stowarzyszenia (DPPIOW, 2003).

W kontekście powyższego warto wskazać, że w literaturze I. Sierpowska organizacje społeczne definiuje jako „trwałe zrzeszenia osób fizycznych lub prawnych, niewchodzące w skład szeroko rozumianego aparatu państwowego i zarazem niebędące spółkami prawa prywatnego, wśród których można wymienić stowarzyszenia, związki społeczno-zawodowe, samorządy, związki wyznaniowe” (Sierpowska, 2009: 7). Działalność podmiotów niepublicznych sytuowana jest często w ramach sektora *non-profit*, jego intensywny rozwój w Polsce nastąpił w pierwszej połowie lat 90. XX w. w związku z transformacją ustrojowo-gospodarczą (Sierpowska, 2009: 24–28).

Przyjmując regulację o współpracy z wymienionymi organizacjami społecznymi i pozarządowymi, ustawodawca dostrzega w nich instrument uzupełniający pomoc świadczoną rodzinom przez instytucje państwowe, którego zaletą jest znajomość środowiska lokalnego i problemów funkcjonujących w nim rodzin (Ciepła i in., 2011: 741). Pomoc ta nie ma charakteru alternatywnego w odniesieniu do pomocy państwa, ale jak wyżej nadmieniono – uzupełniający i wspomagający. Współpraca powinna odbywać się na zasadzie partnerstwa i zmierzać do wspierania jednostki w funkcjonowaniu w środowisku rodzinnym i społeczności. W dziedzinie pomocy społecznej dużą aktywnością odznaczają się fundacje i stowarzyszenia, które w swoich celach statutowych posiadają pomoc osobom potrzebującym. Fundacja bowiem może być ustanowiona dla realizacji celów społecznie użytecznych w zakresie ochrony zdrowia lub pomocy społecznej. Jednocześnie warto wskazać na rolę Kościoła katolickiego w zaspokajaniu potrzeb publicznych, działalności dobroczynnej i opiekuńczej. Ogrywa on istotną rolę w dziedzinie kształcenia, ochrony zdrowia i pomocy społecznej w szczególności przez prowadzone noclegownie, hospicja, organizowanie posiłków oraz pomocy rzeczowej (Ciepła i in., 2011: 27–28). Każda z wymienionych form udzielanego wsparcia stanowi niewątpliwie interwencję dostosowaną do potrzeb określonego środowiska lokalnego, a jej znaczenie dla ochrony socjalnej rodzin dotkniętych dysfunkcjonalnością nie może być pomijane.

Zatem poza instytucjami państwowymi, co do których ustawodawca wprowadził obowiązek wspierania rodziny, nie bez znaczenia dla środowiska lokalnego pozostają funkcjonujące w nim podmioty wymienione w art. 2 ust. 2 PSU. Ponadto geneza powstania tych podmiotów, w szczególności stowarzyszeń oraz różnego rodzaju grup wsparcia, często wywodzi się z problemów danego środowiska. Osoby funkcjonujące w ramach wymienionych podmiotów pozostają zazwyczaj w ścisłych kontaktach z poszczególnymi grupami i osobami, które tworzą to środowisko. Stąd należy przyjąć, że specyfika problemów lokalnej społeczności w wielu przypadkach może być im lepiej znana aniżeli instytucjom państwowym, dlatego ich subsydiarna rola w aktywizacji i pomocy rodzinom jest niewątpliwie znacząca. Na gruncie społecznej pomocy środowiskowej aktualnie zaznacza się trend do tworzenia lokalnych

systemów pomocowych, bazujących na idei zintegrowanej, międzyresortowej współpracy obejmującej instytucje administracji rządowej i samorządowej oraz podmioty pozarządowe pożytku publicznego. Według tej idei, właśnie międzyinstytucjonalne współdziałanie stanowi najlepsze narzędzie w rozwiązywaniu problemów funkcjonowania rodziny. W takim przypadku lokalny system pomocy rodzinie to inaczej zintegrowana międzysektorowa współpraca interdyscyplinarnych profesjonalistów, których wysiłki skierowane są na jak najbardziej efektywną ochronę rodziny przez świadczenie wysokiej jakości wieloaspektowej pomocy oraz tworzenie środowiska przyjaznego rodzinie (EIZO, 2012: 8–10).

Międzyinstytucjonalne wyżej opisane współdziałania nie obejmują bezpośrednio władz lokalnych, które w takim systemie są reprezentowane przez podległe im podmioty, wśród których można wymienić: placówki edukacyjne, placówki służby zdrowia, gminną komisję rozwiązywania problemów alkoholowych, ośrodki pomocy społecznej, a także wprowadzone przepisami ustawy o wspieraniu rodziny i systemie pieczy zastępczej z dnia 9 czerwca 2011 roku instytucje asystenta rodziny, rodziny wspierającej oraz placówki wsparcia dziennego (WRSPZU, 2011: art. 12, art. 18, art. 29).

Poprzestając w tym miejscu na rozważaniach dotyczących międzyinstytucjonalnego współdziałania podmiotów reprezentujących władze lokalne i pozarządowych podmiotów użyteczności publicznej, należy gwoździ przypomnienia wskazać, że obowiązek podjęcia interwencji pomocowej udzielanej rodzinie ustawodawca przewidział wyłącznie wobec instytucji funkcjonujących w ramach władz lokalnych. Obowiązki i uprawnienia tych instytucji będą przedmiotem dalszych rozważań jako podmiotów udzielających pomocy rodzinie w stadium poprzedzającym wszczęcie postępowania sądowego oraz następnie jako podmiotów występujących w postępowaniu rozpoznawczym i wykonawczym prowadzonym przez sąd rodzinny.

Zadaniem służb pomocy rodzinie jest udzielenie wsparcia tej podstawowej jednostce społecznej w celu przezwyciężenia trudnej sytuacji życiowej i tym samym odwrócenie procesu powodującego jej dysfunkcjonalność. Istotne znaczenie – jak już nadmieniono w innym kontekście – w tym zakresie posiada praca socjalna wykonywana przez pracowników ośrodków pomocy społecznej jako osób „pierwszego kontaktu”. Analiza przepisów ustawy o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku prowadzi do stwierdzenia, że pracy tej można przypisać dwojaki charakter: z jednej strony jest to działanie prewencyjne, z drugiej zaś działanie naprawcze. Prewencyjny cel działalności socjalnej ustawodawca wyznaczył, zamieszczając w art. 3 ust. 2 PSU zwrot stwierdzający, że ma ona „zapobiegać” trudnym sytuacjom życiowym rodzin, z którymi one same nie są w stanie sobie poradzić. Charakter naprawczy działalności pracowników socjalnych z kolei polega na inicjowaniu specjalistycznej pomocy, przykładowo w postaci terapii, współdziałaniu rodziny z przydzielonym jej asystentem czy zawiadomieniu właściwych organów o potrzebie podjęcia przed nimi postępowania. Działanie naprawcze pracowników socjalnych zmierza do kształtowania społecznie pożądaných postaw członków rodziny.



Potrzebę pełnienia dwojakiej roli służb pomocy rodzinie dostrzega w literaturze I. Sierpowska, jednocześnie podnosząc, że funkcja prewencyjna nie jest przez te służby realizowana (Sierpowska, 2009: 31). Trudno w pełni zgodzić się z tym stwierdzeniem, ponieważ obserwacja pracy służb pomocy socjalnej wskazuje na duże zaangażowanie pracowników socjalnych w działania przeciwko wszelkim zjawiskom, które mogą prowadzić do zakłóceń w funkcjonowaniu rodziny. Warto zauważyć, że czynności zmierzające do udzielenia pomocy rodzinie podejmowane są nie tylko na wniosek zainteresowanych osób, ale także na skutek zawiadomienia osób trzecich oraz w wyniku informacji zebranych przez pracowników socjalnych z urzędu. Konsekwencją pozyskania takich informacji jest przeprowadzenie wywiadu środowiskowego w miejscu zamieszkania rodziny wymagającej pomocy. Gwarancją dobrej znajomości problemów mieszkańców objętych pomocą właściwego ośrodka pomocy społecznej jest – jak to ma miejsce w praktyce – przyporządkowanie określonych ulic, dzielnic czy miejscowości poszczególnym pracownikom socjalnym. Dodatkowo gwarancję tę umacnia wprowadzona przez ustawodawcę regulacja zawarta w art. 110 ust. 1 pkt 11 PSU ograniczająca do 2 tysięcy liczbę mieszkańców przyporządkowanych jednemu pracownikowi socjalnemu. Pomoc społeczna jest świadczona przez pracowników socjalnych nie tylko w wyspecjalizowanym ośrodku, ale i w miejscu zamieszkania beneficjenta, co sprawia, że posiadają oni dostateczny wgląd w problemy podopiecznych. Można zatem stanąć na stanowisku, że pracownicy socjalni są w stanie rozpoznać problemy rodzin na odpowiednio wczesnym etapie i zapobiegać im, realizując prewencyjną funkcję pomocy społecznej.

Zasady ogólne i zakres podmiotowy udzielania pomocy społecznej oraz jej zadania zostały określone w rozdziale 1 i 2 ustawy o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku. Ustawa ta określa uprawnienia i obowiązki pracowników socjalnych, przyznając im jednocześnie w zakresie pełnionych funkcji rangę funkcjonariusza publicznego. Pracownik socjalny jest uprawniony, ale i zobowiązany do podjęcia działań zmierzających do udzielenia pomocy osobom i rodzinom znajdującym się w sytuacjach określonych w ustawie o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku. Przykładowy katalog tych sytuacji został ujęty w art. 7 PSU. Katalog ten jest rozbudowany, a wyliczenie w nim zawarte nie jest wyczerpujące. Część spośród przyczyn wymienionych w tym przepisie uzasadnia udzielenie pomocy o charakterze specjalistycznym, wykraczającej poza zakres możliwości ośrodka pomocy społecznej, w sytuacji takiej jak: przemoc w rodzinie, narkomania, alkoholizm, niepełnosprawność, długotrwała lub ciężka choroba, bezradność w sprawach opiekuńczo-wychowawczych. W takich przypadkach pracownik socjalny zwłaszcza w początkowym etapie udzielanej pomocy odgrywa istotną rolę koordynatora udzielanej pomocy, współpracując z właściwymi specjalistami. Podejmowane wówczas działania to szeroko rozumiana praca socjalna, o której stanowi art. 15 pkt 2 PSU.

Znaczącą rolę pracownika socjalnego w rozpoznaniu okoliczności generujących trudności życiowe i pokierowaniu dalszym tokiem udzielanej niezbędnej pomocy podkreśla przyznanie mu przez ustawodawcę uprawnień określonych treścią także innych aktów prawnych niż ustawa o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku;

można tu chociażby wskazać na regulacje zawarte w ustawie o wspieraniu rodziny i systemie pieczy zastępczej z dnia 9 czerwca 2011 roku. Przepis art. 11 WRSPZU powierza pracownikowi socjalnemu przeprowadzenie wywiadu środowiskowego dotyczącego sytuacji rodziny, która według posiadanych informacji przeżywa trudności w wypełnianiu funkcji opiekuńczo-wychowawczych. W oparciu o przeprowadzony wywiad środowiskowy pracownik socjalny dokonuje analizy tej sytuacji. Jeżeli zaistniało uzasadnienie, jest on zobowiązany wystąpić z wnioskiem do kierownika ośrodka pomocy społecznej o przydzielenie rodzinie asystenta. Ponadto art. 10 ust. 2 WRSPZU umożliwia tworzenie w ośrodkach pomocy społecznej zespołu do spraw asysty rodzinnej, w którym oprócz specjalistów zajmujących się terapią, poradnictwem specjalistycznym może uczestniczyć pracownik socjalny jako osoba posiadająca obiektywne informacje dotyczące rzeczywistych problemów danej rodziny.

Poza asystentem rodziny przepisy ustawy o wspieraniu rodziny i systemie pieczy zastępczej z dnia 9 czerwca 2011 roku stawiają do dyspozycji jednostek samorządu terytorialnego dwie dodatkowe instytucje pomocy rodzinie. Rozdział 3 tej ustawy powołuje placówkę wsparcia dziennego oraz rodzinę wspierającą. Według art. 24 ust. 1 WRSPZU, pierwsza z instytucji pomocowych, to jest placówka wsparcia dziennego, może być prowadzona w formie opiekuńczej, specjalistycznej bądź pracy podwórkowej realizowanej przez wychowawcę. Placówka wsparcia dziennego prowadzona w formie opiekuńczej zapewnia dziecku opiekę, wychowanie, pomoc w nauce, organizację czasu wolnego. Placówka specjalistyczna organizuje zajęcia socjoterapeutyczne, terapeutyczne, korekcyjne, kompensacyjne, logopedyczne, realizuje indywidualny program korekcyjny, program psychokorekcyjny lub psychoprofilaktyczny, w szczególności terapię pedagogiczną i socjoterapię. Placówka w formie pracy podwórkowej realizuje działania animacyjne i socjoterapeutyczne. Natomiast druga z instytucji pomocy przewidziana treścią art. 29 WRSPZU, to jest rodzina wspierająca przy współpracy z asystentem, pomaga rodzinie przeżywającej trudności w opiece i wychowaniu dziecka, a także w prowadzeniu gospodarstwa domowego.

Wszystkie dotychczas przedstawione instytucje pomocy rodzinie uregulowane treścią przepisów ustawy o pomocy społecznej z dnia 12 marca 2004 roku i ustawy o wspieraniu rodziny i systemie pieczy zastępczej z dnia 9 czerwca 2011 roku, znajdujące się w dyspozycji jednostek samorządu terytorialnego, mają spełniać zadania naprawcze i profilaktyczne wobec pojawiających się zakłóceń funkcjonowania rodziny. Przy czym należy zauważyć, że opierają się one na dobrowolnym uczestnictwie rodzin objętych opieką i znajdują zastosowanie we wczesnym etapie ustalenia zakłóceń w funkcjonowaniu rodziny. Powodzenie ich oddziaływania zależy w znacznym zakresie od zaangażowania samych rodzin i pozwoli uniknąć interwencji sądu rodzinnego tylko w przypadku ich rzeczywistego współdziałania z tymi instytucjami przy wykazaniu woli przyjęcia prawidłowych postaw rodzinnych i społecznych.

W rodzinach dysfunkcyjnych z przejawami patologii istotnym problemem jest uzależnienie od alkoholu jednego lub w skrajnych przypadkach obojga małżonków.

Ustawodawca, doceniając znaczenie tego problemu przekazał do dyspozycji jednostek samorządu terytorialnego przepisami ustawy o wychowaniu w trzeźwości i przeciwdziałaniu alkoholizmowi z dnia 26 października 1982 roku organ mający za zadanie przeciwdziałać temu zjawisku to jest gminną komisję rozwiązywania problemów alkoholowych (dalej: GKRPA). Zakres podmiotowy postępowania przed GKRPA obejmuje osoby, które w związku z nadużywaniem alkoholu swoim zachowaniem powodują rozkład życia rodzinnego, demoralizację małoletnich, uchylają się od pracy albo systematycznie zakłócają spokój lub porządek publiczny. Wszczęcie postępowania przed tym organem następuje na wniosek zainteresowanej osoby uzależnionej lub z inicjatywy GKRPA. Wszczęcie postępowania z inicjatywy GKRPA najczęściej w praktyce ma miejsce na skutek informacji uzyskanych od policji, straży miejskiej, pracowników pomocy społecznej lub członków rodzin zainteresowanych (Lebowa, Maciejko, 2011: 94, 100).

Wyżej wymienione akty prawne stawiają zatem do dyspozycji jednostki samorządu terytorialnego szeroki i różnorodny katalog instytucji świadczących pomoc rodzinie. Przy czym, powodzenie podjętych interwencji i w ich konsekwencji prowadzonych działań, co już zostało nadmienione – z uwagi na dobrowolny udział członków rodziny – zależy od postaw i woli współdziałania adresatów pomocy. Podjęte działania mogą przynieść skutek tylko wtedy, jeżeli beneficjenci pomocy wykażą się aktywnym udziałem w terapiach i programach czy podejmą leczenie (Płopa, 2011: 91–94). W znacznym zakresie przypadków brak współpracy implikuje wszczęcie postępowania sądowego i ustalenie obowiązku członków rodzin do udziału w terapiach, programach czy podjęciu leczenia w drodze orzeczenia sądu. Obowiązek ten jest następnie realizowany w toku sądowego postępowania wykonawczego.

Jednakże nie zawsze prowadzone postępowanie wykonawcze jest konsekwencją braku woli skorzystania przez beneficjenta z oferowanej mu pomocy społecznej przez instytucje władzy publicznej. Dotyczy to w szczególności osób skierowanych przez organ gminy do domu pomocy społecznej, u których następnie stwierdzono zaburzenia psychiczne. Kierując do tego rodzaju placówki, organ samorządu terytorialnego realizuje obowiązek z zakresu pomocy społecznej, o którym stanowi art. 7 pkt 5 i 6 oraz art. 18 ust. 1 pkt 5 PSU. Przesłanki umieszczenia w domu pomocy społecznej określa art. 54 ust. 1 PSU. Zgodnie z powołanym przepisem, są to osoby, które wymagają całodobowej opieki z powodu wieku, choroby lub niepełnosprawności, nie mogące samodzielnie funkcjonować w codziennym życiu, gdy nie można im zapewnić niezbędnej pomocy w formie usług opiekuńczych. Na podstawie art. 13 i art. 16 OZPU (ustawy o ochronie zdrowia psychicznego) dyrektor domu pomocy społecznej, uznając za uzasadnione dobrem beneficjenta, mając na względzie stan jego zdrowia, zawiadamia prokuratora o potrzebie wystąpienia do sądu w celu rozważenia wydania orzeczenia o ubezwłasnowolnieniu (RLSSSP, 2011).

Konsekwencją wówczas orzeczenia przez sąd o ubezwłasnowolnieniu jest prowadzenie postępowania wykonawczego z udziałem kuratora lub opiekuna. W tym przypadku prowadzone postępowanie sądowe rozpoznawcze, a następnie wykonaw-

cze nie jest wynikiem braku woli współdziałania osoby potrzebującej pomocy z instytucjami samorządu terytorialnego, ale jest uzasadnione przyczynami obiektywnymi, które dotyczą stanu zdrowia podopiecznego.

Pomoc udzielana rodzinie w formach terapii, poradnictwa specjalistycznego jest w rzeczywistości sposobem kreowania postaw społecznie pożądanych i dąży w swoich założeniach do socjalizacji tej podstawowej jednostki społecznej. Socjalizacja, czyli uspołecznienie dotyczy głównie rodzin dotkniętych ubóstwem, bezrobociem, niepełnosprawnością, alkoholizmem, narkomanią, problemy te bowiem stają się niejednokrotnie źródłem kolejnego z przejawów dysfunkcjonalności rodziny – przemocy. Przemoc jest najbardziej drastyczną z form negatywnie oddziałujących na funkcjonowanie rodziny (Krucina, 1972: 39–43).

Przedstawione dotychczas instytucje, działając w ramach władz publicznych, udzielają rodzinie wszelkiego rodzaju pomocy, w tym pedagogicznej, socjalnej, medycznej i psychologicznej, co stanowi niewątpliwie szeroki wachlarz wsparcia dla tej podstawowej jednostki społecznej. Aby oferowane wsparcie przyniosło efekty, rodziny muszą się w nią zaangażować. Niepowodzenia służb pomocy rodzinie w zakresie oferowanej pomocy – jak już wcześniej nadmieniono – zazwyczaj wynikają z braku woli współdziałania członka rodziny z tymi instytucjami (Kuć, 2011: 17–21; Tłustochowicz, 2018). Gdy wsparcie ze strony służb pomocy rodzinie nie przyniesie zamierzonych skutków, a sytuacja rodziny lub jej członka wymaga podjęcia stanowczych czynności prawnych ingerujących w sferę praw jednostek, wówczas dalszy tok postępowania powinien polegać na skierowaniu sprawy na drogę sądową. Sąd opiekuńczy jest obok organów władzy publicznej kolejnym podmiotem, na którego generalna norma prawna zawarta w art. 100 k.r.o. nakłada obowiązek pomocy rodzinie.

Znaczenie funkcjonalne pojęcia sądu opiekuńczego szczególnie jest widoczne w postępowaniu wykonawczym w sprawach rodzinnych i opiekuńczych, a więc w sprawach z zakresu władzy rodzicielskiej, osób ubezwłasnowolnionych oraz osób zobowiązanych do leczenia odwykowego. Funkcja opiekuńcza sądu rodzinnego jest wówczas realizowana nie tylko w formie jednorazowych rozstrzygnięć sądu zapewniających ochronę jednostce, ale w postaci postępowania wykonawczego, którego przedmiotem jest pomoc rodzinie i jej poszczególnym członkom.

Reasumując, warto zwrócić uwagę na to, że nieuzasadniona interwencja sądu opiekuńczego może mieć negatywny wpływ na stan emocjonalny małoletniego dziecka i jego środowisko rodzinne (Długoszewska, 2012: 123–124). W związku z powyższym zawiadomienie dokonywane przez poszczególne wymienione podmioty, zwłaszcza te, które nie posiadają bezpośredniego kontaktu z rodziną, powinno zostać poprzedzone wstępnymi czynnościami polegającymi na szerszym zapoznaniu się z niepokojącą sytuacją. Podmioty wymienione w art. 572 § 2 k.p.c., które nie posiadają bliskiego kontaktu z daną rodziną, jak notariusze czy urzędy stanu cywilnego, powinny raczej, zanim zwrócą się o interwencję do sądu opiekuńczego, powiadomić o niepokojących spostrzeżeniach instytucje, których celem jest pomoc rodzinie. Chodzi tu w szczególności o ośrodki pomocy społecznej i kuratorów sądowych.

Wszczęcie postępowania nieprocesowego przez sąd opiekuńczy w sprawach z zakresu władzy rodzicielskiej, o ubezwłasnowolnienie oraz o zobowiązanie do poddania się leczeniu odwykowemu stanowi ingerencję w sferę praw jednostki jako elementu większej całości to jest rodziny. Celem tej ingerencji jest ochrona zarówno tej jednostki, jak i jej środowiska rodzinnego. W konsekwencji cel ten powinien być uznawany za nadrzędny przez sąd opiekuńczy w podejmowanych czynnościach procesowych.

## Bibliografia

- Ciepla H. i in. (2011), *Kodeks rodzinny i opiekuńczy. Komentarz*, LexisNexis, Warszawa 2011.
- Długoszewska I. (2012), *Prześlanki oraz skutki ograniczenia i pozbawienia władzy rodzicielskiej*, LexisNexis, Warszawa.
- Ekspertki Interdyscyplinarny Zespół Operacyjny przy Prokuraturze Apelacyjnej w Szczecinie (EIZO) (2012), *Procedury zintegrowanej międzyinstytucjonalnej współpracy w pomocy dziecku krzywdzonemu i jego rodzinie*, <https://docplayer.pl/3315004-Procedury-zintegrowanej-miedzyinstytucjonalnej-wspolpracy-w-pomocy-dziecku-krzywdzonemu-i-jego-rodzinie.html> [dostęp: 07.07.2018].
- Krucina J. (1972), *Dobro wspólne. Teoria i jej zastosowanie*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław.
- Kuć M. (2011), *Prawne podstawy resocjalizacji*, C.H. Beck Wydawnictwo Polska, Warszawa.
- Lebowa D., Maciejko W. (2011), *Gminna komisja rozwiązywania problemów alkoholowych*, LexisNexis Polska, Warszawa.
- Majka ks. J. (1982), *Filozofia społeczna*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej TUM, Warszawa.
- Płopa M. (2011), *Psychologia rodziny. Teoria i badania*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.
- Sarzała K. (2018), *Interwencja kryzysowa w przypadkach przemocy w rodzinie*, s. 1, [http://www.niebieskaLinia.pl/przewodnik\\_ustawa/poradnik\\_ekspertki\\_radza/05\\_Krzysztof\\_Sarzala.pdf](http://www.niebieskaLinia.pl/przewodnik_ustawa/poradnik_ekspertki_radza/05_Krzysztof_Sarzala.pdf) [dostęp: 02.07.2018].
- Sierpowska I. (2009), *Ustawa o pomocy społecznej. Komentarz*, Wolters Kluwer, Warszawa.
- Smyczyński T. (red.) (2011), *System Prawa Prywatnego*, t. 12: *Prawo rodzinne i opiekuńcze*, C.H. Beck, Warszawa.
- Strzeszewski C. (1978), *Ewolucja katolickiej nauki społecznej*, Ośrodek Dokumentacji i Studiów Społecznych, Warszawa.
- Tłustochowicz J. (2018), *Wpływ dysfunkcyjności rodziny na życie dzieci i młodzieży*, <http://www.szkolnictwo.pl/index.php?id=PU6264> [dostęp: 06.06.2018].
- Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, Dz.U. z 2003 r. Nr 96, poz. 873 z późn. zm. (DPPIOW).
- Ustawa z dnia 12 marca 2004 r. o pomocy społecznej, Dz.U. z 2004 r. Nr 64, poz. 593, tekst jednolity, Dz.U. z 2019 r., poz. 1507, 1622, 1690, 1818 (PSU).

Ustawa z dnia 12 maja 2011 r. o refundacji leków, środków spożywczych specjalnego przeznaczenia żywieniowego oraz wyrobów medycznych, Dz.U. z 2011 r. Nr 122, poz. 696 z późn. zm. (RLSSSP).

Ustawa z dnia 9 czerwca 2011 r. o wspieraniu rodziny i systemie pieczy zastępczej, Dz.U. z 2011 r. Nr 149, poz. 887, tekst jednolity, Dz.U. z 2019 r., poz. 1111, 924, 1818, (WRSPZU).



## INFORMACJE DLA AUTORÓW

1. Zamieszczamy jedynie materiały uprzednio niepublikowane.
2. Nadsyłane artykuły oceniane są przez recenzentów spoza redakcji.
3. Teksty prosimy przysyłać na adres redakcji (w dwóch egzemplarzach wraz z dyskietką lub CD) lub za pośrednictwem poczty elektronicznej:  
mks\_redakcja@wshe.lodz.pl
4. Artykuł powinien zawierać krótkie streszczenia (do 1000 znaków) w językach polskim i angielskim oraz informację o autorze.
5. Tekst powinien być zredagowany według systemu harwardzkiego: numerowane przypisy na dole strony, odsyłacze do pozycji bibliograficznych w tekście – np. (Berger, 1997: 35), bibliografia na końcu tekstu. Poniżej zamieszczamy przykład.

### Bibliografia

- Bauman Z. (1993), *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne”, nr 2.
- Berger P.L. (1997), *Zaproszenie do socjologii*, PWN, Warszawa.
- Koźniewski K. (1999), *Okno od słonecznej strony*, [w:] tenże, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1950–1990*, Czytelnik, Warszawa.
- Kochan M. (2003), *Tekst i obraz w reklamie prasowej*, [w:] K. Mosiołek-Kłosińska, T. Zgółka (red.), *Język perswazji publicznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kłoskowska A. (1968), *Człowiek poza społeczeństwem*, [w:] L. Wołoszynowa (red.), *Materiały do nauczania psychologii*, s. II, „Psychologia rozwojowa, wychowawcza i społeczna”, t. 2, PWN, Warszawa.
- Murawko-Wiśniewska K., *Strach ma wielkie oczy, kły i pazury*, <http://www.esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=2582> [dostęp: 23.09.2005].
- „Tu Polskie Radio...”. *Wydarzenia z lat 1924–2004 w materiałach, relacjach i komunikatach radiowych* (2005), Polskie Radio SA [CD-ROM].

## Media – Kultura – Społeczeństwo nr 14

### ■ MEDIA

Bogusław Żytko Miejsce mediosfery w koncepcji semiosfery Jurija Łotmana

Krzysztof Eichstaedt Tajemnica dziennikarska – wybrane zagadnienia

Edyta Żyrek-Horodyska Ta Inna. Ślady kobiecego „ja” w reportażach Ilony Wiśniewskiej

### ■ KULTURA

Waldemar Kuligowski „Żeby się nie bać”. Praktyki artystyczne na rzecz uchodźców w Polsce

Tomasz Safjanowski Groteskowe przekształcenia konwencji horroru w filmie *Mroczne cienie* Tima Burtona

Damian Kasprzyk Wystawa czasowa *Polesie w fotografii z lat 20. i 30. XX wieku. Kontrasty, głębie, powiększenia*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

### ■ SPOŁECZEŃSTWO

Justyna Michalik Sytuacja osób starszych we współczesnym społeczeństwie widziana z perspektywy osób młodych

Daniel Jakimiec Interwencja służb środowiska lokalnego formą pomocy rodzinie



Wydawnictwo Akademii  
Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi