



# **Przeboje z różnych stron**

pod redakcją  
**Jacka Grębowca**  
**i Arkadiusza Lewickiego**

***Przeboje***  
***z różnych stron***



# ***Przeboje z różnych stron***

pod redakcją

***Jacka Grębowca***

***i Arkadiusza Lewickiego***

© Copyright by Authors  
Kraków 2017  
ISBN 978-83-65705-32-7

Recenzja  
dr hab. Mariusz Guzek

Redakcja  
Maciej Kielbas

Korekta  
Studio TeCha

Projekt okładki, skład  
Joanna Bizior

Publikacja sfinansowana ze środków Instytutu Dziennikarstwa  
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego

Współpraca wydawnicza Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa LIBRON



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner  
al. Daszyńskiego 21/13  
31-537 Kraków  
tel. 12 628 05 12  
e-mail: [office@libron.pl](mailto:office@libron.pl)  
[www.libron.pl](http://www.libron.pl)

## Spis treści

- 7      Wstęp
- Arkadiusz Lewicki**
- 13     Podejrzane przeboje
- Małgorzata Lisowska-Magdziarz**
- 25     *Hamlet* i popcorn. Przebój jako doświadczenie społeczne
- Grażyna Stachówna**
- 51     Zyski liczone w rupiach – hity bollywoodzkie
- Iwona Grodź**
- 71     O kampie i przebojowości w filmie *Śniadanie na Plutonie* Neila Jordana. Wstępne rozpoznanie
- Marta Kaprzyk**
- 81     Przeboje najnowszego kina hiszpańskiego (2001–2015)
- Kalina Sobierajska**
- 97     *Are we still a good guys?* Dystopie młodzieżowe w perspektywie antropologii kulturowej
- Michał Kułakowski**
- 127    Internetowy fenomen i popularność programów *Let's Play*
- Katarzyna Łeńska-Bąk**
- 145    *Pszczółka Maja*. Od dziecięcego przeboju do politycznego dowcipu
- Wojciech Sitarz**
- 163    Conchita la Commedia albo pożegnanie z Europą. Rosyjska panika moralna wokół Conchity Wurst
- Dawid Szkoła**
- 191    Przebój tych, którzy zbliżają się do okna
- 207    Abstracts



## Wstęp

Tematem niniejszego tomu uczyniliśmy przeboje. Naszym pragnieniem było, by kategorii przebojowości przyjrzeć się z możliwie wielu stron, przedstawiając, po pierwsze, szeroki wachlarz analiz i interpretacji tekstów kultury sygnowanych tym mianem, po drugie, podejmując się próby zdefiniowania tego popularnego pojęcia, co wcale nie jest zadaniem łatwym. Zaproszeni do udziału w naszym projekcie autorzy, wśród których znaleźli się zarówno doświadczeni badacze kultury współczesnej, jak i młodzi naukowcy, doskonale obeznani z barwnymi fenomenami współtworzącymi pejzaż nowych i starych mediów, oczekiwaniom tym wyszli naprzeciw, doskonale odczytując intencje redaktorów tomu.

Wydaje się, że o przebojach można rozprawiać z satysfakcją (i właściwie bez końca), szczególnie gdy przyjmie się perspektywę uczestnika kultury – niezwykle zresztą kuszącą, bo motywującą do dzielenia się subiektywnymi opiniami, refleksjami wolnymi od metodologicznej dyscypliny, wspartymi niezwyklejmi asocjacjami i indywidualnymi predylekcjami. Już nawet na tym potocznym poziomie ujawnić się może spory potencjał kontrowersji towarzyszących przebojom i przebojowości. Podczas dyskusji o mniej lub bardziej lubianych tekstach kultury zrazu postawić ktoś może pytanie o to, co powoduje, że dana piosenka, film czy dzieło literackie zostaje okrzyknięte przebojem. Jakie cechy musi posiadać, by na takie miano zasługiwać?

O przebojach wcale nie dyskutuje się więc łatwo. Przynajmniej nie zawsze. Prędej czy później konieczne okazuje się ustalenie



fundamentalnych kryteriów przebojowości. Dużo łatwiej natomiast przychodzi ich przeżywanie, czerpanie satysfakcji z samego uczestnictwa w kulturze, z tego, że ktoś jeszcze cenione przez nas hity odczytuje podobnie, dzieląc nasze gusta. Wokół przebojów bowiem organizować się może wspólnota, zarówno ta okazjonalna, budowana podczas potańcówki przy wynegocjowanych playlistach, jak i bardziej trwała, taka jak współczesne fandomy.

Z dystansowanemu obserwatorowi przeboje będą jednak nastrożać licznych problemów. A to dlatego, że termin „przebój” i jego semantyki podlegają ewolucji. By o przebojach pisać, warto na wstępie ustalić, jaki jest aktualny uzus, jakie zaś są tradycyjne znaczenia tegoż pojęcia.

W *Małym słowniku języka polskiego* z 1969 roku „przebój” definiowany jest dwojako: jako „piosenka lub melodia taneczna bardzo modna w danym okresie, szlagier” oraz, w odniesieniu do gier sportowych, jako „szybki, niespodziewany atak na bramkę przeciwnika przeprowadzony przez jednego zawodnika, kończący się strzałem”<sup>1</sup>. Autorzy tego słownika nie widzą jeszcze miejsca wśród przebojów dla książek, spektakli czy innego rodzaju widowisk. Przebojowość oscylować ma wokół prostych rozrywek: wokół szlagieru czy piłkarskiego meczu.

*Słownik języka polskiego* PWN (w aktualizowanej na bieżąco wersji *online*) w 2016 roku odnotowuje, obok dwóch już wymienionych, trzecie, najbardziej szerokie znaczenie leksemu „przebój”. Dziś za przebój uznaje się więc także – a może przede wszystkim – „rzecz cieszącą się w jakimś czasie ogromną popularnością”<sup>2</sup>. W tym sensie stanowi on synonim „hitu”. Ten zaś, według *Słownika wyrazów obcych*, odnosi się do „piosenki, utworu muzycznego, filmowego, sztuki itp., które odniosły wielki sukces, cieszą się wielkim powodzeniem” lub po prostu do „czegoś nowego, wspaniałego, cieszącego się dużym powodzeniem”<sup>3</sup>. Niewątpliwie do takiej semantyki, nieobcej zwykłym konsumentom i prosumentom kultury, autorzy zamieszczonych w ni-

1 *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, s. 639.

2 *Przebój*, <http://sjp.pwn.pl/slowniki/przeb%C3%B3j.html> (20.12.2016).

3 *Słownik wyrazów obcych* PWN, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 439.

niniejszym tomie analiz odwołują się najczęściej, dostrzegając jednak, że językoznawcze konceptualizacje oparte na kryterium społecznego uzusu nie są ani ostateczne, ani wyczerpujące, otwierają właściwie obszar dalszych dociekań, czynionych w obrębie poszczególnych dyscyplin i metod, na temat istoty przebojowości, jej kryteriów czy wreszcie przebojowego potencjału rozmaitych tekstów kultury. Tego, jak leksem „przebój” – według autorów słowników – funkcjonuje w interdyskursie, nie można oczywiście lekceważyć. Najciekawsze wydaje się jednak to, co powoduje, że jakieś utwory czy dzieła – zważywszy szczególnie na społeczne konteksty ich recepcji – zyskują miano hitów.

Podobne teoretyczne kwestie podejmują także autorzy, których rozważania oddajemy niniejszym w ręce czytelników. Małgorzata Lisowska-Magdziarz wskazuje warunki, jakie spełniać powinien „prawdziwie wielki przebój”: „musi być – jak pisze – odbierany wielokrotnie, przez dłuższy czas, w rozmaitych kontekstach komunikacyjnych, przez rozmaite grupy odbiorców”. A żeby to było możliwe, „musi prowadzić do intensywnej, zróżnicowanej i bogatej wymiany komunikacyjnej pomiędzy odbiorcami, do procesów kolektywnego wytwarzania i rozpowszechniania wiedzy, do metaanaliz i twórczości”. Arkadiusz Lewicki zwraca natomiast uwagę na efemeryczny status niektórych przebojów, na zmienne losy rozmaitych hitów i ich twórców (niedocenionych za życia, triumfujących po śmierci), wreszcie na sezonowość przebojów. „Historia recepcji kulturowej – jak zauważa filmoznawca – pełna jest przykładów dzieł i twórców cieszących się sławą przez pewien czas, a później zapomnianych”.

Pośród kryteriów pozwalających wyróżnić dzieła i utwory – w zamierzeniu, a często i w rzeczywistości – przebojowe, związanych zarówno z procesami ich produkcji, jak i recepcji, autorzy wielu zgromadzonych tu analiz wymieniają liczby: nakładów finansowych, dni zdjęciowych, zatrudnionych aktorów i statystów, sprzedanych biletów, języków i dialektów, na jakie przetłumaczono dany przebój (doskonale tego typu danymi operuje Grażyna Stachówna, pisząca o hitach bollywoodzkich, wykorzystuje je także z powodzeniem Marta Kaprzyk, analizująca w oparciu o zestawienia box office’ów przeboje najnowsze kino hiszpańskie). „Twarde” społeczno-ekonomiczne dane zdają się mówić, z jednej strony, o twórczych i biznesowych

wysiłkach, jakie wkłada się w wypromowanie przeboju, z drugiej zaś – o efekcie owych wysiłków, czyli o skali popularności konkretnych tekstów kultury. Przebojami – o czym warto pamiętać – zostają jednak nie tylko dzieła doinwestowane, wypromowane i hurtowo konsumowane, nie tylko te zaspokajające w krótkim czasie gusta masowego odbiorcy. Zwraca na to uwagę Dawid Szkoła w wieńczącym niniejszy tom eseju, który poświęcił słynnemu hymnowi samobójców, znanemu pod różnymi tytułami: *Szomorú vasárnap*, *Gloomy Sunday*, *Hungarian Suicide Song*; pieśni tyleż hipnotycznej, depresyjnej i melancholijnej, ile – od kilkudziesięciu już lat i jakby na przekór swej lokalnej węgierskiej genezie – coraz bardziej inspirującej, wielokrotnie i w różnych częściach świata interpretowanej, rzec już dziś można śmiało – kanonicznej.

Przebojowość nie jest więc kategorią dającą się zamknąć w świecie przyjemnych doznań i miłych wzruszeń, nie oddają jej w całości liczby, mówiące o zainwestowanych środkach, milionach widzów, słuchaczy czy o zarobionych fortunach. O recepcji, a zatem o społecznym konstruowaniu przebojów i ich waloryzowaniu można rozprawiać na wiele sposobów, niekoniecznie skupiając się od razu na frekwencyjnych czy rynkowych efektach.

Przebojowość nie jest zresztą dana raz na zawsze. Znane, odnoszące sukces dzieła mogą, co prawda, trafiać do kanonów (bywa, że i szkolnych), ich powodzenie – w sprzyjających okolicznościach, na przykład dzięki nowym adaptacjom, inscenizacjom czy remake'om – ulega nierzadko okresowym amplifikacjom (przebojem, jeśli go dobrze opakować, wzbudzić wokół niego medialny hałas, można dziś uczynić *Hamleta*, o czym przekonuje nas Małgorzata Lisowska-Magdżarz). Ale to, czemu towarzyszy splendor i co dla wielu ma istotne znaczenie, ulega często erozji, wyświechtaniu lub daleko idącym reinterpretacjom [jak w przypadku popularnej i lubianej *Pszczółki Mai*, serialowi animowanemu, któremu towarzyszyła wspaniała piosenka Zbigniewa Wodeckiego – oba hity, filmowy i muzyczny, okazały się jednak, jak pisze Katarzyna Łeńska-Bąk, „kulturowym półproduktem i wdzięcznym tematem oraz bodźcem do tworzenia nowych (nie nowatorskich!) tekstów kultury popularnej”, nacechowanych zresztą niewybrednym erotyzmem, skierowanych do innego niż dziecięcy odbiorcy].

Na koniec przyznać również trzeba, że przeboje to zjawiska nader ambiwalentne. I niezwykle podejrzane. Budzące, co może miłośników rozmaitych hitów zadziwić, wiele negatywnych emocji, ujawnianych przede wszystkim przez krytyków i innych jeszcze „diagnostów” kultury. „Przebój” staje się często etykietą zachęcającą do negacji, szczególnie kiedy zostaje ona zestawiona z wysokimi wymogami estetycznymi i aksjologicznymi kogoś, kto pełni rolę krytyka, pedagoga czy arbitra elegancji. Istnieją wreszcie i tacy jednostkowi odbiorcy, którzy wystrzegają się przebojów intensywnie, deklarują niechęć do utworów, które przebojowymi okrzyknięto. Tym bardziej że przeboje, szczególnie te z ostatnich lat, podejrzewa się o coraz mniejszy potencjał – zarówno pod względem czasu ich oddziaływania (bywa, że hity zastępowane są innymi z tygodnia na tydzień), nierzadko również pod względem liczby urzekniętych ich walorami odbiorców (przed transformacją ustrojową w Polsce miano „złotej płyty” uzyskiwał album sprzedany w 160 tysiącach egzemplarzy, dziś wystarczy sprzedać 10 tysięcy egzemplarzy albumu zagranicznego i 15 tysięcy polskiego), jak i w odniesieniu do wąskiego zakresu ich kulturotwórczych i socjalizujących oddziaływań. Nie może być jednak inaczej, gdy wspólnotowy, rytualny, a także wspierany ideologicznie typ recepcji oferty kulturowej zdaje się ustępować recepcji indywidualnej, gdy dzielenie się estetycznymi przeżyciami odbywa się w przestrzeni mediów społecznościowych, nierzadko w ramach zamkniętych grup i profilów, których konstruowanie zasada się nie tylko na tym, co powszechnie znane i lubiane, ale coraz częściej na różnicy, stanowiącej fundament pożądanego oryginalnego wizerunku. Prywatyzacji gustów sprzyja również olbrzymia podaż rozmaitych filmów, piosenek, gier, książek, takiego zatem zasobu, z którego trudno wielu odbiorcom i na długi czas wybrać to, co ich kolektywnie zafascynuje. Wobec takich wyzwań stoją dziś nie tylko twórcy, producenci, wytwórnice płytowe i filmowe, ale również zyskujący na znaczeniu i popularności domorośli eksperci, dla których naturalną przestrzenią komunikacji stał się internet – w nim upowszechniają się zupełnie nowe przeboje, takie jak opisywane przez Michała Kułakowskiego programy typu *Let's Play*, doskonale sprofilowane, interaktywne, przeznaczone dla licznego, choć specyficznego grona młodych użytkowników gier i aplikacji.

Podobne, choć dużo bardziej wyczerpujące, rozważania nad „anatomią przeboju” odnajdą Państwo w niniejszej książce. Mamy nadzieję, że pozwolą one ukazać to zjawisko z różnych perspektyw badawczych i staną się inspiracją do dalszych rozważań, nie tylko nad problemem recepcji popularnych dzieł sztuki, ale także nad wieloma aspektami funkcjonowania dzisiejszej (i dawniejszej) kultury, mediów i społeczeństwa.

*Jacek Grębowiec*

Arkadiusz Lewicki  
Uniwersytet Wrocławski

## Podejrzone przeboje

Według najprostszej słownikowej definicji przebój to:

- 1) „piosenka lub melodia taneczna bardzo modna w jakimś okresie”;
- 2) „rzecz ciesząca się w jakimś czasie ogromną popularnością”;
- 3) „w grach zespołowych: szybki, niespodziewany atak na bramkę przeciwnika przeprowadzony przez jednego zawodnika, kończący się strzałem”<sup>1</sup>.

Dla poniższego rozdziału najważniejsza będzie definicja druga, wskazująca przede wszystkim na element popularności różnorodnych tekstów kultury (w tym konkretnym wypadku kultury filmowej), które zdobyły w pewnym okresie uznanie publiczności. Aspekt temporalny pojawiający się w powyższej definicji również odgrywał będzie istotną rolę – przeboje niezwykle często są efemerydami, wytworami funkcjonującymi w publicznym obiegu dość krótko i szybko popadającymi w zapomnienie. Historia recepcji kulturowej pełna jest przykładów dzieł i twórców cieszących się sławą przez pewien czas, a później zapomnianych. Któż dziś, oprócz specjalistów z zakresu poetyki normatywnej, pamięta na przykład o Macieju Kazimierzu Sarbiewskim, o którym Mirosław Korolko pisał: „Żaden literat Polski niepodległej nie może poszczycić się nawet w połowie taką liczbą wydań swych dzieł, jak Sarbiewski”<sup>2</sup>, to bowiem z jego *Lyricorum*

---

1 *Przebój*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/przeboj;3059821.html> (20.03.2016).

2 M. Korolko, *Maciej Kazimierz Sarbiewski*, w: M.K. Sarbiewski, *Lyrica. Liryki*, oprac. M. Korolko, Warszawa 1980, s. XLIV.

*libri* przez stulecia korzystali uczniowie i studenci wielu europejskich szkół i uniwersytetów. Kto dziś wie, że najpopularniejszym pisarzem dwudziestolecia międzywojennego (jeśli chodzi przynajmniej o nakłady i liczbę sprzedanych książek) nie był wcale Stefan Żeromski czy Tadeusz Dołęga-Mostowicz, ale Antonii Ferdynand Ossendowski, autor niezwykle lubianych książek podróżniczych, awanturniczych, historycznych i politycznych, nazwany przez autora poświęconego mu opracowania „geniuszem grafomanii”<sup>3</sup>. Znamy również wiele przykładów twórców niedocenionych za życia, którzy dopiero po śmierci doczekali się sławy i popularności. Dzieje Wolfganga Amadeusza Mozarta, Cypriana Kamila Norwida czy Vincenta van Gogha opisywano tak często, że mamy wręcz do czynienia z modelem „geniusza niedocenionego przez jemu współczesnych”, który stał się istotną częścią wizerunku artysty<sup>4</sup>.

Powyższe przykłady pochodzą z różnych rejestrów (przynajmniej w dzisiejszym ujęciu) kultury, jednak nie ulega wątpliwości, że przebój jest najsilniej związany z kulturą masową, a ta, jak pisała Antonina Kłoskowska, „bywa identyfikowana z kulturą wulgarną, kulturą najniższego poziomu”<sup>5</sup>. Przebój byłby więc podejrzanym dzieckiem matki podejrzanego konduity, wytworem najgorszego sortu, wykwitem kultury przeznaczonej dla szerokich mas, którym odpowiada najniższy wspólny mianownik smaku lub – ujmując rzecz z nieco innej perspektywy – wytworem przemysłu rozrywkowego nastawionym jedynie na potwierdzanie dominującej ideologii i generowanie zysków. W pewnym obrazowym skrócie różnice pomiędzy kulturą wysoką

---

3 A. Chruszczyński, *Geniusz grafomanii. Rzecz o Antonim Ferdynandzie Ossendowskim*, Bydgoszcz 1995. Trzeba w tym miejscu nadmienić, że Ossendowski doczekał się ostatnio wznowienia kilku swoich książek i znów zaistniał w świadomości społecznej, w której był nieobecny przez ponad pół wieku, głównie za sprawą zapisu cenzorskiego na jego nazwisko obowiązującego przez cały okres PRL-u, który miał związek z niepochlebłą dla wodza rewolucji książką Ossendowskiego z 1930 roku zatytułowaną *Lenin*.

4 Interesującym przykładem funkcjonowania tego modelu jest historia Sixto Rodrigueza pokazana w nagrodzonym Oscarem filmie dokumentalnym *Sugar Men* (2012, reż. Malik Bendjelloul).

5 A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 94–95.

a masową można by zapisać w postaci schematu składającego się z trzech podstawowych elementów: EWA.

Schemat 1. Różnice pomiędzy kulturą wysoką a masową.

|                |   |                |
|----------------|---|----------------|
| kultura wysoka |   | kultura masowa |
| Elitarna       | E | Egalitarna     |
| Wyszukana      | W | Wulgarna       |
| Artystyczna    | A | Atawistyczna   |

Rozróżnienie to, którego początków można szukać w pierwszych tekstach krytycznych José Ortegi y Gasseta czy wystąpieniach szkoły frankfurckiej, choć wielokrotnie omawiane i podważane, nadal wydaje się dość mocno zakorzenione w codziennej praktyce związanej z ocenianiem wytworów kultury, na przykład z szeroko pojętą krytyką artystyczną. Oprócz wielu przyczyn opisanych dość wyczerpująco i trafnie przez Marka Krajewskiego w książce *Kultury kultury popularnej*<sup>6</sup> wydaje się, że budowanie tego typu dychotomii związane jest również (jeśli nie przede wszystkim) z powodami psychologiczno-społecznymi. Symboliczna władza krytyka zbudowana jest bowiem na fundamencie rozróżnienia pomiędzy różnymi diapazonami sztuki. Utwór elitarny, wyszukany, artystyczny może zostać oceniony (i doceniony) jedynie przez profesjonalistę dysponującego odpowiednią kompetencją kulturową, która odróżnia go od profana. Kultura masowa – o ile dziś faktycznie tym pojęciem możemy się jeszcze posługiwać<sup>7</sup> – nie tylko przeznaczona jest dla, cokolwiek to oznacza, mniej wyrobionego widza bądź czytelnika, ale także buduje zupełnie inne kategorie doboru dzieł poddawanych ocenie. Jeśli faktycznie skupilibyśmy się na poziomie masowości przekazów kulturowych generowanych przez współczesny przemysł medialny, to w kontakcie z nimi krytyk pozbawiony zostaje jednego z podstawowych narzędzi budowania swojego autorytetu

6 M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

7 Krajewski twierdzi, że mamy dziś do czynienia z trzecią fazą funkcjonowania kultury popularnej, która uległa już odmasowieniu. Zob. tamże, s. 61.



i dokonywania oceny – możliwości wyboru ocenianych dzieł. Kategoria popularności zmusza bowiem do spojrzenia na różne dziedziny kultury nie z punktu widzenia arbitralnie dokonywanej selekcji, ale z buchalteryjnej perspektywy liczby sprzedanych egzemplarzy, nakładów, wyników box office'u, ceny uzyskanej na aukcji itp. Internetowe rankingi i prasowe plebiscyty skierowane do szerokiej publiczności wydają się równie niebezpieczne. Podkopują wyjątkowość (elitarność) oceny specjalisty, który dzięki swej – opartej na mniej lub bardziej zobiektywizowanych przesłankach – hierarchii wartości jest w stanie nadać jednemu dziełom walor utworów wyjątkowych i wybitnych, inne zaś wtrącić w przepaść zapomnienia lub ocenić jako utwory nieudane i niespełniające kryteriów uznawanych przez niego za istotne. Ważne jest nie tylko miejsce w klasyfikacji recenzowanych dzieł, ale sam fakt umieszczenia jakiegoś utworu w krytycznym rankingu. Związana z komunikacją masową teoria *agenda setting*, wskazująca, że nie tyle ocena jakiegoś wydarzenia przez media masowe, ale sam fakt jego opisania powoduje, że dane jest mu zaistnieć w przestrzeni publicznej, mogłaby być użyta również w kontekście działań krytyczno-recenzenckich. Kultura popularna jest więc – z punktu widzenia dysponentów władzy symbolicznej – podejrzana nie tylko dlatego, że obniża ogólny poziom estetyczny, odwołuje się do atawistycznych uczuć czy jest wulgarna, ale przede wszystkim dlatego, że pozbawia krytyka części władzy, oddając ją w ręce tłumu, który głośuje przez dodanie oceny na internetowym portalu, zakup książki czy biletu do kina. Oczywiście współcześnie nastąpiła, szczególnie ze względu na demokratyzację środków nadawania, związana z rewolucją cyfrową, również demokratyzacja krytyki, ale „recenzenci instytucjonalni”, związani z mediami tradycyjnymi lub ze środowiskami akademickimi, nadal wydają się głęboko nieufni wobec kultury popularnej. Przebój, czyli coś, co podoba się dużej liczbie osób, jest podejrzany *ex definitione*. Po pierwsze dlatego, że gust krytyka nie może być bliski gustowi taksówkarza czy księgowej, a po drugie, zajmując się tym, co oglądali czy czytali wszyscy, krytyk zostaje pozbawiony wolności wyboru przedmiotu ekspertyzy, a więc istotnej części swojej władzy symbolicznej. Krytyk musi więc obstawać przy wyraźnym oddzieleniu popularnego od wysokiego, trywialnego od wzniosłego, artystycznego

od zrozumiałego dla wszystkich. Jedynie zachowując te podziały, ma szansę na pozostawienie swoich wpływów, pozycji i władania nad osądami profanów.

Zarysowane powyżej uwagi dotyczyły „konserwatywnego” podejścia do problemu kultury masowej i przebojów. Istnieje jednak perspektywa, którą – w pewnym uproszczeniu – moglibyśmy nazwać „lewicową krytyką kultury popularnej”. W tym ujęciu bestsellery byłyby ujmowane jako wytwory dominującego systemu ekonomiczno-społeczno-politycznego, których popularność zasada się na utrwalaniu istniejącej władzy. Przeboje byłyby więc produktem szerzącym powszechnie obowiązującą ideologię, służącym przede wszystkim konserwowaniu istniejącej władzy symbolicznej.

Wydaje się jednak, że w historii kultury można znaleźć przynajmniej kilka przykładów wskazujących, że przeboje mają także istotną moc kontrkulturową i mogą być zarzewiem ważnych zmian społecznych czy politycznych. Filmowe przeboje, które zostaną omówione poniżej, pochodzą z różnych epok kina, z różnych obszarów geograficznych i systemów politycznych, ale wszystkie są przykładami na wyrotowy potencjał i kluczową rolę w budowaniu społecznej świadomości. Przeboje mogą być bowiem podejrzane nie tylko z definicji, ale również „podejrzane obyczajowo” (jak filmy *Mae West* i inne dzieła „przedkodeksowe”) czy „politycznie” – jak filmy, które przyciągnęły do polskich kin największą liczbę widzów w roku 1981. Poniższe przykłady pokazują również, w jaki sposób toczy się walka o władzę symboliczną i jakimi sposobami mogą być zwalczane przeboje, reprezentujące wizję odmienną od dominującej.

„Kino przedkodeksowe” to termin, którym można określać – gdy zastosujemy szerokie rozumienie – wszystkie filmy powstałe w USA przed lipcem 1934 roku, kiedy to wprowadzono zapisy (a przede wszystkim realne kary za ich nieprzestrzeganie) tzw. Kodeksu Produkcyjnego. W rozumieniu węższym, proponowanym na przykład przez Thomasa Doherty’ego<sup>8</sup>, termin ten obejmowałby jedynie filmy dźwiękowe zrealizowane w Hollywood przed pojawieniem się reguł

---

8 T. Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York 1999.

wyraźnie określających, które „niemoralne” rzeczy nie mają prawa pojawić się w amerykańskich filmach. Warto wspomnieć, że faktycznie dzieła kinematograficzne produkowane w USA w sporej części opierały się wówczas na ukazywaniu przemocy (choćby filmy gangsterskie) lub szeroko rozumianej erotyki, która była jednym z najsilniejszych magnesów przyciągających widzów do kin<sup>9</sup>. Jedną z najważniejszych postaci tamtego okresu była niewątpliwie Mae West.

Aktorka ta jest dziś postacią nieco zapomnianą. Heroinę rozpoznawalną jedynie przez historyków kina, wielbicieli kampu i fanów filmów z początków kina dźwiękowego. A przecież, jak pisał Paul Johnson,

w 1934 roku była najlepiej opłacaną artystką estradową w Ameryce, z gażą 399 166 dolarów. Na drugim miejscu znalazł się wtedy William Claude Dukenfield (znany jako W.C. Fields) ze 155 083 dolarami 33 centami. Jedyną kobietą, która mogła konkurować z Mae West w tej dziedzinie, okazała się Marlena Dietrich z dochodami rzędu 145 000 dolarów. Rok później Mae West zarobiła 480 833 dolary – więcej niż jakkolwiek inna kobieta na świecie. Większy dochód netto – około pół miliona dolarów – miał tylko jeden mężczyzna, William Randolph Hearst. Trzy następne miejsca na liście najlepiej zarabiających zajmowali Alfred P. Sloane, prezes General Motors (347 505 dol.), Marlena Dietrich (368 000) i Bing Crosby (318 000)<sup>10</sup>.

Mary West urodziła się 17 sierpnia 1893 roku w Brooklynie, a swoją karierę sceniczną rozpoczęła już w wieku siedmiu lat. W kinie zadebiutowała dopiero w wieku czterdziestu lat, w niezbyt udanym filmie zatytułowanym *Night After Night* (1932, reż. Archie Mayo), lecz wcześniej zdobyła sławę jako aktorka, ale także autorka niezwykle popularnych pikantnych i nieprzyzwoitych sztuk wystawianych w teatrach

9 Więcej na ten temat piszę w książce: A. Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894–1934)*, Wrocław 2011.

10 P. Johnson, *Bohaterowie*, przeł. A. i J. Maziarscy, Warszawa 2009, s. 273–274.

broadwayowskich. „Właśnie ekranizacje napisanych przez nią sztuk *Diamond Lil* i *The Lady and the Lions*, powstałe w roku 1933 za sprawą Lowella Shermana oraz Wesleya Rugglesa jako filmy *Lady Lou* (oryginalny tytuł *She Done Him Wrong*) i *Nie jestem aniołem (I'm No Angel)*, zapewniły jej rozgłos, a także były najbardziej kasowymi filmami lat trzydziestych: pierwszy z nich zarobił 2 miliony 300 tysięcy dolarów, drugi tylko o 100 tysięcy mniej”<sup>11</sup>. Te niezwykle popularne utwory zapewniły jej również reputację pierwszej gorszycielki kina, wiele potyczek z cenzurą, które podobno skwitowała kiedyś bon motem, że wierzy w cenzurę, w końcu zbiła na niej majątek<sup>12</sup>, choć to przez działania cenzorów spędziła ona w nowojorskim więzieniu osiem dni, gdy na polecenie Josepha McKee, pełniącego obowiązki burmistrza Nowego Jorku, aresztowano ją w roku 1927 za napisanie i występowanie w „gorszącej sztuce” (zdążyła wystąpić w niej „jedynie” 375 razy) zatytułowanej *Sex*<sup>13</sup>.

Mae West zarówno w swoich sztukach, jak i w filmach, w których grywała, odtwarzała najczęściej podobny typ postaci – była przede wszystkim sobą, epatującą seksapilem dojrzałą kobietą, świadomą swoich mocnych i słabych stron. W *Lady Lou* jest właścicielką (akcja toczy się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku) nocnego klubu, a jednocześnie największą jego atrakcją. Kobieta czterdziestoletnią, o raczej zaokrąglonej figurze, wciśniętej w obcisłą suknię, obwieszoną biżuterią, a jednak przyciągającą uwagę i wzbudzającą podniecenie niemal wszystkich ekranowych mężczyzn. Atrakcyjność Lou-West nie polega bowiem na jej niezwyklej urodzie, ale na cechach charakteru. Jest wyzywająca, a momentami wręcz wulgarna, zarówno w warstwie werbalnej (film aż skrzy się od jej ciętych, często zawierających erotyczne podteksty, ripost i uwag), jak i w zachowaniach pozawerbalnych. Lou uwodzi mężczyzn, i to w zasadzie wszystkich

11 Zob. T. Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprises: 1930–1939*, New York 1993, s. 265.

12 Zob. D. Keeseey, *Erotyka w filmie*, red. P. Duncan, D. Keeseey, przeł. A. Cichowicz, Köln 2005, s. 21.

13 Zob. J.R. Petersen, *Stulecie seksu. Historia rewolucji seksualnej 1900–1999 według „Playboya”*, red. i przedm. H.M. Hefner, przeł. A. Jankowski, Poznań 2002, s. 131.

bez wyjątku, i nie ukrywa, że sprawia jej to przyjemność. Na pytanie kapitana Cummingsa (Cary Grant), czy nigdy nie spotkała mężczyzny, który sprawił, że była szczęśliwa, odpowiedziała, że spotkała takich mężczyzn wiele razy. Jest kusicielką, pewną władzy, jaką ma nad mężczyznami dzięki swoim walorom – gdy Cummings chce ją zakuć w kajdanki, twierdzi, poprawiając dekolt, że ręce nie są najważniejszą bronią kobiety – a jednocześnie niezwykle sprawną bizneswoman, doskonale radzącą sobie w interesach. To – dziś powiedzieliśmy – feministka trzeciej fali – wyemancypowana, pewna swoich racji, nawet jeśli realnie obowiązujące prawo nie wszystkie przywileje jej daje – w końcu w USA na przykład prawa wyborcze przyznano kobietom dopiero w 1920 roku – a jednocześnie nierezygnująca z seksapilu i daleka od erotycznej wstrzemięźliwości i hasel drugiej fali feminizmu, takich jak twierdzenie, że „kobieta bez mężczyzny jest jak ryba bez roweru”.

Z podobnie entuzjastycznym przyjęciem spotkał się kolejny film z West *Nie jestem aniołem*, w którym kreuje ona postać Tiry, atrakcyjnej i doprowadzającej mężczyzn do erotycznego szału cyrkowej artystki. Również w tym filmie postać kreowana przez West jest jednym z pierwszych filmowych portretów kobiet naprawdę wyzwolonych i kierujących swoim życiem wedle ustalanych przez siebie prawideł, wśród których związki z wieloma mężczyznami są czymś najnormalniejszym w świecie.

Zadziwiające, że właśnie filmy z West stały się najchętniej oglądanymi obrazami dekady lat trzydziestych<sup>14</sup>, dziesięciolecia, w którym wprowadzono (w pełni w lipcu roku 1934) Kodeks Produkcyjny, rugujący z ekranów kinowych wszelką „niemoralność” i poddający hollywoodzkie produkcje daleko idącej kontroli cenzorskiej. *Lady Lou* i *Nie jestem aniołem*, pełne erotycznych aluzji, pokazujące kobietę wyzwoloną z konwenansów, swobodną w sferze erotycznej i sprawującą całkowitą kontrolę nad swoim życiem w różnych jego wymiarach, były przebojami, które wzburzyły obrońców moralności i przyciągnęły do

---

14 Ich wyniki pobiło dopiero *Przeminęło z wiatrem* (1939) w reżyserii Victora Fleminga, ale ten film miał swoją premierę 15 grudnia 1939 roku, większość zysków przyniósł już więc w latach czterdziestych.

kin miliony widzów. Były – i nadal chyba są – egzemplifikacją przeboju kontrkulturowego, naruszającego obowiązujące normy społeczne i występującego przeciw dominującej ideologii, a jednak cieszącego się wielkim powodzeniem u szerokiej publiczności. Są paradoksalnym przykładem dzieła wulgarnego i atawistycznego, które spotkało się (podobnie jak inne uznane za wywrotowe filmy z okresu przedkodyfikatorowego) z wyraźną reakcją sił konserwatywnych, zmuszonych do wprowadzenia cenzorskich uregulowań, pozwalających przywrócić symboliczną władzę grupom, które nie potrafiły już zachować jej przez konstruowanie równie atrakcyjnych przekazów.

Zadziwiające, jak często właśnie po rozwiązaniu siłowo-administracyjne muszą sięgać sprawujący rządy (czy to polityczne, czy społeczno-kulturowe), by zapanować nad atrakcyjnością przekazów występujących przeciwko ustalonym porządkowi. Być może porównywanie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce w roku 1981 z wprowadzeniem w Hollywood Kodeksu Haysa na pierwszy rzut oka wydaje się analogią zbyt daleko posuniętą, ale można sądzić, że pewne ideologiczne podstawy były przynajmniej w kilku miejscach zbieżne, choć oczywiście sytuacja społeczno-polityczna tych wydarzeń miała zupełnie inne podłoże i konsekwencje. Natomiast w warstwie symbolicznej i stan wojenny, i Kodeks Produkcyjny miały zapewnić kontrolę tym, którzy właśnie ją tracili.

W tym kontekście interesujące wydaje się spojrzenie na listę dwudziestu filmów, które cieszyły się największym zainteresowaniem polskich widzów w roku 1981 (tabela 1).

Tabela 1. Najchętniej oglądane filmy w polskich kinach w roku 1981.

|    | Tytuł                                      | Produkcja | Widzowie (w tys.) |
|----|--|-----------|-------------------|
| 1. | <i>Człowiek z żelaza</i>                   | Polska    | 5 035             |
| 2. | <i>Robotnicy 80</i>                        | Polska    | 4 783             |
| 3. | <i>Parszywa dwunastka</i>                  | USA       | 3 909             |
| 4. | <i>Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce</i> | Polska    | 3 375             |

|     | Tytuł  | Produkcja       | Widzowie (w tys.) |
|-----|--|-----------------|-------------------|
| 5.  | <i>Żandarm na emeryturze</i>                       | Francja         | 3 271             |
| 6.  | <i>Superpotwór</i>                                 | Japonia         | 2 026             |
| 7.  | <i>Żandarm w Nowym Jorku</i>                       | Francja         | 1 963             |
| 8.  | <i>Coma</i>  | USA             | 1 762             |
| 9.  | <i>Saturn 3</i>                                    | Wielka Brytania | 1 469             |
| 10. | <i>Gangsterzy szos</i>                             | Kanada          | 1 370             |
| 11. | <i>Cena strachu</i>                                | USA             | 998               |
| 12. | <i>Czułe miejsca</i>                               | Polska          | 675               |
| 13. | <i>Miś</i>   | Polska          | 626               |
| 14. | <i>Wielka majówka</i>                              | Polska          | 588               |
| 15. | <i>Bobby Deerfield</i>                             | USA             | 437               |
| 16. | <i>Przygody Alibaby i czterdziestu rozbójników</i> | ZSRR, Indie     | 416               |
| 17. | <i>Zamach stanu</i>                                | Polska          | 374               |
| 18. | <i>Przygody Barona Münchausena</i>                 | Francja         | 313               |
| 19. | <i>Pielgrzym</i>                                   | Polska          | 303               |
| 20. | <i>Gorączka</i>                                    | Polska          | 285               |

„Filmowy Serwis Prasowy. Mały Rocznik Filmowy 1981”, Warszawa 1982, s. 51.

W pierwszej dwudziestce najchętniej oglądanych filmów znalazło się aż dziewięć utworów polskich, które zgromadziły razem 16,440 miliona widzów. Co ciekawe, z tych dziewięciu dzieł, aż osiem miało przesłanie, które można określić mianem antysystemowego. Oczywiście największym przebojem i filmem, który najsilniej wpłynął na ówczesną sytuację polityczną, był *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy. Utwór, nagrodzony później Złotą Palmą na Festiwalu w Cannes, kręcony pośpiesznie i będący raczej gorączkowym zapisem aktualnej sytuacji polityczno-społecznej niż w pełni udanym dziełem artystycznym, przyciągnął do kin ponad pięć milionów widzów i stał się nie tylko

świadectwem odwagi reżysera, ale także pewną wizualną matrycą, która wraz z dokumentem *Robotnicy 80*, obejrzanym przez równie liczną co w przypadku *Człowieka z żelaza* widownię, ustaliła pewne narracyjne i wizualne wzorce myślenia oraz przedstawiania robotniczego buntu z roku 1981. W zestawieniu znajdziemy jeszcze dwa inne filmy dokumentalne, opowiadające o pielgrzymce Jana Pawła II do Polski (ponad 3,5 miliona widzów), oraz filmy o większym potencjale rozrywkowym. W 1981 roku ponadpółmilionową publiczność zgromadziły: kultowy dziś *Miś* Stanisława Barei; antyutopijna wizja niedalekiej przyszłości, w której władza kontroluje jednostki przez specjalne przekazy telewizyjne, czyli film Piotra Andrejewa *Czułe miejsca*; oraz wykorzystująca muzykę Maanam i będąca pochwałą wolności *Wielka majówka* Krzysztofa Rogulskiego. Listę filmów, które można zaliczyć do pokazujących rzeczywistość daleką od potrzeb ówczesnej władzy, uzupełniałby film Agnieszki Holland *Gorączka* (285 tysięcy widzów). W zasadzie jedynym polskim filmem z powyższego zestawienia, zgodnym z „linią Partii”, był *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, który zgromadził w kinach 374 tysiące widzów.

Oczywiście popularność polskich produkcji spowodowana była różnymi czynnikami zewnętrznymi. Na ekranach rodzimych kin filmy zachodnie pojawiały się w ograniczonej liczbie i z dużym opóźnieniem [*Parszywa dwunastka* obejrzana w 1981 roku przez blisko 4 miliony widzów została wyprodukowana w roku 1967, *Żandarm na emeryturze* w roku 1970, a *Żandarm w Nowym Jorku* w 1965(!)], więc przyczyną wysokiej frekwencji na produkcjach krajowych była niewątpliwie również „repertuarowa mizéria” początku lat osiemdziesiątych. Nie zmienia to faktu, że widzowie niezwykle chętnie wybierali filmy zaangażowane politycznie i to nie tylko dzieło, mającego już wówczas status klasyka, Andrzeja Wajdy, ale także – co jest ewenementem w całej historii recepcji polskiego kina – utwory dokumentalne. Film *Robotnicy 80*, będący efektem pracy kilkunastu realizatorów<sup>15</sup> towa-

---

15 Na plakacie promującym ten film pojawiają się nazwiska realizatorów: Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego, jednak w napisach końcowych filmu wymieniono – bez żadnej hierarchii – kilkanaście nazwisk jego realizatorów.



rzyszających z kamerami i mikrofonami strajkom, które miały miejsce na Wybrzeżu w roku 1980, zapewne do dziś pozostaje najbardziej kasowym dokumentem w historii polskiego kina, w samym bowiem roku 1981 zarobił on ponad 83 miliony złotych<sup>16</sup>. Zdaję sobie sprawę, że zderzenie filmu, który był politycznym aktem odwagi i powstał z bardzo – jak miemam – szlachetnych pobudek, z ilością zarobionych przez to dzieło pieniędzy, jest nieco paradoksalne, ale właśnie takie zestawienie świetnie ukazuje społeczne nastroje tego roku i to, jak – z punktu widzenia ówczesnych władz politycznych – błędne było poluzowanie zapisów cenzuralnych i dopuszczenie takich filmów jak *Człowiek z żelaza*, *Robotnicy 80* czy *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce* do szerokiej dystrybucji. Oczywiście to nie miliony widzów na seansach wyżej wymienionych filmów były powodem wprowadzenia stanu wojennego, ale niewątpliwie były wyraźnym symptomem załamania się funkcjonującego wtedy systemu, sygnałem dla partyjnych decydentów, że przegrali walkę symboliczną i jedynym rozwiązaniem pozwalającym im zachować władzę jest zaostrzenie cenzury i przejęcie całkowitej kontroli administracyjnej.

Te dwa odległe w czasie i przestrzeni przykłady pozwoliły, mam nadzieję, ukazać kontrsystemową siłę przebojów. Przedkodeksowe filmy *Mae West* i hity polskich kin z roku 1981 ukazują, choć dzieli je tak wiele, że dzieła popularne mogą również mieć w sobie potężny potencjał wywrotowy. Sukces kasowy i ogromna popularność mogą iść w parze z obyczajową czy polityczną rebelią. W obu tych przykładach charakterystyczne jest również to, że elity (kulturowe czy polityczne), nie potrafiąc wygrać walki symbolicznej, sięgają po argument siły – wprowadzają administracyjne obostrzenia, cenzuralne zapisy, ekonomiczne szykany, które mają zastąpić luki w tworzeniu przekonujących przekazów symbolicznych, mogących stać się prawdziwymi przebojami. Choć podobno czasami historia powtarza się jako farsa, to myślę, że o istnieniu tego typu mechanizmu nie powinniśmy zapominać.

---

<sup>16</sup> „Filmowy Serwis Prasowy. Mały Rocznik Filmowy 1981”, Warszawa 1982, s. 51.

Małgorzata Lisowska-Magdziarz  
Uniwersytet Jagielloński

## ***Hamlet i popcorn.*** **Przebój jako** **doświadczenie społeczne**

Media interaktywne i społecznościowe zmieniły prawie wszystko – także sposób, w jaki powstaje dziś wielki przebój. Już nie wystarczy, żeby piosenka, książka czy film trafiły do wielomilionowej widowni, nawet o charakterze międzynarodowym czy globalnym. W świecie zalewanym nadmiarem produktów kulturalnych, zarówno wybitnej, jak i miernej jakości, przy olbrzymich rozmiarach obiegu materiału kulturalnego i medialnych audytoriów wyjątkowy status najpopularniejszych i najtrwalszych produktów kultury zmediatyzowanej nie opiera się jedynie na czynnikach ekonomicznych bądź marketingowych<sup>1</sup>. Owszem, żeby dany produkt kulturalny stał się naprawdę wielkim przebojem, musi przyciągnąć sporą publiczność i wygenerować w związku z tym wysokie zyski. Jednak nawet bardzo popularne i dochodowe hity zostają szybko przesłonięte przez popularność kolejnych masowo rozpowszechnianych i konsumowanych produktów kulturalnych. Prawdziwie wielki przebój musi być odbierany wielokrotnie, przez dłuższy czas, w rozmaitych kontekstach komunikacyjnych, przez

---

1 Ciekawym zadaniem badawczym byłoby stworzenie typologii lub kategoryzacji przebojów, uwzględniającej zarówno „hity” – jednorazowe i krótkotrwałe fascynacje publiczności jakimś tekstem – „blockbustery” – teksty przebojowe o nieco większej trwałości, generujące dłuższe zainteresowanie i wysokie zyski – jak i „teksty kultowe” – o głębszym znaczeniu kulturalnym. Nie jest to celem niniejszego rozdziału, ale warto zwrócić uwagę, że istniejące kategoryzacje są mało zadowalające.

rozmaite grupy odbiorców. Żeby to było możliwe, musi prowadzić do intensywnej, wielokierunkowej i bogatej wymiany komunikacyjnej pomiędzy odbiorcami, do procesów kolektywnego wytwarzania i rozpowszechniania wiedzy; do metaanaliz i twórczości. W kulturze partycypacji naprawdę wielki przebój staje się doświadczeniem nie tylko kulturalnym, lecz także społecznym. Zwielokrotnione, przedłużone, zbiorowe recepcja i redystrybucja produktu kulturalnego prowadzą w dłuższej perspektywie do nadania mu statusu (jak się to potocznie określa) „tekstu kultowego”. W wypadku przebojów naprawdę dobrze zaprojektowanych wielokrotny odbiór i rozmaite reinterpretacje stają się częścią rytuałów wspólnego korzystania z kultury dużych grup odbiorczych; w obrębie zbiorowości wielbicieli, zwanych „fandomami”, przebój staje się częścią podzielanego kanonu kulturalnego.

Niełatwo stworzyć przebój tego rodzaju. Zwykle wymaga to jednocześnie ponadprzeciętnej jakości artystycznej oraz dostosowania do gustów i potrzeb wielkich audytoriów. Żeby popularność przeboju trwała, musi on być na dodatek tekstem o wystarczającej wieloznaczności i otwartości interpretacyjnej, by kolejne generacje odbiorców zechciały do niego wracać, wytwarzać jego nowe interpretacje, odnajdywać w nim coś specjalnego dla siebie. To bardzo trudne, wręcz niemożliwe. Trwały przebój to zatem zwykle – niezależnie od swej elitarnej czy popularnej proveniencji – złożone dzieło, przekraczające rozgraniczenia i hierarchie kulturowe; już nie jedynie popkultura, lecz część kultury jako takiej.

A jednak mamy problem z przebojem. Im bardziej jest atrakcyjny i im większe budzi zainteresowanie, tym bardziej jest podejrzany z punktu widzenia krytyki, instytucji edukacyjnych i bardziej elitarystycznie nastawionych kręgów publiczności. Wydawałoby się, że w dzisiejszym świecie bezwzględna hierarchia kulturowa oparta na kryteriach nowoczesnych została już dawno zakwestionowana; jej demontaż odbywa się niemal na naszych oczach. Wciąż jednak mocno wspiera ją system edukacyjny oraz zinstytucjonalizowany system relacji dzieła–krytycy–publiczność, wzmacniany zarówno przez akademię, jak i elitarne media. Wciąż żywe jest też uwikłanie ocen kulturowych w konteksty ekonomiczne i polityczne, ich związek ze stratyfikacją społeczną, statusem, prestiżem, elitarnością.

Kłopot z przebojem ujawnia się zwłaszcza wówczas, gdy staje się nim dzieło tradycyjnie zaliczane do kultury wysokiej. Prześledzimy te sprzeczności na przykładzie dzieła nad dziełami, a jednocześnie jednego z globalnych przebojów wszech czasów: Szekspirowskiego *Hamleta*.

## William Szekspir – autor hitów

Szekspir rzecz jasna nie uważał się za przedstawiciela kultury wysokiej. Pisał po prostu dla publiczności. Był (o ile można tu cokolwiek powiedzieć na pewno) twórcą samoświadomym i przywiązany do rzemieślniczej doskonałości swoich dzieł, ale zadowolenie plebejskiej publiczności stojącej na dziedzińcu The Globe Theatre było dla niego co najmniej równie ważne, jak odczucia zamożnych posiadaczy miejsc na balkonach. Pierwszy odtwórca roli duńskiego księcia (około 1601 roku) Richard Burbage osiągnął dzięki niej sławę i status podobny do dzisiejszych gwiazd czy celebrytów. Od tego czasu Hamlet to najważniejsza rola męska (a niekiedy i kobieca) w światowym teatrze. Grali go Edmund Kean, John Barrymore, Sarah Bernhardt, Alec Guinness, John Gielgud, Laurence Olivier, Derek Jacobi, Innokentij Smoktunowski, Włodzimierz Wysocki, Richard Burton, Ian McKellen, Mark Rylance, Kenneth Branagh, Maxine Peake, Daniel Day-Lewis, Yukio Ninagawa, Mel Gibson i Daniel Olbrychski. Nikt nie policzył wszystkich wystawień dramatu, ale z pewnością od czasu prapremiery obejrzało go, przeczytało i przedyskutowało miliony ludzi. Obliczono, że w samym tylko XX wieku publikowano na temat *Hamleta* średnio czterysta książek rocznie<sup>2</sup>. Sztukę ekranizowano co najmniej trzydzieści razy, zyskała trudną do określenia liczbę adaptacji i przetworzeń. Niektóre, jak Disnejowski *Król Lew*, stały się same w sobie wielkimi przebojami kultury popularnej, inne zaś – jak *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda czy *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* Ivo Brešana – dramatami wielokrotnie odgrywanymi na deskach teatrów.

---

2 L.H. Craig, *Philosophy and the Puzzles of Hamlet: A Study of Shakespeare's Method*, London 2014, s. 12.

## Hamlet globalny

Latem i jesienią 2015 roku londyński teatr Barbican wystawił *Hamleta*<sup>3</sup> w reżyserii Lyndsey Turner. Jeśli wierzyć statystykom, był to najszybciej wyprzedany spektakl w historii światowego teatru. Wszystkie bilety<sup>4</sup> sprzedano w ciągu kilku minut przy pomocy aplikacji internetowej ludziom z 74 krajów<sup>5</sup>. 92 przedstawienia obejrzało w teatrze około 100 tysięcy osób (Barbican mieści jednorazowo 1156 widzów), 225 tysięcy w ciągu jednego dnia zobaczyło satelitarną transmisję na żywo w 550 kinach całego świata, liczba widzów, którzy w ramach programu *National Theatre Live* obejrzeni retransmisję, przekroczyła milion już na koniec roku 2015. Ponieważ to nie koniec pokazów, liczba ta będzie zapewne rosła. Spektakl przyniósł w ten sposób więcej zysków niż niejeden filmowy *blockbuster*.

Publiczność najczęściej chwali HB, nierzadko wyraża wręcz uwielbienie. Niektórzy krytycy teatralni przyłączyli się do ich entuzjazmu, inni zaś nie pozostawili na przedstawieniu suchej nitki. Bardzo możliwe, że w kategoriach ściśle artystycznych ten akurat *Hamlet* nie był wybitnym dziełem. Stał się jednak prawdziwym hitem teatralnym oraz globalnym przebojem współczesnej kultury zmediatyzowanej.

## Hamlet gwiazdorski i fandomowy

Dlaczego 100 tysięcy biletów na HB rozeszło się w ciągu kilku minut? Nie z powodu miłości widzów do Szekspira. Kołem zamachowym sukcesu HB miało być obsadzenie w tytułowej roli aktora znajdującego się u szczytu filmowej i telewizyjnej popularności, o statusie symbolu

3 W dalszym ciągu tekstu *Hamlet* w Barbicanie = HB.

4 Gwoli ścisłości, z wyjątkiem niewielkiej puli zarezerwowanej przez teatr dla potrzeb edukacyjnych i charytatywnych oraz pewnej liczby biletów w symbolicznej cenie jednostkowej 10 funtów, które rozlosowano wśród osób o niższych dochodach i młodości.

5 H. Furness, *Cumberbatch Mania Helps Boost Barbican to Best Year Ever*, <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/12057054/Cumberbatch-mania-help-boost-Barbican-to-best-year-ever.html> (17.12.2015).

seksu i ikony popkultury. W anglojęzycznym teatrze od początku XXI wieku było już kilka takich gwiazdorskich wystawień *Hamleta*, niektóre marne, inne – znakomite. Z rolą duńskiego księcia zmierzyły się w ten sposób gwiazdy światowego kina i telewizji, takie jak Keanu Reeves, Jude Law, Ben Whishaw i David Tennant.

Tym razem wykonawca głównej roli wyposażony był jednocześnie w wizerunek symbolu seksu oraz intelektualisty w brytyjskim teatrze. Benedict Cumberbatch, wybitny aktor teatralny (Olivier Award), filmowy (liczne nagrody, nominacja do Oscara) i telewizyjny (wielokrotne nominacje i nagrody Emmy, BAFTA oraz inne), grał wcześniej w kilku wybitnych spektaklach teatralnych, w tym w kultowym *Frankensteinie* reżyserowanym przez Danny'ego Boyle'a w Royal National Theatre w 2011 roku. Jego talentu i umiejętności aktorskich, wspartych gruntowną edukacją i scenicznym doświadczeniem, nikt nie podważał, nie wystarczyłoby to jednak do światowej sławy. Aktor stał się ikoną kultury popularnej dzięki roli w zrealizowanej przez BBC adaptacji opowiadań Arthura Conana Doyle'a pt. *Sherlock*. Przyniosła mu ona uznanie krytyków, angaże do prestiżowych projektów filmowych, ale przede wszystkim bezprecedensową popularność, podtrzymywaną i celebrowaną przez wielomilionowy, globalny *fandom*, złożony głównie (choć nie jedynie) z kobiet, tytułujących się samozwańczo *Cumberbitches*, *Cumberbabes* lub *Cumbercollective*. Co rzadkie, aktor najpierw uzyskał status kultowy w internecie, potem dopiero zauważył go *mainstream* mediów tradycyjnych. Na procesy komunikacyjne rozgrywane się w sieci wokół jego osoby złożyły się działania dwóch społeczności: fandomu samego Benedicta Cumberbatcha oraz fandomu serialu *Sherlock*. Serial doczekał się jednej z najbardziej zaangażowanych i kulturalnie kompetentnych globalnych zbiorowości fanowskich w całej przestrzeni komunikacji sieciowej. Obydwa fandomy co najmniej od 2010 roku są w przestrzeni wirtualnej bardzo widoczne. Sprawnie posługują się technologiami komunikacyjnymi i zbudowały rozległe sieci społecznościowe. Fani uważnie obserwują i komentują nie tylko karierę filmową i życie prywatne aktora, ale także jego działalność charytatywną i wystąpienia o charakterze politycznym. Zgodnie z logiką komunikacji internetowej Cumberbatch dorobił się też antyfandomu. W internecie rozgrywa się jadowny, nieoszczędzający nikogo spór

między wielbicielami aktora i proporcjonalnie niewielką, lecz niezwykle agresywną grupą jego przeciwników.

### *Hamlet* podwójny (a nawet trzykrotny)

HB towarzyszyły zatem dwa zestawy oczekiwań i dwie definicje sytuacji. Z jednej strony znajdowała się definicja rynkowa, wedle której przedstawienie miało zgromadzić wielką (jak na teatr) widownię, a dodatkowo zarobić na serializacji, produktach skojarzonych, gadżetach, transmisji i retransmisjach. Z drugiej strony wiadomo było, że – choćby z powodu ogromnej skali przedsięwzięcia – publiczność teatralna i krytycy będą się mu przypatrywać ze szczególną uwagą. Artystyczna definicja sytuacji generowała oczekiwania wnikliwej lektury dramatu, celebracji jego doskonałej formy i języka, poszukiwania interpretacji najbliższej duchowi i potrzebom czasów, opisu intelektualnej przenikliwości oraz profesjonalnej biegłości odtwórcy głównej roli oraz całego zespołu.

Przedstawienie miało więc być przebojem dwu obiegów, wysokiego i popularnego, i to zarówno w kategoriach ekonomicznych, jak i pod względem artystycznym. Decyzje reżyserskie, produkcyjne, a być może także aktorskie musiały być określane poprzez tę podwójną definicję sytuacji.

Od początku twórcy byli świadomi, że widownia HB będzie złożona w znacznej mierze z osób młodych, potencjalnie także nastolatków, dla których miało to być pierwsze ważne doświadczenie teatralne (w rzeczywistości, jak się okazało, *Hamleta* oglądali ludzie z wszystkich pokoleń; zupełnie nie potwierdziły się także przypuszczenia, że na sztukę wybiorą się tylko kobiety). Młoda publiczność przybywała do Barbicanu zobaczyć na żywo ulubionego aktora, oczekując intensywnego przeżycia. Jednocześnie miała przesiedzieć w teatrze od trzech do czterech godzin, słuchając trudnego, hermetycznego tekstu, niezupełnie dostępnego nawet dla historyków i filologów (nie wiadomo, który tekst sztuki należy uznać za kanoniczny, kilkunastu miejsc nikt dzisiaj nie rozumie<sup>6</sup>). Była to wprawdzie widownia entuzjastyczna, ale z pewnością niezbyt wykształcona, za to niecierpliwa, emocjonalna,

---

<sup>6</sup> S. Roth, *Hamlet: the Undiscovered Country*, Seattle 2009.

nastawiona na efekty wizualne, wyposażona raczej w obrazowe niż tekstowo-literackie zasoby referencjalne.

Inną ważną zmienną był międzynarodowy skład widowni. Wiadomo było (choćby na podstawie mapy krajów, z których napłynęły zamówienia na bilety), że część widzów nie mówi po angielsku, część zaś wprawdzie posługuje się przyzwyczajoną *international English*, lecz nie na tyle, by rozumieć angielszczyznę ery elżbietańskiej. Twórcy spektaklu musieli pamiętać zarówno o głębokiej interpretacji oraz językowej staranności, jak i o tym, że spektakl ma być zrozumiały dla międzynarodowej publiczności i o rozmaitych tradycjach kulturowych.

W ten sposób HB oprócz definicji artystycznej i rynkowej zyskał jeszcze jedną – popularyzatorską. Przedstawienie miało być projektem popularyzującym *Hamleta*, Szekspira, angielski teatr, brytyjską kulturę nie tylko wśród publiczności angielskiej, lecz także na całym świecie, nie jedynie wśród miłośników teatru, lecz także wśród mało dotychczas zainteresowanej młodzieży. Popularyzacja wpisana jest zresztą w misję Barbican Center – wielkiego, multidyscyplinarnego centrum kulturalnego, łączącego funkcje artystyczne, edukacyjne i promocji kultury. HB obudowano wydarzeniami edukacyjnymi. Teatr zaprosił studentów uczelni artystycznych do podglądania prób i na dyskusje połączone z warsztatami z reżyserką i aktorami, umożliwił dotykowe zwiedzenie sceny osobom niewidomym, zorganizował przedstawienia z audio-deskrypcją i spektakle dla szkół. Odtwórca głównej roli i reżyserka od początku podkreślali popularyzatorski cel przedstawienia, nalegając na maksymalną dostępność biletów oraz optując za udostępnieniem spektaklu w wersji kinowej (na początku nie planowano transmisji i retransmisji przedstawienia).

Podstawowym warunkiem popularyzacji (a także osiągnięcia rzeczywiście wysokiego zysku) było bowiem zmediatyzowanie widowiska teatralnego. *Hamlet* musiał być projektem teatralnym i filmowym zarazem. Skoro zaś znacznie więcej ludzi miało w końcu zobaczyć spektakl nie w teatrze, lecz w kinach, użyte środki artystyczne musiały zadowalać zarówno widza oglądającego spektakl na żywo, jak i kinomana, zwracającego uwagę na inne szczegóły i relacje i w oczywisty sposób nastawionego raczej na doświadczenie wizualne niż na wnikliwą analizę tekstu.



## *Hamlet rock'n'rollowy*

Czy w ogóle było to możliwe? Spełnienie tych sprzecznych oczekiwań miało zostać uprawdopodobnione przez zaangażowanie artystów operujących w przestrzeni pomiędzy legitymizowaną kulturą wysoką a wielkimi widowiskami kultury popularnej.

Reżyserka Lyndsey Turner sławę w angielskim teatrze zdobyła przede wszystkim sztukami współczesnymi, w tym dwoma przebojami West Endu (*Posh, Chimerica*) i sporym sukcesem na Broadwayu (*Machinal*). Nigdy wcześniej nie reżyserowała Szekspira. Za jej zaangażowaniem stały argumenty o wybitnej wyobraźni wizualnej i kreatywności. Scenografka Es Devlin projektowała oprawę otwarcia i zamknięcia Igrzysk Olimpijskich w Londynie. Znana jest z widowiskowej scenografii przedstawień operowych i baletowych, a także koncertów rockowych i popowych (U2, Pet Shop Boys, Lady Gaga, Kanye West, Jay Z, Goldfrapp) oraz pokazów mody (Louis Vuitton). Muzykę skomponował Jon Hopkins, artysta ceniony przede wszystkim z wyrafinowanych kompozycji elektronicznych, długotrwały współpracownik Coldplay i Briana Eno. Wszyscy inni zatrudnieni przy spektaklu specjaliści (od oświetlenia, kostiumów, efektów specjalnych, ruchu scenicznego) mieli za sobą podobne kariery na przecięciu teatru, filmu i sceny rockowej. Całością zajęła się firma producencka Sonia Friedman Productions, mająca na koncie wystawienia kilkudziesięciu sztuk na West Endzie i Broadwayu, niemal zawsze w sposób niezwykle spektakularny.

Jako partnerów Hamleta dobrano grupę aktorów w większości pozbawionych statusu gwiazdorskiego, ale solidnych i szanowanych w angielskim teatrze. Było oczywiste, że publiczność przybędzie dla jednego wykonawcy.

## *Hamlet z suspensem*

Sprzedaż biletów na rok przed premierą obudowana została akcją promocyjną, która jednocześnie zachęcała do udziału i wytwarzała atmosferę maksymalnej tajemniczości i oczekiwania. Bilety można było nabyć w kasie, a potencjalnym widzom zagranicznym teatr wysłał

szczegółową instrukcję, jak zakupić je przez internet. Określonego dnia o określonej godzinie z pomocą specjalnie pobranych kodów trzeba było wziąć udział w internetowym losowaniu (zainteresowanie zadeklarowało ponad 200 tysięcy osób). Na stronie internetowej Barbicanu odbywało się starannie zaplanowane odliczanie do godziny zero. Już półtora roku przed przedstawieniem internauci wymieniali się w związku z tym poradami, jak zwiększyć szanse na wylosowanie biletu i co począć, gdy ich zabraknie. Natychmiast po zamknięciu kilkuminutowego losowania w sierpniu 2014 roku konta na portalach społecznościowych, portal mikroblogowy Tumblr i fora fandomowe zalała fala postów od widzów, i tych uradowanych zdobyciem biletu, i od tych rozczarowanych, którzy nie zmieścili się w kolejce.

Tych, którzy zdobyli wejściówki, teatr poinformował drogą elektroniczną, że aktorzy nie będą rozdawali autografów, nie można im będzie przekazywać żadnych upominków ani pamiątek, imienne bilety widzowie otrzymają dopiero na pięć tygodni przed spektaklem, nie będzie można wejść do teatru bez dowodu tożsamości ze zdjęciem oraz bez okazania karty kredytowej, przy pomocy której kupiono bilet. Miało to zapobiec spekulacjom. Udało się tylko częściowo, prasa bowiem szybko zaczęła podawać informacje o tym, że cena biletów (w teatrze: od 30 do 132 funtów) na czarnym rynku sięgnęła 250, potem przekroczyła tę wysokość, by wreszcie osiągnąć w portalach odsprzedażowych bajoński poziom 1500 funtów.

Niewiele to miało wspólnego z Szekspirem, ale podsycalo u widzów oczekiwanie i poczucie uczestniczenia w wydarzeniu niezwykłym.

Latem 2015 roku teatr opublikował kilka zdjęć z prób: czarno-białych, przedstawiających aktorów w strojach sportowych, w czasie gimnastyki i swobodnych interakcji. Kostiumy, scenografia i inne szczegóły otaczane były najgłębszą tajemnicą, przy jednoczesnym wyraźnym eksponowaniu informacji o tym, kto je projektuje.

Spektakle grano od 15 sierpnia do ostatniego dnia października 2015 roku. Przez cały czas wydarzenia rozwijały się dwutorowo. W Barbicanie trwały przedstawienia w niesłychanej jak na *Hamleta* liczbie siedmiu tygodniowo. Na zewnątrz rozgrywały się wokół HB wydarzenia typowe dla zmediatyzowanej popkultury i kształtowała się odbiorcza społeczność.

## Hamlet uliczny

Już na kilka tygodni przed premierą nie tylko tabloidy, lecz również *quality press* ostrzegały londyńczyków, że miasto czeka najazd *Cumberbitches*<sup>7</sup>, inwazja oszalałych fanek Benedicta Cumberbatcha, które nie będą się umiały zachować w teatrze, a także okażą się nieprzewidywalne, wręcz groźne w miejscach publicznych. Teatr odsprzedawał bilety zwrócone przez ludzi z powodów losowych, na które chętni od świtu koczowali w śpiworach pod budynkiem i w kolejce do kas. Prasa, zwłaszcza brukowa, chętnie to pokazywała – nie jako przykład miłości do sztuki, lecz jako dowód na szaleństwo fanek.

Ulice Londynu zostały wczoraj w nocy zalane nie tylko zdenerwowanymi podróżnymi, chcącymi się dostać do domów pomimo strajku metra, lecz także specjalnym gatunkiem nastoletnich dziewcząt. Stało się, *Cumberbitches* przybyły do miasta<sup>8</sup>.

Wielbicielki Benedicta Cumberbatcha przez całą noc stoją w kolejce, żeby uzyskać szansę zobaczenia go jako Hamleta. Przybyły tuzinami. Spały na ziemi na przewianych wiatrem ulicach i żywiły się herbatnikami i krakersami w nadziei na złapanie biletu na najbardziej oczekiwany spektakl roku<sup>9</sup>.

Benedict Cumberbatch wywołuje chaos, gdy jego fanki CAŁĄ NOC stoją w kolejce po bilety na *Hamleta*<sup>10</sup>.

7 A. Vincent, *Cumberbatch's Hamlet. London Prepares for Descent of Cumberbitches*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/11779916/Cumberbatchs-Hamlet-London-prepares-for-descent-of-Cumberbitches.html> (3.08.2015).

8 E. Stephael, *Cumberbitches, Pine-Nuts, and Hiddlestoners. The Most Bizarre Celebrity Fandoms*, <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11786755/Cumberbitches-Pine-Nuts-and-Hiddlestoners-the-most-bizarre-celebrity-fandoms.html> (6.08.2015).

9 J. Malvern, B. Harris, *Fans Camp to See (or Not to See) star*, <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/article4518752.ece> (6.08.2015).

10 J. Earnshaw, *Benedict Cumberbatch Causes Chaos as Fans Queue OVERNIGHT for Hamlet Tickets*, <http://www.express.co.uk/celebrity-news/596304/>

Żałujcie więc Benedicta Cumberbatcha. Jego role [...] przyniosły mu nie tylko umiarkowaną aprobatę krytyków, lecz także oszalały kult fanek znanych jako *Cumberbitches*. [...] *Cumberbitches* grożą, że ubrane w deerstalkery ustawią się przed teatrem po ostatnie bilety<sup>11</sup>.

Gorliwe wielbicielki gwiazdy *Sherlocka* – które same siebie nazywają *Cumberbitches* – czekały w kolejce po bilety nawet 36 godzin. Tymczasem ochrona teatru stała w pogotowiu, a na miejscu ustawiono bariery z obawy, że załoga kas nie sprostą popularności gwiazdy *Sherlocka*<sup>12</sup>.

Oddane fanki Benedicta Cumberbatcha zmierzają się w tym tygodniu z tajemnicą znikającego aktora. [...] Zainteresowanie tzw. *Cumberbitches* skłoniło zarząd Barbicanu do poinstruowania strażników przy wejściu dla aktorów, by nie przyjmowali żadnych prezentów dla gwiazdy *Sherlocka* BBC. Te, które chcą zdobyć autograf 39-letniego aktora albo zrobić z nim *selfie*, również czeka rozczarowanie. Cumberbatch będzie używał liczynek wyjść z Barbicanu oraz labiryntu korytarzy wokół niego<sup>13</sup>.

---

Benedict-Cumberbatch-Hamlet-tickets-Cumberbitches-queue-overnight (6.08.2015).

- 11 L. Purves, *Alas, Poor Sherlock, if he Flunks the Biggest Test of His Career: As Benedict Cumberbatch Becomes the Latest Screen Star to Tackle Hamlet...Libby Purves Asks if He Can Scale the Everest of the Acting World*, <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3184550/Alas-poor-Sherlock-flunks-biggest-test-career-Benedict-Cumberbatch-latest-screen-star-tackle-Hamlet-LIBBY-PURVES-asks-scale-Everest-acting-world.html#ixzz3uBrSpz34> (4.08.2015); *deerstalker* – charakterystyczny kapelusz z dwoma daszkami i nausznikami, element kanonicznego wizerunku Sherlocka Holmesa.
- 12 B. London, *The March of the 'Cumberbitches': Barbican Theatre Putting on Extra Security 'to Cope with the Popularity' of Benedict as He Prepares to Make Return as Hamlet*, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3183991/The-march-Cumberbitches-Barbican-theatre-putting-extra-security-cope-popularity-Benedict-prepares-make-return-Hamlet.html#ixzz3uBokobNC> (3.08.2015).
- 13 R. Brook, S. Burgess, *Alas, Poor Cumberbitches, Hamlet Plans a Secret Exit*, <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/article1588601.ece> (2.08.2015).

Barbican oraz niektóre portale teatralne opublikowały instrukcje dla nastolatków dotyczące zachowania w teatrze<sup>14</sup>, wyraźnie z założeniem, że na *Hamleta* z pewnością wybiorą się ludzie, którzy w teatrach nie bywają.

Media tradycyjne bardzo wyraźnie konstruowały wokół wydarzenia narrację o inherentnym konflikcie pomiędzy „prawdziwymi” teatromanami a popkulturową masą:

[...] podczas gdy tłumy tryskały uwielbieniem dla popularnego aktora, wielu teatromanów zarezerwowało uznanie dla samego dramaturga – nalegają oni, by przyznać, że szaleńczy wyścig po bilety spowodowany jest ponadczasowym urokiem wielkiej tragedii Szekspira.

Ash Selvakumaran, lat 26, początkująca prawniczka z Londynu, wyznająca swe uzależnienie od Szekspira, oglądała naprawdę wszystkie sztuki Barda i regularnie odwiedza The Globe Theatre. Panna Selvakumaran, która przybyła do teatru we wtorek o 6.30 wieczorem, zajmując trzecie miejsce w kolejce, powiedziała: „zależy mi tylko na przedstawieniu. Nic mnie nie obchodzi *Cumberbitches*. Myślę, że one zepsują mi dużo z tego doświadczenia, bo nie mają pojęcia o teatralnej etykietce”<sup>15</sup>.

Sieciowy *fandom* reagował oburzeniem na doniesienia tabloidów. W obronie fanów stanęło Radio Times, słusznie dopatrując się w nich taniej sensacji, a przede wszystkim pogardy dla kobiet jako uczestniczek kultury:

14 *Five Tips for First Time Theatergoers Going to Watch Cumberbatch in Hamlet*, [http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/benedict-cumberbatch-hamlet-barbican-tips-etiquette\\_38448.html](http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/benedict-cumberbatch-hamlet-barbican-tips-etiquette_38448.html) (4.08.2015).

15 T. Paine, S. Tonkin, *Brilliant Benedict, the Sweet Prince of the Stage: Triumphant Cumberbatch Treads the Boards in Five-star Production of Hamlet after Fans Queued for 36 Hours to See His Opening Night*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3186058/Benedict-Cumberbatch-fans-queueing-3pm-YESTERDAY-tickets-opening-night-Hamlet-Barbican.html> (6.08.2015).

[...] istnieje pogardliwe wyobrazenie o osobie, która wydaje tak dużo pieniędzy i czasu, żeby zobaczyć swojego idola na premierze: że to dziecinne, zarządzane hormonami, obsesyjne stalkerki. Ich miejsce nie jest w teatrze, tylko w izolacie psychiatrycznej.

Pomysł, że będą się zachowywać jak wrzeszczące idiotki, to stereotypy leniwych dziennikarzy, niewiarygodnie obelżywe i zupełnie pozbawione zrozumienia natury fandomu. Nie znajdziecie bardziej uważnej widowni dla *Hamleta* niż Cumberfani. [...] To mądra widownia, która ceni inteligencję. Szekspir nie jest „za wysoki” dla fanów *Sherlocka*. Cumberfani to zróżnicowana grupa, a wielu równie obsesyjnie interesuje się Bardem, jak Baker Street. A nawet jeśli niektórzy nie znają sztuki, Cumberhorda jest bardzo spostrzegawcza. To grupa, która nieskończenie długo rozważa najdrobniejsze szczegóły dziewięciu epizodów, cytując i reinterpreterując cytaty, analizując i improwizując. Przyzwyczajeni są do wnikliwej lektury.

Może główna przyczyna Cumperpogardy jest taka: nie kpimy z nich dlatego, że mają obsesję, tylko że w ogóle na czymś im zależy. Dla znużonej elity wizyta w teatrze to rozrywka, data w kalendarzu, recenzja, którą trzeba napisać. Cumberfani są całym sercem zaangażowani w podziw dla Benedicta Cumberbatcha. Zobaczyć go w wieczór premiery to wielkie wydarzenie, coś wyczekiwanego, coś, co trzeba smakować i zapamiętać. Tego entuzjazmu powinno się im zazdrościć, a nie wyśmiewać go. Mam nadzieję, że tak wielu, jak tylko możliwe, zobaczy swego bohatera. Czy reszta z nas zastępuje na bilet? Oto jest pytanie<sup>16</sup>.

Na blogach i forach fandomowych ukazywały się tymczasem porady londyńczyków dotyczące nie tyle *savoir-vivre'u* w teatrze, ile tego, jak się przemieszczać po mieście, gdy się jest cudzoziemcem,

---

<sup>16</sup> J. Holmes, *Why Benedict Cumberbatch Fans Are the Perfect Audience for Hamlet*, <http://www.radiotimes.com/news/2015-08-05/why-benedict-cumberbatch-fans-are-the-perfect-audience-for-hamlet> (5.08.2015).

gdzie tanio zamieszkać, jak dotrzeć do Barbicanu, jakie atrakcje warto zwiedzić oraz jak połączyć wyprawę na *Hamleta* z poszukiwaniem miejsc i memorabiliów związanych z *Sherlockiem*. HB okazał się w tym aspekcie wielkim wydarzeniem jednoczącym ludzi i budującym więzi społeczne. Westybul teatru miał się stać miejscem osobistych spotkań ludzi z różnych krajów, którzy znali się dotąd wyłącznie z internetu. Na stronach internetowych fanów pojawiały się historie o wymianie wrażeń, wspólnych wycieczkach po mieście czy udziale w innych spektaklach i koncertach.

Teatr był bardzo stanowczy co do zakazu fotografowania i nagrywania. Mimo to pierwsze spektakle zakłócały migoczące ekrany telefonów. Część widzów – zapewne przede wszystkim najmłodszy, wychowani w świecie mediów mobilnych i interaktywnych – uległa impulsowi natychmiastowej rejestracji wydarzenia i błyskawicznego podzielenia się nim z innymi, w oczywisty sposób łamiąc przy okazji przedinternetowy teatralny *savoir-vivre*. Odtwórca głównej roli postanowił rozmawiać z tymi widzami ich językiem. W czasie wieczornego spotkania przy wejściu dla aktorów nie tylko poprosił widownię o nienagrywanie spektaklu, lecz także by rozpowszechniła jego prośbę w mediach społecznościowych. Sfilmowana licznymi telefonami komórkowymi wypowiedź została zamieszczona na YouTube<sup>17</sup>, powielona na tysiącach kont społecznościowych oraz przedostała się do prasy i telewizji, stając się pretekstem do szerszej dyskusji na temat etykiety w teatrze i na koncertach.

Dla części prasy tzw. „wojna telefonowa”<sup>18</sup> miała być dowodem, że rzeczywistość złożona z kobiet i nastolatków widownia nie ma pojęcia nie tylko o Szekspirze, ale i o kulturze w ogóle; dla innej – mniejszej – miał to być dowód na nadmierne przeczulenie lub arystokratyczne kaprysy artysty. Jednak po apelu aktora fotografowanie ustało. Do sieci wyciekały niekiedy fragmenty nielegalnych rejestracji wideo, ale

---

17 *Benedict Cumberbatch Urges Fans Not to Take Photos During Hamlet Play*, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=9e-ud9zhVuc](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=9e-ud9zhVuc) (08.08.2015).

18 Na ten temat ukazało się ponad sześćdziesiąt publikacji prasowych i kilkaset internetowych.

fandom zazwyczaj blokował je, zamiast podawać dalej. Jak się zdaje, w społeczności fanowskiej postanowiono zaprzeczyć promowanej przez media opinii o głupocie i braku ucywilizowania wielbicieli aktora.

W pierwszych dniach HB okazało się jednak, że autografy będą rozdawane. Teatr wywiesił przy wejściu prośbę do widzów o ciche zachowanie ze względu na okolicznych mieszkańców. Każdej nocy gromadziły się tam setki oczekujących. Aktorzy niemal codziennie rozdawali autografy, internauci relacjonowali głównie spotkania z Cumberbatchem. Obliczono później, że aktor wyszedł do widzów pięćdziesiąt razy. Nagrania z tych spotkań były szeroko rozpowszechniane. Przy braku oficjalnych materiałów fotograficznych ze spektaklu międzynarodowy *fandom* tworzył własną kronikę wydarzenia, na którą miały się złożyć prywatne fotografie i filmy, opowieści o wyprawie do Londynu i recenzje ze spektaklu, a także – co może najciekawsze – osobiste odkrycia związane z Szekspirem i *Hamletem*.

Tymczasem wojna telefonowa nie była jedynym skandalem związanym z HB. Co najmniej trzy angielskie gazety, konserwatywne „The Times” i „The Daily Telegraph” oraz brukowy „Daily Mail”, przełamały obowiązujący w brytyjskim teatrze zwyczaj, że nie recenzuje się pierwszych przedstawień, lecz dopiero premierę prasową. Opublikowały recenzje już nazajutrz po prapremierze. Recenzja w „The Times”<sup>19</sup> była miążdżąca, w „The Daily Telegraph”<sup>20</sup> – ambiwalentna, w „Daily Mail”<sup>21</sup> – entuzjastyczna, lecz jednocześnie tabloid, łamiąc wszelkie zasady postępowania krytyki teatralnej, opublikował potajemnie zrobione przez swego dziennikarza fotografie ze spektaklu. Cała brytyjska prasa (i niemało międzynarodowej) skomentowała to jako oburzające naruszenie dobrych obyczajów. „The Times” i „The Daily Telegraph”

19 K. Maltby, *What a Waste! It's Shakespeare for the Kids!*, <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/stage/theatre/article4518986.ece> (6.08.2015).

20 D. Cavendish, *Benedict Cumberbatch's Hamlet First Preview: 'a Promising Rough Draft'*, <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/hamlet-barbican-theatre-review/> (6.08.2015).

21 J. Moir, *Nothing is Rotten in the State of Denmark: Cumberbatch Walks in the Footsteps of the Greats with Hiselectrifying Performance in Hamlet*, <https://www.google.pl/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#safe=off&q=daily+mail+hamlet+review> (6.08.2015).



tłumaczyły się tym, że musiały wyprzedzić ludzi, którzy umieszczają własne recenzje w internecie:

Dlaczego gazety mają czekać całe tygodnie na oficjalną premierę prasową, skoro tysiące tweeterów i blogerów mają prawo się wypowiedzieć od razu?<sup>22</sup>

A także tym, że chciały być pierwsze, bo przypuszczały, że inne pisma też wyślą tajnych recenzentów. Prasa brukowa nie tłumaczyła się wcale. (Wszystkie trzy dzienniki opublikowały potem drugie recenzje po premierze prasowej.)

W oczywisty sposób znów HB został zdefiniowany raczej jako medialna sensacja niż jako wydarzenie artystyczne zasługujące na rzetelną ocenę. Inne brytyjskie i amerykańskie gazety i portale, choć nie przedrukowały w całości przedwczesnych recenzji, podchwyciły temat, wykorzystując go jako *clickbait*, przynętę na czytelnika zainteresowanego sensacją czy skandalem. Internauci zaś wprawdzie oburzali się na przedwczesnych recenzentów, ale też od pierwszego wieczoru umieszczali w sieci prywatne recenzje, tworząc w ten sposób alternatywną do oficjalnej platformę wymiany informacji i emocji – wspólnotę wtajemniczonych.

Jednym z tematów, które na tym etapie skupiały największą uwagę i dziennikarzy, i prywatnych recenzentów, była reżyserska decyzja o przesunięciu monologu *To be or not to be* na początek przedstawienia. Artystycznie nie było to zbyt kontrowersyjne, reżyserzy bowiem manewrują tekstem *Hamleta* na wiele sposobów, a sam monolog w zachowanych pierwodrukach umieszczony jest w różnych miejscach<sup>23</sup>. Niemniej część krytyki, jeszcze nie widząc przedstawienia, od razu uznała tę decyzję za populistyczne schlebienie publiczności. Kiedy zaś reżyserka zdecydowała o ponownym przemieszczeniu monologu w bardziej tradycyjne miejsce, prasa tryumfalnie komentowała to jako własne zwycięstwo.

---

<sup>22</sup> D. Craine, *What's the Point of Theatre Previews?*, <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/stage/theatre/article4519519.ece> (7.08.2015).

<sup>23</sup> M. Caines, *Who's There?: Garrick, Irving, Gielgud, Russell Beale, Cumberbatch*, <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1601510.ece> (2.09.2015).

Internetowe awantury i sensacyjny ton doniesień prasowych powracały przez cały czas trwania HB. Wiązały się ze sprawami poważnymi, jak apele odtwórcy głównej roli do widzów o wsparcie organizacji charytatywnej Save the Kids i zbiórkę pieniędzy na pomoc imigrantom, znacznie częściej jednak dotyczyły błahostek, łupu dla prasy brukowej, np. kiedy sąsiedzi Barbicanu poskarżyli się na zamieszanie spowodowane wieczornym podpisywaniem autografów<sup>24</sup>, gdy pewien technik teatralny umieścił na własnym koncie tweeterowym serię inwektyw pod adresem oglądających spektakl kobiet (zwołano go z pracy – pracodawcy nie mogło się podobać, że, obrażając widzów teatralnych, podawał jednocześnie miejsce zatrudnienia), gdy Cumberbatch zawiadomił policję o stalkerze, który dotarł do jego domu, gdy aktor nieostrożnie użył publicznie wyrażenia *f.ck the politicians*, a nawet, kiedy pokazał się na spacerze z dzieckiem lub z żoną na wernisażu. Autorzy takich publikacji traktowali HB jako wabik dla publiczności zainteresowanej jakimikolwiek informacjami nawet odlegle związanymi z tym wydarzeniem, przenosząc je ze sfery kultury w obszar sensacji, plotki, skandalu.

## Hamlet (jednak) w teatrze

Po dwóch tygodniach ukazały się recenzje. Żeby zrozumieć, co ujawniły i jaka była wewnętrzna dynamika oceny spektaklu, trzeba się wreszcie pochylić nad tym, co właściwie zostało w Barbicanie pokazane<sup>25</sup>. Przypomnijmy, sytuacja komunikacyjna była złożona: spek-

<sup>24</sup> S. Cable, *Benedict Bedlam! Barbican Forced to Clamp Down on 'Cumberbitches' in Row over Late-night Noise after Hamlet Performances*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3241581/Barbican-forced-clamp-Cumberbitches-row-late-night-noise.html> (19.09.2015). Słowo *bedlam* jest w języku angielskim synonimem niepowstrzymanego szaleństwa – Bedlam (Bethlem Royal Hospital) to nazwa pierwszego na świecie szpitala psychiatrycznego.

<sup>25</sup> Autorka tego tekstu zastrzega, że nie jest teatrologiem i wypowiada się o *Hamlecie* jedynie jako medioznawca. Ze względu na kontekst – naukową książkę o kulturze popularnej – wyłącza także na ten moment prywatny tryb *Hamlet aficionado*.

takl mieli oglądać zarówno koneserzy, jak i młodzież przychodząca „pierwszy raz do teatru”; teatromani i cyfrowi tubylcy, użytkownicy mediów społecznościowych; Anglicy i cudzoziemcy, w rozmaitym stopniu posługujący się językiem angielskim; publiczność o wysokiej kulturze literackiej i taka, której zasoby intertekstualne dotyczyły głównie kultury wizualnej. Reżyserka stanęła więc przed koniecznością rozwiązania kilku problemów. Konieczne było skonfrontowanie wykonawczej tradycji kulturalnej związanej z *Hamletem* z przyzwyczajeniami i preferencjami odbiorczymi współczesnej publiczności, niekoniecznie tę tradycję znającej. Przekonanie do tekstu literackiego widzów nastawionych głównie na doświadczenie wizualne, bez jednoczesnej utraty zaufania publiczności odbierającej *Hamleta* w kontekście kultury słowa. Pogodzenie wierności tekstowi oraz potrzeby dotarcia do jego głębokich pokładów znaczeniowych z wymogiem komunikatywności. Przedstawienie miało być w dodatku atrakcyjnym materiałem do rejestracji filmowej. Miało być aktorsko doskonałe i zrównoważone, nie tracąc z pola widzenia oczekiwania publiczności związanych właściwie z jednym aktorem. A do tego jeszcze postać duńskiego księcia trzeba było przecież jakoś zinterpretować, zaproponować jego przekonującą wersję, wpisać go w kontekst oczekiwań współczesnych audytoriów.

W konsekwencji tej „kwadratury koła” powstał spektakl niezwykle dynamiczny, pełen ruchu scenicznego, i efektowny – znacznie bardziej wizualny niż literacki. Wizualność miała tu wyraźnie dwie funkcje: uzyskanie przyjemności dla widzów spragnionych pięknego widowiska oraz wyzyskanie potencjału komunikacyjnego obrazu w sytuacji, gdy część publiczności nie w pełni rozumiała deklamowane przez aktorów słowa. Obraz był więc w wielu momentach tautologiczny, redundantny w stosunku do tekstu. Przedstawienie trwało zaledwie trzy i pół godziny. Decyzje reżyserskie wyraźnie dowartościowywały „dzianie się” na niekorzyść introspekcji i tekstu mówionego. Ofiarą padła nie tylko otwierająca *Hamleta* scena ze strażnikami na murach Elsynoru, lecz także wiele kanonicznych fragmentów, jak np. piosenki Ofelii i „sowa była córką piekarza”, wykład na temat istoty teatru, dialogi grabarzy, tyrady Poloniusza i „niech ryczy z bólu ranny łoś”. Reżyserka zmieniła kolejność scen

oraz oczyściła akcję z dygresji, usuwając jednak przy okazji wynikającą z nich niuanse relacji pomiędzy bohaterami. Silna, jednoznaczna metaforyka wizualna była wprawdzie emocjonalnie efektywna, lecz raczej pozbawiona subtelności (Hamlet, popadając w szaleństwo, przebiera się w nieco błazeński mundur żołnierzyka z *Dziadka do orzechów* lub paraduje po scenie w kurtce z napisem *King*; gdy rozpada się państwo duńskie, do pałacu wlewa się drzwiami i oknami cementarz – rumowisko; przełom narracyjny podkreśla wystrzał armatni i eksplozja czarnego konfetti; kulminacyjny moment pojedynku odbywa się w zwolnionym tempie, przy widowiskowych efektach świetlnych). Najbardziej efektownym pomysłem reżyserskim było redundantne, ale skuteczne wyeksponowanie „przebojowych” monologów Hamleta. W chwilach recytacji tych kluczowych wersów światło skoncentrowano na bohaterze, a otaczający go aktorzy zaczęli się poruszać w zwolnionym tempie, co wymuszało skupienie całej uwagi na wykonawcy głównej roli. Były to niewątpliwie właśnie te momenty, w których można było zobaczyć wyjątkowy poziom aktorstwa Cumberbatcha. Poza nimi uwidaczniały się wyraźne dysproporcje jakości i intensywności środków aktorskich pomiędzy gwiazdą wieczoru a resztą zespołu. Mogło to dawać satysfakcję wielbicielom aktora, odbiło się jednak niekorzystnie na wyważeniu i wiarygodności relacji między postaciami.

Reasumując, HB nie był wprawdzie łatwą rozrywką, ale nie okazał się też arcydziełem. Był za to wyraźnie zgodny z logiką przeboju: ogromnie widowiskowy, całkowicie zrozumiały, jawnie gwiazdorski, nieprowadzący do żadnego nowatorskiego odczytania sztuki, za to skuteczny w wywoływaniu u widowni silnych wrażeń.

### *Hamlet krytyków, Hamlet publiczności*

Recenzje profesjonalnych krytyków rozpięte były pomiędzy jawnym szyderstwem<sup>26</sup> (rzadko), aprobatą z zastrzeżeniami (najczęściej)

---

<sup>26</sup> S. Collins, *Review: Hamlet, Barbican Theatre*, <http://britishtheatre.com/review-hamlet-barbican-theatre-2stars/> (25.08.2015).

a jawnym entuzjazmem<sup>27</sup>. Zastrzeżenia obejmowały uproszczenie struktury narracyjnej, płytkość interpretacyjną, skrócenie tekstu i postawienie na akcję, a zatem odciążenie uwagi od słowa, a także wizualny przepych i nierówne aktorstwo zespołu. Pochwały natomiast dotyczyły zrozumiałego i czytelnego przeprowadzenia narracji, jasnej interpretacji, postawienia na akcję i udostępnienia Szekspirowskiego tekstu dzisiejszej publiczności, a także wizualnego przepychu oraz aktorstwa Cumberbatcha. Wykonawcę głównej roli chwalili zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy HB, komentując, że w mniej populistycznym przedstawieniu jego gra otrzymałaby lepszą oprawę.

Całościowy ogląd recenzji wskazuje na dodatkową prawidłowość o charakterze zapewne politycznym. Im bardziej lewicowy bądź liberalny ton gazety lub portalu, tym większe uznanie dla przedsięwzięcia popularyzatorskiego oraz zrozumienie motywacji widzów. Im bardziej konserwatywne medium, tym bardziej krytyczny stosunek do spektaklu oraz do wrażeń i odczuć publiczności.

„[...] to *Hamlet* dla dzieci wychowanych na *Moulin Rouge* Baza Luhrmanna” – narzekła recenzentka teatralna szacownego „The Times”<sup>28</sup>. „Nawet gdyby to była prawda, co to za problem?” – odpowiadał jej w „Creative Content” Paul Kent, szanowany specjalista od Szekspira.

*Moulin Rouge* to znakomity film – zabawny, olśniewający, oryginalny i, oczywiście, szalenie popularny – ale dlaczego *Hamlet* nie miałby się podobać młodej widowni? Nie wolno nam lubić Szekspira, zanim nie osiągniemy pewnego wieku? Kto wymyślił taki przepis? Rozumiem. To *niemożliwe*, żeby dzieciaki rozumiały taką trudną sztukę. I jakkolwiek próba pomocy im czy zachęty skutecznie trywializuje jeden z największych napisanych kiedykolwiek dramatów. Nie, niech się męczą i niech je odrzuci od Szekspira na całe życie! Jednym z największych tryumfów tej produkcji jest właśnie

<sup>27</sup> Ukazało się ich blisko setki; ograniczenia miejsca nie pozwalają na szczegółową analizę ani nawet na przytoczenie pełnej listy.

<sup>28</sup> K. Maltby, *What a Waste! It's Shakespeare for the Kids!*, <http://www.thetimes.co.uk/to/arts/stage/theatre/article4518986.ece> (6.08.2015).

jasność linii narracyjnej, osiągnięta poprzez przemyślane skróty, przywrócenie kilku niedocenionych scen i epizodów, a także pewne ciekawe zmiany kolejności. Koniec końców mamy dobrze opowiedzianą historię – coś, co często zostaje zagubione pośród rozterek Hamleta. Ale nie zapomnijcie, dzieci – krytycy zawsze będą wiedzieli lepiej od was i ich opinie zawsze będą się liczyły bardziej niż wasze. Więc marsz z powrotem do ławek.

[...] zawodowi krytycy teatralni skupieni są całkowicie na własnym stosunku do tego, co oglądają, z kompletnym wykluczeniem zwykłego widza teatralnego i czegokolwiek, co mógłby on czy ona mieć do powiedzenia. Tak, my istniejemy. Dlaczego nas nie brać pod uwagę?<sup>29</sup>

Widzowie nie objawiali jednak specjalnych kompleksów w stosunku do zawodowej krytyki. Licznie wypowiadali się na temat spektaklu i w sposób typowy dla komunikacji sieciowej, czyli najczęściej krótko, łącząc tekst z gifami, memami, fotografiami, nawet opowiadaniem fanowskimi. Jednym z najciekawszych aspektów działania społeczności powstającej wokół HB były procesy wytwarzania i redystrybucji wiedzy. Współczesne fandomy to bowiem także środowiska edukacyjne. Kompetentni i wykształceni miłośnicy Szekspira, w tym tzw. acafani (fani-naukowcy), dzielili się wiedzą szekspiologiczną, pomagali w zrozumieniu i interpretacjach sztuki, podpowiadali, co przeczytać lub co obejrzeć, gdy nie ma się kulturalnego doświadczenia lub pochodzi się spoza brytyjskiego kręgu kulturowego.

Recenzje umieszczali w internecie (i nadal umieszczają, gdyż w chwili pisania niniejszych słów wciąż trwają kinowe retransmisje HB) zarówno fachowcy, jak entuzjastycznie nastawione nastolatki. Krótsze formy internetowe, jak posty blogowe, minirecenzje, wypowiedzi na forach dyskusyjnych, tweety, podcasty<sup>30</sup>, są przede

---

<sup>29</sup> P. Kent, *How Not To Review Cumberbatch's Hamlet*, <http://www.creativecontentdigital.com/hamlet.html> (15.09.2015).

<sup>30</sup> Zob. np. *podcast polskich youtuberów*: <https://www.youtube.com/watch?v=HlheeHeMmvE> (6.12.2015).

wszystkim relacjami z osobistego doświadczenia. Ludzie piszą o silnych emocjach, związanych czy to ze spektaklem – zwłaszcza grą aktorską i wizualnymi aspektami HB – czy z poczuciem udziału w wydarzeniu niezwykłym, długo wyczekiwanym, jedynym w swoim rodzaju; pośród wtajemniczonych uczestników, posiadaczy wspólnych wspomnień. Dłuższe blogowe recenzje odzwierciedlają natomiast podobne podziały jak recenzje profesjonalistów: starsi i bardziej doświadczeni recenzenci, niejednokrotnie opierający własne prawo do oceny na (deklarowanej) lekturze literatury fachowej i/lub obejrzeniu wielu *Hamletów*, nieco częściej wykazują sceptycyzm. HB podoba się natomiast recenzentom młodszym, o mniejszym doświadczeniu teatralnym, poszukującym mocnych wrażeń wizualnych i silnych emocji.

Nie jestem zawodowym krytykiem teatralnym, ale chciałbym się z wami podzielić myślami o tej fantastycznej produkcji. Benedict Cumberbatch jest wspaniały. To na pewno najlepsza rola w jego karierze. Podobały mi się jego role w telewizji i w filmach, ale to jest najbogatsza, najpełniejsza i najgłębsza demonstracja jego talentu, jaką widziałem. Wiem, że potrafi prowadzić skomplikowany dialog, i to szybko. Nie wiedziałem natomiast, że potrafi sprowadzić często niedostępny i zażyły dialog do bardzo bliskich i spójnych myśli. Przez samo wykonanie, werbalnie i poprzez język ciała, tłumaczy poezję Szekspira. Słuchanie, gdy mówi tak, jakby te myśli przychodziły mu do głowy w czasie realnym, a nie były wyuczone na pamięć, jest niespodziewaną i podniecającą niespodzianką. Najbardziej zaskoczyło mnie to, jak wydawał się spontaniczny, jak jego emocje chwilami wypływały na powierzchnię, uwalniały się i umykały spod kontroli. W takich chwilach postać Hamleta, dusza tej postaci, którą Szekspir napisał 400 lat temu, przemawiała poprzez p. Cumberbatcha – jakby przywołał ducha, który ożył w jego ciele<sup>31</sup>.

---

31 D.B. Schajer, *Benedict Cumberbatch as Hamlet*, <http://shakespeareresolved.blogspot.com/2015/12/benedict-cumberbatch-as-hamlet.html> (15.12.2015).

Jego Hamlet jest skomplikowany i wzruszający, od tej pierwszej chwili, gdy widzimy go jako syna w żałobie, aż po jego ostatni oddech człowieka nareszcie osiągnącego „szczęśliwość” ucieczki od tego, czym stał się dla niego nieprzyjazny świat. Pomiędzy tymi momentami jest melancholijny, zabawny, szelmowski, wściekły, nierozsądny, speszony, dziecinny, zraniony, ze złamanym sercem i rozwścieczony. Kiedy trzeba, używa każdego cala sceny, zamiera w bezruchu, gdy to bezruch najlepiej opowiada historię Hamleta. Ma nieprawdopodobną sprawność fizyczną i wdzięk, czy to wspinając się na bankietowy stół, by wygłosić monolog, czy tańcząc walca z Rosenkrantzem i Guildensternem, gdy oskarża ich, że grają na nim jak na fujarce<sup>32</sup>.

Musiał być emocjonalnie i fizycznie wyczerpany po tak wyjątkowej roli. Wiem, że ja byłam. Uradowana i wykończona jednocześnie, z poczuciem pokory z powodu bliskiego spotkania z kreatywnym geniuszem. Resztki tych uczuć pozostają w moim sercu tydzień później. Od tamtej nocy próbuję opisać i nazwać to uczucie, co jeszcze mi się nie udało. Ale ono trwa. [...] Chciałabym umieć zakonserwować takie doskonałe chwile, by od nowa czuć ich słodko-gorzki smak, kiedy jest mi źle. [...] Chciałabym choć raz, przez chwilę nie tylko być w pobliżu wielkości, ale też ją pojąć, wchłonąć, stać się nią<sup>33</sup>.

Zarówno spór o *Cumberbitches*, jak i recenzje HB, który jednocześnie miał być wielką sztuką i kasowym blockbusterem, ujawniły brak porozumienia pomiędzy zawodową krytyką teatralną a publicznością, a także sprzeczne motywacje w obrębie krytyki i w związku z tym pytanie o jej sens, kompetencje, a zwłaszcza bezstronność i bezinteresowność ocen<sup>34</sup>.

---

32 N.M. Harris, *Hamlet at the Barbican, London*, [http://www.goodreads.com/author\\_blog\\_posts/9330343-review-hamlet-at-the-barbican-london](http://www.goodreads.com/author_blog_posts/9330343-review-hamlet-at-the-barbican-london) (1.11.2015).

33 C. Rose, *Goodnight, Sweet Prince: A Reflection on Hamlet*, <https://christinerose.wordpress.com/2015/08/20/goodnight-sweet-prince/> (20.08.2015).

34 P. Kent, dz. cyt.



W głębszym wymiarze natomiast jeszcze raz uwidoczniły spór o samą koncepcję teatru, który albo ma być dostępny i atrakcyjny dla rozmaitych grup widzów, zwłaszcza dla młodzieży, oraz powinien się dopasowywać do idiomu kulturowego swoich czasów, albo też powinien pozostać sztuką elitarną dla wykształconej publiczności. Zatem może traktować tekst kultury wysokiej jako przebój albo powinien go chronić przed wpływami technologii i popkultury. To stary spór, ale tym razem jego przedmiotem było wydarzenie o wyjątkowo wielkim, globalnym zasięgu. Dzięki mediom interaktywnym zaś w sporze tym mogli brać udział także widzowie z różnych krajów i środowisk, a także w różnym wieku – od wykształconych koneserów do nastoletnich fanów. Ci ostatni często po raz pierwszy w życiu wypowiadali się publicznie na temat teatru, używając do tego celu właściwego dla siebie medium – internetu. Słusznie stawiali też pytania, czy teatr krytyków zawsze jest dobry albo czy teatr publiczności zawsze jest zły.

### *Hamlet negocjowany*

Odpowiedź na to pytanie w niemal półtora wieku od powstania kultury masowej wciąż zależy od stosunku do hierarchii kulturalnej. Myślenie o kulturze w kategoriach nowoczesnych każe ocenę dzieł i ich hierarchię oprzeć na kryteriach autoteliczności, oryginalności, autorstwa, doskonałości formalnej, złożoności poznawczej i estetycznej oraz powiązania wartości artystycznych z przesłaniem etycznym. Bazowanie ocen kultury na takich regułach pozwala przypisywać niektórym dziełom status wysoki, a nawet wpisywać je do kanonu, inne zaś skazywać na bytowanie na popkulturowym śmietniku. Odpowiedź elitarystyczna podkreśla więc, że nie jest możliwe zrobienie z dzieła przeboju bez nieodwracalnej trywializacji i utraty jego aury. Każda taka próba odzwyczajają widzów od wysiłku i odciąga od poszukiwania głębi. HB dla globalnego audytorium musiał być antyintelektualny, trywialny i płytki. Odpowiedź populistyczna prowadzić zaś będzie do wniosku, że przebój, z całą jego logiką dostępności, atrakcji i emocji, to właśnie to, czego oczekują ludzie. Szekspir też pisał przecież dla parteru. Globalna

publiczność po prostu nie może chcieć innego, trudniejszego, mniej widowiskowego *Hamleta*.

Nie trzeba przypominać, że nowoczesne myślenie o kulturze nie jest pozbawione alternatyw. Jest przecież pochodną przemysłu kulturalnego, umasowienia mediów oraz powstania popkultury; wyniknęło w XIX wieku z potrzeby oddzielenia tego, co elitarne i wysokie, od przemysłowo produkowanej rozrywki dla niewykształconych mas. Jest też oczywiste, że dziś na co dzień kłóci się z realnym doświadczeniem uczestnictwa we współczesnej kulturze zmediatyzowanej, wytwarzającej głębokie, złożone, technologicznie zapośredniczone doświadczenia odbioru, twórczości i udziału.

Niehierarchiczne, demokratyczne rozumienie kultury jako obszaru wytwarzania rozmaitych znaczeń przyznaje różnym audytoriom prawo, by się cieszyć dziełem na rozmaite sposoby. Ostatecznie znaczenie dzieła powstaje po stronie odbiorcy. Przebój zaś okazuje się w największej mierze przeżyciem społecznym. Jego zwycięstwo polega na tym, że wywołuje komunikację i twórczość, wytwarzanie i redystrybucję wiedzy, budowanie wspólnoty pomiędzy ludźmi oddalonymi od siebie geograficznie, ekonomicznie i kulturowo.

Ale o czym w końcu był ten *Hamlet*?

To *Hamlet* na nasze czasy – komentuje amerykański recenzent:

[...] to radykalna nowa wersja z rzeczywistą intencją polityczną, nawet jeśli zbyt skomplikowaną, by być w pełni spójną. [...] To *Hamlet* dla świata na krawędzi: ostrzeżenie od historii i błaganie młodego pokolenia o nowe idee. *Hamlet* reprezentuje całą generację, utkwioną w adolescencji i ociągającą się przed jakąkolwiek odpowiedzialnością. [...] Ten bunt jest dziecinny. Dania jest w stanie wojny, a jej dzieci są żałośnie skupione na sobie samych. Jakby *Hamlet* odtwarzał rewolucję z przeszłości – bezsensowny, nastoletni gest, który prowadzi dokładnie donikąd. Świat tymczasem balansuje na krawędzi<sup>35</sup>.

---

35 M. Truemna, *London Theater Review: Hamlet*, <http://variety.com/2015/legit/reviews/hamlet-review-benedict-cumberbatch-1201577724/> (26.08.2015).

[...] kusiłoby, żeby postrzegać Hamleta Cumberbatcha jako reprezentanta tryumfu kultury nerdów. Żyjemy w czasach Comic-Conu, gdy dziesięciolatki i trzydziestolatki bawią się tymi samymi figurkami. Dorośli nie muszą już pozbywać się swych dzieciennych zabawek. Dlatego księżę Cumberbatcha nie jest młodziekiem, który usiłuje zostać mężczyzną, aby pomóc ojca. Zamiast tego porusza się w przeciwnym kierunku, cofając się do dzieciństwa – żeby udać szaleństwo, bawi się żołnierzykami i kopie w skrzyni z przebraniami. Jego „skłonność do figli” to forma zatrzymanego rozwoju<sup>36</sup>.

Interpretacja postaci duńskiego księcia w wydaniu Turner i Cumberbatcha, choć może dla znawców tematu niezbyt wyrafinowana, opowiada widzowi o doświadczeniu bliskim jej i aktualnym. Hamlet jest, jak całe pokolenie, emocjonalnie niedojrzały, rozedrgany, histeryczny, skupiony na sobie – w świecie, który sposobi się do wojny i w którym trzeba stawiać czoła życiowym realiom. Środki stylistyczne i rozwiązania narracyjne odpowiadają zaś estetycznym potrzebom i przyzwyczajeniom młodszej części widzowi, ale też odzwierciedlają zaabsorbowanie naszej epoki obrazem, widowiskiem, mediami, komunikacją, wspólnotowym udziałem w wielkich publicznych wydarzeniach. Niezwykle ważnym doświadczeniem odbiorców są udział w zbiorowości odbiorczej, komunikacja, twórczość. HB, globalny przebój teatralny, jest transmedialnym, wspólnotowym, interaktywnym doświadczeniem kulturowym.

Jeśli odbiorca uważa tego *Hamleta* za swojego, to być może mamy do czynienia z właśnie takim *Hamletem*, jaki odpowiada potrzebom naszych czasów; *Hamletem* na miarę swojej epoki. Wyrafinowana ocena estetyczna jest możliwa, ale naprawdę każda epoka ma właśnie takiego *Hamleta*, jakiego potrzebuje.

---

<sup>36</sup> J. Holmes, *Hamlet First Look: It's Not What We Were Expecting from Benedict Cumberbatch, but Only He Could Pull It Off*, <http://www.radiotimes.com/news/2015-08-06/hamlet-first-look-not-what-we-were-expecting-from-benedict-cumberbatch---but-only-he-could-pull-it-off> (6.08.2015).

Grażyna Stachówna  
Uniwersytet Jagielloński

## Zyski liczone w rupiach – hity bollywoodzkie

Nie martw się. Twój film to hit. [...] Sprzedaż soków i lodów spadła. Podczas przerwy widzowie są tak oszołomieni, że nie wychodzą z sali kinowej.

Właściciel „Geeta Cinema” w Bombaju do Ramesha Sippy, reżysera filmu *Płomienie*<sup>1</sup>

Sukces kasowy w indyjskim przemyśle filmowym to szczególne zjawisko motywowane geograficzną i kulturową specyfiką Indii, siódmego co do wielkości kraju na świecie, który ma jedną z najbardziej dynamicznych gospodarek, wykazującą 9–8% wzrostu PKB rocznie. W sektorze tzw. przemysłów kreatywnych, w którym mieści się kino, przekracza on 18%<sup>2</sup>. Terytorium Indii podzielone jest na dwadzieścia dziewięć stanów różniących się historią i kulturą. Państwo to posiada dwadzieścia cztery oficjalnie uznane języki z niepoliczalną ilością dialektów. Jest zamieszkiwane przez ponad miliard dwieście tysięcy ludzi, którzy namiętnie chodzą do kina.

W indyjskich multipleksach bilet kosztuje około 200 rupii, czyli 12 zł, w zwykłym kinie 30–40 rupii, czyli 1,80–2,40 zł.

---

1 Dziękuję pani dr Tatianie Szurlej za tłumaczenia z hindi, transkrypcję i redakcję indologiczną mojego artykułu.

Cyt. za: A. Chopra, *Sholay: the Making of a Classic*, New Delhi 2000, s. 169. Filmy indyjskie wyświetla się w kinach z przerwą w środku seansu.

2 *Indie – roczne tempo wzrostu PKB*, <http://pl.tradingeconomics.com/india/gdp-growth-annual> (15.01.2016).

Nikt w Indiach nie jest na tyle biedny, żeby nie stać go było na bilet do kina. A nawet jeżeli jest, to nie zje kolacji, ale na film pójdzie<sup>3</sup>.

Dla ogromnej rzeszy widzów indyjskich trapionych nędzą kino jest miejscem, w którym mogą oglądać baśniowe światy, by potem snuć kompensacyjne marzenia układane według filmowych fabuł.

Po dniu morderczej pracy w biurze, w knajpie, zanim wrócą do swoich slumsów, idą na film. Te trzy godziny w kinie rekompensują im brak prawdziwego życia. Film jest ich życiem. Oni żyją filmem<sup>4</sup>.

Filmy, realizowane podobno w trzydziestu dziewięciu językach i dialektach, produkują wytwórnie w różnych częściach subkontynentu indyjskiego. Najważniejsze, ponieważ kręcą najwięcej i przynoszą najwyższe zyski, znajdują się w Bombaju – tzw. Bollywood (stan Maharashtra, język hindi) – oraz w Hajdarabadzie – Tollywood (stan Andhra Pradeś, język telugu). Pozostałe to Kollywood w Tamil Nadu (język tamilski), Mollywood w Kerali (język malajalam), Ollywood w Orisie (język orija), Sandalwood w Karnatace (język kannada). Filmy realizuje się także w Bengalii (język bengali), Asamie (język asamski), Manipurze (język manipuri) oraz w wielu innych miejscach i językach, np. pendżabi, radżasthani, gudżarati, marathi, nepali, harianwi, bodo itd. Roczna produkcja wynosi w Indiach od ośmiuset do tysiąca filmów – nikt nie jest w stanie dokładnie ich policzyć. Wiadomo jednak, że w 2015 roku Bollywood wyprodukowało 216 filmów, przynosząc indyjskiemu box office'owi 565 milionów dolarów zysku, Kollywood (287 filmów) i Tollywood (255 filmów) razem zarobiły 468 milionów dolarów (według szacunku Deloitte)<sup>5</sup>. Na całym świecie sprzedaje się

3 U. Woźniakowska, *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Kraków 2010, s. 166.

4 Tamże, s. 151.

5 *Bahubali to Be Most Expensive Indian Film Ever*, <http://gulfnnews.com/leisure/movies/features/bahubali-to-be-most-expensive-indian-film-ever-1.1541443> (31.01.2016).

3,6 miliarda biletów na filmy indyjskie, na amerykańskie 2,6 miliarda, ale wartość całego indyjskiego box office'u wynosi dwa miliardy dolarów, a amerykańskiego trzydzieści osiem<sup>6</sup>. Jeden tylko *blockbuster Avengers: Czas Ultrona* (reż. Joss Whedon) zarobił od 1 maja 2015 roku 1,405 miliarda dolarów<sup>7</sup>.

Produkcje bollywoodzkie nie mają charakteru globalnego, nie stają się światowymi blockbusterami ani tzw. światowymi hitami, choć oczywiście zdarzają się niespodziewane wyjątki. Takim fenomenem był trwający 210 minut film *Czasem słońce, czasem deszcz* (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*, 2001) Karana Johara, który na całym świecie obejrzało ponad miliard widzów, zyskał miejsce na liście Top 10 amerykańskiego box office'u i trzecie miejsce w brytyjskim rankingu UK Top Charts. W Europie Zachodniej – i w Polsce od 2004 roku<sup>8</sup> – entuzjazmowała się nim szczególnie publiczność kobieca. Sukces *Czasem słońce, czasem deszcz* spowodował ożywione zainteresowanie bollywoodzkim *masala movie* (*masala* – mieszanka przypraw o różnych smakach), które wśród licznych fanek utrzymywało się do końca pierwszej dekady XXI wieku.

W 2015 roku Bollywoodowi zagroził nagle rywal z Tollywoodu filmem *Bahubali: Początek* (*Bahubali: The Beginning*) w reżyserii S.S. Rajamouliego. Opowieść o przygodach legendarnego herosa została nakręcona w języku telugu i wyprodukowana przez Arka Media Works z Hajdarabadu<sup>9</sup>. To najdroższy film w historii indyjskiej kinematografii, jego budżet wyniósł 250 karorów rupii<sup>10</sup>, czyli około 60 milionów dolarów (dla porównania: budżet amerykańskiego blockbustera *Avengers*:

6 F. Martel, *Mainstream. Co podoba się wszędzie na świecie*, przeł. K. Sikorska, Warszawa 2011, s. 252.

7 *Avengers: Age of Ultron*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=avengers2.htm> (15.02.2016).

8 D. Bożałek, *Bollymania. Polscy fani filmów bollywoodzkich*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 521–540.

9 W 2017 roku ma się ukazać druga część pt. *Bahubali: The Conclusion* (*Bahubali: zakończenie*).

10 Karor (ang. *crore*) – jednostka w indyjskim systemie liczbowym wynosząca dziesięć milionów, 1 karor rupii indyjskich, czyli 10 milionów rupii, to około 240 431,36 dolarów.

Czas *Ultrona* – 250 milionów). Różne źródła, m.in. Rob Cain z „Forbes”<sup>11</sup>, podają, że w 2015 roku *Bahubali: Początek* – w językowej wersji hindi – pobili wszystkie bollywoodzkie produkcje. Oficjalna strona Bollywood Movie Reviews informuje jednak, że na liście hitów kasowych zajmuje on dopiero szóstą pozycję z zyskiem 111 karorów rupii, czyli niemal 27 milionów dolarów (na pierwszym miejscu znajduje się film *Bajrangi Bhaijaan* w reżyserii Kabira Khana, z zyskiem 318 karorów, czyli ponad 76 milionów dolarów)<sup>12</sup>. Natomiast bezsprzecznie *Bahubali: Początek* jest pierwszym niebollywoodzkim filmem, który zarobił na świecie więcej niż 400 karorów rupii (około 96 milionów dolarów), w samych tylko USA blisko 7 milionów – to także rekord.

W każdym regionie Indii widzowie chętnie oglądają filmy pochodzące z rodzimych wytwórni, ale największe znaczenie na całym subkontynencie, a także w innych częściach świata, zdobyło panindyjskie kino popularne tworzone w języku hindi w Bollywood. Bollywoodzkie wytwórnie produkują rocznie około jednej czwartej indyjskich filmów, ale – jak mówi Amit Khanna, dyrektor generalny Reliance Entertainment, jednej z najpotężniejszych indyjskich korporacji międzynarodowych w sektorze przemysłów kreatywnych i mediów – tylko ono liczy się w krajowym i zagranicznym box offisie, gdyż jest indyjskim kinem mainstreamowym i trafia do największej liczby widzów<sup>13</sup>.

W indyjskim box offisie filmy rodzimej produkcji osiągnęły 90–95% udziału, amerykańskie zaledwie 5–10%<sup>14</sup>. Amerykanie próbowali zmienić te proporcje, ale dystrybucja hollywoodzkich filmów w Indiach poniosła sromotną porażkę mimo dubbingowania w dwudziestu językach, dodawania piosenek w hindi (np. do *Casino Royale*, 2006, reż. Martin Campbell) i prowadzenia kampanii reklamowych w pięciu językach z pomocą lokalnych zespołów rockowych. Wcześniej taką

11 R. Cain, *Oops... „PK” Is Not Actually India’s Top-Grossing Movie Ever*, <http://www.forbes.com/sites/robcaain/2015/08/14/oops-pk-is-not-actually-india-s-top-grossing-movie-ever/#6dd14bdd2a3f> (10.01.2016).

12 *Top 10 Bollywood Movies 2015 by Box Office Collection*, <http://www.bollywoodreviewz.com/2015/04/top-10-bollywood-movies-2015-by-box.html> (12.01.2016).

13 F. Martel, dz. cyt., s. 247.

14 Tamże, s. 251–252.

samą klęskę ponieśli Chińczycy, próbujący podbić indyjską widownię swymi filmami. Amerykańscy producenci zrozumieli pomyłkę i zmienili strategię: nie nastawiają się już na sprzedawanie w Indiach filmów hollywoodzkich, ale na produkowanie bollywoodzkich. Indusi chcą bowiem oglądać filmy zrealizowane według znanych im reguł stworzonego przez Bollywood *masala movie*, które zawierają lokalne treści i propagują indyjskie wartości kulturowe.

Indus ma zobowiązania wobec swojej rodziny, małżeństwo to temat delikatny i może być aranżowane, status kobiety jest szczególny, nie można mówić o seksie ani też używać wulgarnych słów przy rodzicach, nie można pokazywać pocałunków ani robić jakichkolwiek aluzji seksualnych, nie należy ubierać się na sposób zachodni w obecności rodziny, poszanowanie zwierząt jest rzeczą świętą, nie je się wołowiny, wszystko jest bardzo *family oriented*<sup>15</sup>.

Poetykę *masala movie* określają następujące cechy: łączenie w jednym dziele konwencji należących do różnych gatunków, np. melodramatu, filmu akcji, thrillera, komedii, *science fiction* i musicalu – sławne *songs & dances*, obowiązkowy *happy end*, system gwiazd, czyli udział aktorów cieszących się wśród widzów sławą półbogów, głęboki tradycjonalizm, estetyka przesady, ucieczka od rzeczywistości, bardzo długi metraż (średnio 180 minut, czasem ponad 200). Filmy głoszą konserwatywną, patriarchalną ideologię, która jest głęboko wpisana w tradycje kultury indyjskiej, obejmującą dużą, wielopokoleniową rodzinę bohaterów, podporządkowanie żon mężom i teściowym, a dzieci rodzicom, uwielbienie dla matek, szacunek wobec religii i guru, zachowywanie tradycyjnych zwyczajów, niechęć do Zachodu, konformizm i brak buntu przeciwko opresyjnej rzeczywistości.

[Indusi] chcą oglądać swoje filmy w hindi, z *songs & dances*, z efekciarskimi i nieprawdopodobnymi melodramatycznymi historiami i przesadzonymi bójkami. Chcą filmów długich,

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 255–256.



często trzygodzinnych, i chcą rozmawiać w czasie przerwy, tuż po pełnej napięcia kulminacyjnej scenie. Pragną, by dobro zawsze zwyciężało nad złem, by czarny charakter pozostał czarnym charakterem. Z powodu biedy, slumsów, analfabetyzmu Indusi chcą uciec od rzeczywistości. Pragną fantazji. Jednocześnie wszystko w filmie musi być przewidywalne, niespodzianki są niedozwolone<sup>16</sup>.

O kasowym sukcesie filmów bollywoodzkich przesądzają tzw. NRI (*Non Resident Indians*), indyjscy emigranci, czyli co najmniej 20 milionów osób żyjących w diasporze rozsianej w 120 krajach całego świata (indyjski rząd utworzył nawet Ministry of Overseas Indian Affairs, by lepiej się nimi opiekować). NRI są jeszcze bardziej konserwatywni w swych gustach i oczekiwaniach niż mieszkańcy subkontynentu indyjskiego. Chcą bowiem odnaleźć w kinie to wszystko, co zostawili w ojczyźnie – niezmienione. Z pomocą filmów pragną przekazać swym dzieciom i wnukom, wychowującym się w nowych krajach, tradycyjne wartości indyjskie przesądzające o poczuciu tożsamości narodowej. Ponieważ NRI generują duże zyski ze sprzedaży biletów kinowych i płyt DVD, w znaczący sposób przyczyniają się do stagnacji formuły *masala movie*<sup>17</sup>.

Amerikanizacja kina bollywoodzkiego, związana z finansowaniem produkcji, napływem współpracowników i konkurencją rynkową, najwyraźniej dostrzegana jest na poziomie technicznym – indyjskie filmy są coraz sprawniej opowiadane i coraz doskonalsze wizualnie. Natomiast w zakresie ideologii i obyczajów liberalizacja następuje nader opornie, choć wolno już pokazywać na ekranie pocałunki, które jeszcze w pierwszej dekadzie XXI wieku były surowo zabronione przez cenzurę.

Za największe hity bollywoodzkie uznaje się – nie tylko ze względu na zdobyte przez nie zyski liczone w rupiach i przeliczane potem na dolary, ale także z powodu ich legendy i znaczenia dla kinematografii indyjskiej – *Płomienie* (*Sholay*, 1975) Ramesha Sippy i *Żonę dla zuchwałych* (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*, 1995) Adityi Chopry.

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 257.

<sup>17</sup> Tamże, s. 261–262.

## Płomienie

*Džo dar gaja, samdžo mar gaja*  
(Kto się boi, już jest martwy)



Ilustracja 1. Kadr z filmu *Płomienie*.

W połowie lat sześćdziesiątych XX wieku G.P. Sippy (Gopaldas Parmanand Sipahimalani, 1915–2007), producent i reżyser filmów klasy B i C, zaczął podnosić poziom swych produkcji, co łączyło się ze zwiększeniem budżetów i nadzieją na większe zyski. Już *Mere Sanam* (1965, reż. Amar Kumar), *Brahmachari* (1968, reż. Bhappi Sonie) i *Bandhan* (1969, reż. Narendra Bedi) potwierdziły słuszność przyjętej strategii, ale dopiero talent Ramesha Sippy – syna producenta – który nakręcił *Andaz* (1971) i *Seeta aur Geeta* (1972), pozwolił dopełnić miary sukcesu i zdobyć obu filmom miejsca na liście filmów klasy A. Wtedy G.P. Sippy zamarzył o produkcji tzw. multistarera, w którym wystąpiłoby kilka wielkich gwiazd. Była to wówczas rozpowszechniona w Indiach formuła produkcyjna, zapewniająca komasację zysków przez przyciągnięcie do jednego filmu wielbicieli wielu aktorów. Szukając scenariusza, zwrócił się do sławnego duetu scenarzystów pisujących pod wspólnym pseudonimem Salim-Javed (Salim Khan i Javed Akhtar). Mieli na zbyciu mieszczący się w czterech wersach pomysł na film,

którym bezskutecznie próbowali już zainteresować kilku producentów: emerytowany oficer, którego rodzina została zabita, wynajmuje dwu żołnierzy, odważnych łobuzów wyrzuconych z armii, aby w jego imieniu dokonali zemsty. Po naradach i targach, w których uczestniczył także przyszły reżyser dzieła Ramesh Sippy, G.P. Sippy zdecydował: „Chcę zrobić wielki film. Rozwińcie te cztery wersy”<sup>18</sup>.

Tandem Salim-Javed zabrał się więc do pracy. Najpierw, przewidyując kłopoty z cenzurą, zamienili oficera armii indyjskiej na policjanta, potem szukali inspiracji do stworzenia fabuły przyszłego filmu, jego poetyki gatunkowej, konstrukcji bohaterów i poszczególnych scen. Znaleźli je – zapożyczając, cytując i trawestując – w wielu światowych dziełach: *Siedmiu samurajach* (1954) Akiry Kurosawy, hollywoodzkich westernach, takich jak *Siedmiu wspaniałych* (1960) Johna Sturgesa, *Dzika banda* (1969) oraz *Patt Garrett i Billy Kid* (1973) Sama Peckinpaha, *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969) George'a Roya Hilla, oraz we włoskich spaghetti westernach Sergio Leone: *Za kilka dolarów więcej* (1965) i *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (1968). Wykorzystali amerykański film *Ogród zła* (1954) Henry'ego Hathawaya i brytyjski *North West Frontier* (1959) J. Lee Thompsona, a nawet *Dyktatora* (1941) Charlesa Chaplina. Nie gardzili także wzorami z filmów rodzimych, jak *Madhumati* (1958) Bimala Roya, *Mera Gaon Mera Desh* (1971) Raja Khosli i *Khote Sikkay* (1973) Narendry Bediego<sup>19</sup>. Stosowana przez niech praktyka nie była wyjątkowa, tak się wówczas (i jeszcze długo potem) robiło w Bollywoodzie, nie oglądając się na prawa autorskie. Krzysztof Lipka-Chudzik twierdzi, że połączyli „własne i cudze pomysły w hipnotyczną całość”<sup>20</sup>, a Anupama Chopra dowodzi nawet, że „geniusz” (jej słowo) Salima-Javeda w twórczym przekształcaniu cudzych pomysłów pozwolił im wykorzystać je lepiej niż zrobiono to w oryginałach (sic!)<sup>21</sup>. Już po piętnastu dniach scenariusz *Płomieni* był gotowy. W trakcie realizacji wprowadzono do niego 450 zmian i uzupełnień<sup>22</sup>.

18 A. Chopra, dz. cyt., s. 21–23.

19 Tamże, s. 25–28.

20 K. Lipka-Chudzik, *Bollywood dla początkujących*, Warszawa 2009, s. 219.

21 A. Chopra, dz. cyt., s. 28.

22 Tamże, s. 137.

Sukces bollywoodzkiego filmu zależy w znacznej mierze od występujących w nim gwiazd i użytej muzyki. Ojcu i synowi Sippy udało się zatrudnić w obsadzie *Płomieni* nie tylko sławnych, ale także dobrych aktorów, o wyraziście ukształtowanych już filmowych *emploi*: Sanjeeva Kumara do roli szlachetnego Baldeva Singha, Dharmendrę – sympatycznego łobuziaka Veeru – młodego gniewnego<sup>23</sup> Amitabha Bachchana jako pochmurnego Jaia, oraz dwie śliczne dziewczyny: Hemę Malini jako Basanti i Jayę Bhaduri w roli Radhy. W epizodach pojawili się znani aktorzy: Iftekar, wyspecjalizowany w rolach policjantów, zagrał inspektora Khurana, Sachin, naówczas specjalista od ról młodzieżowych – Ahmeda, syna imama, komik Asrani – dozorcę więziennego wzorowanego na Chaplinie z *Dyktatora*.

Indyjskim zwyczajem w piosence *Mehbooba Mehbooba* (*Ukochana, ukochana*) pojawili się: legendarna piękność Helen, jako półgłota tancerka (tzw. *item girl* – postać niezwiązana z akcją filmu, a mająca jedynie zadziałać na zmysły męskiej części publiczności), i pulchny Jalal Agha, grający na rubabie.

W roli Gabbara Singha, przywódcy dakoitów (bandytów), wystąpił nieznanym dotąd szerszej widowni aktor teatralny Amjad Khan, który stworzył nowy typ złego bohatera – sadysty raniącego i zabijającego swe ofiary dla przyjemności.

Muzykę do *Płomieni* skomponował Rahul Dev Burman, wykorzystując motywy czerpane z utworów klasycznych, religijnych i folkowych, a także z partytur Ennio Morricone pisanych do westernów Sergia Leone. Siedem piosenek ze słowami Ananda Bakshiego nagrali najlepsi śpiewacy: Lata Mangeshkar, Kishore Kumar i Manna Dey. *Mehbooba Mehbooba* wykonał osobiście sam kompozytor (była to w istocie przeróbka piosenki Demisa Roussosa *Say You Love Me*). *Yeh Dosti Hum Nahi Todenge* (*Nigdy nie przerwiemy tej przyjaźni*) zyskała sławę „hymnu przyjaźni”.

Zdjęcia rozpoczęły się 3 października 1973 roku i trwały dwa i pół roku. Plenery kręcono w Ramanagara (stan Karnataka), małym miasteczku otoczonym malowniczym pasmem skał Ramdevarabetta,

---

23 W latach siedemdziesiątych XX wieku Amitabh Bachchan stworzył w filmach postać młodego gniewnego, który wyrażał ogólne niezadowolenie społeczne.

dokąd najpierw trzeba było zbudować drogę prowadzącą z autostrady. Inne lokalizacje powstały w bombajskim studiu Rajkamal. Producent G.P. Sippy dbał o wystawność dzieła. *Płomienie* były pierwszym filmem indyjskim ze stereofoniczną ścieżką dźwiękową i panoramicznym formatem zdjęć 70 mm. Reżyser Ramsh Sippy cyzelował kręcone sceny, np. realizacja pięciominutowej piosenki *Yeh Dosti*, podczas której Veeru i Jai jadą motocyklem i śpiewają, trwała 21 dni, dwu krótkich scen, w których Radha gasi lampy na tarasie w magicznej godzinie zachodu słońca, a Jai tęsknie gra dla niej na organkach – 20 dni, zabicie syna imama przez Gabbara – 19 dni, sekwencja napadu na pociąg – 7 tygodni<sup>24</sup>. Aktorzy romansowali na potęgę – żonaty Dharmendra uwodził Hemę Malini (pobrali się po przejściu aktora na islam, który zezwała na wielożeństwo), dla Amitabha Bachchana i Jayi Bhaduri realizacja *Płomieni* wypadła w okresie miodowym, pobrali się bowiem cztery miesiące przed rozpoczęciem zdjęć. Cała zaś ekipa, licząca dwieście osób, chętnie ucztowała, sprowadzając kosztowne zakąski z Bombaju<sup>25</sup>. Wszystko to zwiększyło budżet filmu do trzech karorów ówczesnych rupii (około 3,5 miliona dolarów). Całą postprodukcję wykonano w Londynie. The Central Board of Film Censors nakazała dokonać kilku ważnych zmian w gotowym już filmie<sup>26</sup>.

Uroczysta premiera *Płomieni* odbyła się 14 sierpnia 1975 roku w dwu bombajskich kinach, Minerva i Excelsior. Po raz pierwszy w historii indyjskiej reklamy filmowej zapowiadały ją olbrzymie billboardy z twarzami gwiazd i anonsami: „Największy film, jaki kiedykolwiek zrobiono”, „Najwspanialsza historia, jaką kiedykolwiek opowiedziano”<sup>27</sup>. Krytycy przyjęli *Płomienie* fatalnie. K.L. Amaldi nazwał film w „India Today” – nawiązując do jego tytułu – „niedopałkiem”, a Bikram Singh w „Filmfare” napisał, że jest to „nieudana próba przeszczepienia westernu w indyjskie realia”<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 73–83.

<sup>25</sup> Tamże, s. 66–67.

<sup>26</sup> Tamże, s. 148–150.

<sup>27</sup> Tamże, s. 153.

<sup>28</sup> Tamże, s. 161.

15 sierpnia, w Święto Niepodległości Indii, film zaczęto pokazywać publiczności bombajskiej, ale widzowie nie przyszli go oglądać. 22 sierpnia wszedł do sześciu kin w Bangalurze z takim samym skutkiem. Nie sprzedawały się także płyty z muzyką i dialogami (ich dodanie do soundtracku było wtedy nowością; weszły potem do języka potocznego), które w Indiach wydaje się na długo przed premierą filmu. 23 sierpnia w „Trade Guide” pojawił się artykuł pod zmiennym tytułem *Wycena Płomieni*, którego autor napisał, że film kosztujący 32,7 miliona rupii będzie „smutnym doświadczeniem dla jego producentów”, z którego „cały przemysł filmowy powinien czerpać naukę”<sup>29</sup>. Ojciec i syn Sippy byli zrujnowani. I nagle w środku tygodnia, jakby za sprawą czarów, widzowie ruszyli do kin. Przed Minervą, jedynym kinem w Bombaju dostosowanym technicznie do stereofonii i 70 mm, kolejka ciągnęła się na kilka kilometrów, a najdroższy bilet kosztował u konika 100 rupii, co dotąd nie zdarzyło się w historii kinematografii indyjskiej. 15 października *Płomienie* weszły do kin w Delhi, Hajdarabadzie i Kalkucie, wszędzie bijąc rekordy box office’u<sup>30</sup>.

Film przedstawia historię byłego policjanta Baldeva Singha, zwanego *thakur sahib* (panem feudalnym), mieszkającego w górskiej wiosce leżącej w okręgu Ramgarh. Jego rodzina została wymordowana na rozkaz Gabbara Singha, szefa miejscowych dakoitów, a on sam straszliwie okaleczony – Gabbar obciął mu obie ręce. *Thakur sahib* zatrudnia dwu przyjaciół, sprytnych i odważnych złodziejasków, aby ujęli bandytę żywcem. Veeru (Veer, czyt. Wir – bohater, Veeru – forma pieśzcziotliwa) i Jai (czyt. Dżaj – zwycięstwo) podejmują się zadania z chęci zysku, ale potem z powodu różnych wesołych i tragicznych wypadków oraz miłości Veeru do Basanti, gadatliwej właścicielki końskiego zaprzęgu, a Jai do milczącej wdowy Radhy. Coraz bardziej identyfikują się więc z cierpieniem *thakur sahib* i losem mieszkańców wioski. W decydującej rozprawie z Gabbarem Jai ginie, a *thakur sahib* walczy z bandytą, zadając mu ciosy nogami, i zabija go. Veeru z Basanti opuszczają Ramgarh.

Przed premierą filmu The Central Board of Film Censors zgłosiła zastrzeżenia do kilku scen i Sippy musiał je zmienić: skrócił sekwencję

<sup>29</sup> Tamże, s. 168.

<sup>30</sup> Tamże, s. 172–173.

zabicia rodziny thakura i syna imama oraz nakręcił na nowo zakończenie – Baldev Singh nie zabija Gabbara, ale – jak przystało na byłego stróża prawa – oddaje go w ręce policji<sup>31</sup>. Wersję ocenianą, trwającą 198 minut, widzowie oglądali w kinach przez 15 lat. Dopiero w 1990 roku ukazała się na brytyjskiej kasecie VHS pełna wersja reżyserska o długości 205 minut. Na płycie DVD wydanej przez Eros International w 2003 roku zamieszczono obie wersje.

*Płomienie* to wzorcowy *masala movie*, zawiera – jak nakazuje *Natjaśastra*<sup>32</sup> – wszystkie osiem *rasa* (smaków) pobudzanych przez „emocje trwałe” i intensywnie przeżywanych przez odbiorców w trakcie odbioru dzieła: smak gniewny – bohaterowie pałają żądzą zemsty, heroiczny – walczą w słusznej sprawie, odrazy – powodowanej przez okrucieństwo Gabbara Singha, trwogi – przed złem, współczujący – dla cudzego cierpienia, erotyczny – karesy dwu par zakochanych, komiczny – sceny zabawne i wokalnie-taneczne, cudowny – piękno zdjęć (autorstwa Dwarka Divecha) i efektów montażowych (autorstwa M.S. Shinde)<sup>33</sup>. Są także wzorcowym *curry westernem* (*curry* – mieszanka przypraw o różnych smakach), czyli indyjską odmianą klasycznego amerykańskiego gatunku z dodatkiem elementów melodramatycznych, komediowych i musicalowych<sup>34</sup>. Na tle pięknych pejzaży dwaj kumple, odważne łobuziaki o złotych sercach, toczą bezinteresowną walkę w słusznej sprawie ze złem w postaci odrażającego bandyty. Epickość westernowej formuły łagodzą motywy komediowe i melodramatyczne, męska przyjaźń jest ważniejsza od miłości do kobiet, patetyczna śmierć Jaia w ramionach Veeru uwzniośla jego poświęcenie dla przyjaciela („Nigdy nie przerwiemy tej przyjaźni... Och, moje zwycięstwo jest twoim zwycięstwem, twoja porażka jest moją porażką... Twój ból jest moim bólem, moje życie jest twoim życiem. Taka jest nasza miłość”), *thakur* Baldev, z pozoru bezbronna ofiara, bierze odwet na mordercy niewinnych kobiet i dzieci. *Płomienie*

31 Tamże, s. 148–152.

32 Traktat poświęcony teatrowi i literaturze, spisany między II w. p.n.e. a II w. n.e. przez legendarnego mędrca Bharatę, natchnionego przez boga Brahmę.

33 H. Marlewicz, *O interpretacjach idei „rasa” w staroindyjskiej teorii dramatu*, w: *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 94.

34 M. Bose, *Bollywood. A History*, Chalford 2007, s. 281–297.

poddawane był licznym opracowaniom naukowym, w których analizowano ich formę filmową i głoszoną ideologię: feudalność stosunków społecznych, zatarcie granicy praworządności, stereotypowość postaci kobiecych (gadatliwej trzpiotki i melancholijnej wdowy skazanej na wieczną samotność<sup>35</sup>), ukryty homoseksualizm i gloryfikację przemocy<sup>36</sup>.

W 1976 roku *Płomienie* otrzymały dziewięć nominacji do prestiżowej nagrody czasopisma „Filmfare”, z których zdobyły tylko jedną – dla M.S. Shinde za montaż. W 2005 roku *Płomienie* uznano przez to pismo za najlepszy film indyjski nakręcony w ostatnich pięćdziesięciu latach, a reżyser Ramesh Sippy dostał od „Filmfare” nagrodę specjalną. Film ten zajmuje też czołową pozycję na wszystkich listach najlepszych i najważniejszych indyjskich filmów.

*Płomienie* wyświetlane były w bombajskiej Minervie, mogącej pomieścić 1500 osób, przez 286 tygodni. W roku premiery zarobiły 35 karorów ówczesnych rupii (drugi na liście film – *Jai Santoshi Ma* – 6 karorów). Wiarygodne dane na temat zysków osiągniętych przez *Płomienie* są niedostępne, każde źródło podaje inne. Uznaje się powszechnie, że okazały się jednym z najbardziej dochodowych filmów w historii kinematografii indyjskiej, ich domniemany zysk (po uwzględnieniu inflacji) wyniósł 236,45 karorów rupii, czyli ponad 57 milionów dolarów<sup>37</sup>.

W 2014 roku *Płomienie* znowu wyświetlano w indyjskich kinach, tym razem w systemie 3D. Nową wersję, która kosztowała prawie cztery miliony dolarów, przygotował kolejny producent z rodziny Sippy – Sascha, syn Ramesha i wnuk G.P.

---

35 W tradycji hinduistycznej wdowy nie mogą ponownie wyjść za mąż, ubierają się na białe i żyją w odosobnieniu.

36 W. Dissanayake, M. Sahai, *Sholay: A Cultural Reading*, New Delhi 1992; R. Dwyer, D. Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, New York 2002.

37 *The Economics of Sholay Movie*, <http://www.labnol.org/india/the-economics-of-sholay/107/> (15.02.2016).



## Żona dla zuchwałych

*Pjarhota he diwanasanam*  
(Miłość jest szalona, o ukochana)



Ilustracja 2. Kadr z filmu *Żona dla zuchwałych*

Oryginalny tytuł filmu, *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (czyt. dilwale dulhanijan le dżaenge – dosłownie: ci, którzy mają serca, wezmą panny młode), skrócony potem przez fanów do *DDLJ*, jest cytatem z piosenki znanej indyjskim widzom z *Chor Machaye Shor* (1974, reż. Ashok Roy), w którym śpiewał ją Shashi Kapoor, zarazem grożąc ojcu pięknej Mumtazi i pokornie prosząc go o zgodę na małżeństwo z jego córką. Po dwudziestu latach nic się nie zmieniło w indyjskiej obyczajowości, w *Żonie dla zuchwałych* młodzieniec musi stosować te same metody, by zdobyć ukochaną.

Autorem scenariusza i reżyserem jest dwudziestotrzyletni debiutant Aditya Chopra, syn sławnego producenta i reżysera Yasha Chopry (1932–2012), założyciela wytwórni Yash Raj Films. Aditya otrzymał od ojca 40 milionów rupii (około 1,2 miliona dolarów) i wolną rękę podczas realizacji. Aditya należał do nowego pokolenia reżyserów,

wywodzących się z możliwych rodów bollywoodzkich, którzy – jak dwudziestopięcioletni Sooraj R. Barjatya, twórca hitu *Jestem zakochany* (*Maine Pyar Kiya*, 1989) i *Kim jestem dla Ciebie?* (*Hum Aapke Hain Koun*, 1994), czy dwudziestosześcioletni Karan Johar, autor *Coś się dzieje* (*Kuch Kuch Hota Hai*, 1998) i *Czasem słońce, czasem deszcz* (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*, 2001) – postawili na gloryfikację tradycyjnych wartości indyjskich.

W melodramatach filmowych bardzo ważne jest trafne obsadzenie ról obojga kochanków i napięcie emocjonalne, jakie tworzy się pomiędzy grającymi ich aktorami. W *DDLJ*asting okazał się wyjątkowo udany. Simran Singh zagrała śliczna dwudziestoletnia Kajol, wywodząca się z rodu Mukherjee, związanego od pokoleń z branżą filmową (jej prababka Rattan Bai była aktorką w latach trzydziestych XX wieku). W roli jej ukochanego reżyser, planując opowieść o międzykulturowej miłości Induski i Amerykanina, zamierzał obsadzić Toma Cruise'a, ale na szczęście jego ojciec wyperswadował mu oba te pomysły<sup>38</sup>. Aditya zdecydował się pokazać związek dwojga NRI. Rolę Raja Malhotry zaproponował dwudziestodwuletniemu Shah Rukhowi Khanowi, wschodzącej gwiazdzie Bollywoodu, który wzbraniał się przed zagraniem amanta, gdyż odniósł sukces kreacjami bohaterów negatywnych. Reżyser przekonał go argumentem, nader trafnym dla specyfiki bollywoodzkiego kina, że nigdy nie osiągnie statusu supergwiazdy, jeśli nie stanie się wymarzoną kochanką każdej dziewczyny, bratem każdej siostry i synem każdej matki, a dzięki dotychczasowym rolom mógł być tylko „bohaterem riksarzy”<sup>39</sup>. Kajol i Shah Rukh Khan wystąpili już wcześniej razem w filmach *Ryzykant* (*Baazigar*, 1993, reż. bracia Abbas-Mustan) i *Karan Arjun* (1995, reż. Rakesh Roshan).

Siedem filmowych piosenek skomponował duet Jatin Lalit, czyli bracia Jatin i Lalit Panditowie, słowa do nich napisał Anand Bakshi, a wykonali je legendarna Lata Mangeshkar, jej młodsza siostra Asha Bhosle, Udit Narayan i Kumar Sanu. W jednej, *Ghar Aaja Pardesi* (*Wróć*

38 A. Chopra, *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, London 2002, s. 30–31.

39 Tenże, *Król Bollywoodu, Shah Rukh Khan*, przeł. Z. Kordylewski, Warszawa 2008, s. 139.

do domu, wędrowcze), wystąpiła matka reżysera – Pamela Chopra. Jeszcze przed premierą filmu sprzedano ponad milion soundtracków, potem uznano go za najlepiej sprzedający się w historii Bollywoodu.

Choreografią zajmowała się Saroj Khan, ale w wyniku konfliktu z Choprą zastąpiła ją Farah Khan – późniejsza reżyserka hitów *Jestem przy tobie* (*Main Hoon Na*, 2004) i *Om Shanti Om* (2007) – która ustawiła brawurowe wykonanie piosenki *Ruk Ja O Dil Diwane* (*Stój, szalone serce*)<sup>40</sup>.

Operatorem *DDLJ* był Manmohan Singh, potem stały współ-pracownik Chopry. Zdjęcia trwały od września 1994 do sierpnia 1995 roku, a kręcono je w Londynie, w malowniczych miasteczkach Fryburg i Saanen w Szwajcarii, piosenki inscenizowano na ośnieżonych alpejskich łąkach i na polu kwitnącej gorczycy w Harijanie, stanie leżącym w północnych Indiach.

Dwa dni przed premierą publiczna telewizja Doordarshan wyemitowała półgodzinny spot reklamowy zapowiadający film. Premiera odbyła się 20 października 1995 roku w bombajskim kinie Maratha Mandir w Diwali (hinduistyczne święto światła) oraz w dwudziestą piątą rocznicę założenia Yash Raj Films.

Opinie krytyków indyjskich i światowych o *DDLJ* były nader życzliwe, a ich sympatia jeszcze wzrosła wraz z mijającymi latami. Film został obsypany nagrodami pisma „Filmfare”, zdobywając ich dziesięć we wszystkich głównych kategoriach.

*Żona dla zuchwałych* opowiada następującą historię. W podróży po Europie spotyka się dwoje młodych Indusów mieszkających w Londynie: Raj jest uroczym i lekkomyślnym synem pobłażliwego milionera Dharamvira Malhotry (Anupam Kher), Simran córką surowego sklepikarza Chaudry Baldeva Singha (Amrish Puri). Najpierw się nie lubią, a potem w sobie zakochują.

Simran, zgodnie z tradycją małżeństw aranżowanych przez rodziców, ma poślubić w Indiach Kuljeeta Singa (Parmeet Sethi), którego nie zna. Raj jedzie więc za nią do Pendżabu. Udaje mu się wniknąć do rodziny Singhów, oczarować wszystkich wdziękiem i humorem, a nawet zjednać sobie sympatię Baldeva. Nie chce porwać Simran, by

<sup>40</sup> Tenże, *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, dz. cyt. s. 45–46.

ratować ją przed wymuszonym małżeństwem, pragnie uzyskać zgodę jej ojca na ich ślub. Zostaje jednak sromotnie wygnany, gdy wychodzi na jaw cel jego przybycia. Na stacji kolejowej Raj zostaje napadnięty przez Kuljeeta i jego bandę, wygrywa ten pojedynek i wsiada do odjeżdżającego pociągu. Ojciec Simran, pokonany siłą jego miłości i szacunku wobec tradycji, pozwala córce odjechać wraz z nim.

*DDLJ* zawiera osiem *rasa* (smaków) właściwych indyjskiej sztuce widowiskowej: erotyczny – miłość Simran i Raja, gniewny – wobec surowego ojca sprzeciwiającego się ich małżeństwu, heroiczny – podziw dla determinacji i odwagi Raja, odrazy – wstręt dla Kuljeeta Singa, komiczny – wywoływany przez drugoplanowych bohaterów, współczujący – litość dla kochanków i pobitego Raja, cudowny – zachwyt dla urody pejzaży, kostiumów, piosenek i tańców, trwogi – strach o cnotę Simran i życie Raja<sup>41</sup>.

W sposób zadziwiający dla zachodniego widza *DDLJ* odwraca tradycyjny porządek melodramatu, w którym miłość jest najważniejsza, nawet gdy prowadzi kochanków do zguby. W indyjskim filmie kochankowie śpiewają na tle żółtych pól gorczycy, że „miłość jest szalona”, ale postępują w sposób nader racjonalny. Raj bowiem pragnie za wszelką cenę uzyskać zgodę patriarchalnego i surowego ojca ukochanej na ich związek.

Jego zuchwalstwo sprowadza się do podstępu i kłamstw, dzięki którym ma zyskać sympatię rodziców Simran, a potem szczerego wyznania swych zamiarów, deklaracji pokory i posłuszeństwa wobec decyzji Baldeva Singha, walki z Kuljeetem oraz niechybnego złamania serca Simran i własnego, gdyby ojciec nie uległ. Bezwzględne podporządkowanie indyjskim normom moralnym i zasadom postępowania okazuje się ważniejsze niż romantyczne porywy. Na ich straży stoi rodzina, ostoja tradycyjnych wartości, oraz patriarchalizm wymuszający bezwzględne posłuszeństwo kobiet wobec mężczyzn, zapewniających im bezpieczeństwo i strzegących ich seksualności, a także dzieci wobec rodziców, którzy wiedzą lepiej i zawsze chcą ich dobra, nawet aranżując wymuszone małżeństwa. W tym kontekście zuchwalstwo Raja jest jednak godne podziwu. Zakochany młodzieniec decyduje się

---

<sup>41</sup> H. Marlewicz, dz. cyt. s. 94.

bowiem na bunt w ramach obowiązującego systemu obyczajowego, sprzeciwia się tyranii ojca Simran, wspierany tylko wdziękiem i nadzieją, że przekona go o sile swej miłości do jego córki. Udaje mu się wygrać i zdobyć ukochaną wyłącznie za sprawą baśniowości fabuły i niezłomnej zasady happy endu.

*Żona dla zuchwałych* jest wzorcową masalą z dominującym wątkiem melodramatycznym. Zarazem zrealizowano ją w stylu, który w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przemówił do nowego pokolenia widzów w Indiach i poza ich granicami, zachwycając efektownie przedstawionym romanssem, ciesząc melodyjnością dyskotekowo zaaranżowanych piosenek i tańców, życzliwie pokazując NRI i ich przywiązanie do ojczyzny, napętlając wzruszeniem z powodu pendźabskich gołębi i dumą z niezłomności indyjskich zasad moralnych. *DDLJ* zyskał wielką popularność, był najdłużej wyświetlanym filmem w historii kinematografii indyjskiej, bijąc rekord *Płomieni*. W kinie Maratha Mandir wyświetlano go do 19 lutego 2015 roku przez tysiąc tygodni, czyli 19 lat i 4 miesiące od dnia premiery. Na seanse przychodzili widzowie, którzy oglądali film po pięćdziesiąt i więcej razy, znali na pamięć wszystkie dialogi i piosenki, wypowiadali je i śpiewali razem z aktorami.

W roku premiery *Żona dla zuchwałych* zarobiła na świecie prawie 38 milionów dolarów<sup>42</sup>. Dane o uzyskanych przez nią dochodach są wysoce niepewne, ale np. „Business Standard” oblicza, że ogółem uzyskała (po uwzględnieniu inflacji) 302 karorów rupii dochodu (około 73 miliony dolarów) i zajmuje drugie miejsce na liście produkcji indyjskich o największym przychodzie. Na pierwszym jest według tego źródła *Kim jestem dla ciebie?* z 355 karorami, a na trzecim *Płomienie ze 187 karorami*)<sup>43</sup>.

W ostatniej dekadzie zrealizowano w Indiach filmy, które przebiły – jeśli wierzyć niepewnym danym – rekord *Płomieni* i *Żony dla*

42 *Box Office 1995*, <http://wayback.archive.org/web/20131017072458/http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=201&catName=MTk5NQ==> (15.02.2016).

43 U. Malvabia, *DDLJ is Bollywood's Second Highest Grosser of All Time*, [http://www.business-standard.com/article/current-affairs/ddlj-is-bollywood-s-second-highest-grosser-of-all-time-114121600110\\_1.html](http://www.business-standard.com/article/current-affairs/ddlj-is-bollywood-s-second-highest-grosser-of-all-time-114121600110_1.html) (15.02.2016).

*zuchwałych: PK (Peekay)* (2014, reż. Rajkumar Hirani) – budżet 85 karorów, dochód 792 karory, *Bajrangi Bhaijaan* (2015, reż. Kabir Khan) – budżet 90 karorów, dochód 626 karorów, *Dhoom 3* (2013, reż. Vijay Krishna Acharya) – budżet 96 karorów, dochód 542 karorów, *Chennai Express* (2013, reż. Rohit Shetty) – budżet 75 karorów, dochód 422 karory<sup>44</sup>. Żaden jednak nie zyskał statusu filmu kultowego. Pieniądze to przecież nie wszystko.

---

44 E. Khan, *Top 10 Highest Grossing Worldwide Bollywood Movies*, <http://www.wonderslist.com/top-10-highest-grossing-worldwide-bollywood-movies/> (15.02.2016).



Iwona Grodź  
Uniwersytet Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

## **O kampie i przebojowości w filmie *Śniadanie na Plutonie* Neila Jordana Wstępne rozpoznanie**

Uwielbiam gadanie o niczym.  
To jedyna rzecz, o której coś mogę powiedzieć.

Oscar Wilde

Trudno pisać o przeboju i przebojach, nie odczuwając dyskomfortu miotania się w olbrzymiej liczbie możliwych interpretacji tego pojęcia. Oznacza ono przecież często coś chwilowego, komercyjnego, masowego, a jednocześnie może być obciążone brzemieniem w skutkach sensem. Znaczenie pojęć „przebój”, „hit”, „szlagier” odsyła co najmniej do dwóch możliwych pól semantycznych. Jedno przynależy sferze zmysłów, fizjologicznych popędów i będzie sprowadzało się do uczuć przyjemności i fascynacji, których doznajemy, kiedy obcujemy z przebojem. Inna możliwość to utożsamienie przeboju z kategorią estetyczną i koniecznością wprowadzenia elementów wartościujących<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. m.in. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011. W rozdziale pt. *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja więszości* autor przytacza najważniejsze argumenty przeciwko sztuce masowej (wprowadzenie elementu wartościowania) za innymi badaczami, np. a) argument masowości (D. McDonald); b) argument bierności (C. Greenberg); c) argument formuły (R.G. Collingwood); d) argument wolności (T. Adorno i M. Horkheimer); e) argument podatności (T. Adorno i M. Horkheimer); f) argument uwarunkowania (T. Adorno i M. Horkheimer).



W tym kontekście nie wiąże się, tak jak pisała Carolyn Korsmeyer<sup>2</sup>, z ciałem, ale z rozumem, intelektem i duchowością.

Według autorki tekstu *Smak, niesmak, wstręt* wzrok i słuch stanowią te zmysły, które zdolne są do odbierania wrażeń estetycznych, a więc kojarzą się z emocjami. Natomiast dotyk, zapach i smak dostarczają jedynie przyjemności fizycznych. Co z tego wynika? Uznanie, że w tak pojemnym znaczeniu słowa „przebój” zazębia się ważna ambiwalencja między emocjami<sup>3</sup> i wrażeniami<sup>4</sup>. Ona z kolei prowadzi nas do innego, bardzo modnego terminu „kamp” i jego humanistycznej – w przeciwieństwie do poniżającej w kiczu – natury<sup>5</sup>.

Czas jest tą kategorią, która nieco ułatwia próbę zdefiniowania tego ostatniego pojęcia. Tylko dystans, czyli proces starzenia, umożliwia dostrzeżenie czegoś zabawnego w czymś dawno zapomnianym. W tym wypadku dobrym przykładem będzie muzyka popularna wykorzystana m.in. w filmie *Śniadanie na Plutonie* Neila Jordana z 2005 roku, np.: *The Rubettes Sugar Baby Love*, *T-Rex Children Of The Revolution*, *Don Partridge Breakfast On Pluto*, *George McCrae Rock You Baby* czy *Silver Convention Fly Robin Fly*<sup>6</sup>.

2 C. Korsmeyer, *Smak, niesmak, wstręt. Cielесne reakcje i estetyczne niepokoje*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2004, nr 5.

3 Zob. N. Carroll, dz. cyt., s. 265. W rozdziale *Sztuka masowa a emocje* autor odrzuca teorię Platona o zjawisku tzw. identyfikacji na rzecz tzw. zogniskowania uwagi (kryterialna prefokalizacja). Dlatego według Carrolla „wzbudzenie emocji publiczności nie jest alternatywą dla poznania i rozumienia [...], ale czystym mechanizmem kierowania uwagi na wybrany cel”.

4 „Somaestetyka – pojęcie Richarda Shustermana – oznaczające splot cielesnego i estetycznego. *Aisthesis* – ciało traktowane jest jako ośrodek zmysłowo-estetycznego wartościowania i twórczej autokreacji”. Zob. R. Shusterman, *Somaestetyka*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2004, nr 7.

5 Zob. S. Sontag, *Notatki o campie*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9; E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3; Zob. też nowe pozycje na ten temat: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczo, Warszawa 2008; *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013.

6 Na ścieżce dźwiękowej w filmie *Śniadanie na Plutonie* wykorzystano odwołania do następujących utworów muzyki popularnej: *Sugar Baby Love* (W. Bickerton, T. Waddington) wykonywana przez The Rubettes; *Ghost Riders in The Sky* (S. Jones) wykonywana przez: N. Eccles, J. Smyth

W takim spojrzeniu nie chodzi jednak o ironiczną lub cyniczną postawę, ale najzwyczajniej w świecie o zabawę, która nie obiecuje wyjaśnień. Nie jest to jednak wyśmianie i poniżanie, ponieważ, tak jak pisała Susan Sontag, tylko rzeczy, które powstały na serio, mogą posiadać naturalny kampf<sup>7</sup>. Podobnie jak kampf „zamierzony” nie ma już tak silnego oddziaływania. Jego esencją jest więc coś ulotnego, coś, czego nie da się sprecyzować, coś, co „wiecznie płynie”. Dlatego na

---

i D. Woods; *Why Am I So Gone (About That Gal)* z filmu *Les Girls* (1957) wykonywana przez M. Gaynor i G. Kelly; *Les Girls* (C. Porter); *The Isle of Inisfree* z filmu *The Quiet Man* (1952), napisana przez D. Farrelly'ego, zaadaptowana przez V. Younga, wykonana przez The Dublin Screen Orchestra (dyrygent: K. Alwyn); *The Way!* z filmu *The Quiet Man* (1952), skomponowana przez V. Younga, wykonana przez The Dublin Screen Orchestra (dyrygent: K. Alwyn); *The Race* z filmu *The Quiet Man* (1952), skomponowana przez V. Younga, wykonana przez The Dublin Screen Orchestra (dyrygent: K. Alwyn); *Me & My Arrow* (H. Nilsson); *You're Breakin' My Heart* (H. Nilsson); *The Moonbeam Song* (H. Nilsson); *You're Such A Good Looking Woman* (A. Hammond, M. Hazelwood), wykonana przez J. Dolan; *Running Bear* (J.P. Richardson), wykonana przez G. Friday; *Wig Wam Bam* (N. Chinn, M. Chapman), wykonana przez G. Friday; *Honey* (B. Russell); wykonana przez B. Goldsboro; *Tell Me What You Want* (J. Ruffin); *Smoke Gets in Your Eyes* (Harbach/Kern), wykonana przez B. Livey; *The Windmills of Your Mind* (M. Legrand, M. Bergman, A. Bergman), wykonana przez D. Springfield; *Caravan* (D. Ellington, Juan Tizol), wykonana przez Santo and Johnny; *Children of the Revolution* (Marc Bolan), wykonana przez T. Rex; *No More White Horses* (P. Dunton), wykonana przez T2; *For the Good Times* (K. Kristofferson); *Dream World* (D. Bright, C. Spencer), wykonana przez D. Downing; *Breakfast On Pluto* (D. Partridge, A. Young), wykonana przez D. Partridge'a; *For What It's Worth* (S. Stills), wykonana przez Buffalo Springfield; *Love Is a Many-Splendored Thing* (S. Fain, P.F. Webster), wykonana przez J. Vale'a; *Makes You Blind* (G. Shephard, P. Phipps, M. Leander), wykonana przez The Glitter Band; *Rock Your Baby* (H. Casey, R. Finch), wykonana przez G. McCrae; *In the Rain* (T. Hester), wykonana przez The Dramatics; *Madame George* (Van Morrison); *Cypress Avenue* (V. Morrison); *Fly Robin Fly* (S. Levay, S. Prager), wykonana przez Silver Convention; *How Much Is That Doggy in the Window* (B. Merrill), wykonana przez P. Page; *Händel: Zadok The Priest* (G.F. Händel), wykonana przez The Huddersfield Choral Society; *Why Am I So Gone (About That Gal?)*, autor i wykonawca: C. Porter.

7 Na temat poważnego tonu i estetyki zob. J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.

przykład niektórzy uważają balet za kampowy w stosunku do miłości<sup>8</sup>. W taki też sposób mogą być odbierane (w kwestii stylu odbioru, nie kategorii opisu) fragmenty filmu *Śniadanie na Plutonie*.

Podobno już po wstępnej lekturze powieści McCabe'a Neil Jordan wiedział, że chce zrobić na jej podstawie film. Dostrzegł w tym tekście niezwykle filmowy potencjał. Uznał, że serię fantazji „można nizać jak perły na nitkę”. Dodał też kilka własnych elementów, jak ptaszki rudziki w roli narratorów opowiadania. Mankamentem był jedynie brak wyrazistego zakończenia. Niemniej dla autora *Wywiadu z wampirem* była to książka ważna, bo o tożsamości, przekraczaniu granic płci, geografii (choćby Irlandia w czasie przemian, czego wyrazicielem w filmie jest przede wszystkim muzyka), śmierci, a także opowiada o niewinności, dobru i sile wyobraźni (przykładowo przyjaźń Patryka-Patrycji z Charlie, Lawrence'em, Irwinem; symboliczna podróż motorem na tytułową dziewiątą w Układzie Słonecznym planetę<sup>9</sup>, która choć na moment przestaje kojarzyć się z mitologicznym królem podziemia).

W pierwszych recenzjach *Śniadania na Plutonie* czytamy m.in.: „ponownie reżyser sięga po wątek transwestytyzmu, choć tym razem inaczej niż w *Grze pozorów*. Kitten jest bowiem ośrodkiem akcji, transwestytą o mentalności tak naprawdę transseksualisty”<sup>10</sup>. Jordan podejmuje więc jeden z modnych współcześnie tematów. Na pewno w sposób atrakcyjny dla widza. Czy jednak czyni zeń przedmiot poważniejszych rozważań? Odpowiedź jest ambiwalentna. Niektórzy krytycy dość jednoznacznie stwierdzili, że jego wizja jest powierzchowna, a on prześlizguje się zrećcznie po tym temacie, nie pogłębiając psychologicznie postaci<sup>11</sup>. Z kolei inni recenzenci zgodnie podkreślają, że mocną stroną tego filmu jest odmienność (zob. magiczna „odwracalność” płci postaci – jedną z piękniejszych kobiet w tym filmie jest młody chłopak), niewinność (zob. bohaterów z filmów Almodóvara),

8 Zob. W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909–1966*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12, s. 327.

9 Pluton jako dziewiąta planeta Układu Słonecznego odkryta została w 1930 roku. Ostatecznie jednak 24 sierpnia 2006 roku odebrano jej status planety.

10 M. Grochowska, *Śniadanie na Plutonie*, „Kino” 2006, nr 10, s. 64.

11 Tamże.

wewnętrzny optymizm, odporność na zło i baśniowość postaci (zob. powiastkę filozoficzną, jaką jest *Kandyd Woltera*)<sup>12</sup>.

W *Śniadaniu na Plutonie* w ostatecznym rozrachunku ważna jest nie tyle estetyka (zob. pojęcie „glam”<sup>13</sup>, mocno zakorzenione w estetyce kempowej), ile stosunek do tego, co nas otacza (zob. opowieść o poczuciu czy scena z Kicią w roli tajnego agenta walczącego ze złem za pomocą perfum). Zdaniem Pawła Felisa „uroda życia na tym również polega, by wychodzić poza to, co wypada i wolno. I niekoniecznie się tego wstydzic”<sup>14</sup>. Komercyjność (bynajmniej nie jest to zwykła lekcja tolerancji), uwodzicielskość („Chwilami dosadnie realistyczne *Śniadanie* ma jednak w sobie dziwną lekkość”<sup>15</sup>), ale i przenikliwość tego filmu są jego niewątpliwymi mocnymi stronami. Powróćmy jeszcze do estetyki i możliwego kempowego odbioru filmu Jordana.

<sup>12</sup> Zob. też inne recenzje: „Kino” 2007, nr 3, s. 82; P. Dobry, „Cinema Polska” 2006, nr 59; K. Nowakowski, „Dziennik” 2006, nr 163, s. 31; Ł. Maciejewski, „Dziennik” 2006 (6 X), s. 75; A. Majer, „Fluid” 2006, nr 9, s. 85; „Polityka” 2006, nr 43, s. 66; P. Felis, „Przekrój” 2006, nr 43.

<sup>13</sup> „Angielskie słowo *glamour* oznacza urok, czar, blask, przepych. Właśnie te dwa ostatnie znaczenia najlepiej określają ten styl w muzyce rockowej. Przepych stał się nieodłączną cechą rocka od początków rocka psychodelicznego. Nawet poważni artyści rockowi ulegali temu trendowi. Na przykład Rick Wakeman zwykł zakładać na koncertach długą po kostki szatę utkaną z tysięcy srebrnych cekinów. Pragnienie oczarowania widza stało się nieodłącznym celem rockowych przedstawień. Trend ten został przerwany dopiero przez punk rock. [...] Pionierami glam rocka była legendarna angielska grupa T. Rex oraz David Bowie, Jobriath i Gary Glitter. Do grona muzyków związanych z tym stylem można zaliczyć także grupę Queen. Jej prosta muzyka, oparta na czterotaktowym schemacie rockandrollowym, poparta doskonałymi umiejętnościami technicznymi, w swej prezentacyjnej formie rozdmuchana była do wielkich rozmiarów przedstawienia. W niektórych źródłach glam rock uznawany jest za wyłącznie brytyjski styl, a jej amerykańskiej odmianie nadawane jest miano hair metal. Oba te style blisko związane są ze stylem rocka stadionowego. Tradycyjnie przyjmuje się, że wybuchem epoki glam rocka było ukazanie się 6 czerwca 1972 roku albumów: *The Rise i Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, gdzie w swoje alter ego o nazwisku Ziggy Stardust wcielił się David Bowie”. Zob. *Glam rock*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Glam\\_rock](http://pl.wikipedia.org/wiki/Glam_rock) (6.08.2015).

<sup>14</sup> P. Felis, *Wyższość rajstop nad wojną*, „Przekrój” 2006, nr 43, s. 70.

<sup>15</sup> Tamże.

Kamp jest pokazywaniem swojego „ja” – „ja” odbiorcy, które wchodzi w interakcję z „ja” nadawcy. To odpowiedź na przewrotne, bo retoryczne, pytanie: „Ja i nie ja. Gdzie kończy się gra?”. Ujawnianiem własnej indywidualności, choćby „za cenę otarcia się o kicz i sztuczność”<sup>16</sup>. To sztuka patrzenia na świat z dystansu, z przymrużeniem oka, brania wszystkiego w nawias. To rodzaj gry z powszechnie akceptowanymi konwencjami. Przyjęcie takiej postawy wobec *Śniadania na Plutonie* pozwala zobaczyć ten film w jego znaczeniowej ewolucji. W ten sposób odbiorca odwzorowuje niejako zainteresowanie reżysera. Przedmiotem zaciekawienia jest jednak nie rozwój technik obrazowania (perspektywa autorska), ale zmiany, jakie zaszły w czasie: adresat w przeszłości a nowy widz (perspektywa odbiorcza). Ostatecznie wszystko sprowadza się do uświadomienia, że kamp jest – każdorazowo i jednocześnie – uwodzicielską grą albo grą w uwodzenie, bystrością rozumu, w końcu formą buntu i krytyki.

„«Poważnie» – to takie straszne słowo” – to zdanie wypowiediane kilkakrotnie przez głównego bohatera filmu Neila Jordana może być załączkiem definicji zjawiska określanego jako kamp. Załączkiem, bo w nonszalanckiej postawie wobec powagi kryje się istota podejścia do rzeczywistości. W takiej postawie wobec zastanego świata nic nie jest na serio. Wszystko jest tylko zabawą. Nic nie ma wartości, ani kultura wysoka, ani niska. Granice są zatarte. W tym miejscu warto powiedzieć, że w kontekście terminu „kamp” (a co ważniejsze – także „przebój”) często pojawia się inne znamienne słowo – „wit”, które tłumaczone jest na język polski jako humor, inteligencja, błyskotliwość, dowcip. Kamp staje się zatem pewnego rodzaju inteligencją<sup>17</sup>. To jednak tylko jedna strona tego barwnego zjawiska.

Rozważania o przebojach i kampie zasadniczo należałoby zacząć od trudności w ich jednoznacznym zdefiniowaniu<sup>18</sup>. Myśląc o tych

16 O tożsamości narracyjnej w *Śniadaniu na Plutonie* i porównaniu Kici do Don Kichota możemy przeczytać w artykule Dobromiły Gołębiak (zob. D. Gołębiak, *Rozdziały z życia Don Kici, czyli tworzenie tożsamości narracyjnej na przykładzie filmu Neila Jordana Śniadanie na Plutonie*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63, s. 181–192).

17 Zob. E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3, s. 162.

18 Zob. tamże, s. 156; W. White, *Camp jako przymiotnik: 1909–1966*, przeł. M. Umińska, „Literatura na Świecie” 1994, nr 12, s. 327.

zjawiskach, należy pamiętać przynajmniej o dwóch sprawach. Po pierwsze, nieco inaczej do tych zagadnień podchodzi się na Zachodzie<sup>19</sup> niż w Polsce. W literaturze na ten temat można nawet przeczytać, że „polska wersja kampu jest zdecydowanie subtelniejsza”<sup>20</sup>. Polskie rozumienie pojęcia „przebój” też ma zdecydowanie inny wymiar niż w USA czy Europie Zachodniej.

Po drugie, zjawiska przeboju i kampu można rozpatrywać przynajmniej z dwóch perspektyw (o których była już częściowo mowa): jako kategorie estetyczne (właściwość czegoś, jakiejś sytuacji) lub jako sposób patrzenia na świat, fascynację albo swoisty dystans do tego, co nas otacza, przyjęcia postawy „pół żartem, pół serio” czy świadomość, że „TO jest w twoim oku”. Jest to wrażliwość na wskroś estetyczna, pozbawiona obciążeń etyki. Dlatego myślenie o czymś w kontekście przeboju i kampu to nie moralizatorstwo, metafizyczne rozważania, dywagacje na poważne tematy, a lekkość ironii, fascynacja powierzchnią. Stąd wrażliwość kampowa jest apolityczna, antyideologiczna. Wiadać to wyraźnie w postawie Patryka-Kici. Główny bohater nie dość, że nie angażuje się w wydarzenia konfliktu w Irlandii Północnej, to jeszcze tuż po eksplozji bomby podłożonej w nocnym lokalu zainteresowany jest przede wszystkim sobą. Takie podejście do rzeczywistości jest typowo kampowym wykpieniem, parodiowaniem poważnych tematów.

„Prawdy dotyczące Sztuki są też prawdziwe w odniesieniu do Życia. W dzisiejszych czasach afektowanym nazywa się kogoś, kto ubiera się tak, jak chce się ubierać. A przecież czyniąc tak, zachowuje się w sposób zupełnie naturalny. Afektacją w tej materii byłoby ubieranie się podle gustów sąsiada, które, będąc gustami większości, są prawdopodobnie bardzo głupie” – twierdził Oscar Wilde<sup>21</sup>. Myśl ta idealnie odzwierciedla rozumienie kampu jako estetycznego przekroczenia. Piękno sztuczności to kampowe zainteresowanie stylem,

19 Zob. w literaturze: O. Wilde, R. Firbank, w teatrze: S. Bernhardt, w filmie: G. Garbo, M. Dietrich, M. West, w muzyce popularnej: M. Jagger, Queen, Prince, Madonna, ABBA (przykłady wybrane z E. Grzeszczyk, *Camp*, dz. cyt., s. 166).

20 A. Mizerka, *Kamp po polsku*, „Polonistyka” 2003, nr 10, s. 27–34.

21 O. Wilde, *Dusza ludzka w socjalizmie*, przeł. S. Jan, <http://www.innyswiat.most.org.pl/ulica/DUSZAIUDZKAwSOCJALIZMIE-OskarWilde.pdf> (20.11.2016).

formą, nadmiarem, a więc manieryzmem. Owo przeestetyzowanie prowadzi często do antyestetyki. Tradycyjnie rozumiana kategoria piękna w kontekście kampu nie jest więc czymś istotnym, ponieważ kampf to stylizacja, sztuczność. Stąd bierze się przesadne ukazywanie cech płci, przekraczanie ich granic – zainteresowanie istotami obupłciowymi lub bezpłciowymi. To rodzaj maski ochronnej. Przy tej okazji zastanowić się można nad stwierdzeniem, że coś jest „za dobre, aby być kempem”<sup>22</sup>. Takie określenie jest niesłychanie subiektywne, dlatego trudno się do niego ustosunkować. Na pewno jednak każde kolejne wydanie tego samego dzieła (zob. mechanizm reprodukcji według Waltera Benjamina<sup>23</sup>) czyni z niego obiekt bardziej poddający się takiemu ustaleniu. Z tego powodu zapewne przyjęło się, że paradoksalnie to kampf pokazuje dobry smak złego smaku i w tym miejscu jest orzeźwiający powiewem świeżości.

Kampf jako sposób patrzenia na rzeczywistość jest ideą, wedle której „życie jest zbyt poważną sprawą, aby o nim mówić na poważnie” (Oscar Wilde)<sup>24</sup>. Gra, zabawa, udawanie – permanentne kreowanie sytuacji na niby – to zasadnicze wyznaczniki kampfowego sposobu patrzenia na świat. Takie widzenie oznacza aprobujący stosunek do świata. Jest objawem pasji, czyli zachwyty tym, co nas otacza, co z kolei prowadzi do oszołomienia, blasku, ekstrawagancji, patrzenia na wszystko przez różowe okulary.

Kampf nie istnieje bez odbiorcy, „ale nie wszystko da się zobaczyć jako kampf. Nie wszystko jest w oku patrzącego”<sup>25</sup>. Pozostaje tylko pytanie, czy odbiorca jest koneserem, czy ignorantem. Kampfowe spojrzenie może odmienić rzeczywistość. W tym miejscu trzeba podkreślić antypsychologizm, ponadmoralność<sup>26</sup> kampu, jego antytragizm, a także ironiczność, transgresję i komizm. Dlatego kampfowe spojrzenie polega na frywolnym mówieniu o rzeczach poważnych,

<sup>22</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 311.

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 151–183.

<sup>24</sup> Cyt. za: S. Sontag, dz. cyt., s. 318.

<sup>25</sup> Tamże, s. 308–309.

<sup>26</sup> Na temat kultury masowej i moralności zob. N. Carroll, dz. cyt., s. 285–348.

a poważnym o frywolnych. Dystans i niezaangażowanie są podstawowymi wyznacznikami takiego sposobu postrzegania rzeczywistości.

Pamiętać trzeba też o niemocy języka wobec tego, tak niejednorodnego i niedającego się ująć w ściśle formuły, zjawiska. Susan Sontag jest zdania, że literalna struktura arbitralnych znaków jest zdradą wobec tego pojęcia, bazującego przede wszystkim na intuicjach oraz zmysłach. Kamp jako coś niewyraźnego, nieprecyzyjnego, a jedynie odczuwalnego, przekracza możliwości słów. Być może dlatego pisanie o kampie nie jest doświadczeniem prostym. Sontag dość jednoznacznie zauważa, że potrzebna w tym celu jest „sympatia utemperowana odrazą”<sup>27</sup>. Trudno zdefiniować kamp również z tego względu, że wiąże się z indywidualnym smakiem.

Ciekawe jest także proponowane przez wielu badaczy rozróżnienie kampu na wysoki i niski<sup>28</sup>. Ich zdaniem potoczne rozumienie kampu, jako naśladowania kobiet przez homoseksualistów, należy nazwać kitem niskim (*low camp*). W tym miejscu od razu widzimy smukłą postać Patryka-Kici w płaszczku z futrzanym kołnierzem, damską torebką i różowym parasolem. Kamp wysoki (*high camp*) natomiast ma zawsze ukrytą w sobie powagę<sup>29</sup>, tym samym odnosi się do sztuki wysokiej. Tu z kolei idealnym przykładem może być parodystyczne podejście do tak niezwykle ważnych tematów jak operacja zmiany płci czy konflikt w Irlandii Północnej (scena pozbycia się przez Patrycję-Kicię broni z przyczepy kempingowej).

Powtórzę, w takim ujęciu tematu nie chodzi o wyśmianie, ponieważ tylko rzeczy, które powstały na serio, mogą posiadać naturalny kamp. Podobnie jak kamp zamierzony nie ma już tak silnego oddziaływania. Esencją kampu jest więc coś ulotnego, czego nie da się sprecyzować, co wiecznie jest w ruchu i staje się tylko po to, żeby za chwilę rozpląnąć się w powietrzu.

Na koniec warto wrócić do filmowo-muzycznego przeboju, dowcipu (*wit*) i pytania, na czym polega on w *Śniadaniu na Plutonie*. Wydaje

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Zob. P. Bieszk, *Campowy bric – á – brac*, „Ha!art” 2001, nr 2, s. 117.

<sup>29</sup> Zob. M. Gołębiwska, *Kamp jako postawa estetyczna*, w: tejsze, *Demontaż atrakcji*, Gdańsk 2003, s. 153; E. Grzeszczyk, dz. cyt., s. 157.



się, że na tym, iż czasem największa prawda ukrywa się za kłamstwem. Jean Cocteau podobno powiedział, że sztuka fikcji to „kłamstwo, które mówi prawdę”<sup>30</sup>. Wystarczy tylko przesunąć przecinek i tym razem – „nie zjeść” śniadania, ale nań „zaprosić” innych, jak to czyni przebój w kulturze popularnej i piosenka Dona Partridge’a *Breakfast on Pluto*.

Kultura popularna otwiera drzwi na nowe oczekiwania publiczności: ekshibicjonizm, ostentację i błazenadę. Tym samym zwiększa tolerancję na to, co było ukryte, a obecnie poddawane zostaje masowej konsumpcji. *Śniadanie na Plutonie* jest jednym z przejawów owego stanu rzeczy. Ewa Grzeszczyk pisała:

Jak zaznacza Jeffrey Weeks, *camp* jest obecnie najbardziej znanym szerszej publiczności aspektem zarówno języka, jak i stylu charakterystycznego dla homoseksualistów. *Camp* jest przy tym nie tylko sposobem porozumiewania się wewnątrz grupy, skierowany jest on również na zewnątrz: *camp* to bowiem także sposób autoprezentacji gejów żyjących w tradycyjnym społeczeństwie. Znaczenie *campu* jest dwojakie: z jednej strony celebrować on może przypisywaną gejom „zniewieściłość”, z drugiej jednak jest w pełni świadomy całego systemu wartości i konwencji obowiązujących w społeczeństwie, którego częścią są homoseksualiści<sup>31</sup>.

W ten sposób *camp* obnaża mechanizmy kultury, ukazuje, że elitarność może być związana także z kulturą popularną i zdolnością do cudu zachwyty<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Zob. Jean Cocteau: *Autoportrait d'un inconnu*, reż. E. Cozarinsky, Francja 1983.

<sup>31</sup> E. Grzeszczyk, dz. cyt.

<sup>32</sup> Zob. *Lista najbardziej dochodowych filmów*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista\\_najbardziej\\_dochodowych\\_filmów](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_najbardziej_dochodowych_filmów) (20.03.2016).

Marta Kaprzyk  
Uniwersytet Wrocławski

## **Przeboje najnowszego kina hiszpańskiego (2001–2015)**

### Uwagi wstępne

We wstępie do książki o zmianach w najnowszym kinie hiszpańskim Ann Davies cytuje wypowiedź Josepa Lluisa Fecé i Cristiny Pujol, którzy stwierdzają, że tak naprawdę nigdy nie można było mówić o kryzysie w kinie hiszpańskim, ponieważ kinematografia ta nie istnieje poza świadomością samego przemysłu oraz zajmujących się nią akademików. Innymi słowy, publiczność w Hiszpanii (ale także i poza nią) jest zupełnie niezainteresowana tym kinem narodowym<sup>1</sup>. Davies idzie nieco dalej i stwierdza, że coraz częściej słysząc głosy filmoznawców, iż termin „kino narodowe” (tradycyjnie rozumiany jako kinematografia tworzona wewnątrz granic jednego państwa) jako koncept stał się kompletnie dysfunkcyjny<sup>2</sup> w erze nieustannie rosnącej liczby międzynarodowych koprodukcji. Czy na pewno?

Andrew Higson uważa, że „byłoby to niemożliwe, a z pewnością niemądre, zignorować zupełnie koncept, który jest tak głęboko zakorzeniony w krytycznej i historycznej debacie na temat kina”<sup>3</sup>. Badacz

---

1 A. Davies, *Introduction: The Study of Contemporary Spanish Cinema*, w: *Spain on Screen. Developments in Contemporary Spanish Cinema*, ed. A. Davies, London 2011, s. 4.

2 Tamże, s. 2.

3 A. Higson, *The Limiting Imagination of National Cinema*, w: *Cinema and Nation*, ed. M. Hjort, S. MacKenzie, London–New York 2000, s. 66.

definiuje kino narodowe jako pewien produkt myślenia o tym, co jest między „domem” a „daleko” (*between home and away*), „między identyfikacją tego, co domowe, i założeniem, że jest to coś raczej innego od tego, co wydarza się gdzieś indziej”<sup>4</sup>. Podstawowymi koncepcjami w myśleniu o kinie narodowym będą według Higsona: po pierwsze, kino narodowe, które spogląda w głąb, „odzwierciedlając sam naród, jego przeszłość, terażniejszość i przyszłość, kulturowe dziedzictwo i lokalne tradycje, jego poczucie wspólnej tożsamości i ciągłości”<sup>5</sup>; po drugie, wybrane „kino narodowe wydaje się spoglądać poza swoje granice, utrzymując swoją odmiennność od innych kinematografii narodowych, głosząc swoje poczucie inności”<sup>6</sup> (nie znaczy to jednak, że narodowa tożsamość i tradycje są lub były kiedykolwiek całkowicie uformowane czy niezmiennie). James Chapman zdaje się z tym zgadzać, kiedy pisze, że „cały koncept kina narodowego opiera się na tym, co jest unikalne dla konkretnej kinematografii i w jakiej relacji filmy wybranego kraju pozostają z koncepcjami takimi jak tożsamość narodowa, tradycje czy wartości”<sup>7</sup>. Kwestia specyfiki danego kina natomiast może zostać rozstrzygnięta tylko przez porównanie z innymi kinematografiami narodowymi<sup>8</sup>. Chapman zgadza się z Higsonem również, gdy przywołuje cztery podstawowe parametry definiowania kina narodowego. Pierwszym jest parametr ekonomiczny (czy w danym państwie istnieją instytucje subsydiujące filmowców, w jaki sposób jest to regulowane z punktu widzenia prawnego, jakie są inne możliwości uzyskania funduszy na stworzenie filmu itd.), drugim – wyświetlanie filmów (jakie utwory dominują w kinach, czy jest to w jakiś sposób regulowane, czy jest to dyktowane przez czynniki ekonomiczne, prawne, inne itd.), trzecim – parametr ewaluacyjny (zakładający próbę określenia pewnych uprzywilejowanych kulturowych właściwości w danej kinematografii narodowej, które przejawiałyby się w występowaniu ruchów, awangard, kina autorskiego itd.), natomiast

---

4 Tamże, s. 60.

5 Tamże.

6 Tamże, s. 61.

7 J. Chapman, *Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present*, London 2003, s. 47.

8 Tamże, s. 48.

czwartym parametrem jest reprezentacja, czyli zawartość treściowa (tekstowa) poszczególnych filmów (tematy i ich realizacja), w których można odnaleźć ślady tożsamości narodowej<sup>9</sup>. Według każdego z tych wyróżników można analizować także współczesne kino produkowane w Hiszpanii.

W moim przekonaniu w udzieleniu bardziej wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, czy kino hiszpańskie w XXI wieku w ogóle istnieje, oraz, co więcej, czy można odnaleźć w nim jakieś przeboje (filmy, które zebrały publiczność, którą można policzyć, jeśli nie w milionach, to chociaż setkach tysięcy), pomogą dane liczbowe. Poprzez analizę box office'u chcę odpowiedzieć na pytanie, jakie hiszpańskie filmy są najchętniej oglądane przez europejską publiczność i, oczywiście, co to oznacza dla recepcji kina hiszpańskiego – zgodnie z tezą Arkadiusza Lewickiego, który w jednym ze swoich artykułów proponuje taką metodę badań filmoznawczych. Stwierdza on, że „uważne przyjrzenie się osiągnięciom finansowym i wynikającej z nich popularności (lub jej braku) poszczególnych dzieł może być interesującym uzupełnieniem, a niekiedy weryfikacją przekonań o charakterze potocznym, dotyczących na przykład siły oddziaływania (a przynajmniej jej potencjalnej skali) konkretnych utworów czy kinematografii narodowych”<sup>10</sup>.

## Problemy metodologiczne

Arkadiusz Lewicki zwraca uwagę na kilka poważnych problemów metodologicznych, z jakimi musi zmierzyć się badacz decydujący się na wnioskowanie bazujące na wynikach box office'u<sup>11</sup>. Przede wszystkim niejasne są metodologie tworzenia poszczególnych rankingów. Tym, co stanowi największy problem, jest brak jasnych, zestandaryzowanych metod zbierania i prezentowania danych, a co za tym idzie – wątpliwości co do wiarygodności źródeł. Ko-

<sup>9</sup> Tamże, s. 39.

<sup>10</sup> A. Lewicki, *Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 122.

<sup>11</sup> Tamże, s. 118–119.

lejnny element, na który należy zwrócić uwagę, dotyczy porównań dochodów z różnych epok czy dekad, a także różnych krajów. Pewne utrudnienie stanowią będą zmienne takie jak cena biletu, ale także wartość pieniądza czy różnice wartości poszczególnych walut. Nie bez znaczenia jest również moment zebrania danych oraz pewne czynniki zewnętrzne, które mogły wpłynąć na taki, a nie inny wynik finansowy filmu. Lewicki wymienia tu chociażby wzrost popularności tytułu przy okazji ważnego wydarzenia, jak przyznanie nagród, wznowienie wyświetlania z okazji rocznicy filmu, nowa moda itd. Dlatego najważniejszy jest nie tyle dochód filmu, ale ostateczna liczba widzów, którzy widzieli dany obraz w kinie<sup>12</sup>. Dane omawiane w niniejszym artykule pochodzą przede wszystkim z bazy Lumiere, przygotowanej przez European Audiovisual Observatory i zbierającej informacje na temat filmów wyświetlanych w Europie od 1996 roku<sup>13</sup>. Posiłkować się będą również danymi z innych źródeł, na przykład raportami hiszpańskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu<sup>14</sup>.

Dane zaprezentowane w dalszej części artykułu dotyczą tych filmów, które przynależą do kina hiszpańskiego ze względu na fakt,

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 120.

<sup>13</sup> <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (20.10.2016).

<sup>14</sup> *Anuario de Cine*, <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/portada.html> (20.10.2016). Podstawowym problemem wynikającym z tych raportów jest występowanie danych dotyczących poszczególnych filmów w zestawieniach rocznych dla jedynie kilkudziesięciu najpopularniejszych produkcji w roku. Jeśli więc dany film miał swoją premierę przykładowo w 2009 roku, konsultując dane za ten rok, otrzymamy być może jedynie częściowy wynik (liczba widzów, którzy zobaczyli obraz w kinie przez miesiące pozostałe do końca roku od daty premiery). Należałoby zatem sprawdzić, jak długo film utrzymał się w hiszpańskich kinach i czy części danych nie należy szukać również w zestawieniach za lata kolejne (a co najmniej – idąc za przykładem – za rok 2010). Może się okazać, że widzów nie było wystarczająco wielu, żeby zostało to wykazane w raporcie (film *Przerwane objęcia* miał premierę w lutym 2009 roku; do końca roku zgromadził w Hiszpanii 686 581 widzów, a w 2010 roku obejrzało go jeszcze 826 osób). Z tego powodu na danych z przywołanego źródła ciąży pewien margines błędu, jednak nie można go zupełnie lekceważyć.

że zostały wyprodukowane w Hiszpanii bądź stanowią koprodukcje z firmami producenckimi pochodzącymi z innych krajów (USA, Włochy, Francja, Wielka Brytania). Należy zaznaczyć, że obieram pewien kanon hiszpańskich przebojów, przyjmując perspektywę europejską, a całkowita liczba widzów poszczególnych filmów może się znacznie (jak w przypadku transnarodowych produkcji w stylu hollywoodzkim, jak *Inni* czy *Nieosiągalne*) lub nieznacznie (choćby w przypadku filmów popularnych w Hiszpanii, jednak niekoniecznie interesujących dla międzynarodowej publiczności, jak *Torrente 2: Misja w Marbelli*)<sup>15</sup> różnić. Tę decyzję motywuję przede wszystkim dostępnością spójnych i wiarygodnych źródeł oraz uznaniem kina hiszpańskiego przez badaczy za nieodłączny element pewnego konglomeratu, jakim jest „kinematografia europejska”, rozumiana tutaj jako zbiór kinematografii narodowych, które cechują narodowa specyfika, osobna i odmienna dla każdej z tych kinematografii, ale i jednocześnie pewne elementy wspólne (przykładowo przemysł filmowy Polski i Danii łączy podobny system produkcji, oparty na działalności Narodowego Instytutu Filmowego; twórcy pochodzący z poszczególnych krajów mogą również ubiegać się o dofinansowanie z tych samych europejskich funduszy itd.) oraz wspólny konkurent w postaci kina Hollywood, co do którego poszczególne kinematografie narodowe prezentują bardzo różne postawy<sup>16</sup>.

Transnarodowy charakter kina hiszpańskiego sprawia jednak, że coraz trudniej wyznaczyć ścisłe granice zarówno samej kinematografii, jak i jego publiczności. Przez (coraz częściej wykorzystywaną w badaniach filmoznawczych) etykietę „kino transnarodowe” można rozumieć te utwory filmowe, przy których powstawaniu pracowały osoby z więcej niż jednego kraju, ale także wszystkie te, które wychodzą poza ramy kina narodowego, nie tylko w aspekcie produkcji, ale również dystrybucji, recepcji oraz zawartości samego dzieła (choćby pod

<sup>15</sup> I tak na przykład film *Inni* w USA zgromadził w kinach dodatkowych 17 907 734 widzów, a obraz *Nieosiągalne* zarobił na rynku amerykańskim 19 milionów dolarów (podczas gdy na wszystkich innych rynkach aż 161 milionów dolarów). Z kolei film *Torrente 2: Misja w Marbelli* nie miał międzynarodowej dystrybucji [dane: <http://www.imdb.com> (20.10.2016)].

<sup>16</sup> A. Higson, dz. cyt., s. 57.

względem tematyki). Marvin D'Lugo i Gerard Dapena przypominają, że w dyskursie na temat kinematografii hiszpańskiej termin „kino transnarodowe” był przywoływany w kontekście filmów (uznawanych powszechnie za hiszpańskie), w których produkcję zaangażowany był co najmniej jeden zagraniczny partner lub cechowała je międzynarodowa obsada<sup>17</sup>. Co więcej, ze względu na język już sama potencjalna publiczność kina hiszpańskiego jest transnarodowa<sup>18</sup>. Mette Hjort proponuje, by przymiotnik „transnarodowy” traktować raczej w formie skali, która umożliwiłaby wykazanie silniejszych i słabszych form transnarodowości w poszczególnych filmach<sup>19</sup>. Hjort dodaje, że „równie pomocne [...] byłoby rozróżnienie między oznaczoną (*marked*) a nieoznaczoną (*unmarked*) transnarodowością. Film może być uznany za przykład oznaczonej transnarodowości, gdy osoby będące jego kolektywnym autorem (zazwyczaj są to reżyserzy, operatorzy, montażyści, aktorzy i producenci) intencjonalnie kierują uwagę widzów w stronę jego transnarodowych właściwości, które z kolei zachęcają do rozważania na temat jego transnarodowości”<sup>20</sup>.

Mając świadomość powyższych uwag, pod etykietą „kino hiszpańskie” rozumiem zbiór tych filmów, w których produkcję zaangażowani są partnerzy pochodzący z Hiszpanii: reżyserzy (bardzo często uznawani za jeden z głównych czynników decydujących o przyznaniu etykiety narodowej przez publiczność), producenci, operatorzy, montażyści itd. Tak samo ważny jest tu jeszcze jeden element produkcji filmowej, a mianowicie (hiszpański) kapitał.

---

17 G. Dapena, M. D'Lugo, A. Elena, *Transnational Frameworks*, w: *Companion to Spanish Cinema*, ed. J. Labanyi, T. Pavlović, Oxford 2013, s. 15.

18 Tamże, s. 16.

19 Hjort zaznacza również, że owa skala miałaby dotyczyć wszystkich czterech wymienionych elementów, czyli produkcji, dystrybucji, recepcji i treści. M. Hjort, *On the Plurality of Cinematic Transnationalism*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. N. Durovicova, K. Newman, New York–London 2010, s. 13.

20 Tamże, s. 13–14.

### ***Box office 2001–2015. Analiza***

W cytowanym artykule Lewicki podejmuje kluczowe zagadnienie również z punktu widzenia niniejszego rozdziału: „Nawet wtedy, gdy badaczowi uda się w końcu z rozbieżnych niekiedy danych uzyskać w miarę obiektywne informacje dotyczące realnej skali zainteresowania widowni, musi się on niemal od razu zmierzyć z kolejnym problemem i postawić sobie pytanie: co oznacza i o czym mówi liczba widzów, którzy obejrżeli dany utwór w kinach?”<sup>21</sup>. I na to pytanie postaram się odpowiedzieć w kolejnej części tekstu, analizując zestawienie trzydziestu najchętniej oglądanych hiszpańskich filmów w europejskich kinach w latach 2001–2015.

---

<sup>21</sup> A. Lewicki, dz. cyt., s. 120.



Tabela 1. Najchętniej oglądane hiszpańskie filmy w europejskich kinach w latach 2001–2015

| Lp. | Tytuł filmu   | Imię i nazwisko reżysera  | Kraj produkcji             | Rok produkcji | Liczba widzów w Europie | Liczba widzów w Hiszpanii |
|-----|---|---------------------------|----------------------------|---------------|-------------------------|---------------------------|
| 1   | <i>Inni (The Others)</i>  | Alejandro Amenábar        | Hiszpania, USA             | 2001          | 14 395 652              | 6 410 561                 |
| 2   | <i>Nieosiągalne (The Impossible)</i>  | Juan Antonio Bayona       | Hiszpania, USA             | 2012          | 11 043 930              | 6 078 377                 |
| 3   | <i>Jak zostać Baskiem (Ocho apellidos vascos)</i>                               | Emilio Martínez Lázaro    | Hiszpania                  | 2013          | 9 391 055               | 9 295 947                 |
| 4   | <i>Valver (Valver)</i>  | Pedro Almodóvar           | Hiszpania                  | 2006          | 8 159 555               | 1 924 117                 |
| 5   | <i>Porozmawiaj z nią (Hable con ella)</i>                                       | Pedro Almodóvar           | Hiszpania                  | 2002          | 6 762 933               | 1 364 009                 |
| 6   | <i>Sierociniec (El orfanato)</i>  | Juan Antonio Bayona       | Hiszpania                  | 2007          | 5 917 944               | 4 384 542                 |
| 7   | <i>Planeta 51 (Planet 51)</i>   | Javier Abad, Jorge Blanco | Hiszpania, Wielka Brytania | 2009          | 5 546 181               | 1 865 374                 |
| 8   | <i>W stronę morza (Mar adentro)</i>   | Alejandro Amenábar        | Hiszpania, Włochy, Francja | 2004          | 5 433 291               | 4 098 241                 |
| 9   | <i>Torrente 2: Misja w Marbelli (Torrente 2: Misión en Marbella)</i>            | Santiago Segura           | Hiszpania                  | 2001          | 5 299 617               | 5 299 617                 |
| 10  | <i>Jak zostać Katalonką (Ocho apellidos catalanes)</i>                          | Emilio Martínez Lázaro    | Hiszpania                  | 2015          | 5 134 311               | 5 069 757                 |
| 11  | <i>Liga najgłupszych dżentelmenów (La gran aventura de Mortadelo y Filemón)</i> | Javier Fesser             | Hiszpania                  | 2003          | 5 074 697               | 4 980 281                 |
| 12  | <i>Agora (Ágora)</i>  | Alejandro Amenábar        | Hiszpania                  | 2009          | 4 447 607               | 3 362 100                 |
| 13  | <i>Złe wychowanie (La mala educación)</i>                                       | Pedro Almodóvar           | Hiszpania                  | 2004          | 4 403 253               | 1 243 268                 |
| 14  | <i>Labirynt fauny (El laberinto del fauno)</i>                                  | Guillermo del Toro        | Hiszpania, Meksyk          | 2006          | 3 694 601               | 1 650 288                 |
| 15  | <i>Tedi i poszukiwacze zaginionego miasta (Las aventuras de Tadeo Jones)</i>    | Enrique Gato              | Hiszpania                  | 2012          | 3 631 208               | 2 745 134                 |

|    |   |                             |                               |      |           |           |
|----|---|-----------------------------|-------------------------------|------|-----------|-----------|
| 16 | <i>Torrente 3: Obronca (Torrente 3: El protector)</i>     | Santiago Segura             | Hiszpania                     | 2005 | 3 573 244 | 3 573 244 |
| 17 | <i>Przerwane objęcia (Los abrazos rotos)</i>              | Pedro Almodóvar             | Hiszpania                     | 2009 | 3 420 261 | 687 407   |
| 18 | <i>Kapitan Alariste (Alariste)</i>                        | Agustín Díaz Yanes          | Hiszpania                     | 2006 | 3 285 377 | 3 130 710 |
| 19 | <i>Po drugiej stronie łóżka (El otro lado de la cama)</i> | Emilio Martínez Lázaro      | Hiszpania                     | 2002 | 2 905 399 | 2 806 664 |
| 20 | [REC]   | Jaume Balagueró, Paco Plaza | Hiszpania                     | 2007 | 2 847 795 | 1 420 336 |
| 21 | <i>Skóra, w której żyję (La piel que habito)</i>          | Pedro Almodóvar             | Hiszpania                     | 2011 | 2 813 268 | 727 673   |
| 22 | <i>9 mil (El niño)</i>                                    | Daniel Monzón               | Hiszpania, Francja            | 2014 | 2 679 433 | 2 677 696 |
| 23 | <i>Torrente 4: Śmiertelne zagrożenie (Torrente 4)</i>     | Santiago Segura             | Hiszpania                     | 2011 | 2 633 528 | 2 630 513 |
| 24 | <i>Dni futbolu (Días de fútbol)</i>                       | David Serrano               | Hiszpania                     | 2003 | 2 541 892 | 2 539 973 |
| 25 | <i>Poniedziałki w słońcu (Los lunes al sol)</i>           | Fernando León de Aranao     | Hiszpania, Włochy, Francja    | 2002 | 2 417 767 | 2 077 171 |
| 26 | <i>Cela 211 (Celda 211)</i>                               | Daniel Monzón               | Hiszpania, Francja            | 2009 | 2 268 497 | 2 070 224 |
| 27 | <i>Joanna Szalona (Juana la Loca)</i>                     | Vicente Aranda              | Hiszpania, Włochy, Portugalia | 2001 | 2 116 441 | 2 055 331 |
| 28 | <i>Przelatni kochankowie (Los amantes pasajeros)</i>      | Pedro Almodóvar             | Hiszpania                     | 2013 | 2 034 759 | 714 175   |
| 29 | <i>Tylko ciebie chcę (Tengo ganas de ti)</i>              | Fernando González Molina    | Hiszpania                     | 2012 | 1 981 089 | 1 980 381 |
| 30 | <i>Regression</i>   | Alejandro Amenábar          | Hiszpania, USA Kanada         | 2015 | 1 952 569 | 1 437 155 |

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych z bazy Lumiere (European Audiovisual Observatory) oraz raportów hiszpańskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)\*.

\* Dane o liczbie widzów, którzy zobaczyli w Hiszpanii film *Jak zostać Katalonką*, pochodzą z końca 2015 roku. Ponieważ film miał swoją premierę 16 listopada 2015 roku, dane te mogły ulec zmianie, ostateczne wyniki znane będą zatem dopiero po opublikowaniu raportów za rok 2016. To samo dotyczyć może filmu *Regression* (hiszpańska premiera: 2 października 2015), jednak różnice z pewnością będą mniejsze. To samo dotyczy danych z kin europejskich.

Rok 2001 jako datę początkową dla najnowszego kina hiszpańskiego wybrałam nieco arbitralnie. Po pierwsze jest to rok wyznaczający nowe millenium, po drugie natomiast – to rok, w którym swoją premierę miał jak do tej pory najbardziej kasowy film w historii hiszpańskiej kinematografii (z punktu widzenia europejskiego, nie samej Hiszpanii), czyli *Inni* Alejandro Amenábara. Gdyby jednak rozszerzyć to zestawienie w ramach wiarygodnego źródła i poddać analizie filmy produkowane bądź koprodukowane w Hiszpanii od 1996 roku, czyli od kiedy baza Lumiere posiada szczegółowe dane, powyższa tabela nie uległaby większym zmianom. Twórcą, któremu udałooby się wprowadzić najwięcej filmów do pierwszej trzydziestki, jest – bez zaskoczenia – Pedro Almodóvar, bez wątpienia najpopularniejszy hiszpański reżyser, którego filmy *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, 1999) z 7 708 927 widzami oraz *Drżące ciało* (*Carne trémula*, 1997) z 2 920 561 widzów zajęłyby odpowiednio 5. i 20. miejsce. Na 22. pozycji znalazłaby się pierwsza część kasowego cyklu Santiaogo Segury, czyli komedia *Torrente, przygłupia ręka sprawiedliwości* (*Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1998) z 2 878 695 widzami, a na 28. komedia Fernando Trueby *Dziewczyzna marzeń* (*La niña de tus ojos*, 1998) z 2 535 297 widzami<sup>22</sup>.

W swoim artykule Arkadiusz Lewicki pisze o pewnej prawidłowości w badaniach box office'u i stwierdza, że „najlepiej sprzedają się [...] utwory, których narodowa przynależność jest ukrywana i które są (lub przynajmniej udają) produkcje ponadnarodowe, a może po prostu amerykańskie”<sup>23</sup>. W kinie hiszpańskim sprawa jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Pośród trzydziestu najpopularniejszych filmów pierwszego piętnastolecia XXI wieku znajdziemy produkcje wyraźnie transnarodowe (pięć) oraz takie, których transnarodowość jest ukryta (pięć). Największy odsetek stanowi tu hiszpańskie kino gatunkowe (przede wszystkim komedie i kino grozy, odpowiednio w liczbie dziewięciu i czterech, ale także kino historyczne czy

---

<sup>22</sup> Za datę końcową przyjąłam rok 2015, gdyż w momencie pisania tego tekstu (październik 2016) dane za rok kolejny były jeszcze, co zrozumiałe, niekompletne.

<sup>23</sup> Tamże, s. 126.

sensacyjne) oraz kino autorskie (osiem)<sup>24</sup>, ale w zestawieniu znajdziemy również dwa filmy animowane (*Planeta 51* oraz *Tedi i poszukiwacze zaginionego miasta*) oraz film z kategorii *young adult fiction*, czyli *Tylko ciebie chcę*. Wymienione przeze mnie kategorie nie muszą się wykluczać (komedia może być zatem filmem z etykietą kina autorskiego, jak *Przelotni kochankowie*, a film grozy – filmem o cechach ukrytej transnarodowości, jak *Labirynt fauna*<sup>25</sup> czy *W stronę morza*).

Potwierdzenie i zaprzeczenie tezy Lewickiego znajdziemy w pierwszej piątce zestawienia. Dwa pierwsze są jej absolutnym potwierdzeniem – zarówno film *Inni* wyreżyserowany przez Alejandro Amenábara, jak i *Nieosiągalne* Juana Antonio Bayony<sup>26</sup> to produkcje, które nie noszą żadnych znamion hiszpańskiej tożsamości narodowej, co więcej, zostały stworzone według znanych hollywoodzkich schematów, oba również są obrazami o wyraźnie oznaczonej transnarodowości. Pierwszy z nich można zakwalifikować do kina grozy, jest bowiem opowieścią o kobiecie, która stara się rozwiązać zagadkę swojego nawiedzanego domu. To koprodukcja hiszpańsko-amerykańska na czele z hiszpańskim reżyserem, który był także scenarzystą filmu i kompozytorem muzyki. Większość ekipy pochodzi z Hiszpanii, natomiast

24 Zaliczam do niego filmy Pedro Almodóvara, Vicente Arandy i Fernando Leóna de Aranoi.

25 *Labirynt fauna* stanowi przykład zjawiska, które badacze kina hiszpańskiego nazywają „małą odwrotną kolonizacją” (*little reverse colonisation*). Rozumie się przez to aktywność filmową grupy reżyserów pochodzących z Ameryki Południowej i Środkowej (przede wszystkim z Meksyku), którzy pracują w Hiszpanii i pomimo pochodzenia i kultury, w której się wychowali, w swoich utworach poruszają typowo hiszpańskie problemy i tematy. I tak Meksykanin Guillermo del Toro ma na swoim koncie dwa filmy, w których poruszał (pośrednio bądź bezpośrednio) temat hiszpańskiej wojny domowej (1936–1939): *Kręgosłup diabła* (*El espinazo del diablo*, 2001) i *Labirynt fauna* (*El laberinto del fauno*, 2006). Innym przykładem może być film Alejandro González Iñárritu *Biutiful* (2010), w którym jednym z poruszonych wątków były problemy azjatyckich imigrantów zamieszkałych w Barcelonie.

26 W momencie pisania niniejszego tekstu w kinach wielu państw europejskich wyświetlany z sukcesem jest najnowszy film J.A. Bayony pt. *Siedem minut po północy* (*A Monster Calls*, 2016). Polska premiera filmu odbyła się 25 grudnia 2016 roku.

obsada jest przede wszystkim australijsko-brytyjsko-irlandzka (Nicole Kidman, Christopher Eccleston, Fionula Flanagan). Film kręony był w Hiszpanii, USA i Wielkiej Brytanii. Zdobył aż osiem Nagród Goya, które przyznaje Hiszpańska Akademia Sztuk Filmowych, w tym dla najlepszego reżysera, scenarzysty i najlepszego filmu, pomimo że został nakręcony w języku angielskim. Podobnie transnarodowe są dwa inne filmy Alejandro Amenábara, znajdujące się w zestawieniu na 12. i 30. miejscu – *Agora* i *Regression*. Z kolei *Nieemożliwe*, koprodukcja hiszpańsko-amerykańska, to historia rodziny, która przeżyła tsunami w Tajlandii w 2004 roku. Film jest opowieścią o ich rozdzieleniu przez żywioł i zapisem walki o to, by wszyscy znów mogli być razem. Reżyser i dwoje scenarzystów (Sergio G. Sánchez i María Belón, która opisywała swoje własne przeżycia) to Hiszpanie, podobnie jak większość ekipy filmowej. W obsadzie znaleźli się aktorzy pochodzący między innymi z Australii (Naomi Watts), Szkocji (Ewan McGregor), USA (Geraldine Chaplin) czy Hiszpanii (Marta Etura), a także Niemiec i Tajlandii. W Tajlandii kręcono zdjęcia, a w filmie można usłyszeć języki angielski, tajski i szwedzki.

Produkcja zajmująca trzecie miejsce na liście, czyli komedia romantyczna *Jak zostać Baskiem*, to z pozoru film bardzo konwencjonalny, bazujący na serii pomyłek, gaf i komizmie postaci i dialogów. Jednocześnie to obraz mocno zakorzeniony w hiszpańskiej tradycji filmowej (komedia od dekad jest najpopularniejszym gatunkiem w Hiszpanii), który cechuje specyficzny humor, nierzadko kompletnie niezrozumiały dla odbiorców spoza granic kraju, opiera się bowiem przede wszystkim na żartach z różnic kulturowych między mieszkańcami dwóch hiszpańskich wspólnot autonomicznych – Andaluzji i Kraju Basków (zarówno same żarty, jak i upodobanie do nich będą zrozumiałe dopiero po uwzględnieniu hiszpańskiego kontekstu). *Jak zostać Baskiem* stał się najchętniej oglądanym w historii filmem w Hiszpanii<sup>27</sup>.

27 G. Belinchón, *Ocho apellidos vascos ya es la película española más vista de la historia*, [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/21/actualidad/1398069287\\_375174.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/21/actualidad/1398069287_375174.html) (20.10.2016). Gregorio Belinchón zwraca jednak uwagę na to, że film *Ocho apellidos vascos* był wyświetlany również w czasie szóstej edycji *Fiesta del Cine*, a mianowicie trzech dni, podczas których wejściówki w większości kin w całej Hiszpanii są znacznie tańsze niż na co

Zauważmy jednak, że poza Hiszpanią obraz Emilia Martíneza Lázaro nie wzbudził większych emocji i nie zgromadził imponującej widowni.

Analiza zestawienia najchętniej oglądanych filmów hiszpańskich może świadczyć również o tym, że w przypadku kina hiszpańskiego termin „kino autorskie” (wbrew temu, co głoszą niektórzy filmoznawcy) jest wciąż aktualny. Marvin D’Lugo stwierdza, że „autorstwo jest widziane coraz rzadziej jako etykieta oznaczająca estetyczną jakość, a częściej – jako narzędzie marketingowe w obiegu festiwalu filmowych”<sup>28</sup>. W innym tekście ten sam autor zauważa jednak, że hiszpańskie podejście do autorstwa filmowego nigdy nie występowało w oderwaniu od kontekstu narodowego, co więcej, „hiszpańska tradycja kina autorskiego jest niejako synonimem z antyfrankizmem”<sup>29</sup>. Jeśli pod hasłem „kino autorskie” będziemy rozumieć filmografię wybranego reżysera, którą cechuje pewna spójność tematyczno-stylistyczna, na pewno do tej kategorii zaliczymy Pedro Almodóvara. Aż sześć jego filmów znajduje się w pierwszej trzydziestce, w tym dwa na miejscach czwartym i piątym. Z jednej strony wynik ten może oznaczać po prostu to, że publiczność europejska wyjątkowo chętnie ogląda kino reżysera z La Manchy. Jego przykład jest o tyle ciekawy, że łatwo zauważyć można, iż liczba widzów, którzy oglądają jego filmy w Hiszpanii, nie jest taka duża, jego filmy w skali roku docierają bowiem do czołówki, ale nigdy nie odnoszą pod tym względem spektakularnych sukcesów. Porównajmy choćby niecałe dwa miliony widzów *Volver* z ponad dziewięćmilionową publicznością *Jak zostać Baskiem* – odpowiednio czwarte i trzecie miejsca w tabeli w perspektywie europejskiej. Ponadto na 8 159 555 widzów filmu Almodóvara

---

dzień i kosztują 2,90 euro. Według autora te trzy dni miały znaczenie przede wszystkim dla zysków filmu, a nie dla ostatecznej liczby widzów (i z tego też powodu *Jak zostać Baskiem* wyprzedził zajmujący do tej pory pierwsze miejsce w kategorii zysków film *Nieosiągalne* – wcześniej w liczbie widzów niż zyskach, podczas gdy w warunkach normalnych cen biletów byłoby dokładnie odwrotnie). Autor nie kwestionuje bowiem tego, że publiczność oglądałaby film również chętnie przy normalnej cenie biletów.

<sup>28</sup> G. Dapena, M. D’Lugo, A. Elena, dz. cyt., s. 29.

<sup>29</sup> M. D’Lugo, P.J. Smith, *Auteurism and the Construction of the Canon*, w: *A Companion to Spanish Cinema*, ed. J. Labanyi, T. Pavlović, Oxford 2013, s. 115.

1924 117 to publiczność hiszpańska, podczas gdy film Martíneza Lázaro publiczność zebrał niemal wyłącznie w swoim kraju. Inny przykład stanowią wyprodukowane w tym samym roku *Porozmawiaj z nią*, *Po drugiej stronie łóżka* i *Poniedziałki w słońcu*. Film Almodóvara zajmuje piąte miejsce w zestawieniu europejskim, natomiast w rankingu za rok 2002 w hiszpańskich kinach znalazł się dopiero na miejscu czwartym. Wyprzedziły go kolejno: wspomniane *Po drugiej stronie łóżka* (miejsce pierwsze) i *Poniedziałki w słońcu* (miejsce drugie), a także koprodukcja hiszpańsko-argentyńska, *Syn panny młodej* (*El hijo de la novia*, reż. Juan José Campanella)<sup>30</sup>.

Pokusiałbym się również o dodanie stwierdzenia, że widzowie chętniej sięgają po to, co już znają lub czego się spodziewają. W ten sposób bowiem wytłumaczyć można zarówno powodzenie Almodóvara (w skali europejskiej), jak i serii komedii o Torrente, przyglądnijmy policjancie granym przez Santiago Segurę (w skali hiszpańskiej)<sup>31</sup> oraz generalną tendencję do powtarzania nazwisk reżyserów – Alejandro Amenábar występuje w zestawieniu cztery razy, Emilio Martínez Lázaro – trzy razy, a Juan Antonio Bayona oraz Daniel Monzón – po dwa razy. Pojawienie się w tym zestawieniu filmu Vicente Arandy także może świadczyć o pewnym przywiązaniu publiczności do mistrzów (Aranda jest jednym z najważniejszych twórców hiszpańskich właściwie od lat sześćdziesiątych i przedstawicielem słynnej szkoły barcelońskiej).

Nie bez znaczenia jest tu powszechne upodobanie publiczności do seryjności i sequeli. Film *Jak zostać Katalonką* to nic innego jak *sequel* wyżej omawianego przeboju *Jak zostać Baskiem*, nieco mniej znany, ale wciąż mieszczący się w pierwszej dziesiątce najpopularniejszych współczesnych filmów hiszpańskich. Seria *Torrente* doczekała się już pięciu części, spośród których pierwsza miała premierę w 1998 roku

<sup>30</sup> *Anuario de Cine*, dz. cyt.

<sup>31</sup> Jak zauważa Steven Marsh, seria *Torrente* łączy to, co globalne i lokalne, a zatem klisze gatunkowe komedii oraz filmów sensacyjnych z Sylwestrem Stallone'em ze stereotypem pracującego w policji rasistowskiego, mizoginistycznego antybohatera, będącego bezpośrednią aluzją do służby publicznej z czasów dyktatury Francisco Franco. S. Marsh, *Comedy in Spanish Cinema: An Overview*, w: *A Companion to Spanish Cinema*, ed. J. Labanyi, T. Pavlović, Oxford 2013, s. 198.

i – jak wspomniano – przy rozszerzeniu listy o filmy z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych znalazłaby się na 22. miejscu. Piąta i jak do tej pory ostatnia część *Torrente 5: Misión Eurovegas* (2014) okazała się najmniej popularna z całego cyklu, ale wynik frekwencyjny wciąż jest niezły i wyniósł 1 816 340 widzów (można nawet powiedzieć, że film nosi znamiona słabej transnarodowości, w jednej z ról pojawia się bowiem Alec Baldwin). Także obraz *Tylko ciebie chcę* jest sequelem filmu z 2010 roku, zatytułowanego *Trzy metry nad niebem* (*Tres metros sobre el cielo*)<sup>32</sup>, romantycznej historii przeznaczonej dla nastoletniej publiczności (stąd oba filmy zakwalifikowałabym do kategorii *young adult fiction*). Dwa ostatnie filmy stanowią jednocześnie remaki filmów włoskich.

Występowanie w zestawieniu filmów takich jak *W stronę morza* Alejandro Amenábara i *Poniedziałki w słońcu* Fernando Leóna de Aranoi może świadczyć również o tym, że publiczność chętnie sięga po kameralne historie, poruszające ważne społeczne problemy, opowiedziane przez uznanych reżyserów z pomocą gwiazd kina<sup>33</sup>. *W stronę morza* to historia walki sparaliżowanego od wielu lat Ramona Sampedro o prawo do eutanazji, a *Poniedziałki w słońcu* jest opowieścią o grupie bezrobotnych stoczniowców, którzy starają się znaleźć wyjście ze swojej dramatycznej i psychicznie wyczerpującej sytuacji. Ponadto, co ma zawsze niebagatelne znaczenie dla recepcji każdego filmu, oba utwory zostały obsypane nagrodami: hiszpańskimi Nagrodami Goya (czternaście dla filmu Amenábara i pięć dla filmu Leona de Aranoi), a *W stronę morza* zdobył Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, co z pewnością przyniosło mu większy rozgłos i zainteresowanie także pozahiszpańskiej i pozaeuropejskiej publiczności.

---

32 Premierze filmu *Tylko ciebie chcę* towarzyszyła bardzo silna akcja marketingowa, podbudowana szeroko opisywaną historią miłosną między dwojgiem aktorów odgrywających jedno z głównych ról, co dla romantycznej historii przeznaczonej dla nastoletniej publiczności nie wydaje się zupełnie bez znaczenia.

33 W obu filmach główną rolę zagrał Javier Bardem, jeden z najpopularniejszych i najczęściej nagradzanych hiszpańskich aktorów. W filmach partnerują mu odpowiednio: Belén Rueda, Celso Bugallo i Lola Dueñas (*W stronę morza*) oraz Luis Tosar, Enrique Villén i ponownie Celso Bugallo (*Poniedziałki w słońcu*).



## Zakończenie

Reasumując, analiza europejskiego box office'u dotyczącego filmów hiszpańskich z pierwszego piętnastolecia XXI wieku pozwala wyciągnąć interesujące wnioski. Po pierwsze, największą popularnością poza granicami kraju cieszą się filmy, w których nie widać właściwie cech hiszpańskości, a zatem transnarodowe produkcje zbliżone w stylistyce do filmów hollywoodzkich. Po drugie, to także filmy, które, co prawda, noszą cechy hiszpańskości, ale takiej, która wciąż istnieje w masowej świadomości, lecz nie do końca ma wiele wspólnego z rzeczywistością, a zatem te, do których europejską publiczność przyzwyczylił Pedro Almodóvar. Po trzecie, jednymi z najchętniej oglądanych hiszpańskich filmów w Europie są filmy oglądane... w Hiszpanii przez Hiszpanów, czyli komedie, których specyficzny humor, głęboko zakorzeniony w tradycji i kulturze, zrozumiały jest głównie przez mieszkańców tego kraju, za granicą natomiast nie wzbudza większych emocji. Problemy metodologiczne, z jakimi musi zmierzyć się badacz wnoszący na podstawie danych liczbowych box office'ów, sprawiają jednak, że poczynione przeze mnie wnioski niosą ze sobą pewien margines błędu i ograniczają się wyłącznie do pewnego konkretnego środowiska, na podstawie którego dokonana zostaje generalizacja – w tym przypadku jest to środowisko europejskich kin.

Kalina Sobierajska  
Uniwersytet Wrocławski

## ***Are we still a good guys?* Dystopie młodzieżowe w perspektywie antropologii kulturowej**

„Czarnoksiężnicy i wampiry odeszli w zapomnienie. Młodzieżowy rynek zdominowały społeczeństwa w stanie upadku”<sup>1</sup> – czytamy w lidzie artykułu *The Hunger Games and the Teenage Craze for Dystopian Fiction* autorstwa Amandy Craig, który 14 marca 2012 roku ukazał się w „The Telegraph”. Trudno nie przyznać racji autorce wróżącej nadnaturalnym romansom wyparcie przez młodzieżowe dystopie. W istocie gatunek, jakim jest *young adult dystopian*, podbił w krótkim czasie zarówno rynek wydawniczy, jak i filmowy. Dziś z całą pewnością możemy powiedzieć, że intuicja nie zawiodła brytyjskiej pisarki i krytyczki.

Swój artykuł Craig zaczyna jednak od słów – pisanych niejako pół żartem, pół serio – w których odnosi się nie tyle do samej młodzieży zaczytanej w dystopiach, ile do jej rodziców, którzy

mogą się zmartwić, gdy odkryją, że ich dzieci są uzależnione od ponurych wizji przyszłości, w których globalne ocieplenie doprowadziło do podniesienia poziomu mórz i wysychania gleby, genetycznie modyfikowana żywność zdominowała cały rynek, a ludzie są zmuszeni do walki o ostatni dostępny odczap<sup>2</sup>.

---

1 The Hunger Games and the Teenage Craze for Dystopian Fiction, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/9143409/The-Hunger-Games-and-the-teenage-craze-for-dystopian-fiction.html> (29.03.2016).

2 Tamże.

W istocie światy przedstawione w dystopiiach młodzieżowych niczym nie ustępują tym opisanym chociażby przez George'a Orwella czy Raya Bradbury'ego. Są to bez wątpienia znakomicie skonstruowane uniwersa, bardzo bogate i, co najważniejsze, charakteryzujące się wysokim stopniem immersyjności. Na wagę tej ostatniej cechy, w wypadku tekstów kultury popularnej, zwraca uwagę Henry Jenkins w swojej książce *Kultura konwergencji*, zastanawiając się nad fenomenem Harry'ego Pottera<sup>3</sup>.

Oczywiście, jak każde podobne zjawisko społeczne, można przyjąć je jako pewien ewenement – chwilową modę, która z czasem przeminie – lub też spróbować pochylić się nad tym zagadnieniem, by, podobnie jak Craig, zadać sobie pytanie:

Dlaczego dystopie stały się tak modne? Czy to kwestia ich zatopienia w egzystencjalnym mroku, który jest efektem recesji, opłat za studia oraz perspektywą, że nigdy nie osiągnie się zdolności kredytowej?<sup>4</sup>

Jeśli bowiem Platon miał rację, to dla wszelkich zjawisk zawsze istnieje jakaś przyczyna i konieczność.

## Dystopie czy antyutopie?

Nim jednak przejdę do samej analizy, chciałabym pokrótce zastanowić się nad samą dystopią jako gatunkiem literackim i filmowym. Na wstępie pragnę wyjaśnić, dlaczego posługuję się wyłącznie terminem „dystopia”, nie zaś „dystopia i antyutopia”. Po pierwsze, dominującym rynkiem, który jest producentem owych tekstów kultury, jest rynek amerykański i w jego ramach mówi się o *young adults dystopian* – pojęcie antyutopii (dobrze znane polskiemu czytelnikowi) w owej przestrzeni w ogóle nie funkcjonuje. Po drugie, rozgraniczenie pomiędzy

---

3 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 191.

4 A. Craig, dz. cyt.

dystopiami oraz antyutopiami jest bardzo trudnym, by nie powiedzieć, karkołomnym zadaniem.

Mariusz Leś w książce *Fantastyka socjologiczna* stara się zarysować granicę pomiędzy tymi projektami w oparciu o intencję, która przyświecała twórcom fikcyjnych światów. Jego zdaniem antyutopie to po prostu nieudane projekty utopijne, które zamieniły się w swoje przeciwieństwo, lecz w założeniu nie miały się nimi stać. Dystopie zaś przedstawiają takie systemy polityczne, które od początku nie były obliczone na powszechne dobro i szczęście mieszkańców<sup>5</sup>.

Joanna Gorączko podkreśla natomiast, że bardzo ważnym elementem dystopii jest „[...] kreowanie wizji świata na bazie tego, co zauważalne w otaczającym autora świecie, czyli snucie pewnej wizji przyszłości na przesłankach, które wywodzą się z realnej i dostępnej kreatorowi rzeczywistości”<sup>6</sup>. Tym samym odwołuje się ona do definicji dystopii Antoniego Smuszkiewicza i Andrzeja Niewiadomskiego, autorów *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*.

Nie czując się zatem dostatecznie kompetentną, aby wchodzić w szczególży owego terminologicznego sporu w obrębie teorii literatury, przyjmuję termin „dystopia” jako pojęcie, pod którym wymienia się wszystkie te teksty kultury kierowane do młodzieży, które zostały przeze mnie poddane analizie. Takie postępowanie uważam za najrozsądniejsze z metodologicznego punktu widzenia. Tym bardziej że, jak słusznie zauważa Leś, wszystkie te podziały mieszczą się w obrębie szerszego zjawiska, jakie możemy określić mianem „myślenia utopijnego”, rozumianego jako pewna „[...] metoda organizowania i testowania zespołów wartości pretendujących do miana systemów, jako unikatowy sposób myślenia i dyskusji o społeczeństwie. Pozwala ono na modelowanie i testowanie zespołów wartości pretendujących do miana systemów”<sup>7</sup>. Same „wartości” oraz „systemy wartości” (jak również założenie ich testowania) wydają się zresztą kluczowe

---

5 M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 13.

6 J. Gorączko, *Znane i nieznanne oblicza utopii, antyutopii i dystopii w dziełach światowej kinematografii*, „Refleksje” 2015, nr 10, s. 15.

7 M. Leś, dz. cyt., s. 16.

z punktu widzenia antropologicznej analizy wszelkich tekstów kultury, dlatego powrócę do nich w dalszej części artykułu.

## Materiał

W poniższym artykule będę odwoływać się do trzech trylogii, które bez wątpienia ostatnimi czasy święciły triumfy zarówno na listach bestsellerów, jak i filmowych hitów. Wybrałam je przede wszystkim przez wzgląd na ich popularność wśród docelowych odbiorców, jakimi są młodzi ludzie w wieku 16–21 lat. Są to kolejno: *The Hunger Games*, *Divergent* oraz *The 100*. Cykle te powstały wprawdzie jako teksty literackie, które dopiero później – już po odniesionym sukcesie na rynku wydawniczym – doczekały się swoich kinowych (*The Hunger Games*, *Divergent*) oraz serialowych (*The 100*) adaptacji. Niemniej nie ulega wątpliwości, że dopiero ich ekranizacja przybliżyła je ogólnemu gronu odbiorców, w tym innym grupom wiekowym, do których teksty literackie nie były pierwotnie kierowane.

### *The Hunger Games*

Pierwszy tom wchodzący w skład trylogii *The Hunger Games*, autorstwa Suzanne Collins, miał swoją premierę 14 września 2008 roku. W Polsce książka ukazała się dopiero 6 maja 2009 roku. Co ciekawe, już 17 marca 2009 roku wytwórnia Lionsgate ogłosiła nabycie praw do ekranizacji powieści.

Powieść spotkała się z zadziwiająco pozytywnym odbiorem. W 2008 roku otrzymała tytuł Best Book of The Year od „Publishers Weekly” oraz wyróżnienie od „The New York Times” w kategorii Notable Children’s Book. W roku 2009 trylogia zdobyła nagrodę Złotej Kaczki w kategorii Young Adult Fiction.

W przypadku filmu sukces również był znaczący. Adaptacja otrzymała Kryształową Statuetkę, Nagrodę Amerykańskiej Publiczności, w kategoriach ulubiony film oraz ulubiony film akcji w 2013 roku, a także w trzech innych kategoriach. Ponadto w roku 2012 otrzymała nagrodę Teen Choice w siedmiu kategoriach, w tym za ulubiony film fantasy.

Istniały pewne kontrowersje związane z warstwą fabularną dzieła. Zarzucano autorce, że wzorowała się na powieści *Batoru Rowairu* Koushuna Takamiego z 1999 roku. Na jej podstawie w roku 2000 został nakręcony film pod tym samym tytułem w reżyserii Kenjego Fukasaku. Sama autorka zaprzeczała jednak znajomości japońskiej powieści oraz jej ekranizacji przed napisaniem *The Hunger Games*.

### **Divergent**

W tym wypadku również mamy do czynienia z trylogią. Autorką serii jest Veronica Roth, a pierwszy tom ukazał się na rynku 25 kwietnia 2011 roku nakładem wydawnictwa Harper Collins Children's Book. Książka zadebiutowała na liście „The New York Times” Children's Chapter Book Best Seller, zajmując szóste miejsce i pozostając w notowaniach przez 11 tygodni. Królowała również przez 39 tygodni w 2012 roku na liście Children's Paperback, dochodząc przy tym do pierwszej pozycji. Po usunięciu Children's Paperback List przez „The Times” i zastąpieniu jej dwiema nowymi – Middle Grade i Young Adult – seria wciąż utrzymywała swoją pozycję, z tą różnicą, że na Young Adult Best Seller List notowana była do 3 listopada 2013 roku. Powieść *Divergent* zdobyła również tytuł Ulubionej Książki 2011 roku podczas dorocznej gali Goodreads Readers Choice Awards.

Ekranizacja *Divergent*, podobnie jak seria *The Hunger Games*, spotkała się z bardzo pozytywnym odbiorem. Film w reżyserii Neila Burgera zdobył Kryształową Statuetkę w dwóch kategoriach, w tym w kategorii ulubiony film akcji w roku 2015, a także cztery nagrody Teen Choice, w tym również dla ulubionego filmu akcji roku 2014.

### **The 100**

Książka autorstwa Kass Morgan ukazała się 3 września 2013 roku, zajmując 13. miejsce na „The New York Times” Young Adult Best Seller List. To, co jednak nad wyraz zdumiewające w wypadku tej serii, to nie pozytywne recenzje, jakie zebrała, lub wysoka pozycja na liście bestsellerów, a fakt, że serial, który powstał na podstawie trylogii, zaczęto nagrywać jeszcze przez wydaniem pierwszej części książki.

W efekcie premiery serialu miała miejsce 19 marca 2014 roku, a zatem pół roku po ukazaniu się pierwowzoru literackiego.

Sam serial zdobył nagrodę Saturn w kategorii najlepszy serial młodzieżowy 2015 roku i w istocie szybko okazał się hitem telewizji The CW. Jest jednym z seriali o najwyższej oglądalności w swojej porze emisji (licząc produkcje od 2010 roku).

Ponadto warto wspomnieć, że choć pierwsza seria osiągnęła w serwisie The Rotten Tomatoes<sup>8</sup> wynik 72% pozytywnych opinii (krytycy określili ją mianem świeżej), to jednak druga seria uzyskała zaskakujący wynik 100% i została skomentowana jako produkcja, która obok *The Breaking Bad*, *The Sopranos* czy *The Game of Thrones* zdołała prawdziwie przesunąć granice moralnego kompromisu.

Oczywiście nie są to jedyne dystopie młodzieżowe, które można określić mianem przebojów. Na wspomnienie zasługuje chociażby seria *The Maze Runner* Jamesa Dashnera, *Delirium* Laury Oliver czy *Legend* Marii Lu. Przykłady można by mnożyć jeszcze długo, lecz zdecydowałam się na wybór trzech powyższych serii jako wzorcowych dla prezentowanego przez nie gatunku oraz przez wzgląd na ich wyjątkową popularność. Tym samym nie tylko wpisują się one w pełni w kategorię „przeboju”. Istnieje też duża szansa, że przez wzgląd na swe powodzenie są one przynajmniej pobieżnie rozpoznawane również przez tych, którzy dawno już wyrosli z kategorii *young adult*, a zatem nie tylko przez odbiorcę docelowego omawianego nurtu.

## Spory o młodzieżowe teksty kultury

Literatura, jak i wszelkie inne treści dla dzieci i młodzieży, znacznie częściej niż produkty przeznaczone dla czytelnika lub widza dorosłego bywają na cenzurowanym. Całkiem zresztą niedawno Instytut na rzecz

---

<sup>8</sup> Serwis internetowy założony w 1998 roku, który prezentuje informacje, recenzje i nowości ze świata filmu. Obecnie liczba użytkowników serwisu to 7,5 miliona. Zgodnie z badaniami krytyka filmowego Erika Lundegaarda filmy, które weszły na ekrany kin w USA i na Rotten Tomatoes, zostały uznane za „świeże”, zarobiły średnio tysiąc dolarów więcej z każdego kina niż te uznane za „zgniłe”.

Kultury Prawnej Ordo Iuris przypuścić atak na *Małą Ninę*, książkę autorstwa Sophie Scherrer, która przez długi czas, jak donosi „Gazeta Wyborcza”, zbierała bardzo pozytywne opinie<sup>9</sup>. Niestety dobra passa *Niny* minęła w chwili, gdy dorośli uznali, że jeden z opisów w książce nie tylko obraża uczucia religijne chrześcijan, ale przede wszystkim gorszy dzieci, do których ta książka jest kierowana<sup>10</sup>.

*Mała Nina* nie jest jednak pierwszym tego typu przypadkiem. Do najślynniejszych należy zapewne wielotomowa seria o młodym czarodzieju Harrym Potterze, któremu to przyszło się zmagać nie tylko z tym, którego imienia wymawiać nie należy, ale przede wszystkim z licznymi oskarżeniami ze strony środowisk konserwatywnych. Zarzutów pod adresem powieści o Harrym Potterze było bardzo wiele, lecz, podobnie jak w wypadku aktualnego sporu o *Małą Ninę*, najpoważniejsze z nich dotyczyły zwykle sfery wartości. W swojej książce Jenkins, analizując niezwykle ciekawy przypadek Harry'ego Pottera, zauważa, iż fundamentaliści uparcie utrzymywali, że fantastyczne przedstawienie przemocy lub okultyzmu może ukształtować (i kształtuje) wierzenia i reakcje dzieci w prawdziwym świecie<sup>11</sup>. Autor parafrazuje również argumenty środowisk konserwatywnych, które miały niejako potwierdzać, jak zgubny może być wpływ książki na młodych odbiorców:

Zwolennicy odnowy moralnej przywołują przykład dzieci ubierających się jak Harry Potter, zakładających magiczną czapkę na głowę (jak w książkowym rytuale inauguracyjnym) lub rysujących sobie na czole bliznę imitującą bliznę Harry'ego. Ma to być dowód na przejście od zwykłego czytania do uczestnictwa w praktykach okultystycznych. Opierając się na głęboko zakorzenionym strachu, dotyczącym teatralnych zachowań oraz odgrywania ról, Arms i jego zwolennicy

---

9 Ł. Woźnicki, „Profanacja Najświętszego Sakramentu!”. 30 tys. osób żąda wstrzymania sprzedaży książek dla dzieci, <http://wyborcza.pl/1,75478,19767668,profanacja-najswietszego-sakramentu-30-tys-osob-zada-wstrzymania.html> (29.03.2016).

10 Tamże.

11 H. Jenkins, dz. cyt., s. 191.



boją się, iż zanurzenie w fikcyjnym świecie może doprowadzić do pewnej formy „projekcji astralnej”<sup>12</sup>.

W istocie problem nierozdzielności ról odgrywającego od odgrywanego jest zarówno ważną refleksją w kontekście badań społecznych, jak i lękiem równie starym jak sama kultura. Kirsten Hastrup, antropolog społeczna, podkreśla, że „nie ma swobodnie unoszących się ciał, którymi mogą się posłużyć i włączać do gry jakieś przemieszczone poza ciało umysły”<sup>13</sup>. Czy tego chcemy, czy nie, nasza wola jest zlokalizowana w ciele, a ciało i umysł mieszają się ze sobą, lub – jak kto woli – bohater i wykonawca zawsze stanowią całość. Zapewne jest to jeden z powodów, dla których autorka decyduje się na nierozdzielanie w sposób sztuczny występów teatralnych od innych spektakli kulturowych i gier. Zamiast tego decyduje się wszystkie je traktować po prostu jako warianty „teatrów ja”, w których grają zachęcone do występu ciała<sup>14</sup>.

Przykładem dobrze oddającym problem zachowań parateatralnych uznanych jako potencjalnie niebezpieczne, łączącym wszystkie wątki, o których do tej pory była mowa, jest performance wykonany w 2014 roku przez tajlandzkich studentów w trakcie spotkania z szefem rządzącej krajem wojskowej junty. Jak relacjonowała „Gazeta Wyborcza”:

Podczas przemówienia generała w położonej na północnym wschodzie kraju prowincji Khon Kaen pięciu studentów siedzących przy podium wstało, zdjęło koszule, pod którymi mieli T-shirty z hasłem „Precz z puczem”, oraz wykonało symboliczny gest – wzniesione ramię, wyprostowane trzy środkowe palce<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 187.

<sup>13</sup> K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 104.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> *Tajlandia. Studenci zatrzymani za gest sprzeciwu z lgrzysk śmierci*, [http://wyborcza.pl/1,91446,16997951,Tajlandia\\_Studenci\\_zatrzymani\\_za\\_gest\\_sprzeciwu\\_z.html](http://wyborcza.pl/1,91446,16997951,Tajlandia_Studenci_zatrzymani_za_gest_sprzeciwu_z.html) (29.03.2016).

Gest, o którym mowa, jest dobrze znany fanom serii *The Hunger Games*. W historii autorstwa Suzanne Collins symbolizuje on sprzeciw wobec brutalnych i tyranicznych rządów, z jakimi muszą się zmagać mieszkańcy Panem. Ci, którzy nie znają gestu, mogliby mieć problem z jego prawidłowym odczytaniem (tu zapewne z pomocą przysłyby napisy na koszulkach, w które ubrani byli wspomniani protestujący), jednak dla tych, którzy są związani z popularną dystopią młodzieżową, nawiązanie było nie tylko jasne. Było ono bowiem niezwykle bogate na poziomie semiotycznym, ponieważ głównej bohaterce serii udaje się ostatecznie poprowadzić rebeliantów przeciw Kapitolowi. W takich sytuacjach problemem nie jest zatem tyle sam gest, ile wartości (jakie w tym wypadku okazały się stać w sprzeczności z aksjologią grupy rządzącej), do których omówiony gest się odnosi, jak również obawa o to, gdzie przebiega granica pomiędzy samym ich odgrywaniem a głębszą z nimi identyfikacją.

Można zatem stwierdzić, że wspólny rdzeń tych wszystkich przypadków stanowi właśnie konflikt wartości. Rzecz jasna chodzi tu o konflikt pomiędzy wartościami, które potencjalnie mogą widzieć i odczytywać we wspomnianych pozycjach dzieci oraz młodzież, a tymi wartościami (z punktu widzenia wielu grup antywartościami), jakie w owych dziełach są obecne zdaniem ich przeciwników. Przy czym, jak pokazuje dokładnie omówiony przez Jenkinsa przykład Harry'ego Pottera, młodzi odbiorcy są gotowi stanąć do całkiem realnej konfrontacji, chociażby za pośrednictwem mediów, w imię obrony tego, co oni sami dostrzegają i co dla nich samych jest ważne.

Można zatem zadać w tym miejscu pytanie, czy dzieci i młodzież, sięgając po liczne oferowane im książki i filmy, rzeczywiście poszukują w nich wartości wykraczających poza fikcyjne światy? Jak poziom aksjologiczny dzieła przekłada się na realne problemy i zainteresowania młodych ludzi?

Pewnym standardem, w mojej opinii dosyć przykrym, stało się – w obrębie myślenia potocznego – narzekanie na moralne deficyty cechujące nastolatków. Zdaje się ono nie robić już na nikim wielkiego wrażenia. Na ten stan rzeczy zwracają zresztą uwagę Magdalena Kleszcz i Małgorzata Łączyk, które we wstępie do książki *Młodzież licealna wobec wartości, samotności i pasji* konstatują: „W wielu

naukowych opracowaniach pojawiają się dziś opinie, które wyrażają niepokój o współczesną młodzież. Kumulują się diagnozy, z których dowiadujemy się, jak wiele jest czynników wyzwalających agresję i przemoc<sup>16</sup>. Pisząc o wartościach w odniesieniu do nastoletniej młodzieży, autorki zauważają, że młodzi ludzie otwierają się na nie w sposób inny niż ludzie dorośli: „Bywa, że [młody człowiek – K.S.] deterministycznie nastawia się na ideał, pragnie być jak najlepszy, podziwiany, ważny. Sposób bycia i wyrażania siebie jest zatem odpowiedzią na tę potrzebę i daje również obraz tego, co jest dla niego prymarne, a więc wartościowe”<sup>17</sup>.

Z badań Kleszcz i Łączyk wynika jednak, że młodzież nie tylko przeżywa kryzys wartości, ale – co w mojej opinii znacznie ważniejsze – ów przeżywany przez młodzież kryzys przejawia się przede wszystkim w niewystarczającym uporządkowaniu hierarchii, w wątpliwościach i konfliktach dotyczących tej sfery, jak również w poczuciu zagubienia. Zdaniem badaczek oznacza to, że młodzi ludzie nie tyle odcięli się od wartości, ile mają raczej problemy z określeniem wartości wyznawanych<sup>18</sup>. Kleszcz i Łączyk podkreślają przy tym wagę owego stanu rzeczy, zauważając, że „zagubienie w świecie wartości nierzadko wywołuje lęk i niepokój, zmniejsza motywację do działania, sprzyjając tworzeniu się u młodzieży w okresie dorastania pesymistycznej wizji świata”<sup>19</sup>.

Czy jednak teksty kultury mogą w istocie pełnić funkcję kierunkowskazu? Czy rzeczywiście możemy analizować literaturę popularną lub też inne wytwory kultury popularnej pod kątem aksjologii, włączając je do refleksji o wartościach wyznawanych i kultywowanych we współczesnym świecie? Aby udzielić odpowiedzi na te pytania, muszę podeprzeć się słowami Wolfganga Isera, który stwierdził, że „skoro literatura jako medium jest z nami mniej więcej od początku naszych zapisanych dziejów, to jej obecność musi prawdopodobnie

---

16 M. Kleszcz, M. Łączyk, *Młodzież licealna wobec wartości, samotności i pasji*, Kraków 2013, s. 7.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 117.

19 Tamże.

odpowiadać jakimś antropologicznym potrzebom”<sup>20</sup>. A jak zauważa Michał Paweł Markowski: „Antropologia, jako nauka o człowieku, nie zajmuje się sprawami dla człowieka marginalnymi, lecz zmierza raczej do uchwycenia istoty człowieka [...]”<sup>21</sup>. Trudno przy tym wyobrazić sobie mówienie o istocie człowieka i człowieczeństwa z pominięciem problemu aksjologii.

## Problem wartości w dystopiach młodzieżowych

W filmie *The Road*, dystopii wyreżyserowanej przez Johna Hillcoata, stanowiącej ekranizację powieści Cormaca McCarthy’ego, Kodie Smit-McPhee, grający rolę chłopca, zwraca się do swego ojca (w tej roli Viggo Mortensen) z pytaniem: „Are we still the good guys?”. Pada ono po tym, jak jego ojciec zmuszony został do zabicia drugiego człowieka, by ochronić siebie oraz syna.

Zatrzymam się na chwilę przy tym pytaniu, zaczynając jego analizę od samej konstrukcji gramatycznej. Pojawienie się przysłówka *still* presuponuje, że przynajmniej do momentu wyłonienia się wspomnianych wątpliwości pełniliśmy rolę tych dobrych. Jego zwerbalizowanie wskazuje jednak na istotną przemianę, która następuje w młodym bohaterze. Zwracając się bowiem z tym pytaniem do ojca, postać grana przez Smita-McPhee pośrednio przyznaje się do ogarniającego ją powątpiewania. Sąd ten („We are a good guys”) przestaje być ze wszech miar oczywisty, zaczyna wymagać potwierdzenia, jeżeli wciąż ma pozostać prawdziwy. Nie zmienia to jednak faktu, że ziarno niewiary zostało już zasiane.

Przywołużę to pytanie przez wzgląd na jego nagminność. Otóż głośniej lub ciszej, w sposób bardziej lub mniej zawołowany, pojawia się ono w wielu współczesnych dystopiach młodzieżowych.

---

<sup>20</sup> W. Iser, [za:] M.P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 26.

<sup>21</sup> Tamże.

## Wartości

W serialu *The 100* problem wartości wydaje się nie tylko wszechobecny, lecz również artykułowany w sposób najbardziej bezpośredni. Co ciekawe, odnoszą się do niego nie tylko nastoletni bohaterowie, lecz także obecni w historii dorośli.

Warto przywołać w tym kontekście scenę, w której Abigail Griffin (grana przez Paige Turco), chcąc pomóc swemu przyjacielowi Marcusowi Kane'owi (w tej roli Henry Ian Cusick), zostaje wraz z nim uwięziona pod gruzami. W oczekiwaniu na pomoc z zewnątrz pomiędzy bohaterami wywiązuje się dialog:

Abigail: Przepraszam.

Marcus: To nie twoja wina, Abby.

A.: To jest moja wina, bo to moja córka.

M.: O czym mówisz?

A.: Ona wiedziała.

M.: Clarke uciekła przed atakiem. Wiedziała, że nadchodzi.

A.: Tak.

M.: Aha...

A.: Jak mogła zrobić coś takiego?

M.: Zrobiła to, ponieważ dorastała na Arce. Uczyła się, jak postępować, od nas<sup>22</sup>.

Scena ta wydaje się interesująca przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, przez wzgląd na samych bohaterów. W książce Morgan postaci dorosłych są nieomal epizodyczne, pojawiają się jedynie od czasu do czasu, w serialu zaś pełnią o wiele ważniejszą rolę i bardzo często goszczą na ekranie. Jest to różnica, którą należy podkreślić. Oznacza ona bowiem, że twórcy scenariusza serialowego musieli zmierzyć się z niełatwym zadaniem, jakim było wykreowanie dorosłych bohaterów jedynie w oparciu o strzępy informacji znajdujących się na stronach powieści.

---

<sup>22</sup> Fragment ścieżki dialogowej z: *The 100*, seria 2, odcinek: *Ressurrection*, reż. J. Rothenberg, USA 2014 (tłum. własne).

Po drugie, do pewnego stopnia zrekonstruowani, a do pewnego zaś wykreowani na potrzeby serialu dorośli z pozoru – szczególnie w pierwszej serii – wydają się pewni podejmowanych przez siebie decyzji. Owa pewność okazuje się jednak wyłącznie pozorna. Z czasem widz odkrywa, że są oni nie mniej pogubieni i niekonsekwentni aniżeli młodzi pierwszoplanowi bohaterowie. W dalszej części dialogu, który prowadzą ze sobą Abigail i Marcus, ta pierwsza zwraca się do swego towarzysza (podobnie jak chłopiec w *The Road* zwrócił się do swego ojca) z pytaniem: „Czy po tym wszystkim, co zrobiliśmy, zasługujemy w ogóle na przetrwanie?”<sup>23</sup>. Tu jednak Marcus nie udziela pozytywnej odpowiedzi. Spogląda jedynie na kobietę w milczeniu.

Obserwując rolę dorosłych w omawianej dystopii, ich zachowanie i sposób postępowania, przychodzi na myśl opis współczesnej post-oświeceniowej jednostki, który Alistair MacIntyre zawarł w książce *Czyja sprawiedliwość? Jaka racjonalność?*. Odnosi się on do jednostki posiadającej zbyt wiele mniemań, a zbyt mało trwałych i spójnych przekonań, jednostki, która zazwyczaj akceptuje bezrefleksyjnie dominujące liberalne, indywidualistyczne formy życia publicznego, ale równocześnie w różnych sferach swojego życia czerpie z wielu dostarczanych przez tradycję form myśli i działania<sup>24</sup>.

Gorzka to konstatacja, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że nie mała część dorosłych to rodzice tytułowej setki, która została wysłana na ziemię. Będąc zatem matkami i ojcami, pełnili równocześnie – bez względu, czy tego chcieli, czy nie – funkcję autorytetów, od których młodzi ludzie mogli oczekiwać pomocy w wykształceniu wewnętrznych wektorów postępowania. Niestety, zgodnie z tym, co pisze Hastrup, odwołując się do Ervinga Goffmana, ich „ja”, które jawiło się przed innymi (w tym również przed ich własnymi dziećmi), było „ja” publicznym, „ja” które złożyło deklarację poparcia dla przyjętych zobowiązań moralnych<sup>25</sup>, co zaowocowało wspomnianą fragmentacją – takie bowiem były względem nich moralne oczekiwania.

---

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> A. MacIntyre, *Czyja sprawiedliwość? Jaka racjonalność?*, przeł. J. Wyborski, Warszawa 2007, s. 527.

<sup>25</sup> K. Hastrup, dz. cyt., s. 104.

Ta fragmentacja – pisze dalej autor *Krótkiej historii etyki* – ujawnia się w rozproszonych postawach moralnych, wyrażających się w niespójnych moralnych i politycznych zasadach, w tolerancji wobec różnych racjonalności w różnych środowiskach, w asekuracyjnym pokawałkowaniu osobowości oraz w posługiwaniu się językiem wychodzącym od fragmentów jednego języka-w-użyciu, przechodzącym przez idiomy zinternacjonalizowanej nowoczesności, aby dojść do fragmentów innego<sup>26</sup>.

Taka postawa moralna musiała znaleźć swój wyraz także w sposobie postępowania młodzieży. Jak zauważa MacIntyre, ludzie młodzi to jednostki, których preferencje są wciąż preferencjami przedracjonalnymi, przez co niejasność wszelkich procesów jest dlań znacznie bardziej dotkliwa, gdyż nie daje im szansy na ukonstytuowanie się wewnętrznego kompasu<sup>27</sup>. Główni bohaterowie decydują się zatem wpraw na odrzucenie podobnej postawy moralnej. Pragną poszukiwać innego modelu człowieka i człowieczeństwa aniżeli ten, który został im „zaoferowany”. Problem polega na tym, że sami do końca nie wiedzą, gdzie i w jaki sposób należy rozpocząć poszukiwania. Wiedzą jedynie, że chcą inaczej. Pytanie brzmi: jak? Wyraz temu daje szczególnie główna bohaterka serii Clarke Griffin. W scenie jej pożegnania z Bellamy Blakiem wywiązuje się między bohaterami krótki dialog:

Bellamy: Myślę, że zasłużyliśmy na drinka.

Clarke: Mojego wypij za mnie.

B.: Hej, jeżeli przez to wszystko przeszliśmy...

C.: Nie wchodzę.

B.: Posłuchaj, jeżeli potrzebujesz wybaczenia, to ja ci je daję. Zostaje ci wybaczone. A teraz, proszę, wejdź.

C.: Zadbaj o nich dla mnie.

B.: Clarke...

C.: Nie. Oglądanie ich twarzy każdego dnia będzie mi

<sup>26</sup> A. MacIntyre, dz. cyt., s. 528.

<sup>27</sup> Tamże, s. 530.

jedynie przypominało, co musiałam zrobić, aby ich tu sprowadzić.

[...]

B.: Dokąd pójdziesz?

C.: Nie wiem<sup>28</sup>.

Clarke, aby ocalić przyjaciół, a zatem zrobić coś, co było w zgodzie z jej nową, kształtującą się dopiero postawą moralną (która – jak się wydaje – miała źródło w zaprzeczeniu tego, co do tej pory jej wpajano), dopuściła się czynu, który stał w sprzeczności z wszelkimi wartościami, jakimi młodzi ludzie pragnęli się kierować. Gdy okazuje się, że krew oraz szpik kostny tytułowej setki mogą ocalić Ziemian kryjących się od lat przed promieniowaniem w bunkrze w Blue Ridge Mountains, Cage Wallace (w tej roli Johnny Whitworth), syn prezydenta Wallace'a, decyduje się wykorzystać to odkrycie w celu ocalenia siebie oraz swojej kolonii – oczywiście kosztem zdrowia, a nawet życia tych pierwszych. Oszukana przez tzw. powierzchniowców<sup>29</sup>, widząc, że wszelkie próby pertraktacji, mające na celu nakłonienie Cage'a do oddania jej przyjaciół, kończą się fiaskiem, Clarke decyduje się na ostateczność – napromieniowanie całego bunkra. W efekcie wszyscy znajdujący się w nim ludzie, w tym dzieci oraz przychylni, giną. Clarke na swój sposób odwołuje się tu, rzecz jasna podświadomie, do swoistej formy etyki sytuacyjnej – albo oni, albo my. Trudno jednak jednoznacznie powiedzieć, czy to, co uczyniła, było bliższe „mniejszemu złu”, czy też raczej stanowiło odwołanie się do maksymy *exitus acta probat*. Jedno z punktu widzenia widza nie ulega wątpliwości – tego instrumentalizmu nauczyła się na Arce od wspomnianych dorosłych

<sup>28</sup> Fragment ścieżki dialogowej z: *The 100*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Po przybyciu na ziemię setka odkrywa, że część ludzkości przetrwała katastrofę i podzieliła się na grupy. Jedną z grup stanowi kolonia kryjąca się w bunkrze w Blue Ridge Mountains, wciąż korzystająca ze zdobyczy nauki i techniki XXI wieku. Niestety, z powodu izolacji ludzie do niej przynależący nie uodpornili się na promieniowanie utrzymujące się na powierzchni planety. Druga grupa to tzw. powierzchniowcy (*grounders*), ludzie, którzy przeżyli katastrofę, lecz utracili wszystkie osiągnięcia technologiczne i naukowe, powracając do systemów plemiennych.



(co zresztą wyraźnie podkreśliła postać grana przez Henry'ego Lana Cusicka w przywołanym powyżej dialogu). Ostatecznie górę wzięła wyuczona niespójność, jakiej Clarke chciała się wyzbyć, czyli kierowanie się różnymi racjonalnościami w różnych sytuacjach. Zrobiła to, co kiedyś czynili ci, którzy ją wychowywali. W efekcie, z aksjologicznego punktu widzenia, miast zażegnania wewnętrznego rozbitcia bohaterka przestaje czuć, że przynależy gdziekolwiek.

Innym przykładem może być postawa Katniss Everdeen, głównej bohaterki *The Hunger Games*, sprzeciwiającej się utylitaryzmowi, który zaczyna przenikać szeregi rebeliantów. Gdy zaczyna do niej docierać, że założenia etyczne, jakimi rzekomo miała kierować się rebelia, są fikcją, a decydujące zaczyna być wyłącznie osiągnięcie zamierzonego celu – bez względu na koszty, z jakimi będzie się to wiązało – sprzeciwia się takiemu stanowi rzeczy i decyduje, że na własną rękę odbierze życie prezydentowi Snowowi – głównemu antagoniście. Długo jednak nie dostrzega, że w efekcie sama dała się omamić celowi, który stał się dla niej absolutnie nadrzędnym. Koszty, z jakimi wiąże się dążenie do jego osiągnięcia, przestają na pewnym etapie mieć dla niej istotną rolę. Zemsta na człowieku uosabiającym w oczach bohaterki całe zło, odpowiedzialnym za śmierć jej przyjaciół czy zniszczenie rodzinnego dystryktu, staje się tym, co pcha ją naprzód. Jego zabicie w założeniu ma nadać sens wszystkim innym śmierciom, które na wiele różnych sposobów były efektem jego czynów i decyzji. Gdy Katniss dowiaduje się – zresztą od nikogo innego jak właśnie od prezydenta Snowa – że rebelia niewiele zmieniła, a ona sama wraz z resztą dystryktów nie obaliła tyranii, a jedynie tyrana (jego miejsce zajęła bowiem samozwańcza prezydent i przewodnicząca rebeliantów Alma Coin), zaczyna do niej docierać, że zarówno ona, jak i ci, którzy jej uwierzyli, zostali wykorzystani przez kobietę mającą wszystkich obietnicą nowego Panem – z chlebem<sup>30</sup>, ale bez igrzysk.

Nie stanowi tym samym zaskoczenia, że w ostatnim odruchu niemego buntu Katniss decyduje się postać strzałę nie w Cornelia

---

<sup>30</sup> Łacińską etymologię toponimu Panem (łac. *panis* – chleb, acc. *panem*) podkreślają m.in. fandomy *Igrzysk śmierci*. Zob. <http://thehungergames.wikia.com/wiki/Panem> (04.06.2017).

Snowa, a w Alnę, choć w żaden sposób nie zmienia to faktu, iż wściekły tłum rzuca się na swego wieloletniego oprawcę, aby wymierzyć mu sprawiedliwość. Czyn ten nie zmniejsza jednak poczucia goryczy, żadna z ofiar – w tym śmierć jej siostry – nie nabiera sensu, na co liczyła bohaterka. Ból po stracie Prim nie ustaje, nawet gdy zemsta zostaje dokonana.

Zakończenie serii nie wróży ostatecznego nadejścia demokracji i egalitaryzmu. Zostaje, co prawda, na drodze wyborów wyłoniona nowa prezydent Panem, ale nie wiadomo, jaki finał spotka jej rządy, czy wszystko nie wróci do punktu wyjścia, w którym jednostka miała pełnię władzy nad ogółem. Odpowiedzi na te i inne pytania już nie uzyskujemy.

## Inne elementy wspólne

Ze względu na charakter artykułu nie jest możliwe dokonanie wyczerpującej analizy wszystkich wątków, które niezaprzeczalnie są godne uwagi. Wśród nich warto chociażby wspomnieć o wszechobecności dziewcząt w rolach pierwszoplanowych lub też o romansach, które w dystopiiach młodzieżowych zaczęły stanowić istotny wątek fabularny. Są to jednak składowe wyjątkowo szybko dostrzegalne, ich obecność jest bowiem tak wyrazista, że nie da się jej przeoczyć. Choć są to bez wątpienia warte interpretacji modyfikacje utartych motywów, postanowiłam jednak skupić na tym, co znacznie mniej widoczne, a niekiedy zauważalne dopiero po dłuższej obserwacji, na tym zatem, co łączy się w sposób bezpośredni z problemem wartości.

## Rytuał

Jednym z takich elementów jest obecność – we wszystkich analizowanych w niniejszym artykule tekstach kultury – rytuałów i zachowań o charakterze pararytualnym. Aby omówić dokładnie to niezwykle ciekawe i złożone zagadnienie, odwołam się do Victora Turnera, który wykorzystał termin „rytuał”, wpisując w niego dramat społeczny, rozumiany jako obrzędowe rozwiązanie konfliktu, potwierdzające

wartości, na których opiera się grupa<sup>31</sup>. W samej tej konstatacji widać wyraźne nawiązanie do problemu wartości, o którym wspominałam już na wstępie i który, jak podkreślałam, będzie w tym tekście powracał.

Turner, pisząc o rytuale i dzieląc go na trzy fazy, nawiązuje do badań Arnolda van Gennepa:

Faza pierwsza (faza separacji) obejmuje zachowania symboliczne oznaczające odłączenie jednostki czy grupy albo od wcześniej określonego punktu w strukturze społecznej, albo od zespołu warunków kulturowych („stanu”), albo od obu jednocześnie. Podczas następnego okresu, okresu „liminalnego”, cechy podmiotu obrzędowego („podróżnego”) stają się ambiwalentne; przechodzi on przez obszar kulturowy, który albo posiada nieliczne, albo jest całkowicie pozbawiony atrybutów przeszłości i przyszłości. W trzeciej fazie (przyłączenia, ponownego wcielenia) przejście zostaje dokonane<sup>32</sup>.

Związek owej charakterystyki poszczególnych faz rytuału z dystopiami młodzieżowymi może w pierwszej chwili wydać się nieoczywisty. Gdy jednak przyjrzymy się strukturze samych historii, dostrzeżemy, że wszystkie te fazy są wyraźnie obecne w warstwie fabularnej omawianych historii. Spróbujmy to prześledzić na konkretnych przykładach. Czym są zatem same *The Hunger Games*, czyli w dosłownym polskim tłumaczeniu „głodowe igrzyska” (film w Polsce dystrybuowano pt. *Igrzyska śmierci*)? Jest to wydarzenie, które ma za zadanie upamiętnić nadejście mrocznych dni. Mianem tym określa się powstanie dystryktów, które po ukształtowaniu się państwa Panem – tworu powstałego na gruzach Ameryki Północnej, doszczętnie zdevastowanej przez liczne kataklizmy – zdecydowały się wystąpić przeciwko Kapitolowi (stolicy). Dwanaście z trzynastu dystryktów uległo, natomiast zbuntowany dystrykt trzynasty został zrównany z ziemią. „[...] Co rok, dla przypomnienia, że Mroczne Dni nie mogą

<sup>31</sup> J. Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału*, w: V. Turner, *Proces rytualny*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 10.

<sup>32</sup> V. Turner, dz. cyt., s. 240.

się powtórzyć, rozgrywamy Głodowe Igrzyska<sup>33</sup> – konstatuje Katniss Everdeen, główna bohaterka serii. Głodowe Igrzyska są zatem wydarzeniem cyklicznym, którego funkcją jest utrwalanie w zbiorowej pamięci tragicznych wydarzeń oraz ich ofiar, mającym mieszkańcom Panem uzmysławiać, czym okupiony został pokój, którym mają szansę się cieszyć. Jednocześnie są rocznym odtwarzaniem i ponownym przeżywaniem owych chwil wielkiej smuty.

W wypadku *Divergent* coroczny rytuał ma nieco inny charakter, jakkolwiek pełni bardzo podobne funkcje. We wstępie do książki Roth czytamy:

Altruizm (bezinteresowność), Nieustraszość (odwaga), Erudycja (inteligencja), Prawość (uczciwość), Serdeczność (życzliwość) to pięć frakcji, na które podzielone jest społeczeństwo zbudowane na ruinach Chicago. Każdy szesnastolatek przechodzi test predyspozycji, a potem w krwawej ceremonii musi wybrać frakcję. Ten, kto nie pasuje do żadnej, zostaje uznany za bezfrakcyjnego i wykluczony. Ten, kto łączy cechy charakteru kilku frakcji, jest niezgodny – i musi być wyeliminowany...<sup>34</sup>

Jak dowiadujemy się z dalszych kart książki, frakcje mają być realizacją „[...] demokratycznej filozofii wyznawanej przez naszych przodków. Ona mówi nam, że każdy człowiek ma prawo wybrać własną drogę przez świat”<sup>35</sup>. Jest to zatem rytuał dotyczący określonej grupy wiekowej w obrębie społeczności i – podobnie jak Głodowe Igrzyska – upamiętniający pewne wydarzenia z historii społeczeństwa (a zatem powstanie frakcji, które miały pomóc w wyeliminowaniu z ludzi pierwiastka odpowiedzialnego za czynienie zła). Zarazem ma chronić społeczność przed złem dzięki podziałowi na frakcje, zapewniające społeczeństwu pokój poprzez wzajemną współpracę. Równocześnie

33 S. Collins, *Igrzyska śmierci*, przeł. M. Hesco-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2011, s. 19.

34 V. Roth, *Niezgodna*, przeł. D. Zych, M. Nowak-Kreyer, Warszawa 2012, s. 8.

35 Tamże, s. 9.

jest to rytuał odbywający się w symbolicznym momencie – wiąże się bowiem z szesnastymi urodzinami, które mają być tą chwilą w życiu jednostki, gdy staje ona u progu dorosłości. Poprzez ów symboliczny związek z okresem adolescencji wybór frakcji staje się nie tylko rytuałem *sensu stricto*, lecz także obrzędem przejścia.

W przywołanych trylogiach możemy dostrzec pierwszą z faz koncepcji van Gennepa – fazę separacji wybranej jednostki. W serii zarówno *The Hunger Games*, jak i *Divergent* owo odłączenie i narzucenie roli czynnego kluczowego uczestnika rytuału ma charakter niedobrowolny. W prozie Collins para nastolatków, którzy będą reprezentowali swoje dystrykty podczas Głodowych Igrzysk, jest wyłaniana na drodze losowania, w powieści Roth zaś wszyscy szesnastolatki są zmuszeni do przejścia testu i wybrania frakcji. Element przymusu jest bardzo istotną składową owych rytuałów. Jako że omawiane światy i społeczeństwa mają w dużej mierze charakter autorytarny, nie istnieje możliwość odmowy wzięcia udziału w rytuale. Z jednej strony, może być to uznane za punkt podważający rytualny charakter omawianych działań społecznych. Jak bowiem podkreśla Eric Rothenbuhler, „w rytuale istnieje zawsze element świadomości, a zatem dobrowolności”<sup>36</sup>. Z drugiej jednak strony, można przytoczyć przykłady takich rytuałów (jak chociażby chrzest), w których zarówno świadome, jak i dobrowolne uczestnictwo w ceremonii ze strony podlegającego owym działaniom (a zatem niemowlęcia) jest w zasadzie niemożliwe do wykazania. Równocześnie w dalszej części swego tekstu autor podkreśla, że rytuałom prawie zawsze towarzyszy pewien rodzaj społecznego przymusu. „Ceną, jaką przyjdzie zapłacić, gdy podejmiemy decyzję o zaniechaniu uczestnictwa – pisze dalej Rothenbuhler – może być doświadczenie pewnych rytuałów jako niedobrowolnych”<sup>37</sup>. Jak widać, jest to problem złożony, co zauważa antropolog, podsumowując owo zagadnienie, iż uczestnik rytuału raczej godzi się na społeczny przymus, niż go odrzuca, a swoją akceptację wyraża właśnie w rytuale<sup>38</sup>.

Kolejną fazą jest faza liminalna. Jak pisze Turner:

---

36 E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do rozmowy medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 26.

37 Tamże, s. 27.

38 Tamże.

Atrybuty liminalności czy liminalnych *personae* („ludzi progu”) są z konieczności ambiwalentne [...]. Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tam; znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał<sup>39</sup>.

Aktorzy biorący czynny udział w określonym działaniu społecznym zostają niejako wyjęci spod wszelkiej klasyfikacji, trafiając tym samym w rodzaj próżni – pustki, z której dopiero wyłoni się nowy porządek rzeczy. Szczególnie wyraźnie widać to w wypadku Głodowych Igrzysk, gdy uczestnicy zostają zabrani od swych bliskich, wywiezieni z rodzinnych dystryktów i przetransportowani do Kapitolu, a następnie na arenę, pełniącą funkcję swoistej przestrzeni chaosu. Na arenie funkcjonuje wyłącznie jedna zasada – zwycięzca może być tylko jeden, a uczestnik, który przeżyje, zajmie nowe miejsce w obrębie społeczności Panem. Widać wyraźnie, że w tym momencie rozpoczyna się już trzecia z faz, o których pisze Turner –faza ponownego wcielenia w obręb społeczności.

Trudniej dostrzec obecność rytuału w prozie i serialu *The 100*. W przeciwieństwie bowiem do poprzednich tytułów w *The 100* mamy – co prawda – do czynienia z obecnością działań społecznych o charakterze rytualnym lub pararytualnym, lecz cała historia nie jest wokół jednego z nich nadbudowana (jak w wypadku *Divergent* czy *The Hunger Games*). Niemniej rytualne zachowania są jak najbardziej obecne.

Jednym z pierwszych rytuałów, mającym równocześnie istotny wpływ na tytułową setkę, jest zrywanie bransolet z nadajnikami, które zostały wszystkim młodym ludziom założone na Arce. W tym wypadku faza separacji jest bardzo wyraźna. Istotne jest jednak, że nie następuje moment ponownego włączenia w obręb społeczności Arki (w innych rolach aniżeli te pełnione do tej pory). Decydując się na zerwanie bransolet z nadajnikami, które monitorowały funkcje życiowe młodych bohaterów, wchodzi ona w formę liminalności, o której pisze w swojej książce Turner: „Liminalność jest często

---

39 V. Turner, dz. cyt., s. 240.

przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki [...]”<sup>40</sup>. Gdy młodzi ludzie zdejmują bransolety, decydują się tym samym na swoisty rodzaj symbolicznej śmierci (bransolety przestają wysyłać sygnały na Arkę, przez co obserwujący monitory świadkowie mogą zakładać, że nosząca je osoba nie żyje). Śmierć ta pociąga jednak za sobą także element ponownego odrodzenia. Tym razem jest to odrodzenie poprzez utworzenie nowej rzeczywistości i nowej społeczności, składającej się wyłącznie z uczestników tytułowej misji stu. W tej nowej społeczności przyjdzie im zająć nowe pozycje. Ci, którzy nie chcą zdjąć bransolet dobrowolnie, zostają do tego przymuszeni przez pozostałych członków grupy. Paradoksalnie inicjatorzy przedsięwzięcia zyskują niepisane prawo do wywierania presji na pozostałych członków grupy. Wynika to z faktu, że póki nie utworzy się nowy porządek, póki trwa chaos, w trakcie którego nie obowiązują już zasady znane z Arki, ale równocześnie wciąż nie zostały ustanowione nowe kodeksy postępowania, póty trwa faza liminalna. Jak podkreśla Turner, w okresie tym mamy do czynienia z modelem społeczeństwa „pozbawionym struktury lub ze strukturą szczątkową i ze stosunkowo niezróżnicowanym *communitatus*, społecznością, a nawet wspólnotą równych jednostek”<sup>41</sup>. Faza ta dobiega jednak ostatecznie końca – zarówno metaforyczna śmierć, jak i metaforyczne narodziny członków grupy dokonują się, gdy wszystkie zdjęte bransolety trafiają w płomień ogniska.

### Nowy porządek – nowe struktury

Ważnym elementem dystopii młodzieżowych jest także grupa. Co więcej, jeżeli przyjrzymy się owym grupom uważnie, dostrzeżemy, że nie chodzi tu o wyłącznie o grupę w sensie słownikowym, a zatem o „pewną liczbę jednostek skupionych w wyodrębniającą się całość”<sup>42</sup>. Przyglądając się wnikliwie strukturom owych grup, odnotujemy, że

<sup>40</sup> Tamże, s. 241.

<sup>41</sup> Tamże, s. 242.

<sup>42</sup> W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, hasło: grupa, <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/grupa;5431835.html> (22.12.2016).

istnieje możliwość wyszczególnienia pewnych cech charakterystycznych, które dają nam szansę dokonania ich ciekawej klasyfikacji.

W książce *Antropologia polityczna* Ted C. Lewellen zamieścił tabelę, która miała na celu ukazanie pewnych cech społecznych i ekonomicznych, jakie jego zdaniem można przypisać każdemu głównemu bytowi politycznemu<sup>43</sup>. Tabela ta charakteryzuje cztery przedindustrialne systemy polityczne: dwa niescentralizowane (hordę oraz plemię) oraz dwa scentralizowane (system wodzowski oraz państwo). By zachować porządek analizy oraz ułatwić komparatystyczny charakter całego wywodu, będę odwoływać się do tabeli Lewellena oraz zaproponowanych przez niego cech pełniących funkcję predyktorów.

Podstawową cechą owych grup jest typ prezentowanego w nich przywództwa. Stanowi on zawsze rodzaj opozycji, przeciwwagi dla głównej władzy instytucjonalnej obecnej w historii, przyjmującej charakter państwa autorytarnego. Zdaniem Lewellena państwo charakteryzuje się przede wszystkim suwerennym przywódcą, któremu wsparcia udziela biurokratyczna arystokracja<sup>44</sup>. Siłą rzeczy w żadnej z grup (lub w niektórych wypadkach podgrup, np. w wypadku frakcji czy rebeliantów), do której przynależą młodzi bohaterowie analizowanych przez mnie dystopii, nie funkcjonuje ani biurokratyczna arystokracja, ani suwerenny przywódca. Co więcej, jeżeli chodzi o sam typ stratyfikacji społecznej, to przez wzgląd na swój egalitarny charakter wyklucza on istnienie klas, które są niezbędne, aby wyróżnić grupę „rządzących” oraz „rządzonych”. W grupach tych mamy raczej do czynienia z charyzmatycznymi jednostkami (np. Katniss Everdeen, Clarke Griffin, Bellamy Blake, Beatrice Prior, Tobias Eaton itd.) przyjmującymi bądź funkcję naczelnika, który działa jako arbiter przy grupowym podejmowaniu decyzji, bądź wodza, choć tym wypadku nie realizuje w pełni wspomnianej roli, gdyż jego możliwość obdarzania swoich zwolenników korzyściami jest mocno ograniczona.

Jeśli chodzi o kwestię pokrewieństwa, to, odwołując się do analizy Lewellena, zauważymy, że ponownie grupy te nie urzeczywistniają

---

43 T.C. Lewellen, *Antropologia polityczna. Wprowadzenie*, przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Kraków 2010, s. 33.

44 Tamże, s. 34.



bynajmniej wzorca państwowego. Wedle autora *Antropologii politycznej* państwo „wymaga lojalności przekraczającej pokrewieństwo”<sup>45</sup>. Już na tym podstawowym poziomie analizowane przeze mnie grupy nie wpisują się w zaproponowany schemat. Pokrewieństwo w omawianych przypadkach może zazwyczaj tworzyć pewne podstawowe struktury społeczne, nie następuje jednak ani szeregowanie grup pochodzeniowych według ich statusu, ani tym bardziej ograniczanie dostępu do władzy przez wzgląd na rangę w grupach pokrewieństwa. Bardzo wyraźnie widać to zarówno w *The Hunger Games*, jak i *The 100*. W pierwszym wypadku główna bohaterka, która przyjmuje funkcję charyzmatycznego lidera, pochodzi z najbiedniejszego ze wszystkich dystryktów, przez co (zgodnie z zasadami uszeregowania wedle statusu) jej dostęp do władzy w systemach wodzowskich bądź systemach państwowych byłby bardzo ograniczony, jednak przez wzgląd na odmienny charakter grupy, do której przynależy, ma prawo do działania w tej roli. W drugim zaś wypadku syn kanclerza Arki spotyka się wręcz z niechęcią ze strony reszty grupy właśnie przez wzgląd na swoje pochodzenie. Ponownie funkcję arbitra przejmują jednostki, które z punktu widzenia rangi społecznej były znacznie mniej (Clarke) lub w ogóle (Bellamy) niepredestynowane do pełnienia danej roli.

Omówione przeze mnie przykłady zdają się wskazywać w sposób dość jasny, że charakter grup, z jakimi mamy do czynienia w dystopiach młodzieżowych, jest najbliższy systemom niescentralizowanym. Jak konstatuje Lewellen:

Na systemy te zatem najlepiej patrzeć nie jako na trwałe, scentralizowane społeczeństwa, lecz raczej jako na płynne grupy, które – przez krótszy lub dłuższy okres, czasem sezonowo, a czasem w sposób nieomal przypadkowy – łączą się w większe systemy plemienne<sup>46</sup>.

W istocie w zarówno *The Hunger Games*, jak i *Divergent* mamy do czynienia z sytuacją, w której grupa się krystalizuje i rozrasta przez

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 35.

<sup>46</sup> Tamże, s. 36.

względ na określony cel (rebelia i przewrót). Nieco inaczej ma się sprawa w serii *The 100*, w której młodzi ludzie niejako odgórnie stają się członkami grupy. Jest to efektem wysłania tytułowej setki na Ziemię w celu zweryfikowania jej przydatności do ponownego zasiedlenia przez mieszkańców Arki.

Gdybyśmy chcieli pokusić się o dokładniejsze przyporządkowanie, to – biorąc pod uwagę wszystkie predykatory zaproponowane przez Lewellena – wspólnoty zawiązywane przez młodzież w dystopiach najbliższe byłyby systemom plemiennym. Sam autor, charakteryzując plemię jako określony system, zwraca uwagę nie tylko na egalitaryzm (który w dystopiach jest jedną z nadrzędnych wartości), lecz przede wszystkim na to, że „sieć relacji indywidualnych i grupowych tworzy jedność całości społeczeństwa”<sup>47</sup>. Ta wszechobecność w dystopiach młodzieżowych struktur o charakterze plemiennym wydaje się niezwykle ważna z punktu widzenia odbiorców docelowych, do których owe teksty kultury są kierowane.

Po pierwsze, już samo istnienie grupy, do której jednostka przynależy, jest istotne w kontekście omawianego wcześniej zagadnienia z zakresu aksjologii. Uwagę na to zwrócił chociażby Zygmunt Bauman, który spostrzegł, że jednostka zmuszona do funkcjonowania w zatomizowanym społeczeństwie zwykle musi również sama podejmować decyzje odnośnie wyborów moralnych. Wiąże się to z procesem nasilania poczucia ryzyka czy wręcz lęku o swój los, co nie sprzyja powstawaniu kultury zaufania<sup>48</sup>. Grupa stanowi w tym wypadku znaczące wsparcie, równocześnie łagodząc poczucie lęku. Teza ta koresponduje z przytoczonymi już badaniami Kleszcz i Łączyk, które podkreślają, że szczególnie dla ludzi młodych, a także dla młodzieży w okresie adolescencji, osamotnienie może być nad wyraz dokuczliwe i bolesne. Kary takie jak wygnanie czy ostracyzm bazowały na tej właśnie prawidłowości, odwołując się do społecznego charakteru ludzkiej egzystencji. Odbierały one karanie ważny element, jakim jest jego uczestnictwo w określonej wspólnocie.

---

47 Tamże, s. 37.

48 Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007.

Po drugie, obecność struktur o charakterze plemiennym może stanowić odpowiedź na powszechnie dominującą fragmentaryzację i atomizację życia społecznego. Uwagę na to zwrócił już ponad dwadzieścia lat temu Michel Maffesoli, pisząc: „Wobec egzystencjalnej anemii, pogłębianej przez zbyt zracjonalizowane społeczeństwo, plemiona akcentują pilną potrzebę empatycznego życia społecznego: podzielenia uczuć, podzielenia afektów”<sup>49</sup>. Ergo dają to, czego młodym ludziom, dopiero wchodzącym na drogę dorosłości, brakuje najbardziej.

Po trzecie, warto zwrócić uwagę na występującą w większości dystopii młodzieżowych opozycję plemię–państwo. Chociaż młodzi bohaterowie pierwszoplanowi nie tworzą systemów o charakterze państwowym, to nie oznacza to, że systemy te w samych powieściach nie występują. Są one jak najbardziej obecne i zawsze związane z dwoma elementami: ze światem dorosłych oraz z autorytarną władzą. Schemat ten jest widoczny we wszystkich omawianych przeze mnie przykładach – świat ludzi dorosłych jest albo od samego początku (*The Hunger Games*, *The 100*), albo okazuje się z czasem (*Divergent*) związany z przymusem i rządami autorytarnymi. Państwo (Panem, Arka, Dawne Chicago) reprezentują zawsze antagoniści, przeciwko którym młodzi ludzie decydują się wystąpić (Coriolanus Snow – *The Hunger Games*, Jeanine Matthews – *Divergent*). Tym samym oczywistym się staje, dlaczego grupy młodzieżowe mają charakter plemienny – wszak w zaistniałej sytuacji, tj. społeczno-politycznej opresji oraz walki o przetrwanie, żadne inne struktury aniżeli te niescentralizowane, utworzyć się nie mogą. Fabuła jest bowiem oparta na idei konfliktu i walki, a w sytuacji wojny nawet tymczasowe pakti wydają się dostatecznie dobre. Nikt nie myśli o sukcesji czy podziale dóbr. Z początku głównym celem jest przeżycie, dopiero później pojawia się chęć obalenia suwerena. Ma ona jednak rację bytu o tyle, o ile główny bohater ma jakieś zaplecze (na przykład w postaci wspierającej go grupy właśnie). A i w tej sytuacji poczucie starcia Dawida (młodzi) z Goliatem (państwo) nie znika.

---

49 M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008, s. 10.

## Powrót do przeszłości

Nasi bohaterowie pragną zatem coś zmienić. Gdy przychodzi im o to coś walczyć, walczą zaciekle. Niemniej, jak wszystkie wojny, także i te prowadzone w dystopijnych światach dobiegają końca. Gdy opada kurz, przychodzi czas, aby rozejrzeć się i odpowiedzieć na pytania, dokąd udało się dojść i kim staliśmy się po drodze. Na pewnym poziomie mamy tu bowiem do czynienia (we wszystkich omawianych historiach) z mitem wiecznego powrotu, powrotu do czasów lepszych, złotego wieku, *ab origine* – zacząć wszystko od początku. Jak zauważa Mircea Eliade, pisząc o systemach cyklicznych rozpowszechnionych w świecie hellenistyczno-orientalnym:

[...] w perspektywie każdego z nich współczesny moment historyczny (bez względu na jego pozycję chronologiczną) reprezentuje upadek w odniesieniu do poprzedzających go momentów historycznych. Nie tylko współczesny Eon jest niższy od pozostałych „wieków” (złotego, srebrnego itd.), ale nawet w ramach aktualnego wieku (to znaczy aktualnego cyklu) „chwila”, w której żyje człowiek, pogarsza się w miarę upływu czasu<sup>50</sup>.

Bohaterowie pragnęli poprzez walkę z tymi, którzy ów upadek świata współczesnego ucieleśniają, przywrócić ów *aurea aetas*, legendarny okres, którego idealizację ułatwia fakt, że z założenia nie ma wśród żyjących świadków mogących zaprzeczyć jego mitycznej nieskazitelności. Najwyraźniej realizację tego schematu widać w trylogii *The 100*, w której wspomniana podróż ma wymiar nie tylko metaforyczny, ale i *stricte* fizyczny. Ponowne zasiedlanie Ziemi przez setkę, która trafia na nią w ramach misji, zaczyna nabierać cech, jakie można określić mianem eliadowskiej imitacji archetypu – w tym wypadku archetypu pierwszego człowieka i budowania jego relacji z fauną i florą. Imitacja archetypu jest zresztą w tych historiach wszechobecna, bardzo często bowiem realizuje się właśnie za pośrednictwem

<sup>50</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 146.

omówionych już przeze mnie rytuałów. Jak zauważa Eliade, na skutek imitacji archetypów, czy też raczej należałoby napisać poprzez nie, „następuje zniesienie czasu świeckiego, trwania, «historii», ten zaś, kto odtwarza gest wzorcowy, zostaje w ten sposób przeniesiony do epoki mitycznej [...]»<sup>51</sup>. *Vide* Głodowe Igrzyska.

Niestety złoty wiek z założenia powrócić nie może, albowiem jak każdy mit jest bezczasowy, ahistoryczny, podobnie jak pamięć zbiorowa, która ów mit przechowuje. Ta wędrówka musi zakończyć się w ślepej uliczce. Jedyne, co pozostaje, to próba budowy bądź odbudowy. Przy czym opcja pierwsza pociąga za sobą konieczność rezygnacji z porządku liberalnego, który, jak zauważa McIntyre, ze swej definicji nie może uczynić więcej, aniżeli sprawiać, że każdy punkt widzenia (w tym te potępiane przez bohaterów) może formułować swoje twierdzenia: „W sferze publicznej więcej uczynić nie może, ponieważ żadnej nadrzędnej teorii ludzkiego dobra nie można uznać za uzasadnioną”<sup>52</sup>. Odrzucenie wiąże się jednak z propozycją kierunków alternatywnych, te zaś nie uległy ukonstytuowaniu. Zostaje odbudowa, ta jednak z założenia oznacza – do pewnego przynajmniej stopnia – zatoczenie kręgu i powrót do punktu wyjścia. Czy po to zatem było to wszystko?

## Podsumowanie

Omówione przeze mnie wątki nie wyczerpują interpretacyjnego potencjału tkwiącego w samym materiale. Warto jednak, zbierając je razem i zestawiając ze sobą, zastanowić się nad tym, co leży u samych podstaw owych historii, co na metapoziomiu decyduje o ich popularności wśród młodzieży. Aby to uczynić, należy skumulować wszystkie te wątki razem tak, aby następnie przyjrzeć się owemu kolażowi z szerszej perspektywy, nieograniczonej mikroskalą pojedynczych przykładów. Przyglądając się uważnie, dostrzeżemy w owych historiach wszechobecność rytuału, który przez wzgląd na swój charakter przyrównać można do obrzędów przejścia, w jakich zmuszeni są uczestniczyć wszyscy

<sup>51</sup> Tamże, s. 47.

<sup>52</sup> A. McIntyre, dz. cyt., s. 452.

nastoletni bohaterowie. Mamy również do czynienia z formowaniem się grup quasi-plemiennych, stanowiących być może rodzaj odpowiedzi młodych bohaterów na poczucie osamotnienia i opuszczenia w zatimizowanej rzeczywistości. Formacje te powstają wszak z ich inicjatywy. Tym niemniej, obserwując powstawanie owych wspólnot, w których wszyscy muszą odnaleźć swoje miejsce i przyjąć nowe role, dostrzegamy, że z czasem i tak stają się one częścią większych, lepiej ustrukturyzowanych grup-państw. Ewentualnie same ulegają kolejnym stopniom strukturyzacji i przekształceniom. Tym, którzy owego stanu rzeczy nie chcą zaakceptować, pozostają role wyrzutków, outsiderów żyjących na obrzeżach wspólnoty. Mamy też do czynienia z konfliktem wartości, z buntem przeciw zastanym normom, takim jak uprzedmiotowienie jednostki w imię pewnego utilitaryzmu oraz z tęsknotą za złotym wiekiem. Wszak, jak zauważa Eliade, to mit mówi prawdę, prawdziwa historia z czasem staje się wyłącznie kłamstwem<sup>53</sup>.

Łącząc te wątki w jedną narrację, nietrudno dostrzec, że wyłaniający się z nich obraz przypomina coś na kształt pejzażu adolescencji. Mamy tu bowiem historie młodych ludzi, którzy muszą z czasem stać się ludźmi dorosłymi, zajmując należne im miejsce w ramach społeczeństwa i zacząć podejmować niekiedy bardzo poważne decyzje, kierując się już nie emocjami, a jakąś racjonalnością. Jaką i czyją? Tego nie wiadomo. Wiadomo wyłącznie, że bunt nie może trwać w nieskończoność, a czekanie na powrót złotego wieku mija się z celem – ten bowiem nie nadejdzie.

Młodzieżowe dystopie można w tym kontekście odczytywać, nawiązując niejako do cytowanego na samym początku Isera, jako odpowiadające na potrzeby młodych ludzi związane z lękiem przed dojrzwaniem, przed stawaniem się człowiekiem dorosłym oraz przed tym, co we współczesnym świecie wiąże się z ową wciąż nie do końca rozumiałą (a przez to tym bardziej odstraszącą) dorosłością. Być może najlepiej w słowa ujęła to przywoływana na początku tego artykułu Craig, która, parafrazując słowa pisarki Meg Rosoff, zauważa: „Dostrzegają z wolna mającą na horyzoncie dorosłość i jest to dla nich rzecz równie straszna jak apokalipsa”<sup>54</sup>.

---

53 M. Eliade, dz. cyt., s. 58.

54 A. Craig, dz. cyt.



Michał Kułakowski  
Uniwersytet Wrocławski

## **Internetowy fenomen i popularność programów *Let's Play***

Stwierdzenie, że internet zmienił naszą kulturę oraz wpłynął w drastyczny sposób na interakcje społeczne, jest niezwykle banalne. Ale bez najmniejszych wątpliwości możemy powiedzieć, że ostatnie dwadzieścia lat to czas ciągle przyśpieszającej rewolucji cyfrowej, która przekształciła wszystkie możliwe sfery życia ludzkiego, począwszy od ekonomii, a skończywszy na polityce. Jej najważniejszym elementem stał się internet, będący demokratycznym i globalnym nośnikiem treści, do których dotarcie w „analogowym świecie” było uzależnione od niezliczonej liczby przeszkód i ograniczeń, takich jak pozycja społeczna, miejsce zamieszkania, zamożność czy poziom edukacji. Oczywiście w nowej globalnej rzeczywistości przeszkody te nie zniknęły całkowicie, a w niektórych wypadkach jeszcze się pogłębiły, ale nie ma wątpliwości, że mimo wszystko wiedza i informacje dzielone są codziennie z szybkością i na skalę niespotykaną w historii naszego gatunku. Interaktywna natura internetu sprawiła także, że jego użytkownicy stali się również tzw. prosumentami, a więc zarówno konsumentami, jak i producentami nowych komunikatów. Fakt ten, w połączeniu z rozwojem technologii audiowizualnych oraz obsługującego je oprogramowania i infrastruktury, sprawił, że przy niewielkich nakładach finansowych i odrobinie wysiłku kompletnie samodzielni i niezależni twórcy, mieszkający w każdym zakątku kuli ziemskiej, mogą nagrać utwór muzyczny lub stworzyć film czy animację, a następnie opublikować swoje dzieło w sieci, w której czekają na nie



niezliczone rzesze potencjalnych odbiorców. Obecna łatwość, z jaką każdy może znaleźć swoją publiczność i grupę osób o podobnych zainteresowaniach lub poglądach, a także wyprodukować materiały będące wcześniej domeną tradycyjnych mediów, takich jak kino czy telewizja, jest porażająca. Co więcej, pozostaje nieporównywalna z możliwościami wprowadzonymi przez poprzednie rewolucje technologiczne, które oddały w ręce konsumentów nowe narzędzia produkcji i dystrybucji materiałów audio i wideo. Mowa tu na przykład o pojawieniu się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych domowych kamer wideo, umożliwiających nagrywanie kaset z taśmą magnetyczną, VHS czy Betamax, które zmieniły sposób konsumpcji oraz dystrybucji filmów oraz muzyki.

Jednym z najważniejszych i najbardziej znaczących miejsc w sieci, gdzie kreatywność jej użytkowników znajduje swoje ujście i względnie bezpieczny wentyl, pozostaje serwis YouTube. Nieco ponad dziesięcioletnia historia tej witryny świetnie pokazuje, z jak wielką szybkością następują kolejne zmiany w cyberprzestrzeni i w jak niespodziewanym kierunku potrafią one zmierzać. Kiedy w lutym 2005 roku Steve Chen, Chad Hurley i Jawed Karim, poszukujący kolejnego zajęcia byli pracownicy firmy PayPal, postanowili zarejestrować domenę YouTube i stworzyć stronę internetową udostępniającą klipy wideo jego użytkowników, nie spodziewali się, że ich pomysł osiągnie aż tak wielki sukces i w tak mocny sposób wpłynie na codzienną aktywność kilku miliardów ludzi. Początkowo, poszukując solidnego planu biznesowego, liczyli, że ich wspólne dzieło będzie serwisem randkowym, w którym potencjalni partnerzy podzielą się krótkimi klipami zachwalającymi i przedstawiającymi ich oferty matrymonialne<sup>1</sup>. Nie przewidywali bowiem, że inni użytkownicy YouTube'a zainteresują się np. amatorskimi nagraniami z wakacji, skeczami czy prostymi montażami filmowych i serialowych hitów, publikowanych przez zupełnie obcych i przypadkowych ludzi. Zaledwie w ciągu roku od startu strony stało się jasne dla wielu branżowych analityków, jak wielki drzemie

---

1 S. Shah, *YouTube Dating: Co-founder Says Google's Video Platform Started Life as a Hook-up Service*, <http://www.digitaltrends.com/web/youtube-dating-service-co-founder/> (16.08.2016).

w niej potencjał. Dostrzegła to firma Google, która w 2006 roku kupiła witrynę za sumę 1,65 miliarda dolarów<sup>2</sup>. Dzięki zwiększającej się globalnej przepustowości łączy internetowych wymiana plikami wideo oraz ich publikacja stała się łatwiejsza i szybsza, pozwalając na bezproblemowe odtwarzanie strumieniowe obrazu w wysokiej jakości, porównywalnej z telewizyjną. YouTube szybko stworzył własną wierną widownię, przeważnie młodą, odrzucającą standardową ofertę telewizyjną, używającą na co dzień mediów społecznościowych i niepotrafiącą wyobrazić sobie życia bez stałego dostępu do internetu. Serwis wykreował wcześniej nieistniejące gatunki, a także wskrzesił i przekształcił już funkcjonujące. Stworzył także zupełnie nową grupę twórców-amatorów, która uczyła się na własnych błędach i w wyjątkowo szybkim tempie uległa częściowej profesjonalizacji, zamieniając swoje hobby w jedyne źródło utrzymania. To właśnie ci najbardziej popularni autorzy stali się nowymi globalnymi celebrytami i gwiazdami, którzy przez długi czas byli niezauważani przez tzw. mainstreamowe media. Zaskakująco szybko pojawiła się perspektywa znaczącego rozłamu generacyjnego, który medialni giganci chcą obecnie jak najszybciej zniwelować poprzez wprowadzanie youtuberów na salony i proponowanie im intratnych ofert sponsoringu i współpracy. Rosnący wzrost znaczenia tych twórców i zmianę nastawienia do nich pokazuje chyba najlepiej ich specjalna audyencja u papieża Franciszka, który w maju 2016 roku spotkał się z delegacją dwunastu twórców serwisu<sup>3</sup>.

Wyjątkowo istotną częścią kolorowego i zróżnicowanego krajobrazu YouTube'a stały się programy typu *Let's Play*, których pojawienie związane jest bezpośrednio z wciąż rosnącą popularnością tzw. gamingu, rozumianego jako hobbyistyczne zainteresowanie grami komputerowymi i wideo oraz wszystkimi związanymi z nimi aspektami. Najbardziej rozpoznawalną twarzą społeczności fanów *Let's*

---

2 Google Buys YouTube for \$1.65 Billion, [http://www.nbcnews.com/id/15196982/ns/business-us\\_business/t/google-buys-youtube-billion/](http://www.nbcnews.com/id/15196982/ns/business-us_business/t/google-buys-youtube-billion/) (15.08.2016).

3 R. Scammell, *Pope Reveals Fondness for Beauty Vlogs in Meeting with YouTubers*, <https://www.theguardian.com/world/2016/may/29/pope-francis-encourages-young-to-create-digital-personalities> (15.08.2016).

*Play* pozostaje Felix Kjellberg, występujący w sieci pod pseudonimem PewDiePie.

Urodzony w Szwecji twórca zadebiutował na YouTube w 2010 roku. Błyskawicznie dostał się na szczyt listy najpopularniejszych kanałów w serwisie, pozostając na niej przez ostatnich kilka lat. We wrześniu 2015 roku suma wyświetleń wyprodukowanych przez niego klipów przekroczyła próg dziesięciu miliardów, co udało mu się jako pierwszemu youtuberowi<sup>4</sup>. Wyobraźnię ludzi, niezdających sobie wcześniej sprawy z istnienia Kjellberga, rozbudziły także informacje o jego przychodach, które zapewniły mu reklamy wyświetlane przed i w trakcie filmów. W samym tylko 2014 roku wpływy Szweda wyniosły ponad cztery miliony dolarów<sup>5</sup>. Jeszcze większym szokiem było to, że sukces ten zapewnił sobie, grając w gry komputerowe oraz „krzycząc i wygłupiając się” przed kamerą. PewDiePie mógłby pozostać niezwykle zaskakującym kuriozum, gdyby nie to, że wspomniani już, a podobni do Kjellberga, najpopularniejsi youtuberzy zajmują w dużej części analogiczne kanały gamingowe<sup>6</sup>, stosujące zbliżoną i prostą z pozoru formułę *Let's Play*. Wydaje się, że niespodziewany sukces tej formuły przyszedł znikąd i jest tylko przejściową modą. Jeśli przyjrzymy się temu zjawisku z bliska, okaże się, że rzeczywistość jest znacznie ciekawsza i bardziej skomplikowana.

Aby odpowiedzieć na pytania, czym tak naprawdę są programy *Let's Play*, a także co przyciąga do nich miliony osób, musimy przyrzeć się subkulturze graczy i jej historii. Ta subkultura od zawsze stanowiła istotną składową cyberprzestrzeni, wpływającą na kierunek jej rozwoju. Wbrew wciąż krążącym stereotypom na temat graczy, które przedstawiają ich jako samotników zanurzonych we własnym niewielkim świecie lub wielbicieli wirtualnej przemocy, szukających ujęcia dla

---

4 T. Hussain, *PewDiePie Becomes First YouTuber to Surpass 10 Billion Views*, <http://www.gamespot.com/articles/pewdiepie-becomes-first-youtuber-to-surpass-10-bil/1100-6430360/> (15.08.2016).

5 S. Grundberg, *YouTube's Biggest Draw Plays Games, Earns \$4 Million a Year*, <http://www.wsj.com/articles/youtube-star-plays-videogames-earns-4-million-a-year-1402939896> (15.08.2016).

6 *Top 100 YouTubers by Subscribed*, <http://socialblade.com/youtube/top/100/mostsubscribed> (15.08.2016).

swoich niezdrowych fantazji, granie jest świetnym narzędziem do nawiązywania znajomości i podtrzymywania kontaktów międzyludzkich. Już pierwsze eksperymentalne, powstające w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, gry na ogół przeznaczone były dla kilku osób. Podobną opcję oferowały debiutujące w tym czasie komercyjne konsole, takie jak pong, a także pojawiające się w USA maszyny *arcade*, które wkrótce zdobyły ogromną rzeszę odbiorców. Kompetetywna natura medium sprawiała, że uczestnicy zabawy mogli sprawdzić się zarówno w wirtualnych zmaganiach ze znajomymi lub z rodziną, jak i z kompletnie obcymi sobie osobami.

Kontakty społeczne zapośredniczone poprzez gry mogły rozkwitnąć zwłaszcza w salonach *arcade*, w których pojawił się nowy rodzaj konsumentów wirtualnej rozrywki – widzowie. Nie uczestniczyli oni w zmaganiach<sup>7</sup>, ale obserwowali, podziwiali lub krytykowali umiejętności graczy, a w przypadku pojedynków kibicowali własnemu faworytowi. Dzięki rosnącej komplikacji gier pojawili się także gracze dysponujący efemeryczną i trudno dostępną wiedzą o różnych sekretach danego tytułu. Ich odnajdywanie wzbudzało podziw wśród widzów i budowało reputację wśród stałych bywalców salonu. Zarówno gracze, jak i widzowie wchodzili w różnego rodzaju interakcje: ci pierwsi otrzymywali podpowiedzi oraz zachęty do dalszej rozgrywki (lub byli zwyczajnie zniechęceni i obrażani), drudzy mogli liczyć na rozrywkę oraz satysfakcję w przypadku wygranej, podobną do tej, jaką odczuwają zagorzali fani sportowi.

Ten niewielki „ekosystem”, który wykiełkował w Europie, USA oraz wschodniej Azji, nie przetrwał poza kilkoma wyjątkami<sup>8</sup> próby czasu. Zainteresowanie grami *arcade* zaczęło maleć w połowie lat osiemdziesiątych i w trakcie kolejnych dziesięciu lat praktycznie wygasło. Za ten stan odpowiadało wiele czynników, między innymi pojawianie się domowych konsol, zapewniających podobne doświadczenia co automaty,

---

7 Następowało to oczywiście z wielu powodów. Gracze tacy najczęściej czekali w kolejce lub zwyczajnie nie posiadali funduszy, by spróbować swoich sił w zabawie. Zdarzały się też osoby, które przychodziły do salonów wyłącznie po to, by popatrzeć i podziwiać grę innych osób.

8 Jedynym istniejącym do tej pory komercyjnym i rozwijającym się jeszcze rynkiem salonów *arcade* pozostaje Japonia.

a także (zwłaszcza w USA) moralna panika wokół domniemanego negatywnego wpływu brutalnych gier na młodych odbiorców. Do dalszego upadku tego typu przybytków przyczyniała się także coraz gorsza opinia salonów. Społeczeństwo, a zwłaszcza zmartwieni rodzice, widziało w nich siedlisko przestępczości i patologii psującej dzieci. Kwitnąca subkultura graczy przeniosła się więc z czasem do rosnącej w siłę sieci, a doświadczenie gry w bezpośrednim towarzystwie innych osób zostało ograniczone w dużej części do produkcji wieloosobowych, które pozwalały na rozgrywkę na tym samym ekranie.

Na początku XXI wieku wirtualną rozrywką na Zachodzie zainteresowało się pokolenie, które nie miało już za sobą doświadczenia z salonami *arcade*, a relacje z innymi osobami w trakcie zabawy były w ich przypadku ograniczone jedynie do tekstowej lub werbalnej komunikacji w sieci. *Let's Play* pozwalają poniekąd powrócić widzom do sposobu komunikacji i wspólnego doświadczenia gier, które dla znacznej części odbiorców medium było standardem w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Oczywiście to tylko jedna z kilku kluczowych przyczyn oszałamiającego sukcesu tych programów, inne staną się jasne, kiedy przyjrzymy się ich strukturze, historii oraz sposobowi powstawania.

Zanim zdefiniujemy dokładnie to, czym są programy *Let's Play*, prześledźmy ich początki. Źródłem powstania należy szukać w archiwach amerykańskiego serwisu *Something Awful*<sup>9</sup>. Temu humorystycznemu serwisowi, założonemu w 1999 roku, towarzyszy elitarne forum, wymagające od użytkowników opłat za dostęp do jego zasobów. Oba w latach swojej świetności, przypadającej na początek XXI wieku, wypełniały wyjątkowo ważną i kreatywną rolę w tworzeniu internetowych trendów. To tutaj narodziły się różnego rodzaju wizualne gagi i internetowe memy<sup>10</sup>, które wzbudzały sensację w anglojęzycznej, a czasami także globalnej, sieci. Właśnie w tym sprzyjającym otoczeniu i czasie wyłonił się prototyp omawianych programów. Na forum, w dziale poświęconym grom komputerowym, zaczęły pojawiać

---

<sup>9</sup> <http://lparchive.org/> (15.08.2016).

<sup>10</sup> *Something Awful*, <http://knowyourmeme.com/memes/sites/something-awful> (15.08.2016).

się wątki<sup>11</sup> opisywane wspólną nazwą: *Let's Play*. Były one eksperymentalną próbą podzielenia się z innymi forumowiczami doświadczeniem płynącym z rozgrywki. Za pomocą graficznych zrzutów ekranu, które prezentowały interesujące momenty zabawy, wzbogaconych komentarzem, autor wpisów prowadził swoistą relację z przebiegu gry. Forma ta szybko zyskała aprobatę i popularność. W wątkach aktywnie potrafiło uczestniczyć wielu użytkowników, którzy wspólnie proponowali autorowi kolejne kroki i decyzje lub pomagali rozwiązać niektóre napotkane problemy.

Przełom nastąpił 5 stycznia 2007 roku, kiedy Michael Sawyer, występujący na forum pod pseudonimem *sloxbeef*, zamiast prostej kolekcji obrazków zamieścił link do nagranego przez siebie pliku wideo z komentarzem, który zatytułowany został *Let's Play The Immortal*<sup>12</sup>. W tym dziesięciominutowym materiale Sawyer przedstawia na wstępie przyświecającą mu ideę. W dalszej kolejności przechodzi od opisu najważniejszych elementów pierwszego poziomu wybranego tytułu, który nie różnił się od tego, jaki zamieściłby normalnie pod statycznymi obrazami.

Nagranie pojawiło się w idealnym momencie. Zaplecze techniczne przeciętnych internautów, o którym już wspomnieliśmy (szybkość łączy, dostępność odpowiednich narzędzi do edycji i produkcji wideo), było już na tyle duże, że pomysł Sawyera mógł być względnie łatwo skopiowany przez innych graczy. W przeciągu kilku lat szkielet i schemat produkcji zaproponowany przez *sloxbeefa* przyjął się i zaczął być rozwijany na przeróżne sposoby. Termin *Let's Play* dość szybko przywarł do komentowanych produkcji wideo i jest już kojarzony tylko z nimi – do tego stopnia, że geneza tej formy wyrazu dla przeciętnego odbiorcy pozostaje obecnie kompletną tajemnicą. Fani wraz z twórcami przenieśli się również do dynamicznie rozwijającego się YouTube'a, który umożliwił im dotarcie do zupełnie nowych odbiorców. Wybuch popularności programów nastąpił w 2010 roku. W tym

---

11 <https://forums.somethingawful.com/forumdisplay.php?forumid=191> (15.08.2016).

12 M. Sawyer, *Immortal Level 1 (with Commentary)*, <https://www.youtube.com/watch?v=KA1klBwGhrk> (16.08.2016).

właśnie czasie zadebiutował np. PewDiePie oraz jego wielu innych popularnych konkurentów.

Data ta nie jest przypadkowa. Dzięki wprowadzanym wówczas stopniowym zmianom w algorytmach wyszukiwania i promowania nowych treści na YouTube, krótkie i kilkuminutowe filmy, stworzone na przykład przez muzyków czy animatorów, traciły w serwisowej wyszukiwarce na wartości. Znacznie wyżej pozycjonowane zaczęły być dłuższe klipy oraz często i regularnie odświeżane kanały. Za tymi przekształceniami stała przede wszystkim chęć zwiększenia liczby wyświetlanych reklam, a tym samym zysków, ale ich efektem ubocznym było podniesienie widoczności programów *Let's Play*. Im więcej zyskiwały one dzięki temu widzów, tym więcej osób decydowało się na produkcję własnych materiałów, przyspieszając dalszy rozwój gatunku. Nowi autorzy wpisywali się we wdrażaną strategię biznesową Google'a, produkując tygodniowo nawet ponad dziesięć długich materiałów wideo. Twórcy zaczęli także korzystać z wprowadzonego wówczas programu partnerskiego YouTube'a, dzięki któremu trafiała do nich część pieniędzy z wyświetlanych na witrynie reklam. Drobnym procentem producentów, który osiągnął znaczący sukces, mógł więc poświęcić się w całości karierze youtubera. Poszczególne kanały przy pomocy wielu narzędzi i zabiegów zaczęły budować rozpoznawalną markę oraz zaangażowaną społeczność fanów. Ich właściciele starali się być obecni w mediach społecznościowych, organizować spotkania, podcasty oraz inne projekty, niekoniecznie związane z grami, podtrzymujące za to zainteresowanie ich osobami. Nie zapominali również o kooperacji z innymi autorami, promując nawzajem własne kanały i tworząc przydatne sieci zależności. W ciągu ostatnich kilku lat baza oddanych widzów pozwoliła im również korzystać z alternatywnych sposobów finansowania działalności. Niektórzy wybrali popularne serwisy crowdfundingowe, inni podpisali umowy sponsorskie i promocyjne, oferowane przez firmy z branż związanych z gamingiem (producenci sprzętu komputerowego, akcesoriów dla graczy, jedzenia i napojów czy oprogramowania) lub sprzedawali wykonane na zamówienie gadżety. Wybrani youtuberzy decydują się także wciąż na usługi firm MCN (*Multi-Channel Networks*). Są to spółki z dużym kapitałem, często należące do największych koncernów medialnych, takich jak Disney.

Skupiają one od kilku do kilkuset kanałów, oferując ich właścicielom ochronę prawną, zaplecze produkcyjne, promocję i profesjonalny PR.

Znając już w zarysie historię *Let's Play*, możemy spróbować opisać charakter tych produkcji. Ich zaproponowana poniżej definicja jest dość krótka, ale oddaje sedno tego wciąż ewoluującego zjawiska:

Program typu *Let's Play* to zapis wideo przebiegu rozgrywki z gry komputerowej, który wzbogacony jest komentarzem grającego.

Programy *Let's Play* przyjmują najczęściej formę serialu<sup>13</sup>, choć równie popularne są krótsze jednocinkowe klipy skupiające się na pojedynczych grach. Poszczególne epizody potrafią trwać średnio od kilkunastu minut aż do jednej godziny. Zazwyczaj zachowywany jest jednak jednogodzinny limit, który w tym wypadku stanowi granicę, gdyż dłuższy materiał może zniechęcić potencjalnych widzów. Rozdzielenie zapisu rozgrywki na części ułatwia również pracę twórcy, załadowanie bowiem i kompresja dużych plików wideo trwa często od kilku do nawet kilkunastu godzin. Forma serialu zachęca również do regularnego odwiedzania kanału, pozwala też na umieszczanie w nim większej liczby klipów, które – jak już wiemy – generują przychody oraz liczbę wyświetleń, zwiększającą widoczność autora. Zgodnie z informacjami przedstawionymi w definicji filmy muszą zawierać komentarz audio jednego lub kilku twórców. Czasami prowadzony jest on np. z perspektywy fikcyjnego bohatera gry – youtuber naśladuje wówczas głosy różnych postaci lub w inny sposób eksperymentuje z głosem i konwencją produkcji. Nie zmienia to jednak faktu, że zwykły zapis z rozgrywki pozbawiony jakiegokolwiek komentarza nie powinien być określany terminem *Let's Play*. W zależności od formatu klipy mogą posiadać obraz wideo przedstawiający sylwetkę lub twarz autora, zazwyczaj umieszczony w niewielkim okienku z boku ekranu, który pozwala odbiorcom obserwować jego reakcje.

---

13 Zdarza się, zwłaszcza w przypadku dużych gier fabularnych, że pojedyncza seria przekracza próg stu epizodów, z których każdy potrafi trwać ponad godzinę.



Zabieg ten zapewnia autorowi zupełnie nowe możliwości i narzędzia ekspresji, a zaangażowanym widzom namiastkę fizycznego kontaktu z grającym. Warto podkreślić, że zarejestrowany materiał nie musi mieć ciągłego charakteru. Dozwolony, a nawet wskazany jest jego montaż. Youtuber może wybrać tylko najciekawsze momenty gry lub swoje najbardziej interesujące komentarze. Dodatkowo klipy często wzbogacone są animacjami, muzyką, kartami tytułowymi albo innymi materiałami wzmacniającymi przekaz i promującymi markę kanału. Istotna jest również interakcja pomiędzy producentami i odbiorcami, która zapośredniczana jest przez media społecznościowe. Autorzy w klipach wideo odpowiadają na pytania fanów (często bardzo osobiste, przypominające wideoblogi), postępują zgodnie z ich sugestiami, rzucają im wyzwania lub organizują konkursy.

Zajmijmy się teraz dokładniej sylwetkami autorów, próbując opisać ich zachowania przed kamerą oraz sposób, w jaki produkują pliki wideo. Pozwoli nam to lepiej uzmysłowić sobie, jak szerokimi możliwościami dysponują i w jakim kierunku mogą podążać, korzystając z prostego formatu zaproponowanego przez Michaela Sawyera. W artykule *Interactivity by Proxy in a Web 2.0 Culture*, poświęconym po części zjawisku *Let's Play*, Kirs Lingman proponuje własne spojrzenie na fenomen zjawiska, przedstawiając czytelnikom klasyfikację internetowych autorów według roli, jaką decydują się odgrywać przed widzami<sup>14</sup>:

1. Autor jako ekspert.

Twórca przykładu waga do zrealizowania jak najbardziej efektywnego i interesującego zapisu rozgrywki, zawierającego prezentację pełnego zasobu swoich umiejętności. Mogą to być zarówno ponadprzeciętne osiągnięcia w grach zręcznościowych, jak i logicznych lub strategicznych.

2. Autor jako komediant.

Autor programu wchodzi w rolę komedianta, którego głównym celem jest rozśmieszenie i zapewnienie widowni satysfakcjonującej dozy rozrywki. Nie musi wykazywać się żadnymi

---

14 K. Ligman, *Interactivity by Proxy in a Web 2.0 Culture (Part 3)*, <http://www.popmatters.com/post/140151-lets-play-interactivity-by-proxy-in-a-web-2.0-culture-part-3/> (15.08.2016).

kwalifikacjami czy umiejętnościami niezbędnymi do zabawy z daną grą, pozostaje ona bowiem jedynie tłem dla jego własnego występu.

3. Autor jako kronikarz.  
Twórca stawia sobie za cel jak najbardziej dokładne i pełne udokumentowanie zawartości całej gry, a także odnalezienie i pokazanie wszystkich jej sekretów oraz ciekawostek.
4. Autor jako antydziesiępisarz.  
Autor tego typu produkuje najbardziej zróżnicowany rodzaj materiałów. Odchodzi od utartych konwencji, personalizuje programy, przekształca zapis rozgrywki na swój unikalny sposób. Często nie dba w ogóle o warstwę narracyjną i interaktywną gry.

Nieco inaczej do typologii ról przyjmowanych przez autorów programów podchodzi Thomas Hale, który w swojej pracy *From Jackasses to Superstars: A Case for the Study of „Let's Play”*, proponuje aż dwie uzupełniające się klasyfikacje. W pierwszej dzieli youtuberów ze względu na poziom wiedzy o danej grze, a także umiejętności, które prezentują widzom. W drugiej skupia się na stopniu ich profesjonalizmu i zaangażowania w rozgrywkę. To dość interesująca propozycja, która znacznie klarowniej przedstawia możliwe typy programów *Let's Play*.

Klasyfikacja twórców programów *Let's Play* ze względu na poziom ich wiedzy i umiejętności (według T. Hale'a) przedstawia się następująco<sup>15</sup>:

1. Zerowy.  
Autor nie posiada podstawowej wiedzy o danej grze, nie zna jej gatunku lub związanych z nią faktów. Główną atrakcją dla widzów, w przypadku tego rodzaju podejścia do produkcji filmu, są często zaskakujące i niespodziewane reakcje twórcy.
2. Niski.  
Autor zna podstawowe fakty dotyczące gry i zasady rozgrywki, ma niewielkie doświadczenie z tytułem lub gatunkiem.

---

15 T. Hale, *From Jackasses to Superstars: A Case for the Study of „Let's Play”*, s. 6, [http://www.academia.edu/5260639/From\\_Jackasses\\_to\\_Superstars\\_-\\_A\\_Case\\_for\\_the\\_Study\\_of\\_Let\\_s\\_Play\\_September\\_2013\\_](http://www.academia.edu/5260639/From_Jackasses_to_Superstars_-_A_Case_for_the_Study_of_Let_s_Play_September_2013_) (15.08.2016).

Sprawa to, że podczas zabawy może popełniać wiele błędów, które w zależności od sposobu ich przedstawienia i osobowości twórcy mogą okazać się dla widzów największą atrakcją klipu.

3. Doświadczony.  
Autor jest specjalistą w danej grze lub gatunku, mógł ją wcześniej ukończyć i jest w stanie podzielić się z publicznością związanymi z nią ciekawostkami lub konkretnymi poradami.
4. Ekspercki.  
Autor posiada bardzo rozbudowaną wiedzę o grze. Może nie tylko podzielić się drobiazgową wiedzą o jej konstrukcji oraz rozgrywce, ale również dodatkowymi faktami związanymi z jej autorami czy historią powstania.

Klasyfikacja autorów *Let's Play* według modelu prezentacji rozgrywki (według T. Hale'a)<sup>16</sup>:

1. Niezobowiązujący.  
Autor lub autorzy klipu nie skupiają się zbytnio na rozgrywce. Przykładają większą wagę do swojego komentarza (gra pozostaje dla nich jedynie tłem). Szukają w tytule zabawnych i interesujących elementów i sytuacji, które mogą wykorzystać w prowadzonym monologu lub dialogu, niekoniecznie tematycznie związanym z grą.
2. Zwykły.  
Autor podchodzi poważnie do rozgrywki, jest skupiony i stara się ukończyć grę w sposób odpowiadający jego poziomowi umiejętności. Tego rodzaju model produkcji sprawdza się zwłaszcza w krótkich programach, będących na przykład pierwszym spojrzeniem na nową grę.
3. Na 100%.  
Podczas zabawy autor, używając zdobytego doświadczenia, wiedzy oraz umiejętności, stara się po kolei odnaleźć i pokazać publiczności wszystkie możliwe elementy gry, sekrety oraz zakończenia. Tego rodzaju twórcy świetnie sprawdzają

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 7.

się w produkcji poradnikowych nagrań, które pomagają innym graczom.

4. Ekspercki.

Twórca nie tylko stara się ukończyć grę w stu procentach, ale zapewnia przy tym dodatkowy komentarz, zawierający intertekstualną wiedzę na temat tytułu, jego roli w historii gatunku, podobieństw do innych produkcji z tego samego okresu, różnic pomiędzy jego wersjami, procesu powstawania itd.

5. Wyzwanie.

Autor narzuca sobie sztuczne ograniczenia i zasady, dodatkowo zwiększające poziom widowiskowości oraz trudności rozgrywki. Wymaga to od niego najczęściej wyjątkowo wysokiego poziomu umiejętności lub wiedzy.

Klasyfikacje Hale'a są ciekawym przyczynkiem do dalszej rozmowy o postawach autorów oraz ich wpływie na kształt produkowanych przez nich treści. Wielu youtuberów łatwo można opisać wszystkimi wybranymi kategoriami, ich zachowanie bowiem potrafi diametralnie zmienić się nawet w trakcie trwania jednego programu, do czego zachęca zresztą brak określonych ram scenariuszowych nagrania.

Przejdźmy teraz do opisu publiczności *Let's Play*. Dokładne określenie jej profilu natrafia na pewne trudności. Wynikają one z braku dostępu do twardych danych socjologicznych i statystycznych, które wskazywałyby na płeć, wiek oraz wykształcenie widzów. Co prawda, bardzo przybliżone dane są udostępniane przez YouTube'a, ale mają do nich wgląd jedynie właściciele kanałów, którzy rzadko rozmawiają na ich temat. Profil widza potrafi się również znacząco zmieniać w zależności od twórcy. Wielu z nich produkuje treści z myślą o konkretnych fanach wybranej marki, gatunku lub gry. Sytuacja ta sprawia, że musimy zgodzić się na daleko posunięte uogólnienia.

Decydując się na ten krok, możemy ostrożnie stwierdzić, że odbiorcami *Let's Play* są w przeważającej większości osoby mieszczące się przedziale wiekowym 9–26 lat. Mamy tutaj także do czynienia z pewną przewagą mężczyzn nad kobietami, która może wynosić od kilkunastu do około 30%. Omawiana grupa nie jest oczywiście jednolita pod względem sposobu konsumpcji programów i można ją podzielić według wielu różnych kategorii. Pierwszy z takich teoretycznych

podziałów zaproponowała Kris Ligman. Autorka rozróżnia dwa podstawowe typy widzów<sup>17</sup>.

1. Widzowie.

Identyfikują się jako gracze-fani konkretnych gatunków i serii, które pojawiają się w wybranych przez nich programach. Zainteresowani przede wszystkim mechaniką rozgrywki i jej przebiegiem. W zdecydowanej większości są to mężczyźni.

2. Pasażerowie.

Niekoniecznie są zaangażowanymi i regularnymi konsumentami gier lub konkretnych gatunków przedstawionych w programie. Interesuje ich często tylko warstwa fabularna i estetyczna przedstawianych gier lub osobowość autora klipu. W tej grupie częściej niż w poprzedniej pojawiają się kobiety.

Propozycja Lingman jest bardzo oszczędna i wyróżnia zaledwie dwie grupy widzów, których cechy w rzeczywistości trudno definitywnie rozdzielić. Jedyna interesująca obserwacja badaczki, którą warto byłoby rozwinąć, związana jest tutaj z zarysowującą się różnicą pomiędzy preferencjami obu płci fanów *Let's Play*. Dlatego też, przyglądając się wielu rodzajom tych produkcji oraz opiniom graczy, wydaje się, że możemy pokusić się o skonstruowanie znacznie lepszego autorskiego podziału publiczności, dzieląc ją ze względu na przesłanki skłaniające ją do oglądania omawianych programów. Podobnie jak w przypadku teorii przywołanych już autorów, jest to oczywiście jedynie propozycja, którą należałoby rozbudować i poprzedzić na przykład badaniami ankietowymi lub wywiadami. Jej celem pozostaje jednak opisanie zachowania i zwyczajów widzowni, które wydają się najtrudniejsze do zrozumienia dla osób stykających się po raz pierwszy z zagadnieniem.

Podział publiczności ze względu na przesłanki, dla których ogląda ona programy *Let's Play*:

1. Finansowo-czasowe.

---

17 K. Ligman, *Interactivity by Proxy in a Web 2.0 Culture (Part 1)*, <http://www.popmatters.com/post/139428-lets-play-interactivity-by-proxy-in-a-web-2.0-culture-part-1/> (15.08.2016).

Widzów nie stać na kupno nowych gier oraz odpowiedniego sprzętu (komputer, konsole, urządzenia mobilne itd.) do ich uruchomienia, tak więc oglądanie zapisów *Let's Play* jest dla nich namiastką zabawy z wypatrzonymi tytułami. Sytuacja ta dotyka zwłaszcza młodych odbiorców, stanowiących większą część widowni tego typu produkcji, która nie posiada środków, by zapoznać się ze wszystkimi ukazującymi się nowościami i hitami. Innym istotnym czynnikiem jest także brak czasu lub możliwości wypracowania odpowiedniego poziomu umiejętności, niezbędnego na przykład w przypadku zaawansowanych gier zręcznościowych, które pozwoliłyby na optymalną zabawę. Dzięki swej naturze zapis wideo pozwala także zapoznać się jedynie z wybranymi i interesującymi fragmentami gry.

2. Doradczo-hobbystyczne.

Programy *Let's Play* pozwalają widzom dokonać świadomej decyzji konsumenckiej, informując o nowościach rynkowych i potencjalnych hitach. Umożliwiają ocenę jakości i stabilności działania danej produkcji, pozwalają się przekonać, czy spełnia ona pokładane w niej nadzieje, a następnie zdecydować (lub nie) na jej zakup. Pomagają rozwiązać problemy pojawiające się w trakcie rozgrywki, pokazują optymalne i interesujące strategie prowadzące do wygranej. Są swego rodzaju wirtualnymi poradnikami i recenzjami, które wypełniają swoje zadanie często znacznie lepiej niż ich tradycyjne tekstowe odpowiedniki.

3. Społeczne.

Odbiorcy szukają kontaktu z innymi osobami. Regularna konsumpcja programów czyni z autora programu *Let's Play* swoistego wirtualnego przyjaciela, idola. Bycie widzem danego kanału pozwala wejść do zwartej i aktywnej społeczności fanów, stać się częścią większej całości, operującej hermetycznym zestawem odniesień i znaków, memów czy własnym slangiem. Tego rodzaju potrzebę przynależności i akceptacji odczuwają najbardziej osoby wchodzące w wiek dojrzwania (a więc znaczna część odbiorców), a także mające problemy

z rzeczywistymi relacjami międzyludzkimi. Więź z idolem potrafi być wyjątkowo silna, a próba jej podważenia może spotkać się z silną reakcją, czasem wyjątkowo agresywną. Tego rodzaju quasi-przyjacielskie relacje z fanami sprawiają, że na barkach twórców *Let's Play*, ale także innych gwiazd YouTube'a czy mediów społecznościowych, spoczywa ogromna odpowiedzialność, na którą często nie są przygotowani lub nie zdają sobie z niej sprawy. Niestety, w niektórych przypadkach wiedza o tej współzależności istnieje i potrafi być wykorzystywana przez twórców w wyjątkowo cyniczny i wątpliwy moralnie sposób. Bywa, że w najgorszych wypadkach zachowanie takie spotyka się z poważnymi prawnymi reperkusjami.

#### 4. Rozrywkowe.

Widzowie doceniają autora, jego typ humoru lub poruszane tematy. Interesuje ich oglądanie gier dla fabuły lub samej rozgrywki. Często zdarza się w takim wypadku, że sami nigdy nie wzięliby do ręki kontrolera czy myszki, ale przyciąga ich osobowość i charyzma twórcy.

Biorąc pod uwagę utrzymującą się popularność programów *Let's Play*, u której podstaw nie leży żadna przejściowa moda czy przypadek, możemy śmiało przywydywać, że ta forma rozrywki szybko nie zniknie i nie zostanie zapomniana. Nie oznacza to jednak, że nie ulegnie dalszym przemianom. Ich jasny kierunek zauważamy zresztą już dziś. Podobnie jak w przypadku narodzin YouTube'a, odpowiada za nie w dużej części rozwijająca się technologia i wzrost przepustowości łączy internetowych. Znaczna część twórców *Let's Play* od kilku lat przenosi się do serwisów oferujących możliwość strumieniowania obrazu wideo na żywo. Wzmacnia to dodatkowo aspekt społeczny całego przedsięwzięcia, pozwala na silniejszy kontakt fanów z ich idolami oraz skuteczniej buduje relacje między nimi. Zachętą dla autorów są także nowe sposoby tzw. monetyzacji treści, które umożliwiają tego typu serwisy. Jest to na przykład możliwość otrzymywania niewielkich napiwków czy uruchomienia płatnych subskrypcji kanału. Najważniejszym globalnym operatorem infrastruktury streamingowej jest należąca do spółki Amazon serwis o nazwie Twitch,

który w praktyce pełni rolę monopolisty w tej dziedzinie. Witryna uruchomiona została w 2011 roku i od samego początku skupiała się na prezentowaniu gamingowych programów *Let's Play*, realizowanych i transmitowanych w czasie rzeczywistym. Z czasem jej oferta została rozszerzona o transmisje rozgrywek e-sportowych, tradycyjnych gier planszowych i karcianych (w tym profesjonalnego pokera), a także treści niezwiązanych z elektroniczną rozrywką. Obecnie w formacie zaproponowanym przez Michaela Sawyera możemy oglądać ludzi rysujących, gotujących, budujących modele, tworzących muzykę, szyjących stroje itd. W lipcu 2016 roku Twitch, posiadający żelazne reguły zachowania i prezentowania treści, pozwolił również na nagrywanie programów typu *muk-bang*<sup>18</sup>. Główną atrakcją tych wywodzących się z Korei Południowej programów jest obserwowanie i interakcja z ludźmi, którzy przez wiele godzin spożywają w dużych ilościach potrawy, często bardzo wykwintne lub tuczące. Odtwarzanie strumieniowe jest kierunkiem, w jakim bezsprzecznie zmiierają programy *Let's Play* oraz związana z nimi społeczność fanów. Badania nad widownią portali takich jak Twitch, który średnio w 2014 roku odwiedzało miesięcznie ponad 100 milionów osób<sup>19</sup>, są obecnie idealnym polem pozwalającym pogłębiać wiedzę o graczach oraz odstaniającym nadchodzące internetowe trendy.

---

<sup>18</sup> A. Berrones, *Eat, Stream, and Be Merry*, <https://blog.twitch.tv/eat-stream-and-be-merry-4e5664d66b4d#.ttwos2mtp> (15.08.2016).

<sup>19</sup> S.E. Needleman, *Twitch's Viewers Reach 100 Million a Month*, <http://blogs.wsj.com/digits/2015/01/29/twitchs-viewers-reach-100-million-a-month/> (15.08.2016).





Katarzyna Łeńska-Bąk  
Uniwersytet Opolski

## ***Pszczółka Maja.*** **Od dziecięcego przeboju** **do politycznego dowcipu**

W 1912 roku ukazała się książka przeznaczona dla dziecięcego odbiorcy autorstwa niemieckiego pisarza Waldemara Bonselsa pt. *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*. Na kanwie tej książki powstał austriacko-japońsko-zachodnioniemiecki serial dla dzieci wyemitowany po raz pierwszy w Japonii w 1975 roku. W Polsce pierwsze odcinki *Pszczółki Mai* ukazały się cztery lata później w porze niedzielnej dobranocki. Dzięki wersji serialowej pszczółka Maja i jej przyjaciele zdobyli ogromną popularność na całym świecie. Przyczyn mogło być wiele, lecz szczególnie istotne może być wpisanie się jej w paradygmat kultury popularnej.

Omawiana animacja składa się z dwóch serii po 52 odcinki, nadawana była o stałej porze, aktualnie dostępna jest także w kompletnych nagraniach DVD oraz *online*. Ma charakter serialu i tak samo jak on wpływa na budowanie przyzwyczajenia u odbiorców, a to m.in. wymaga stałego podsycania oczekiwań tego, co wydarzy się w następnym odcinku. Niemniej istotna jest konstrukcja bohaterów, których osobowość przedstawiona jest wedle prostej zasady psychologicznej schematyczności: to z jednej strony podobieństwo do bohaterów bajkowych, z drugiej zaś – do bohaterów mydlanych oper. Zabieg ten zresztą jest w tego rodzaju przekazach konieczny, gdyż sprawia, że postacie są zarysowane w sposób wyrazisty i niezmienny, odbiorca łatwo je rozpoznaje i lepiej rozumie ich działania. Maja zatem jest (jak przedstawia to w piosence rozpoczynającej każdy odcinek Zbigniew

Wodecki) śmiała, sprytna, rezolutna, a Gucio, jej przyjaciel truteń, to niezbyt rozgarnięty leń i wałkoń.

Pszczółka Maja nie jest przy tym typowym reprezentantem gatunku. Pszczoła wszak winna być pracowita, dostarczać miodu i wosku, produktów smacznych i zdrowych, przede wszystkim zaś pszczoły na ogół nie żyją w samotności, lecz w roju. Tytułowa bohaterka ma wprawdzie wielu przyjaciół, ale nie są to, oprócz Gucia, przedstawiciele jej gatunku, pracowitość zaś wcale nie jest cechą, która miałyby ją charakteryzować. Nie można jednak odmówić temu serialowi walorów dobrej literatury dziecięcej, która miała bawić i uczyć, jako że rozrywki i zabawy dostarczały na pewno, i jest to prawdopodobnie zasadniczy powód ich popularności. Treści dydaktyczne też nie były obce tej produkcji, nie odwoływały się wprawdzie do żadnych cech z podstawowego pszczelego zestawu, ale przekazywały zasady i rady, ostrzegały, wskazywały na niebezpieczeństwa i zagrożenia, uczyły odpowiednich reakcji. Nie mogło być inaczej, wszak Maja i Gucio nie byli tu jedynie przedstawicielami pewnego gatunku, nie stanowili jednego z wielu elementów przyrody, lecz osiągnęli wysoki stopień antropomorfizacji, a historie o nich stały się tak naprawdę socjalizującymi opowieściami o stosunkach międzyludzkich.

Tak czy owak serial opowiadający o losach pszczółki Mai i jej przyjaciół stał się niekwestionowanym przebojem, niezwykle chętnie oglądanym nie tylko przez dzieci, ale i przez wielu dorosłych. Z serialu zrodził się i inny przebój – piosenka śpiewana przez Zbigniewa Wodeckiego, która od trzydziestu ośmiu lat cieszy się niesłabnącym powodzeniem, a sam piosenkarz wielu osobom znany jest z tego właśnie przeboju. Warto zatem się przyjrzeć, jak te przeboje, serial i piosenka, funkcjonowały w kulturze od czasu ich powstania do dnia dzisiejszego, w jaki sposób przejawiała się i do dziś przejawia ich popularność.

## Wykorzystanie postaci i nazwy

Animacja ta (podobnie zresztą jak wiele innych cykli emitowanych przez telewizję w bloku dobranocek) uruchomiła masową produkcję gadżetów związanych z prezentowaną przez nią tematyką, tym

samym intensywnie współtworząc współczesne *imaginarium*. Jej bohaterowie zaczęli funkcjonować jako pluszowe zabawki, breloczki, naklejki, ilustracje zamieszczane na zeszytach, piórnikach, długopisach, koszulkach, do dziś można kupić kolorowanki z postaciami i sytuacjami z serialu, puzzle, gry planszowe, gry komputerowe, karty do gry, można wypożyczyć strój karnawałowy dla dorosłych lub przebranie dla dziecka. A w internetowej zielarni można nawet zakupić batonik pszczółka Maja, który ma w swym składzie migdały, miód akacjowy, suszone banany, zagęszczony sok jabłkowy, opłatek, mąkę ryżową, a w dodatku jest, jak zapewnia producent, produktem rolnictwa ekologicznego objętym Systemem Kontroli WE CERTYFIKAT: DE-013-Öko-Kontrollstelle. *Pszczółka Maja* użyła swej nazwy wielu żłobkom, przedszkolom, fundacjom, firmom oferującym wynajem sprzętów oświetniających dziecięce imprezy i przyjęcia. Nawet promocja sieci sklepów Piotr i Paweł, która została zorganizowana we wrześniu 2014 roku, przyjęła nazwę *Pszczółka Maja*<sup>1</sup>. Dziecięce urodziny z kolei oświetniają torty, na których znajdują się wykonane z lukru postacie z tej animacji, przede wszystkim króluje na nich tytułowa bohaterka. Na licznych stronach internetowych można znaleźć przepisy na ciasta oraz torty pod nazwą *Pszczółka Maja*, a w wielu sklepach internetowych można zakupić wykonane z lukru figurki bajkowych bohaterów i opłatki na tort z wizerunkiem pszczółki Mai. O sentymencie do tej postaci, połączonym z chęcią oświetnienia dziecięcej imprezy jej „obecnością”, może świadczyć wpis na blogu pewnej mamy organizującej urodziny dla swej małej córeczki:

Pola to mała ślicznotka, która właśnie świętuje swoje czwarte urodzinki. Z tej okazji nie mogło zabraknąć tortu, na którym królowała wesola Pszczółka Maja<sup>2</sup>.

---

1 Regulamin promocji znajduje się pod adresem: [http://piotripawel.pl/content/static/regulamin\\_promocji\\_pszcz%C3%B3%C5%82ka\\_maja\\_akcept.pdf](http://piotripawel.pl/content/static/regulamin_promocji_pszcz%C3%B3%C5%82ka_maja_akcept.pdf) (12.09.2016).

2 *Pszczółka Maja dla Poli*, <http://torcikownia.blogspot.com/2015/08/pszczoaka-maja-dla-poli.html> (12.09.2016). Wszystkie internetowe cytaty pozostawiam w oryginalnym zapisie.

Odwołanie się do głównej bohaterki omawianego tu dziecięcego przeboju może przyjąć również inne formy. I tak na przykład w rodzinie noszącej nazwisko Pszczółka urodziła się córeczka. Rodzice ponoć, a matka dziecka zwłaszcza, nie mieli żadnych wątpliwości, jakie nadać dziewczynce imię. Jej matka powiedziała: „«To było dla mnie jasne. Jasne jak słońce. Dziewczynka, która ma nazwisko Pszczółka, na imię musi mieć Maja!» Nikt w rodzinie nie oponował. Tak zaczyna się historia prawdziwej Mai. Mai Pszczółki”. Dzięki takiemu zestawieniu dziewczynka od najmłodszych lat spotykała się podobno z sympatią innych ludzi, ale w życiu dorosłym natknęła się i na problemy, np. „urzędnicy [mieli] wątpliwości co do intencji kobiety, która postępuje się tak... popularnym imieniem i nazwiskiem. Zabawne historie zdarzają się jej też na studiach – profesorowie uważają, że Pszczółka Maja na liście obecności to dowcip studentów”. Ostatecznie jednak Maja Pszczółka mówi, że jest zadowolona ze swego imienia i nazwiska, bo dowody sympatii przeważają nad kłopotami, a już na pewno nie może w życiu narzekać na nudę<sup>3</sup>.

W subkulturze więziennej „na porządku dziennym jest żartobliwe nazywanie zagadnień związanych z fizjologią człowieka, zwłaszcza odnoszących się do puszczania gazów, poprzez używanie określeń – bączek, cichacz [...], lot trzmiela czy skunks”<sup>4</sup>. I również znaleziono miejsce dla pszczółki Mai, która podzieliła los bączka, cichacza, lotu trzmiela i skunksa.

## Losy piosenkarza i piosenki

Piosenka śpiewana przez Zbigniewa Wodeckiego cieszy się wciąż ogromną popularnością. Nie ulega wątpliwości, że to *Pszczółka Maja* i *Chałupy welcome* to są najbardziej znanymi przebojami tego artysty,

3 *Poznajcie Pszczółkę, Maję*, [www.plotek.pl/plotek/1,78646,4038638.html](http://www.plotek.pl/plotek/1,78646,4038638.html) (12.09.2016).

4 M.M. Kamiński, *Gry więzienne. Tragikomiczny świat polskiego więzienia*, Warszawa 2006. <http://www.iurista.net/2009/06/kilka-slow-o-subkulturze-wieziennej/> (12.09.2016).

z czego on sam świetnie zdawał sobie sprawę, a przecież – jak sam mówił – to był przypadek, że zaśpiewał ten utwór<sup>5</sup>. Nieustająca popularność *Pszczółki Mai* sprawiła, że Wodecki został zaproszony do udziału w kampanii reklamowej T-Mobile, w której wystąpił wraz ze swoją piosenką<sup>6</sup>. W ten sposób artysta mógł czerpać profity, lecz popularność i przyklejona mu już raz na zawsze łaska sprawia, że niemal w każdej informacji na jego temat, jaka pojawia się w mediach, króluje bohaterka piosenki. Dochodziło nawet do sytuacji dość kuriozalnych, na przykład wtedy, gdy Wodecki przystąpił do Kampanii Przeciw Homofobii, przeciwstawiając się dyskryminacji homoseksualistów, a w tytule artykułu przywołano *Pszczółkę Maję*<sup>7</sup>.

Utwór śpiewany przez Wodeckiego znalazł w kulturze różne zastosowania. Popularnością bowiem cieszyła się zarówno melodia, jak i sam tekst, które były wykorzystywane na rozmaite sposoby, podlegając przeróbkom, innowacjom, wariantom. Melodię można na przykład zainstalować jako dzwonek w telefonie komórkowym. Bywało też, że stanowiła ona podkład dla piosenek o zupełnie innej treści. Jednym z wielu takich przypadków jest zorganizowane przez szkołę podstawową w Starych Skoszewach Święto Pieczonego Ziemniaka, podczas którego „szalenie utalentowani uczniowie” występowali z utworami „na temat ziemniaczka” przygotowanymi na wzór *Pszczółki Mai*. Przy tej okazji klasa pierwsza śpiewała:

Mały kartofelek pyszny jest  
Zrobimy fryteccki z Cię też  
Dodamy do zupy naszej cię  
I wszyscy ze smakiem zjemy też

---

5 <http://www.polskieradio.pl/7/3085/Artykul/985388,Jak-Zbigniew-Wodecki-zostal-Pszczolka-Maja> (12.09.2016).

6 *Zbigniew Wodecki z Pszczółką Mają reklamuje T-Mobile*, [www.wirtualnemedi.pl/arttykul/zbigniew-wodecki-z-pszczolka-maja-reklamuje-t-mobile-wideo](http://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/zbigniew-wodecki-z-pszczolka-maja-reklamuje-t-mobile-wideo) (12.09.2016).

7 *Od Pszczółki Mai do homoseksualistów. Gdzie Wodecki widzi dyskryminację*, <http://www.pch24.pl/od-pszczolki-mai-do-homoseksualistow--gdzie-wodecki-widzi-dyskryminacje-,32572,i.html> (12.09.2016).

Bo jesteś smaczniutki i zdrowy  
 Dodajesz nam wszystkim urody<sup>8</sup>.

### Warianty tekstu podstawowego

Przed przystąpieniem do pisania tegoż artykułu i rozpoczęciem zbierania materiałów spodziewałam się natknąć na wiele przeróbek podstawowego tekstu piosenki wykonywanej przez Wodeckiego. Byłam dość mocno zaskoczona, gdy okazało się, że tak naprawdę cover jest jeden, lecz funkcjonuje w zaledwie kilku wariantach i to różniących się bardzo nieznacznie. Modyfikacja ta jest tekstem w wysokim stopniu zwulgaryzowanym i obscenicznym. Jeden z jej wariantów brzmi:

Tę pszczołkę, którą tu widzicie,  
 zowią Mają.  
 Maję wszyscy znają i ruchają.  
 Maja fruwa tu i tam,  
 Syfa rozprowadza nam.  
 Więc Guciu,  
 Jeśli chciałbyś sobie bzyknąć Maję,  
 Załóż szybko gumkę na swą faję  
 I uważaj, żeby ta  
 Gumka tobie nie pękła.  
 Jak pęknie,  
 No to będzie trochę przewalone,  
 Bo syf zaraz przejdzie na twą żonę,  
 A jak żona dowie się,  
 To wtedy (wtedy), wtedy (wtedy),  
 Wtedy na pewno zabije cię!<sup>9</sup>

8 *Święto Pieczonego Ziemniaka w bieżącym roku w naszej szkole*, [http://www.spskoszewy.szkoły.lodz.pl/nowa\\_strona\\_26.htm](http://www.spskoszewy.szkoły.lodz.pl/nowa_strona_26.htm) (12.09.2016).

9 *Przeróbki piosenek z dzieciństwa II*, <http://joemonster.org/art/11118> (12.09.2016). Inny wariant: „Tę pszczołkę,/ którą tu widzicie, zowią Mają./ wszyscy Maję znają i ją grają./ Maja daje tu i tam,/ no i syfa rozsiewa./ Więc Guciu,/ jeśli bzyknąć będziesz chciał se Maję,/ załóż szybko gumkę na swą faję./ I uważaj, żeby ta/ guma czasem nie pękła./ Jak pęknie, no to będzie

Można tu zadać pytanie o przyczyny wprowadzania do tekstu o skądinąd przemiłej, sprytniej i mądrej Mai treści w takim stopniu zerotyżowanych, w dodatku przy użyciu mocno niewybrednego słownictwa. Można by założyć, że autor, którego przecież nie sposób ustalić, powołał do życia taki tekst właśnie dlatego, że znał historię motywu pszczoły i wiedział, że w kulturach dawnych była ona obdarzona silnymi erotycznymi znaczeniami, a jednym z jej bóstw opiekuńczych w starożytnej Grecji był wyjątkowo sprośny i ohydny bożek Priap, będący zarazem symbolem erotyzmu i wielkiej płodności<sup>10</sup>. Lecz jest to raczej wątpliwe, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę poziom poetyki tekstu, zastosowane rymy, chwytły poetyckie itd. Można zatem przyjąć wariant, że twórcą tekstu był reprezentant młodzieży. Ta zaś, według badań, próbuje ponoć, używając wulgaryzmów, uczynić komunikat ciekawszym, bardziej ekscytującym i oryginalnym<sup>11</sup>. Komunikat ten może i z różnych powodów jest interesujący, może jest też ekscytujący dla określonej grupy osób, ale trudno przyznać mu miano oryginalnego. Nie ulega jednak wątpliwości, że tekst ten, występujący w tych kilku zaledwie wariantach niewiele się różniących od siebie, cieszy się sporą popularnością, czego dowodzą liczne odnotowania go na stronach internetowych. Jeśli nadal pozostawać przy założeniu, że tekst

---

trochę przewalone,/ bo syf zaraz przejdzie na twą żonę,/ a jak ona dowie się,/ to wtedy, wtedy/ wtedy ona zabije cię". [www.teksty.wegd.pl](http://www.teksty.wegd.pl) (12.09.2016). Jeszcze inny: „Tę pszczołkę, którą tu widzicie, zowią Mają, (zowią Mają)./ Wszyscy Maję znają i ją grają (wszyscy grają)./ Maja daje tu i tam (tu i tam daje, tam i tu znowu daje)./ No i syfa rozsiewa,/ więc Guciu, jeśli bzyknąć będziesz chciał se Maję (dziś wieczorem)./ Załóż gumkę na swą faję (z muchomorem)/ i uważaj, żeby ta (żeby łona)/ gumka czasem nie pękła./ Jak pęknie, no to będzie trochę przewalone (stracisz urodę),/ bo syf zaraz przejdzie na twą żonę (łola Boga),/ a jak ona dowie się (dowie się, się dowie),/ to wtedy, wtedy, wtedy, wtedy, wtedy ona zabije cię! Yeah baby!". 4-letni Stefan Pszczółka Maja, [www.insomnia.pl/4\\_letni\\_Stefan\\_Pszczolka\\_Maja-t655191.html](http://www.insomnia.pl/4_letni_Stefan_Pszczolka_Maja-t655191.html) (12.09.2016).

<sup>10</sup> Zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1974, s. 80; R. Wróblewski, *Wierzenia i obyczaje pszczelarzy polskich*, Nowy Sącz 1997, s. 49.

<sup>11</sup> M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, *Zasady konwersacyjno-grzecznościowe dialogów młodzieżowych w SMS-ach*, w: *Dialog a nowe media*, red. M. Kita, J. Grzenia, Katowice 2004.



powołany został do życia przez nastolatka i głównie wśród tej grupy wiekowej cieszy się powodzeniem, to jego obsceniczny charakter daje się wyjaśnić skłonnością dzieci i młodzieży do stosowania w komunikacji i wykorzystywania w niej motywów skatologicznych i pornograficznych, co nie jest wcale zjawiskiem nowym, lecz wpisanym już od dawna i na stałe do folkloru dzieci i nastolatków<sup>12</sup>. Tworzenie tego typu tekstów jest w istocie celowym łamaniem zasad stosowności, tabu społecznego, a ostentacja, z jaką młodzież to robi, z jednej strony prowadzi do uchylecia oficjalności, z drugiej

niewątpliwie spełnia funkcje w zabiegach negocjowania sensu świata [...]. Naruszanie zasad (a więc m.in. obsceniczność) w ostatecznym rachunku ma dookreślać granice sensownego świata grupy i jednostki, definiować też samą jednostkę<sup>13</sup>.

Jednakże nie możemy z całą pewnością stwierdzić, że autorem tekstu był reprezentant młodzieży. Jeśli była to osoba dorosła, w dodatku nieznająca dziejów pszczelego motywu, to wyjaśnienie powodów, dla których zwulgaryzowano *Pszczółkę Maję* i stworzono zeń tekst pornograficzny, może być chyba tylko jedno i to uzasadnienie wydaje się najprostsze, a przez to najbardziej prawdopodobne. Otóż autor/ autorzy mogli się kierować prostą grą skojarzeń: pszczoły byczają, a wiadomo wszak, że w języku potocznym na określenie stosunku seksualnego często używa się określenia „bzykać, bzyknąć”. To mogło być inspiracją, natomiast skłonność do wulgaryzacji języka charakteryzuje przecież nie tylko młodzież, ale i wielu dorosłych. Zatem nie ma chyba większego znaczenia dochodzenie, kto i w jakim wieku dokonał tej przeróbki, odrzucić też należy tezę o znajomości przez tę osobę dziejów pszczoły na rzecz tezy z prostą grą skojarzeń.

Warto też chyba zwrócić uwagę na pewne dość powszechne zjawisko: gdy mamy do czynienia z lubianym, miłym, sympatycznym

12 Zob. D. Simonides, *O współczesnych pamiętnikach dzieci. Monografia folklorystyczna*, Opole 1993; P. Kowalski, *Samotność i wspólnota. Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*, Opole 1993.

13 P. Kowalski, dz. cyt., s. 95–96.

bohaterem, już sam fakt obdarzania go tymi cechami sprawia, że chcemy go zdyskredytować, może przez te wulgaryzmy nawet bardziej ucłowieczyć, oswoić, przybliżyć, sprawić, że stanie się jednym z nas – nieczysty, skalany, ale przez to ludzki, swój, swojski. Sprowadzenie go do potrzeb biologicznych i fizjologicznych może to zapewnić. Wulgarność zaś jako kontrast dla przemiętego stworzenia staje się wszak źródłem komizmu.

### Teksty z pszczółką Mają w roli głównej

Wprawdzie, jak wspomniałam, sam tekst piosenki nie stał się podstawą do stworzenia niezliczonych wariantów, jednak rozmaitych piosenek, wierszyków, dowcipów z pszczółką Mają w roli głównej (z rzadka w roli pobocznej) jest bardzo wiele. Można zatem powiedzieć, że to nie słowa piosenki stały się kanwą do tworzenia licznych tekstów z udziałem tej bohaterki, lecz sam serial i jej postać. Wiele z tych utworów ma charakter wulgarny, podobnie jak omawiane wyżej warianty piosenki.

### Discopolowa pszczółka Maja

W 1999 roku ułożył słowa i skomponował muzykę do utworu o pszczółce Mai Zenon Martyniuk, członek zespołu muzycznego Akcent, założonego w Bielsku Podlaskim w 1989 roku.

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie / x2

Przyleciała gdzieś na kwiatek (ooo)  
Ale z Gucia jest gagatek  
Atakuje niespodzianie  
Z tego wielkie jest śniadanie

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie / x2

Tekla, patrząc ze swej sieci (ooo)  
„Co robicie, drogie dzieci?”  
Opuściła się ciut niżej  
A tam Gucio Maję liże

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie / x2

Aleksander, patrząc na to (ooo)  
Wyrwał się ze swą armatą  
Na biedronki trzy kropeczki  
By pobawić się troszeczeki

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie

Konik Filip, już nie może (ooo)  
Myśli: „Kiedy się położę?”  
Patrzy, obok, leci mucha  
„Idę właśnie ją zobaczyć”

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie

Oddział mrówek, tańcząc w koło (ooo)  
Och, jak, kurczę, jest wesoło  
„Chodźcie, się zbierzemy w kupę  
I zerżniemy Mai pupę”

Pszczółka Maja sobie lata (ooo)  
Zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
A tam Gucio w tulipanie  
Czeka sobie na śniadanie / x2<sup>14</sup>

W utworze wykonanym na discopolową nutę potocznym językiem opowiadane są losy pszczółki Mai i jej przyjaciół. Autor słów podjął wprawdzie próbę nadania tekstowi znamion poezji i choć utwór pozbawiony jest wyszukanych środków poetyckich, to jednak nie sposób mu odmówić rymów (częstochowskich wprawdzie, ale jednak), często ze szkodą dla rytmu, który w wielu miejscach jest już zachwiany. Oczywiście, nie brakuje tu, podobnie jak we wcześniej omawianych coverach, wątków o charakterze seksualnym. Ten średniej, a może nawet miałkiej klasy poetyckiej utwór, znacznie oddalony od doskonałości, stanowi jednak prosty melodyczny przekaz, co zapewne sprawiło, że piosenka zdobyła duży rozgłos i ogromną popularność. Niemal od razu pojawiły się w internecie jej liczne warianty. I jakkolwiek w oryginale wypowiedziane językiem kolokwialnym wątki seksualne są wyrażone za pomocą dość grzecznych formuł, ledwie dotykających granicy przyzwoitości językowej, to już w modyfikacjach tegoż utworu mamy do czynienia z bardziej bezpośrednią, dosłowną wręcz, mocno zwulgaryzowaną, ociekającą pornografią wypowiedzią:

Pszczółka Maja sobie lata łooo  
zbiera nektar gdzieś na kwiatach  
a tam Gucio w tulipanie  
czeka sobie na śniadanie  
Od Warszawy do Kudowy łooo

---

14 Akcent, Pszczółka Maja, [http://www.tekstowo.pl/piosenka,akcent\\_pl,pszczolka\\_maja\\_1.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,akcent_pl,pszczolka_maja_1.html) (12.09.2016).

z...a osobowy  
 a w nim siedzą same k...y  
 rozebrane do połowy  
 jedna szramę ma na pysku łooo  
 po przebytych syfilisku  
 druga szramę ma na czole  
 bo j...a się na stole  
 tam na końcu korytarza łooo  
 bosman gwałci marynarza  
 czy go zgwałci czy nie zgwałci  
 i tak dupę mu znieksztąci  
 do tej bramy murzyn łooo  
 taki mały z takim dużym  
 za murzynem wyszły panie  
 w nieco pozmienianym stanie  
 u...a misia pszczoła  
 o ty k...o misiu woła  
 za me męki za me bóle  
 r...ę wszystkie ule  
 złapał misio pszczołę w łapę  
 i p...ł prosto w czapę  
 konam misiu pszczoła woła  
 konaj k...o p...a  
 pszczołka Maja już nie lata łooo  
 z...ła ją łopata  
 z tej ballady morał taki,  
 że robaki to j...ki<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> www.whisky.czuby.net/teksty.php (12.09.2016). Inny wariant tego tekstu:  
 „Pszczółka Maja sobie lata,/ Zbiera nektar gdzieś na kwiatkach./ A tam Gucio  
 w tulipanach,/ Czeka sobie na śniadanie.// Przyleciała raz na kwiatek,/ Ale z Gucia  
 jest gagatek./ Atakuje niespodzianie,/ Z czego wielkie jest śniadanie.// Aleksander  
 patrząc na to/ Wielką zerwał się ochotę,/ Na biedronki w trzy kropeczki/ By poba-  
 wić się troszeczkę.// Tekla patrzy z pajęczyny,/ «co robicie moje dzieci». / Opuściła  
 się już niżej,/ A tam Gucio lizak liże.// Przeleciała muchę pszczoła,/ Ale teraz jest  
 wesola./ Brzęczy jęczy sobie lata,/ Chyba to już koniec lata”. *Pszczółka Maja – Ak-*  
*cent*, <http://teksty.wywrota.pl/tekst-chwyty/17138-akcent-pszczolka-maja.html>

Autorzy wariantów utworu Zenona Martyniuka, podobnie zresztą jak on sam, ograniczają się do prostych, konkretnych i jednoznacznych zwrotów, wyrazów oraz związków frazeologicznych; brak tu niedopowiedzeń, aluzji, sugestii. Ich miejsce zajmuje sklecona niezdanymi słowami historia, w której sprawy wykłada się wprost, bez zbędnego krygowania, silenia na uprzejmość czy choćby minimalną cenzuralność językową:

Pszczółka Maja  
sobie lata zbiera  
spermę gdzieś  
po kwiatach  
a tam Gucio w tulipanie  
czeka sobie na jeba...  
mówi guccio do filipa  
ale z Mai to jest ci...<sup>16</sup>

Poprzez pola i trawniki  
Zap...ala Myszka Miki  
Za nią Donald głośno sapie  
czekaj k...o ja cię złapię  
A za nimi pszczołka Maja  
co Guciowi liże jaja<sup>17</sup>.

---

(12.09.2016). I jeszcze jeden bardzo podobny wariant: „Pszczółka Maja sobie lata/ zbiera nektar gdzieś na kwiatach/ a pan Gucio w tulipanie czeka sobie na śniadanie (2x)// Przyleciała gdzieś na kwiatek/ ale z Gucia jest gagatek/ atakuje niespodzianie/ z tego wielkie jest śniadanie// Tekla patrząc ze swej sieci/ co robicie drogie dzieci/ opuściła się ciut niżej/ a tam Gucio Maję liże// Aleksander patrząc na to/ wyrwał się ze swą armatą/ na biodronki trzy kropeczki/ by pobawić się troszeczeki// Konik Filip już nie może/ myśli kiedy się położę/ patrzy obok leci mucha/ idę właśnie ją zobaczyć// Oddział mrówek tańcząc w koło/ oh jak kurcze jest wesoło/ chodźcie się zbierzemy w kupę/ i zerzniemy Mai dupę”. [www.emuzyka.pl](http://www.emuzyka.pl) (12.09.2016).

16 *Gotowe życzenia. Śmieszne*, <http://www.gotowe-zyczenia.dlamnie.com/smieszne.htm> (12.09.2016).

17 *Śmieszne wiersze i wierszyki*, <http://www.gigante.pl/wiersze-10-1-0> (12.09.2016).

Absolutnym wyjątkiem wśród tych nacechowanych pornograficznie wariantów jest taki, w którym brak tego typu wypowiedzeń wprost. Możliwe, że z tego właśnie względu został on odnotowany na zaledwie dziewięciu stronach internetowych, co pokazuje, że nie zyskał sobie specjalnej przychylności internautów i raczej nie cieszy się popularnością:

Pszczółka Maja sobie lata  
 Czeka sobie na składaka  
 a pan Guccio w tulipanie  
 czeka sobie na dumanie.  
 Pszczółka Maja na rowerku jeździ tu i tam  
 a pan Guccio jak policjant mówi co i jak...<sup>18</sup>

## Wierszyki życzenia

Pszczółka Maja trafiła do różnych tekstów kultury popularnej, weszła na stałe m.in. do repertuaru poezji amatorskiej<sup>19</sup>, jest obecna w wierszykach-życzeniach, które znaleźć można na wielu internetowych stronach. W tekstach tego typu można widzieć zjawisko folkloropodobne<sup>20</sup> i tak je badać. Nie przypominają bowiem one ani dawnych oracji życzących, ani silnie zretoryzowanej dawnej poezji okolicznościowej, posługującej się konwencjonalnymi formułami z wzorników<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Znacie jakies śmieszne rymowane wierszyki?*, [http://zapytaj.onet.pl/Categoria/001,005/2,16087355,Znacie\\_jakies\\_smieszne\\_rymowane\\_wierszyki.html](http://zapytaj.onet.pl/Categoria/001,005/2,16087355,Znacie_jakies_smieszne_rymowane_wierszyki.html) (12.09.2016).

<sup>19</sup> W serwisie e-poezja.pl, który założony został w lutym 2003 roku, znajdowało się po trzech latach działalności ponad 30 tysięcy wierszy i 300 tysięcy komentarzy. Wśród nich znalazły się również wiersze z Mają w roli głównej. Zob. *Pszczółka Maja*, e-poezja.pl/autorzy/2649/opublikowane/45364\_pszczolka\_maja.html (12.09.2016).

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat: K. Łeńska-Bąk, *Wirtualne kartki na każdą okazję. Współczesne życzenia przez Internet*, w: *Folklor w dobie Internetu*, red. G. Gańczarczyk, P. Grochowski, Toruń 2009.

<sup>21</sup> Mowa tu o wzornikach poezji okolicznościowej, książkach i broszurach, w których zamieszczano wzory życzeń na każdą okazję. Zob. choćby E. Gałczyńska, E. Szczepańska, *Dedykacje i życzenia*, Płock 2000; *Życzenia okolicznościowe*,

Są to raczej mocno zbanalizowane, pozbawione struktur symbolicznych teksty: krótkie, łatwe, proste i przyjemne<sup>22</sup>, za pomocą których można złożyć zupełnie standardowe życzenia, np. „przyjemnej nocki”<sup>23</sup>. Można też, wykorzystując naszą bohaterkę, złożyć życzenia z okazji dnia Mikołaja<sup>24</sup>, walentynek<sup>25</sup> albo umieścić ją w wierszykach na każdą okazję<sup>26</sup>. Zawsze są to teksty w wysokim stopniu stereotypizowane

---

oprac. A. Stradecka, Warszawa 2005; *Serdeczne życzenia szczęścia z okazji ślubu*, oprac. C. i R. Pappenberger, Kielce 2002; *Życzenia okolicznościowe z okazji imienin, urodzin, świąt*, oprac. M. Sargun-Masiukiewicz, Wrocław 2005; *Życzenia na każdą okazję*, oprac. J. Szczepanik, Kalisz 2005; C. Spilling-Noker, *Życzę Ci... zdrowia*, Kielce 2007; T. Romanus, *Życzę Ci... dużo szczęścia*, Kielce 2004; B. i A. Podgórcy, *Ogród życzeń okolicznościowych, walentynkowych, imiennowych*, Wrocław 2006.

- 22 Na temat wzorca gatunkowego życzeń, zwłaszcza zaś zmian, jakie w nim współcześnie zaszły, zob.: G. Filip, *Zmiany wzorca gatunkowego życzeń, w: Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004; E. Malinowska, *Napisz do mnie przez telefon – od epistoły do SMS-a*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja...*, dz. cyt.
- 23 „Pszczółka Maja oraz Gucio,/smerfy, elfy i Gumisie,/ Calineczka, małe misie,/ wszystkie ludki z dobranocki,/ życzą Ci przyjemnej nocki”. *Pszczółka Maja oraz Gucio*, humoris.pl/tekst/pszczolka-maja-oraz-gucio-64734 (12.09.2016); *Życzenie – Pszczółka Maja oraz Gucio*, <http://www.wyczytaj.pl/zyczenia/na-dobranoc/pszczolka-maja-oraz-gucio> (12.09.2016).
- 24 „Dzisiaj jest dzień świętego Mikołaja,/ Cieszą się wszyscy, nawet pszczółka maja./ I mali i duzi prezenty dostają/ Dużo radości z radości innych mają./ Tak więc i Tobie składam najlepsze życzenia;/ zdrowia, szczęścia i w życiu powodzenia./ Niech spełnią się wszystkie twe życiowe zamiary;/ bądź mocna, silna, zawsze pełna pary!”. *Życzenia świąteczne – moje*, [http://biglittleman89.blogg.pl/id,1543602,title,Zyczenia-swiateczne-moje,index.html?\\_tlicrsn=3&smoy-bbtticid=6159f6](http://biglittleman89.blogg.pl/id,1543602,title,Zyczenia-swiateczne-moje,index.html?_tlicrsn=3&smoy-bbtticid=6159f6) (12.09.2016).
- 25 „Jesteś najdroższa mi potrzebna/ jak kornikowi kawał drewna./ Jak rdzy żelazo (kuj póki gorące),/ jak świetlikowi dupsko świecące./ Jak komunistom pierwszy maja/ i jak Guciowi pszczółka Maja./ Jak Górniakowej hymn narodowy,/ jak Oleksemu samochód nowy./ Jak Marii Rokicie gęsta peruka/ i jak choince dzięcioł co puka./ Jak Millerowi plan Hausnera,/ jak na zakaźnym jasna cholera./ Jak Lepperowi Samoobrona,/ bo ja bez Ciebie z pewnością skonom”. *Wesołe wierszyki na Walentynki!*, <http://wiersze-na-walentynki.dowcipy.pl/> (12.09.2016).
- 26 „Powiedz szczerze ! Czy to Maja ? Czy to moja pszczółka Maja ?/ – Nie to, Gucio!/ – Nie to, Maja!/ – Co to może być za Maja?/ – No to Maja!/ – Co



i skonwencjonalizowane<sup>27</sup>, w których sięga się do rezerwuaru gotowych fraz i zwrotów, o których się mniema, że są oczekiwane przez odbiorcę. Składa się więc z życzenia najlepsze, w których nie może braknąć zdrowia, szczęścia, powodzenia, spełnienia życiowych zamiarów<sup>28</sup>.

## Dowcipy

Pszczółka Maja okazała się wdzięcznym tematem wielu dowcipów. Ich poziom pozostawia wiele do życzenia i koresponduje z poziomem omawianych wcześniej tekstów. Jak na kreskówkową postać przystało, znalazła swe miejsce w dowcipach dziecięcych, szkolnych, ale też, co ciekawe, okazała się ulubienicą dorosłych. Komizm w dowcipach dziecięcych oparty jest na odwołaniach do potrzeb fizjologicznych i nacechowaniu skatologicznym. Dzieci więc śmieją się z pozornie w ogóle niezabawnych żartów w rodzaju: „Pszczółka Maja robi razem kupkę i siusiu, a nie oddzielnie”<sup>29</sup> albo „Zagląda Zbigniew Wodecki do ula, a tam pszczołka Maja leży nieżywa jakby ktoś bąka puścił!”<sup>30</sup>. Młody odbiorca lubi też dowcipy nacechowane erotycznie: „Dlaczego pszczołka Maja straciła cnotę? Bo sama tego chciała!”<sup>31</sup>, „Pszczółka Maja – ciągle jej się chciało bzykać z jakimś Guciem, pomimo iż w formalnym związku nie byli, ew. w konkubinacie, no i nigdy nie zasłi!”<sup>32</sup>.

Żarty dorosłych są nieco bardziej „wyrafinowane” i często przybierają postać pytania skierowanego do odbiorcy, ale tak skonstruowanego, że słuchacz raczej zda się na pytającego, niż sam wymyśli odpowiedź.

---

za Maja?/ – No to nasza pszczołka Maja!”. *Wierszyki*, <http://www.rymy.eu/wierszyki> (12.09.2016).

- 27 Więcej na temat stereotypizacji i konwencjonalizacji współczesnych formuł życzących zob. P. Kowalski, *Gratulanci i winszownicy. Zarys komunikacyjnej historii winszowania*, Wrocław 2010; K. Łeńska-Bąk, *Zapraszamy na wesele... weselne oracje i ceremonialne formuły*, Kraków 1999.
- 28 Szerzej na temat obecności motywu pszczołki Mai w formułach życzących: K. Łeńska-Bąk, *Pszczółka Maja na co dzień i od święta* [w druku].
- 29 *Humor nauczycielski*, [wimsz.net/wimsz/humorek/html/belfer.htm](http://wimsz.net/wimsz/humorek/html/belfer.htm) (12.09.2016).
- 30 *Dowcipy. Różne*, [www.humorek.com/dowcipy/p132/Rozne.html](http://www.humorek.com/dowcipy/p132/Rozne.html) (12.09.2016).
- 31 *Dowcipy*, <http://potworek.com/dowcipy> (12.09.2016).
- 32 *Wielka wojna na kwasiareskie dowcipy*, <http://kazik.pl/forum/viewtopic.php?f=2&t=7&start=300> (12.09.2016).

W swoim czasie bardzo popularne było zagajenie rozmówcy pytaniem: „Wiesz, że Wodecki leży w szpitalu (inny wariant: że Wodecki nie żyje)?”, na co ten odruchowo dopytywał: „Jak to?/ Dlaczego?/ Co się stało?” i otrzymywał odpowiedź: „Bo go Maja ugryzła w jaja”<sup>33</sup>. Kiedy indziej zadawano zagadkę-dowcip: „Jak się nazywa pszczołka Maja po zmianie płci – Majaja”<sup>34</sup>, a w internetowym *Leksykonie stylów picia* jeden z nich zwie się „Na Pszczółkę Maję – czyli tu i tam”<sup>35</sup>.

Niezwykle ważne i w swych skutkach doniosłe dla historii Polski zdarzenie wprowadzenia stanu wojennego, zapewne w celu oswojenia traumy, zostało obśmiane w politycznych dowcipach, do których zaprzęgnięto miłą i sympatyczną pszczołkę:

- Dlaczego 13 grudnia w TV nie było na dobranoc Pszczółki Mai?
- Bo nie znaleźli takiego małego munduru<sup>36</sup>.

## Zakończenie

Popkultura dopuszcza, a nawet zakłada możliwość korzystania, wybierania dowolnych elementów z zasobu zbiorowych form symbolicznych. Zgodzić należy się z Wojciechem J. Bursztą, że: „Nie ma lepszego gruntu dla rozprzestrzeniania się [...] najróżnorodniejszych form kultury popularnej, to jest pożywna gleba dla ekspansji na kolejne obszary, dotąd żywiące się prawdą wielkich opowieści”<sup>37</sup>. Tak jest od początków

---

33 Zbigniew Wodecki zaśpiewa w Olsztynie! Koncert już w sobotę, <http://kultura.wm.pl/179594,Zbigniew-Wodecki-zaspiewa-w-Olsztynie-Koncert-juz-w-sobote.html#axzz44UFoK1Vc> (12.09.2016).

34 *Wpis jak się nazywa pszczołka Maja po zmianie płci*, <http://nk.pl/grupy/431443/sledzik/shout/43734641/16> (12.09.2016).

35 *Leksykon stylów picia*, <http://www.pilarz.net.pl/index.php?topic=78.65;wap2> (12.09.2016).

36 Inny wariant: „– Mamusiu, dlaczego w telewizji nie ma dziś *Pszczółki Mai*? – Pewnie, dlatego, kochanie, że nie znaleźli takiego małego munduru”. Zob. *Pszczółka Maja*, <http://aha44.pl/content/view/98230/33/> (12.09.2016).

37 W.J. Burszta, *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa 2009, s. 250.

zaistnienia kultury popularnej, lecz obecnie coraz częściej bywa i tak, że kultura popularna żywi się sama sobą, coraz częściej zaobserwować można zjawisko rosnącej autoreferencyjności tekstów kultury popularnej. Można to zobaczyć, śledząc – jak wyżej – losy pszczołki Mai. I choć niewątpliwie prawdą jest, że teksty kultury popularnej można oceniać zarówno dobrze i źle, mogą reprezentować dobry i zupełnie kiepski poziom, mogą posiadać jakąś wartość lub być jej pozbawione<sup>38</sup>, to jednak w wielu wypadkach oczekiwanie od nich nowatorstwa czy oryginalności skazane być musi na niepowodzenie.

Pszczołka Maja, pierwotnie bohaterka książki, potem kreskówki i piosenki, od swych narodzin jest przypisana do popkulturowego obiegu, stała się kulturowym półproduktem i wdzięcznym tematem oraz bodźcem do tworzenia nowych (nie nowatorskich!) tekstów kultury popularnej. Jest to zrozumiałe, jeśli pamiętamy, że żyjemy w kulturze symultaniczności, dla której właściwe jest zjawisko konwergencji<sup>39</sup>. Jednego wszakże naszej bohaterce nie sposób odmówić – z całą pewnością nie podzieliła losu wielu popkulturowych gwiazd jednego sezonu.

---

<sup>38</sup> Zob. np. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

<sup>39</sup> Zob. szerzej na ten temat H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

Wojciech Sitarz  
Uniwersytet Wrocławski

## **Conchita la Commedia albo pożegnanie z Europą. Rosyjska panika moralna wokół Conchity Wurst**

Patrząc na ogrom emocji, jaki w rosyjskim dyskursie medialnym towarzyszył zwycięstwu Conchity Wurst podczas Eurowizji, aż trudno uwierzyć, że spowodował je rezultat „konkursu dla gospodyń domowych” (ros. *конкурс для домохозяйек*), jak zwykło się go w Rosji określać. Pod wieloma względami wypowiedzi dziennikarzy i osób publicznych można było uznać za przejaw paniki moralnej. Zjawisko to cechuje się nadmiernie emocjonalną reakcją na wymaginowane zagrożenie, u której podstaw leży strach przed różnorodnością. Conchita Wurst stała się symbolem, kozłem ofiarnym reprezentującym szeroki wachlarz kulturowych i politycznych lęków, podzielanych w rzeczywistości bądź będących wynikiem koniunkturalnego wykreowania<sup>1</sup>.

Niniejszy artykuł jest wynikiem analizy, której poddano sześć ogólnokrajowych dzienników: „Rossijskaja Gazietę”, „Izwestiję”, „Moskowskiego Komsomolca”, „Komsomolską Prawdę”, „Kommiersanta” i „Nową Gazetę”, uwzględniając wydania drukowane oraz internetowe witryny czasopism. Ponadto przedmiotem badania były artykuły na portalu Gazeta.ru oraz materiały wideo poświęcone Eurowizji emitowane w telewizjach Rossija 1, Rossija 24 oraz NTV. O doborze nadawców zdecydowały wskaźniki czytelnictwa oraz cytowalności, a także poziom zależności właścicielskiej od organów władzy państwowej.

---

1 Zob. B. Shepard, *Queer Political Performance & Protest: Play, Pleasure, and Social Movement*, New York 2009, s. 200.

Poszukiwano treści bezpośrednio odnoszących się do postaci Conchity Wurst oraz traktujących o samym konkursie, a obejmujących okres od września 2013 do listopada 2014 roku.

Już sama analiza ilościowa uwidacznia znaczące różnice. W prasie temat komentowany był najszerzej w „Komsomolskiej Prawdzie” oraz „Moskowskim Komsomolcu”, w których analizie poddano odpowiednio 30 i 36 tekstów. Zdecydowanie mniej uwagi poświęcono tematowi w „Izwestiji” i „Rosyjskiej Gazecie”, które opublikowały jedynie cztery artykuły. Również cztery materiały znalazły się w „Nowej Gazecie”, lecz tylko jeden z nich bezpośrednio poświęcony został Eurowizji, podczas gdy w pozostałych artykułach Conchitę Wurst potraktowano jako wątek poboczny innych rozważań. „Kommersant” opublikował tylko jeden artykuł na ten temat.

Tak duża dysproporcja wynika najpewniej z profilu dzienników. Gazety poświęcające tematowi więcej uwagi, zarówno pod kątem treści, jak i formy (choć w mniejszym zakresie) można zaklasyfikować jako tabloidy. Pozostała prasa adresowana jest do czytelników biznesowych lub, jak w wypadku „Nowej Gazety”, zajmuje się raczej komentowaniem wydarzeń niż dziennikarstwem *stricto* informacyjnym.

## Broda niezgody<sup>2</sup>

Conchita Wurst to wizerunek sceniczny Thomasa Neuwirtha. Austriak występuje pod tym pseudonimem od 2011 roku, gdy wziął udział w eliminacjach do programu *talent show Die große Chance*, emitowanego w austriackiej telewizji ORF, zajmując ostatecznie szóste miejsce. Rok później Tom, kolejny raz przeistoczywszy się w Conchitę, zajął drugie miejsce w krajowych eliminacjach 57. konkursu Eurowizji<sup>3</sup>.

We wrześniu 2013 roku telewizja ORF, zgodnie z decyzją jury, wybrała Conchitę Wurst jako osobę reprezentującą Austrię w 59. Konkursie Piosenki Eurowizji. W trakcie konkursu, który odbywał się w maju

2 Ros. *бродяга паздопа* – nawiązanie do tytułu wywiadu z Conchitą Wurst opublikowanego w gazecie „Moskowskij Komsomolec” 2014, nr 94.

3 <http://conchitawurst.com/> (31.12.2015).

2014 roku w Kopenhadze, Conchita zdobyła pierwsze miejsce w drugim półfinale, a następnie wygrała finał, zdobywając 290 punktów – przed Holandią i Szwecją (odpowiednio 238 i 218 punktów). Rosyjskie uczestniczki z 89 punktami zajęły siódme miejsce na 26 startujących krajów.

Choć Tomas Neuwirth w publicznej działalności przebiera się za brodatą kobietę, to niepoprawne jest uznawanie go za transwestytę, a tym bardziej za osobę transseksualną, oba terminy są bowiem zarezerwowane dla konkretnych, definiowanych przez medycynę stanów. Transseksualność wiąże się z odczuwaną identyfikacją płciową, a konkretnie z niezgodnością biologicznych i psychospołecznych wyznaczników płci<sup>4</sup>. Natomiast w transwestytyzmie, choć wiąże się z przybieraniem postaci płci przeciwnej, istotny jest nie sam fakt przebrania, a cel, jakim jest chęć osiągnięcia satysfakcji z wcielania się w rolę (transwestytyzm o typie podwójnej roli) lub zakładanie ubrania płci przeciwnej celem uzyskania podniecenia seksualnego (transwestytyzm fetyszystyczny)<sup>5</sup>. Brak jakichkolwiek przesłanek przemawiających za klasyfikowaniem Thomasa Neuwirtha do którejkolwiek z wymienionych kategorii. Właściwsze w tym wypadku wydaje się określenie *drag queen*, odnoszące się do mężczyzn<sup>6</sup> przybierających damską postać na scenie w trakcie spektakli charakterystycznych dla subkultury klubów gejowskich<sup>7</sup>. Poprawnym byłoby także określenie Austriaka mianem *crossdressera*<sup>8</sup>, to jest osoby przybierającej (niezależnie od celu i przyczyny) postać płci przeciwnej. Wreszcie można uznać za uprawnione użycie w odniesieniu do działań Neuwirtha pojęcia „transgenderowy”, rozumianego jako „kwestionowanie zasadności sztywnych konstruktorów kulturowych, określających zespół cech wiążących się z płcią”<sup>9</sup>.

4 Zob. *Wprowadzenie do psychologii LGB*, red. G. Iniewicz, M. Mijas, B. Grabski, Wrocław 2012, s. 21.

5 *Podstawy seksuologii*, red. Z. Lew-Starowicz, Warszawa 2010, s. 234.

6 Damskim odpowiednikiem tego zjawiska jest *drag king*.

7 Choć samo bycie *drag queen* nie jest tożsame z nieheteroseksualną orientacją.

8 Od ang. *cross-dressing*.

9 *Wprowadzenie do psychologii LGB*, dz. cyt., s. 21.

Nieznamość powyższych rozgraniczeń skutkuje zamieszczeniem terminologicznym i trudnościami z formą gramatyczną, w jakiej powinno się opisywać działalność Toma Neuwirtha – Conchity Wurst. Na potrzeby artykułu przyjęto rozgraniczenie, które sugeruje sam artysta. W odniesieniu do działań publicznych posługuje się on żeńskimi formami gramatycznymi i imieniem Conchita, natomiast w sferze prywatnej formami męskimi oraz imieniem Tom.

## Liberalne ognisko sodomii

Konkurs Eurowizji cieszy się w Rosji zdecydowanie większą popularnością niż w Polsce. Co prawda transmisja duńskiego finału w TVP osiągnęła rekordowy udział w rynku i wynosiła 38,9%, jednak o wyjątkowości tego wyniku świadczy, że był o ponad dwadzieścia punktów procentowych wyższy niż odnotowany podczas wcześniejszej edycji<sup>10</sup>. W Rosji transmisja 59. finału Eurowizji osiągnęła udziały w wysokości 35,9%<sup>11</sup>. Wynik ten, choć nominalnie słabszy od odnotowanego w Polsce, uznać należy za nad wyraz dobry, ponieważ musimy pamiętać, że konkurs transmitowany był między 23.00 a 2.35 czasu moskiewskiego, czyli w porze, gdy na większości obszaru Rosji panowała noc lub nawet poranek<sup>12</sup>.

Na popularność konkursu wśród Rosjan z pewnością wpływ mają dobre wyniki osiągnięte przez ich reprezentantów. Dwukrotnie zajmowali oni trzecie miejsce, cztery razy drugie, a dzięki zwycięstwom

<sup>10</sup> Średnia dla pięciu transmisji wyemitowanych w latach 2007–2014 wynosiła dla Polski nieco ponad 25 %. *Final Eurowizji zdeklasował konkurencję. Najwyższa widownia od lat*, [www.wirtualnemedial.pl/artykul/final-eurowizji-zdeklasowal-konkurencje-najwyzsza-widownia-od-lat](http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/final-eurowizji-zdeklasowal-konkurencje-najwyzsza-widownia-od-lat) (10.08.2015).

<sup>11</sup> *Данные по аудитории*, [http://tns-global.ru/services/media/media-audience/tv/national-and-regional/audience/?arrFilter\\_pf%5BCITY%5D=2192&arrFilter\\_pf%5BPERIOD%5D=05%2F05%2F2014+-+11%2F05%2F2014&arrFilter\\_pf%5BTYP%5D=42470&set\\_filter=%D%A1%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C&set\\_filter=Y](http://tns-global.ru/services/media/media-audience/tv/national-and-regional/audience/?arrFilter_pf%5BCITY%5D=2192&arrFilter_pf%5BPERIOD%5D=05%2F05%2F2014+-+11%2F05%2F2014&arrFilter_pf%5BTYP%5D=42470&set_filter=%D%A1%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C&set_filter=Y) (10.08.2015).

<sup>12</sup> Gdy rozpoczęła się transmisja, we Władywostoku była już godzina 6.00.

w 2006 roku jeden z finałów konkursu odbywał się w Rosji. Stosunek do konkursu z pewną felietonistyczną przesadą opisuje autorka „Nowej Gazety”, pisząc, że

Eurowizja już w czasach udziału w nim Ałły Pugaczowej w 1997 roku stała się dla odnowionej Rosji testem na miłość do ojczyzny. Ogromny kraj powstał, gdy primadonna zajęła zaledwie piętnaste miejsce. A zwycięstwo Dimy Bilana porównywano do lotu Gagarina w kosmos. Rozradowane masy wyległy na ulice. Nieśli plakaty «Naprzód Słowianie!» i dziwili napotkane staruszki, obdarowując je hojnie goździkami w przededniu 9 maja<sup>13</sup>.

Decyzja, aby to Conchita reprezentowała Austrię, szybko stała się powodem protestów i nawoływań do bojkotu konkursu lub choćby jego ocenowania, w reakcji na co głos zabrała Europejska Unia Nadawcza (EUN), organizator Eurowizji. Petycje i krytyczne komentarze nie umknęły uwadze mediów. Artykuły na ten temat opublikowały „Komsomolskaja Prawda”, „Rossijskaja Gazieta” oraz „Moskowskij Komsomolec”, uwidaczniając jednocześnie znaczące różnice w podejściu do tematu. Jako pierwszy temat poruszył szef działu muzycznego „Rossijskiej Gaziety” Artur Gasparjan w artykule *Czy wygonią Eurowizję z Rosji?*, opublikowanym już 9 listopada 2013 roku. Bezpośrednim powodem tekstu był list EUN do dwóch rosyjskich kanałów organizujących krajowe eliminacje. Organizacja prosiła w nim o wyjaśnienie wątpliwości związanych z wolnością twórczości, a także bezpieczeństwem uczestników oraz widzów w związku z uchwaloną w czerwcu 2013 roku ustawą o zakazie propagandy nietradycyjnych wartości, zwaną potocznie prawem o zakazie propagandy homoseksualizmu.

Gasparjan już w pierwszych słowach daje znać o swoim negatywnym zdaniu na temat wspomnianego prawa oraz o Witaliju Milonowie, kontrowersyjnym polityku z Sankt Petersburga, będącym ikoną walki z homoseksualizmem:

---

<sup>13</sup> C. Тарощина, *На передовой. Параноя становится частью государственной идеологии*, „Nowaja Gazieta” 2014, nr 51, s. 24.



Wyśmiewaliśmy to, co wydawało się zacofaniem i przypadkowym absurdem. Tymczasem przykład miejskiej rangi<sup>14</sup>, niemający, jak się zdawało, żadnych perspektyw w cywilizacji XXI wieku, przemienił się w federalne antygejowskie prawo, podpisane przez prezydenta [...]. To, co wydawało się fantomowym bólem pojedynczego „miejskiego wariata” z Rosji, stało się bólem głowy dla światowej społeczności<sup>15</sup>.

Artykuł kończy prowokacyjny apel do rosyjskich władz, aby przynęły, że same stworzyły problem celem mobilizacji elektoratu, dla którego można poświęcić i prawa obywateli, i prestiż kraju. Gasparjan konkluduje, że Rosja zmierza do głębokiego i fundamentalnego rozłam z resztą świata, należy więc przestać robić dobrą minę do złej gry i przyznać że: „Eurowizja to obmierzła propaganda homoseksualizmu, a jej transmisja i udział w konkursie przeczy naszym nowym wspólnym prawom o duchowych spoiwach. Po czym nakryć się całunem i położyć na cmentarzu historii”<sup>16</sup>.

Podobną narrację kontynuuje Gasparjan także w swoim następnym artykule poświęconym konkursowi, opublikowanym 27 grudnia. Całostronicowy tekst pod tytułem *Wygnanie Eurowizji* wzbogacony jest o zdjęcie Conchity Wurst i podtytuł *Zaczęło się polowanie na czarownicę*. Autor wprost odnosi się w nim do petycji „wcześniej nieznannej organizacji Rosyjskie Zgromadzenie Rodziców, które oświadczyło, że nie życzy sobie oglądać Eurowizji z udziałem Conchity Wurst”. Dalej dziennikarz ironizuje, że kiedy sto tysięcy obywateli pisze petycję o przyspieszone wybory, nikogo specjalnie to nie obchodzi, ale gdy grupa „nie do końca poczytalnych osobników oświadcza coś o gejowskiej propagandzie, to zamiast przekazać ich psychoterapeucie, wysyła się pisma do telewizji, powołując się na «wzburzenie społeczne»”<sup>17</sup>.

14 Mowa o zakazie propagandy homoseksualizmu wprowadzonym w Sankt Petersburgu w 2012 roku.

15 А. Гаспарян, *Изгонят ли „Евровидение” из России?*, „Moskowskij Komsomolec”, 9.11.2013, s. 2.

16 Tamże.

17 Tenże, *Изгнание „Евровидения”*, „Moskowskij Komsomolec”, 27.12.2013, s. 15.

Z zupełnie odmienną narracją spotkamy się w drugim rosyjskim tabloidzie – „Komsomolskiej Prawdzie”. W pierwszym artykule przybliżającym sylwetki kandydatów do udziału w Eurowizji mowa jest o pogłoskach, jakoby Rosja miała zrezygnować z udziału w konkursie z powodu uczestnictwa w nim „wykonawcy o nietradycyjnej orientacji seksualnej – transwestyty Conchity Wurst z Austrii”<sup>18</sup>. Temat kontynuowany jest w artykule z 30 stycznia 2014 roku. Mowa w nim o „szokującym transwestycie z brodą”, z powodu którego Rosyjskie Zgromadzenie Rodziców domaga się zakazu transmisji „propagującej styl życia będący nie do przyjęcia dla rosyjskiego społeczeństwa”<sup>19</sup>.

Analogicznie do opisu wydarzeń z początku roku podeszli też autorzy „Rossijskiej Gaziety”, dziennika będącego oficjalnym organem prasowym Rządu Federacji Rosyjskiej. W artykule *Rodzaj nijaki. Liczba pojedyncza* już sam podtytuł jasno wskazuje, z jakiego typu narracją będziemy mieli do czynienia. Protestujący nazywani są „obrońcami praw człowieka”, którzy domagają się bojkotu Eurowizji z powodu transwestyty reprezentującego Austrię, którego wygląd „szokuje i wprawia w osłupienie”. Gazeta cytuje także obszernie fragmenty z petycji skierowanej do Ministerstwa Łączności i Komunikacji Masowej:

Popularny międzynarodowy konkurs, który będą oglądać nasze dzieci, stał się z powodu europejskich liberałów zarzewiem sodomii! Rosja to jeden z niewielu krajów Europy, który zdołał zachować normalne i zdrowe rodzinne wartości, oparte na miłości i wzajemnym dopełnianiu między mężczyzną i kobietą! Z tego powodu wzywamy do bojkotu Eurowizji 2014 i zakazu transmisji konkursu w Rosji<sup>20</sup>.

Ponadto o komentarz poproszono znanego z homofobicznych wypowiedzi producenta muzycznego Josifa Prigożina. Określił on

18 E. Арефьев, *Россия на „Евровидении-2014“: Ансамбль имени Александра или „Пающие трупы“?*, „Komsomolskaja Prawda”, 24.01.2014, s. 7.

19 Тенже, *Остров „Евровидения” в океане есть*, „Komsomolskaja Prawda”, 30.01.2014, s. 10.

20 А. Алексеев, *Средний род. Единственное число*, „Rossijskaja Gazieta”, 13.01.2014, s. 7.

Conchitę Wurst mianem „stracha na wróble” i konsekwentnie opisywał austriacką uczestniczkę w rodzaju nijakim. W swojej wypowiedzi przekonywał, że Rosjanie powinni być i są tolerancyjni, ale nie do tego stopnia, aby akceptować udział Conchity Wurst w Eurowizji. Jego zdaniem nie można Rosji wytykać nietolerancji, ponieważ w Moskwie jest bardzo dużo klubów gejowskich. Producent uważa, że najwyższa pora stworzyć własną Eurowizję, aby swoich artystów „wpychać” światu i pokazać, że Rosjanie mają „swoje zasady życia i moralności”, a z Rosją i jej zdaniem „nie można się nie liczyć”.

Zastanawiające, że najostrejsze fragmenty, które pod wieloma względami można byłoby uznać za mowę nienawiści, przytacza bez żadnego krytycznego komentarza nie tabloid, a oficjalny organ prasy rządu, który dociera do 834 tysięcy czytelników<sup>21</sup>. Znamienne jest również to, że – choć autor wspomina o prośbie Conchity Wurst, aby zwracać się do niej w rodzaju żeńskim – dziennikarz konsekwentnie opisuje ją w rodzaju męskim.

Po chwilowym wzburzeniu na początku roku temat Conchity Wurst znika z wydań papierowych na rzecz krótkich not internetowych, by powrócić dopiero przed samym finałem Eurowizji. Badanie trendów w najpopularniejszej rosyjskiej wyszukiwarce Yandex pokazuje, że również internauci mniej interesowali się postacią austriackiego uczestnika. W styczniu odnotowano 57,5 tysiąca zapytań o hasło *Кончита Вурст* lub *Conchita Wurst*, w lutym liczba ta spadła o ponad połowę, a w marcu wyniosła już tylko 14,7 tysiąca. Powrót zainteresowania Conchitą w wyszukiwarce zaobserwowano dopiero w maju, gdy wskaźnik wyszukiwań podskoczył z 20 tysięcy odnotowanych w kwietniu do 2,87 miliona w maju. W kolejnych miesiącach liczba zapytań systematycznie spadała, by znów wzrosnąć na przełomie grudnia i stycznia oraz w maju, kiedy w Wiedniu miał miejsce 60. finał Eurowizji, którego jedną z prowadzących była Conchita Wurst.

---

<sup>21</sup> *Данные по аудитории*, dz. cyt.

Tabela 1. Liczba wyszukiwań dla haseł *Кончита Вурст* i *Conchita Wurst* w wyszukiwarce Yandex dla obszaru Rosji

| 2014        |           | 2015        |         |
|-------------|-----------|-------------|---------|
| Styczeń     | 57 588    | Styczeń     | 58 225  |
| Luty        | 23 824    | Luty        | 37 008  |
| Marzec      | 14 764    | Marzec      | 43 139  |
| Kwiecień    | 20 874    | Kwiecień    | 43 254  |
| Maj         | 2 870 134 | Maj         | 259 935 |
| Czerwiec    | 259 712   | Czerwiec    | 67 081  |
| Lipiec      | 91 565    | Lipiec      | 21 851  |
| Sierpień    | 64 191    | Sierpień    | 24 414  |
| Wrzesień    | 47 248    | Wrzesień    | 18 360  |
| Październik | 51 531    | Październik | 20 691  |
| Listopad    | 56 647    | Listopad    | 21 459  |
| Grudzień    | 59 819    | Grudzień    | 17 544  |

Opracowanie własne na podstawie wordstat.yandex.com.

## Requiem dla tradycyjnych wartości

Conchita Wurst powraca do agendy medialnej w przededniu konkursu za sprawą wypowiedzi Witalija Milonowa dla agencji Ria Nowosti, którą szeroko cytowano w innych mediach internetowych. Petersburski deputowany stwierdził w liście adresowanym do lokalnego komitetu organizacyjnego konkursu, że „udział rosyjskiej delegacji na scenie Eurowizji będzie sprzeczny z kursem moralnej i kulturowej odnowy obranym przez Rosję”. Milonow utrzymuje ponadto, że „nawet sama transmisja konkursu na terytorium Rosji może być obrazą dla milionów Rosjan. Transmitowany na żywo udział jawnego transwestyty i hermafrodyty Conchity Wurst na jednej scenie z rodzimymi artystkami to jawna propaganda homoseksualizmu i duchowego rozkładu”.

Bojkot ma zdaniem polityka trwać „do czasu, gdy Eurowizja przestanie być europejską gejowską paradą”<sup>22</sup>.

Wyrazista wypowiedź zaowocowała zaproszeniem polityka do studia stacji Rossija 1, gdzie był jednym z gości przedkonkursowego programu *Прямой Эфир*<sup>23</sup> z udziałem rosyjskich reprezentantek. Już od pierwszych minut prowadzący Borys Korczewnikow dawał wyraz swojemu negatywnemu stosunkowi do Conchity Wurst oraz do samej Eurowizji. Pytaniem, które padło już na samym początku audycji i porządkowało dalsze dyskusje, było: „Jak upolityczniona Europa przyjmie rosyjskie reprezentantki?”. Prowadzący stwierdzał ponadto, że na scenie Eurowizji coraz częściej spotyka się różne dziwolągi i transwestytów, a konkurs przekształcono w „arenę walki tradycyjnych i nietradycyjnych wartości”, przez co rzekomo część krajów miała zrezygnować z udziału w konkursie, a wszyskiemu winny jest „mężczyzna z Austrii z żeńskimi piersiami”.

Jedynym gościem programu, który demonstrował odmienne poglądy, był wspomniany wcześniej Artur Gasparjan. Zwracał on uwagę, że w Europie w żadnym wypadku nie patrzy się na konkurs jak na walkę wartości. Ironizował, że na wspomnienie o Conchicie od razu zmieniała się twarz prowadzącego, tymczasem w Europie „funkcjonuje takie pojęcie jak tolerancja”. Krytyka Gasparjana szybko została zagłuszona przez prowadzącego, przekazującego głos innym dyskutantom oraz zapowiadającego Witalija Milonowa jako człowieka „nieustannie walczącego o nasze tradycyjne wartości, których coraz mniej na Eurowizji”. W odpowiedzi Gasparjan opuścił program, argumentując, że ludzka przyzwoitość nie pozwala mu znajdować się w jednym studiu z człowiekiem, który znieważa tak liczne osoby w Rosji. W kolejnych dniach dziennikarz odniósł się do programu na łamach swojej gazety, zarzucając prowadzącemu wspieranie „fanatyka seksualnej segregacji” Milonowa w jego wypowiedziach o propagandzie gejowskiej oraz zbrodniecach i sodomii

<sup>22</sup> Милонов предложил не посылать российских артистов на „Евровидение”, <https://ria.ru/culture/20140425/1005502845.html> (10.11.2016).

<sup>23</sup> *Прямой Эфир / Сестры Толмачевы: как встретит их Европа?*, [russia.tv/video/show/brand\\_id/5169/episode\\_id/984765/video\\_id/996276/](http://russia.tv/video/show/brand_id/5169/episode_id/984765/video_id/996276/) (10.11.2016).

podczas Eurowizji, a także dziwił się, że Rosjanie „wszystko potrafią przemienić w wojnę”<sup>24</sup>.

Istotnie, interpretacje udziału Conchity Wurst, które Witalij Milonow przedstawił w programie *Прямой Эфир*, można uznać za co najmniej daleko posunięte. Nie zabrakło odniesień do bieżącej sytuacji na Ukrainie. Petersburgski deputowany mówił także o celu Europy, jakim miałyby być „duchowe rozstrzelanie Rosji” oraz chęć rzucenia jej „na kolana niczym banderowski Prawy Sektor i rozkazania ślubowania nowym standardom i plucia na nasze dzieci i nasze rodziny”<sup>25</sup>.

## Europa rodzaju nijakiego

Wszystkie zaobserwowane wyżej trendy w narracji o Conchicie Wurst oraz Eurowizji nasiliły się po zwycięstwie Austriaka w półfinale i finale konkursu 6 i 10 maja. O ile prowadzący transmisję starali się powstrzymać od komentarzy na temat zwyciężczyni<sup>26</sup>, a ich postawę można określić jako prześmiewczy dystans zamykający się w tytułowaniu Conchity Wurst „brodatą lady”, ironizowaniu na temat jej nadekspresyjności oraz nawoływaniu do „poszanowania wyboru Europy”, to już pokonkursowe wydanie *Прямой Эфир*<sup>27</sup> było pasmem historycznych nadinterpretacji.

„To koniec Europy, ona zgniła. Tam już nie ma mężczyzny i kobiety. Jest ono! Europa rodzaju nijakiego! [...] Stawiam Europie diagnozę – rozwolnienie. Krwawe rozwolnienie!” – krzyczał w studiu Władimir Żyrinowski, lider trzeciej siły politycznej Liberalno-Demokratycznej Partii Rosji. W podobnym duchu, choć spokojniejszym tonem, wypowiadał się

<sup>24</sup> А. Гаспарян, *Музыкальные хроники*, „Московский Комсомолец”, 28.04.2014, s. 8.

<sup>25</sup> *Прямой Эфир / Сестры Толмачевы: как встретит их Европа?*, russia.tv/video/show/brand\_id/5169/episode\_id/984765/video\_id/996276/ (10.11.2016).

<sup>26</sup> *Евровидение – 2014*, russia.tv/video/show/brand\_id/46983/episode\_id/986531/video\_id/998952/viewtype/picture/ (10.11.2016).

<sup>27</sup> *Прямой Эфир / Евровидение-2014. Финал. Часть 2*, russia.tv/video/show/brand\_id/5169/episode\_id/986879/ (10.11.2016).

prowadzący Borys Korczewnikow: „wygrała ni to kobieta, ni mężczyzna, brodata baba – Conchita Wurst. Stąd pytanie – co z Europą? Czy całkiem postradała rozum? Po czym konstatawał – to *requiem* dla tradycyjnych wartości europejskich”.



Zdjęcie 1. Conchita Europy – zestawienie piosenkarki z sylwetkami przywódców krajów zachodnich

Plansza z reportażu wyemitowanego w NTV.

W podobnym duchu wypowiadała się także większość komentatorów w prasie. Pojawiały się i dalej idące interpretacje, w myśl których zwycięstwo Conchity Wurst ma być dowodem kryzysu męskości, o czym przekonywał na łamach „Komsomolskiej Prawdy” Siergiej Jefimow. Jego zdaniem „jest coraz gorzej z naszymi czasami, to nie zboczeńcy, a w pełni normalni ludzie głosowali na Conchitę”<sup>28</sup>. Z kolei Władimir Legoida, przewodniczący oddziału informacyjnego moskiewskiego patriarchy, w szeroko cytowanej w mediach depeszy agencji Interfax dopatrywał się w rezultatach konkursu „kolejnego kroku na drodze kulturowej legitymizacji ułomności we współczesnym świecie. Kroku odrzucenia chrześcijańskiej tożsamości i europejskiej

<sup>28</sup> С. Ефимов, *Кончитаялкомедия*, „Komsomolskaja Prawda”, 12.05.2014, s. 22.

kultury oraz potwierdzenia tego, że w Europie dokonuje się zmiana orientacji kulturowych i moralnych"<sup>29</sup>.

Władimir Markin, szef działu współpracy z mediami Komitetu Śledczego Federacji Rosyjskiej, na pierwszej stronie „Izwestiji” kreślił z kolei wizję rozkładu Europy, która przez „publiczną aktywność napalonych mniejszości seksualnych” weszła na drogę ku zatraceniu człowieczeństwa. Wszystko zdaniem Markina obliczone jest na „pełzające przejście masowego dziecięcego audytorium”, którym reklamuje się idea, że „dla sukcesu w życiu nie należy być sobą, a lepiej zmienić płeć, orientację lub na początek chociażby odzież”<sup>30</sup>. Komentarz w podobnym duchu odnajdziemy także w „Moskowskim Komsomolcu”. Jego felietonista w rzekomo satyrycznym artykule kreśli wizję Europejczyków, którzy z czasem zamiast „wysyłać swoje dzieci nie na Cambridge lub Sorbonę, będą kierować je na operacje zmiany płci, powiedzmy w Tajlandii”<sup>31</sup>.

Opowieść o Europie, która porzuciła swoje wzniosłe wartości często powraca jako tło materiałów o Conchicie Wurst. W materiale NTV mowa jest o Wiedniu, „pięknym mieście, w którym tworzyli Beethoven, Schubert i Mozart”, gdzie obecnie „wszystko poszło w diabły”, a za sprawą „zwycięstwa brodatej piosenkarki wielki Strauss przewraca się w grobie, a okolice wiekowego wiedeńskiego ratusza przypominają Sodomę i Gomorę”<sup>32</sup>. Władimir Żyrinowski pokusił się wręcz o stwierdzenie, że błędem było wyprowadzenie wojsk z Austrii po wyzwoleniu jej przez Armię Czerwoną – „trzeba było tam nadal stacjonować, a byłiby tam zupełnie inni ludzie”<sup>33</sup>. Wypowiedź Żyrinowskiego jest jednocześnie przykładem, bardzo często powracającego w dyskursie o Conchicie, odwoływania się w opisie wydarzeń do retoryki wojennej. W podobnym

<sup>29</sup> В РПЦ считают победу представителя Австрии на „Евровидении” еще одним шагом к отказу от христианской идентичности в Европе, [www.interfax.ru/world/375696](http://www.interfax.ru/world/375696) (11.03.2014).

<sup>30</sup> В. Маркин, *О ползучем расчеловечивании*, „Izwestija”, 29.05.2014, s. 1.

<sup>31</sup> С. Семенович, *Шоу трансвеститов*, „Moskowskij Komsomolec”, 24.05.2014, s. 8.

<sup>32</sup> Новые русские сенсации. Кончита Европы, [http://www.ntv.ru/peredacha/rus\\_sensations/m36760/0259576/comments/](http://www.ntv.ru/peredacha/rus_sensations/m36760/0259576/comments/) (7.06.2014).

<sup>33</sup> *Прямой Эфир / Евровидение-2014. Финал. Часть 2*, dz. cyt.



duchu wypowiedział się także Borys Korczewnikow, zauważający, że rosyjskie reprezentantki pochodzą z Kurska i tak jak przed laty Rosja zwyciężyła w kurskiej bitwie, tak i dziś zwycięży.

Dyskurs na temat błędzącej Europy jest naturalną konsekwencją trzymania się podstawowej osi narracyjnej materiałów dziennikarskich poświęconych Eurowizji, którą stanowi opozycja Europa–Rosja, często upraszczana do dualizmu oni–my. Europa symbolizuje wszystko, co tolerancyjne<sup>34</sup> i zepsute, podczas gdy Rosję utożsamia się z tradycyjnymi wartościami. O sile oddziaływania tego podziału świadczy posługiwanie się nim nawet przez gazety, których autorzy dystansowali się od mainstreamowej histerii wokół Conchity Wurst. W takim wypadku cechy i wartości przypisywane Europie były oceniane pozytywnie, a rzekomy tradycjonalizm Rosji interpretowany jako zacofanie i przejaw dwulicowości polityków – jednakowoż niezmiennie reguła dychotomicznego podziału pozostawała aktualna i porządkowała narrację.

Dualizm sygnalizowany był czasem już w samych tytułach i nagłówkach. *Eurowizja 2014: Europejczycy wybrali brodatą kobietę* – donosił dziennik „Rossijskaja Gazieta”<sup>35</sup>, a telewizja NTV swój reportaż o artystce zatytułowała *Conchita Europy*<sup>36</sup>. W ten sam sposób należy także interpretować wielokrotnie podkreślanie w artykułach, że rezultat Eurowizji to „wybór Europy i Europejczyków”. Europa nie ma tu znaczenia geograficznego, podstawowym czynnikiem definiującym ją jest respektowanie wartości odmiennych od rosyjskich.

Dowodem na to, że podobny sposób budowania przekazu trafia na podatny grunt, jest przejście go przez czytelników, czego wyrazem są komentarze przedrukowywane w „Komsomolskiej Prawdzie” i „Rosyjskiej Gazecie”. Mowa w nich o „europejskich standardach, które odróżniają się od ogólnie przyjętych na świecie”. Eurowizja ma być „kolejnym gwoździem do trumny europejskiej kultury, a jednocześnie

34 Słowo „tolerancja” jest wartościowane jednoznacznie negatywnie – czy to jako przyzwolenie dla złych tendencji, czy też jako przejaw hipokryzji Zachodu.

35 А. Алексеев, *Кончита ля комедия* „Rossijskaja Gazieta”, 12.05.2014, s. 9.

36 Dwuznaczność tytułu sugeruje z jednej strony europejskość Conchity, z drugiej zaś odwołuje się do podobieństwa brzmieniowego słów „Conchita” i „koniec”. *Новые русские сенсации. Кончита Европы*, [http://www.ntv.ru/pereдача/rus\\_sensations/m36760/0259576/comments/](http://www.ntv.ru/pereдача/rus_sensations/m36760/0259576/comments/) (7.06.2016).

wrednością i chęcią «podszczygnięcia» ludzi wyznających tradycyjne wartości, których większość żyje na terenie postradzieckim»<sup>37</sup>.

Upowszechnianie narracji o złej Europie i Rosji jako nosicielce wartości jest naturalną konsekwencją prowadzonej w ostatnich latach przez władze Federacji Rosyjskiej polityki, której podstawą jest teza o fundamentalnej odrębności Rosji od zachodnich liberalnych trendów. Wraz z rozpoczęciem przez Władimira Putina trzeciej kadencji coraz silniej w dyskursie publicznym i politycznym zaczęły się pojawiać odniesienia do „tradycyjnych wartości”. Przygotowało to grunt pod ofensywę polityczną, której kluczowym przejawem było uchwalenie ustaw o „zakazie propagandy nietradycyjnych stosunków seksualnych wśród niepełnoletnich i obrazie uczuć religijnych” podpisanych przez prezydenta 29 czerwca 2013 roku.



Zdjęcie 2. Przykład przeciwstawienia Europy i Rosji na pierwszej stronie gazety: *Dwa światy: brodata zwyciężczyni Eurowizji (Conchita Wurst) i nasz brodacz Babaj (Aleksander Możajew)*

„Moskowskij Komsomolec” 12.05.2014.

37 *Цензуры.net*, „RossijskajaGazeta”, 13.05.2014, s. 16; *Вопрос дня*, „Komsomolskaja Prawda”, 12.05.2014, s. 3.

## Europerspektywa eurointegratorów

Konkurs Eurowizji, a zwłaszcza zwycięstwo Conchity Wurst, stało się pretekstem do wypowiedzi bezpośrednio odnoszących się do sytuacji politycznej. Olga Batalina, wiceprzewodnicząca Komisji Dumy Państwowej do spraw Rodziny, Kobiet i Dzieci oraz zastępca sekretarza generalnego rządzącej partii Jedna Rosja, konstatowała:

propaganda nietradycyjnej, w tym gejowskiej, kultury odbywa się agresywnie i uparcie, co przynosi efekt. Liczne kraje, jeszcze niedawno konserwatywne i troskliwie chroniące swoją tradycję, przyznały wysoką punktację brodatej Conchicie Wurst, tym samym określiły swoją moralną orientację i dały przykład dla młodych ludzi<sup>38</sup>.

Batalina odniosła się ponadto do wspomnianych wcześniej ustaw o tzw. „tradycyjnych wartościach”:

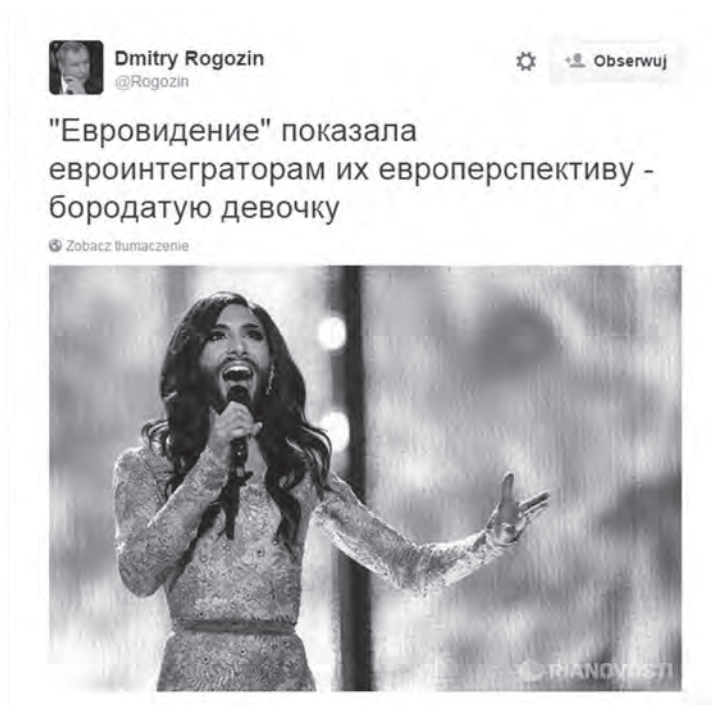
rozmywanie różnic między płciami i tradycyjnych rodzinnych wartości to poważny cios w społeczeństwo oraz jego moralne zasady, który prowadzi do demograficznej katastrofy. [...] Działamy absolutnie poprawnie, broniąc w Rosji tradycyjnej rodziny, jej wartości i prawa dzieci do posiadania mamy i taty. Zgadza się z nami większość obywateli i nie możemy ustać w naszych staraniach<sup>39</sup>.

Do polityki w wymiarze zewnętrznym odniósł się z kolei wicepremier Dmitrij Rogozin. Komentując na Twitterze temat umów stowarzyszeniowych między krajami Europy Wschodniej a Unią Europejską, skonstatował, że „Eurowizja pokazała eurointegratorom ich europerspektywę – brodatą dziewczynę”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> В „Единой России” возмущены результатами „Евровидения”, [www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n\\_6146061.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n_6146061.shtml) (12.05.2014).

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> <https://twitter.com/Rogozin/status/465342677492711424> (10.05.2014).



Zdjęcie 3. „Eurowizja pokazała eurointegratorom ich europerspektywę – brodatą dziewczynę” – wpis zamieszczony przez Dmitrija Rogozina, wicepremiera Federacji Rosyjskiej

Twitter.

Z kolei telewizja NTV dostrzegła w Conchicie Wurst przejaw oddziaływania lobby gejowskiego. Autorzy reportażu sugerowali także powiązania z działaniami USA. Choć żadne oskarżenie nie padło wprost, to atmosferę tajemniczości wprowadzają retoryczne pytania na temat udziału Billa Clintona w imprezie, na której występować miała Conchita<sup>41</sup>.

Komentarze polityków były naturalną kontynuacją narracji upolityczniających Eurowizję, które pojawiały się w mediach już w pierwszych artykułach o konkursie. Artur Gasparjan zauważał

<sup>41</sup> *Новые русские сенсации. Кончита Европы*, dz. cyt.

w „Moskowskim Komsomolcu”, że z uwagi na udział Conchity rosyjskiemu reprezentantowi przyjdzie „odpowiadać nie tylko za siebie, ale i za kraj, który w oczach europejskiej publiczności przeistoczył się ostatnio w międzynarodowego agresora z homofobicznym prawodawstwem”<sup>42</sup>. Gazeta pytała także na pierwszej stronie: „czy Krym pozbawi Rosję ostatniej nadziei na zwycięstwo?”<sup>43</sup>. Wydaje się, że w wielu wypadkach narracja o upolitycznieniu konkursu miała na celu umniejszanie jego roli, a tym samym rozmiaru oczekiwanej porażki. Podobny cel miało nazywanie Eurowizji „konkurem dla kur domowych”, „cyrkiem dla frików” bez udziału prawdziwych gwiazd bądź konkursem, w którym liczy się nie piosenka, a skandal. Wszystkie te wyrażenia wielokrotnie powtarzały się w przekazach medialnych. Podobne głosy pojawiały się zdecydowanie rzadziej w komentarzach dotyczących kolejnej edycji Eurowizji w 2015 roku.

Zdaniem części komentatorów właśnie trudna sytuacja międzynarodowa, która rzutowała na negatywny obraz Rosji, spowodowała, że tak długo zwlekano z wyborem rosyjskiego reprezentanta. Najpierw kilkakrotnie odkładano transmisję krajowych eliminacji, by następnie w zamkniętym głosowaniu wybrać siostry Tołmaczowe, a decyzję ogłoszono na dzień przed upływem terminu wyznaczonego przez Europejską Unię Nadawców. Gasparjan sugeruje, że było to spowodowane poszukiwaniami kandydata, którego przewidywana porażka nie przyniesie znacznego uszczerbku na prestiżu kraju i wykonawcy<sup>44</sup>. Analogiczną tezę stawia także Aleksiej Mażajew w „Izwestiji”, zdaniem którego „nadawca doskonale rozumiał, że głosować na Rosję będą, lekko mówiąc, słabiej niż zazwyczaj”, dlatego „na Eurowizję wysłano tego, kogo nie będzie żal”<sup>45</sup>. Z narracji o całkowitym braku szans wybił się jedynie „Kommiersant”, którego autor zauważał, że szansa na sukces była, jednak zaprzepaścił ją rosyjski nadawca, który zamiast charyzmatycznego wykonawcy z ory-

42 A. Гаспарян, *Сестер Тольмачевых засекретили, как жену Штирлица*, „Moskowskij Komsomolec”, 17.03.2014, s. 1, 8.

43 Tamże.

44 Tamże.

45 A. Мажаев, *Цирк с бородатой женщиной*, „Izwestija”, 13.05.2014, s. 7.

ginalną piosenką wybrał „dwugłowego orła na huśtawce z mieczem świetlnym w dłoniach”<sup>46</sup>.

Kontynuacją opowieści o konflikcie wartości na linii Europa–Rosja było zestawienie zwycięstwa Conchity Wurst z wydarzeniami na Ukrainie. W reportażu wyemitowanym w telewizji NTV<sup>47</sup> zdjęcia Conchity zbierającej datki na balu charytatywnym na rzecz chorych na AIDS towarzyszą scenom ostrzeliwania Słowiańska przez siły ukraińskie. To na pierwszy rzut oka dość niezrozumiałe zestawienie ma jednak głębokie uzasadnienie i sens – oto Europa zdaje się mieć dwa komplementarne oblicza: brodatą piosenkarkę i bombardowanie cywili. Oba są jednakowo negatywnie wartościowane, a jednocześnie ściśle powiązane, gdyż, wybierając jeden z komponentów, wyraża się zgodę na drugi – decyzjom artystycznym nadaje się wymiar etyczny.

W tym kontekście rozumieć należy także słowa Władimira Żyrinowskiego, który w studiu pokonkursowym, kończąc swoją tyradę na temat zgnilizny moralnej i zmierzchu Europy, podkreślał, że nad Donbasem „musi powiewać rosyjska flaga, bo niemożliwością jest, by te tereny przypadły Europie”<sup>48</sup>.

Także Dmitrij Kisielew, naczelny kremłowski propagandysta i szef koncernu medialnego Rossija Siewodnia, w swoim cotygodniowym programie dopatrywał się związków Conchity Wurst z Ukrainą. Główną tezę materiału jest rzekoma hipokryzja Europy, która polegać ma na niedostrzeganiu cierpień mieszkańców wschodniej Ukrainy, podczas gdy „nikt nie ma problemów z uznaniem realności kobiety z brodą i w dodatku uhonorowaniu jej nagrodą”<sup>49</sup>.

46 Jest to odwołanie do choreografii występu Rosjanek: Б. Баранов, *Покорение косности*, „Коммiersant”, 12.05.2014, s. 14.

47 *Новые русские сенсации. Кончита Европы*, dz. cyt.

48 *Прямой Эфир / Евровидение-2014. Финал. Часть 2*, dz. cyt.

49 *Вести недели с Дмитрием Киселевым*, <https://www.youtube.com/watch?v=BNc-xOPne44> (18.05.2014).

## Na przekór paranoi

Skala upolitycznienia dyskusji wokół Eurowizji i wykorzystywania jej zarówno na użytek wewnątrz krajowy, jak i międzynarodowy kazała skostatować felietonistce „Nowej Gazety”, że „paranoja staje się częścią ideologii państwowej”<sup>50</sup>. Tylko nieliczni komentatorzy starali się wybić z wszechobecnej atmosfery paniki moralnej. Każdorazowo jednak to negatywne komentarze nadawały ton narracji i głównie do nich, a nie do samego konkursu, odnoszono się w artykułach. Krytykowano w nich niewspółmierność i zaściankowość rosyjskiej reakcji, ale nie udało się wytworzyć w pełni autonomicznej, alternatywnej narracji.

Najobszerniej z dyskursywną paniką starał się walczyć Artur Gasparjan. W sarkastycznym tonie opisywał wydarzenia towarzyszące organizacji finału Eurowizji:

Nad Europą wzeszła tęcza [...], niestety (lub na szczęście) w Kopenhadze prawie wymarł już gatunek miejskich wariatów i politycznych dinozaurów ery ciemnogrodu, więc nie miał kto wyjaśnić cieszącym się ludziom, że tęcza nad miastem to spisek homolobby i „śmierdzącej Europy”. [...] Za to w Moskwie intensywność emocji i histeria oskarżycielskiej retoryki była tak bezprecedensowa, że aż dziw, iż obeszło się bez publicznych egzorcyzmów – wypędzania diabła z duszy i ciała grzesznego Eurosongu<sup>51</sup>.

Głębiej reakcję na Conchitę analizował felietonista „Nowej Gazety” Maksim Goriunow. Zauważył on, że medialny dyskurs wokół Eurowizji jest realizacją taktyki politycznej mającej na celu zjednoczenie Rosjan wokół obrony wspólnego konceptu „tradycyjnych wartości”. Artykuł idealnie uchwycił w swoim opisie istotę zjawiska paniki moralnej:

<sup>50</sup> С. Тарощина, dz. cyt.

<sup>51</sup> А. Гаспарян, *Над „Евровидением” возшла радуга*, „Moskowskij Komsomolec”, 12.05.2014, s. 7.

W rezultacie materiałów o homoseksualnym i transgenderowym terrorze, mającym rzekomo miejsce w Europie i Ameryce, odczuwają strach o swoją płciową tożsamość. Mężczyźni boją się utracić swoją męskość, a kobiety – kobiecość. Tak jak czeskich nacjonalistów dwieście lat temu przerażała możliwość przemiany w Niemców [...], tak współczesnych rosyjskich nacjonalistów straszy złowieszczą figura Conchity Wurst. [...] USA chcą rozprzestrzenić na nich nową tożsamość – tożsamość brodatych kobiet<sup>52</sup>.

Podczas gdy homofobiczne wypowiedzi Witalija Milonowa oraz podszyte wojenną retoryką komentarze Władimira Żyrinowskiego były przedrukowywane przez niemal wszystkie redakcje, to już głosy wzywające do powstrzymania emocji nie znajdowały medialnego oddźwięku. Trudno orzec, czy jest to wynikiem rzeczywistej znacznej przewagi głosów krytycznych wobec Conchity Wurst, tabloidalnego wyszukiwania najbardziej emocjonalnych wypowiedzi, czy też wykonywania odgórnych zaleceń co do sposobu opisywania konkursu.

Wśród osób publicznych dystansujących się od medialnej hysterii najsilniej wybrzmiał głos Filipa Kirkorowa, Narodowego Artysty Federacji Rosyjskiej, uczestnika Eurowizji i członka zespołu przygotowującego siostry Tołmaczowe do występu w 2014 roku. Piosenkarz najpierw w telewizyjnym studiu pokonkursowym, a następnie w wywiadzie dla „Moskowskiego Komsomolca” apelował, aby uszanować zwyciężcę:

Europa tym razem zagłosowała w ten sposób. Może to protest przeciwko jakimś naszym, rosyjskim poglądom? Może powinniśmy zastanowić się nad tym, żeby nie odnosić się do pewnych rzeczy tak kategorycznie? W pewnym stopniu to europejskie wyzwanie względem nas<sup>53</sup>.

52 М. Горюнов, *Нерусский гендер*, „Nowaja Gazieta”, 10.11.2014, s. 7.

53 А. Гаспарян, *Филип Киркоров: „Уважайте победителя!”*, „Московский Комсомолец”, 12.05.2014, s. 7.



Kirkorow skrytykował ponadto styl niektórych krytycznych wypowiedzi:

Jak można używać takich słów jak *Milonow*? To nieprzyzwolite. Można różnie odnosić się do ludzi, artystów, narodowości, seksualnych orientacji, ale nikt nie ma prawa do otwartego chamstwa, w dodatku na federalnym kanale<sup>54</sup>.

Dużo mniejszą medialną popularność zdobył za to głos Michaiła Szwydkoja, byłego ministra kultury, a obecnie pełnomocnika prezydenta ds. międzynarodowej współpracy kulturalnej:

Nie wyciągajmy pospiesznych wniosków o zmierzchu Europy i śmierci chrześcijaństwa. Różnorakie fenomeny tego typu śpiewaków-kastratów albo kobiet z brodami zawsze wzbudzały zainteresowanie publiczności<sup>55</sup>.

Wobec tak licznych przejawów dyskursywnej paniki niezwykle zastanawiające są wyniki głosowania rosyjskich telewidzów. Conchita Wurst zajęła w Rosji piąte miejsce (5 pkt.), co jest wynikiem gorszym od europejskiej średniej (8 pkt.) oraz mediany (10 pkt.). Wynik ten jest wypadkową głosowania jury oraz widzów. Jednak w głosowaniu widowni Conchita zajęła trzecie miejsce. Z kolei zwycięska piosenka *Rise Like a Phoenix* już następnego dnia po konkursie trafiła do najczęściej pobieranych utworów w serwisie iTunes<sup>56</sup>.

Rozdźwięk między oficjalną narracją a głosami oddanymi przez Rosjan nie uszedł uwadze komentatorów dystansujących się wobec medialnej historii. Gasparjan dowodził, że „uznawany dogmat o «tradycyjnym konserwatyzmie rosyjskiego społeczeństwa» runął jak domek z kart, gdy wyszło na jaw, jak zagłosowała Rosja. [...] Za

54 Tamże.

55 *Швыдкой о «Евровидении»: искусство должно быть выше политики*, [www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n\\_6146153.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n_6146153.shtml) (12.05.2014).

56 *Песня Кончиты Вурст возглавила топ-5 российского чарта iTunes*, [www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n\\_6147093.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/news/2014/05/12/n_6147093.shtml) (12.05.2014).

prawdziwą sensacją można uznać, że w warunkach strachu i moralnego terroru trzecie miejsce przyznano Conchicie Wurst. Antygejowska propaganda poniosła całkowitą klęskę<sup>57</sup>. Aleksiej Mażajew przekonywał z kolei, że trzecią lokatą Rosjanie „pokazali poczucie humoru, tolerancję i przekonanie o przynależności do europejskiej cywilizacji”<sup>58</sup>.

Przykładem pozytywnej reakcji Rosjan na zwycięstwo Conchity Wurst była także próba przeprowadzenia w Moskwie Marszu Brodatych Kobiet i Mężczyzn im. Conchity Wurst<sup>59</sup> przez grupę działaczy LGBT. Ostatecznie zgody na manifestację nie wyraziły władze stolicy, jednak temat marszu znalazł szeroki oddźwięk w mediach. Przy okazji przełamano tabu dotyczące obecności przedstawicieli mniejszości seksualnych w Rosji. Komentarz Nikolaja Aleksiejewa dla telewizji NTV<sup>60</sup> był pierwszym przypadkiem poproszenia o głos aktywisty LGBT, choć temat traktowania mniejszości seksualnych w Rosji był przecież głównym (obok sytuacji na Ukrainie) powodem kontrowersji wokół rosyjskiego udziału w Eurowizji i to jemu poświęcony był list Europejskiej Unii Nadawczej. Powody przełamania tabu<sup>61</sup> widzieć należy w sposobie opisywania Conchity Wurst. Skoro jest ona personifikacją zachodniego zepsucia i zwyrodnienia, to dopuszczalne jest pokazanie „naszych gejów” jako równie zepsutych.

Choć wyniki głosowania zdają się nie potwierdzać masowego przeszczepienia atmosfery medialnego dyskursu na audytorium, to media donosiły także o inicjatywach, które miały demonstrować

57 A. Гаспарян, *Над „Евровидением” возшла радуга*, dz. cyt. s. 8.

58 А. Мажаев, dz. cyt. s. 8.

59 *Вдохновленные Кончитой ЛГБТ-активисты хотят провести в Москве бородатый гей-парад*, [www.ntv.ru/novosti/968896/](http://www.ntv.ru/novosti/968896/) (13.05.2014).

60 *Московская мэрия отказала гей-активистам в проведении „бородатого марша”*, [www.ntv.ru/novosti/971337/](http://www.ntv.ru/novosti/971337/) (15.05.2014).

61 Podobne przykłady tabu, przejawiające się w braku obecności rosyjskich aktywistów LGBT w materiałach dziennikarskich, obserwowano już wcześniej wielokrotnie, także wtedy, gdy podejmowano tematy bezpośrednio dotyczące sytuacji osób nieheteroseksualnych w Rosji. Zob. W. Sitarz, *„Zachodnie zwyrodnienie” kontra „rodzima normalność” – o rosyjskiej panice medialnej w odniesieniu do homoseksualności*, w: *Ars Educandi*, cz. 2: *Panika moralna wokół gender – rekonstrukcje*, red. H. Bougsia, L. Kopciwicz, M. Welenc, Gdańsk 2014, s. 303.

oburzenie zwykłych obywateli. Przykładem takich działań była szeroko opisywana akcja „Zgól brodę, pokaż, że nie jesteś Conchitą”, która polegała na wrzucaniu do serwisów społecznościowych zdjęć i filmików, na których brodacze golą się w akcie protestu. W inicjatywę oprócz anonimowych użytkowników włączyli się także znani artyści i osoby publiczne. „Tak masowego golenia bród nie było w Rosji od czasów Piotra I” – ironizowała Gazeta.ru<sup>62</sup>, a „Moskowskij Komsomolec” stwierdzał, że „broda przestała być symbolem męstwa, a zaczęła kojarzyć się z transwestytą”<sup>63</sup>.

## On, Ona, Ono?

Jak zauważa Pierre Bourdieu, słowa, a w szczególności słowa dziennikarza, mają swoje rzeczywiste skutki. Tworzą fantazmaty, lęki, fobie czy po prostu fałszywe wyobrażenia. „Nazwać to pokazać, stworzyć, powołać do istnienia. A słowa mogą czynić prawdziwe spustoszenie”<sup>64</sup>. Medialny wizerunek Conchity Wurst ilustruje wszelkie wymienione przez Bourdieu elementy.

Przekraczanie binarności płci przez Conchitę-Thomasa już samo w sobie jest dla mediów sporym wyzwaniem. Tymczasem w Rosji sprawę dodatkowo komplikuje ideologiczne uwikłanie nadawców i ich stosunek do władz. Nie dziwi więc, że większość analizowanych mediów miało problem z poprawnym i spójnym opisywaniem fenomenu Conchity Wurst.

Zauważalne jest częstsze używanie negatywnych sformułowań w materiałach mediów o zależnej od władz strukturze właścicielskiej. Oczywiście brakuje jednoznacznych dowodów na bezpośrednie naciski władz państwowych na taki, a nie inny sposób prezentowania treści. Faktem jest jednak spójność ideologiczna narracji polityków

62 *Российские пользователи инстаграма провели флешмоб „Докажи, что ты не Кончита”*, [www.gazeta.ru/social/news/2014/05/11/n\\_6143761.shtml](http://www.gazeta.ru/social/news/2014/05/11/n_6143761.shtml) (11.05.2014).

63 *А. Гнединская, Сбрей бороду, докажи, что не Кончита*, „Moskowskij Komsomolec”, 13.05.2014, s. 5.

64 *P. Bourdieu, O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, Warszawa 2009, s. 45–46.

oraz zależnych od nich mediów. Wśród negatywnych określeń można wymienić: „parówkę” („Rossijskaja Gazieta”, Rossija 1, NTV), „strach na wróble” („Rossijskaja Gazieta”) i „brodate dziwo” („Izwestija”). Ponadto Conchitę Wurst tytułowano „brodatą zwyciężczynią” („Nowaja Gazieta”, NTV) i „kobietą z brodą” („Izwestija”, NTV). Najczęstsze było jednak określanie Conchity Wurst mianem „transwestyty” („Izwestija”, „Rossijskaja Gazieta”, „Komsomolskaja Prawda”, „Moskowskij Komsomolec”, NTV), co, jak wyjaśniłem na początku artykułu, nie jest poprawne. Pewnym usprawiedliwieniem dla dziennikarzy może być jednak zamieszanie terminologiczne obecne w rosyjskojęzycznym internecie. Przykładowo rosyjska Wikipedia<sup>65</sup> za istotę transwestytyzmu uznaje sam fakt przebierania się, pomijając cel takiego działania, jakim jest uzyskanie satysfakcji. Autorzy artykułów mieli ponadto problem z poprawnym doбором form gramatycznych. Wspomniano już o przykładzie dziennika „Rossijskaja Gazieta”, który konsekwentnie pisał o Conchicie Wurst w rodzaju męskim, nawet pomimo poinformowania, że piosenkarka sugerowała zwracanie się do niej w formie żeńskiej w odniesieniu do działalności scenicznej. Podobną praktykę stosowali także autorzy „Komsomolskiej Prawdy”. Częściej jednak można było zaobserwować brak jasnych kryteriów redakcyjnych dotyczących nazewnictwa – „Izwestija”, „Kommiersant” i telewizja NTV w zależności od autora, a czasem nawet w obrębie jednego artykułu, stosowały wymiennie żeńskie i męskie formy.

Interesującym zjawiskiem językowym było przeszczepienie do języka codziennego słowa „conchita” jako rzeczownika pospolitego będącego synonimem wszelkich form transpłciowości (transseksualizmu, transwestytyzmu, *drag queen* i transgenderyzmu). Przykłady odnajdujemy w dwóch artykułach opublikowanych w „Moskowskim Komsomolcu”. Materiał o procedowanych przepisach zabraniających osobom transseksualnym prowadzenia samochodu firmowany jest zdjęciem Conchity i podpisem sugerującym, by lepiej nie przyjeżdżała do Rosji swoim samochodem<sup>66</sup>. Natomiast niedługo po konkursie

<sup>65</sup> Трансвестизм (передевание), [https://ru.wikipedia.org/wiki/Трансвестизм\\_\(передевание\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Трансвестизм_(передевание)) (10.08.2015).

<sup>66</sup> „Moskowskij Komsomolec”, 13.01.2015, s. 3.

Eurowizji w gazecie ukazał się artykuł *Rosyjska Conchita trafiła do Butyrki*, poświęcony transkobiecie, która trafiła na męski oddział moskiewskiego więzienia, ponieważ zgodnie z dokumentami była mężczyzną<sup>67</sup>.

## Wnioski końcowe

Na podstawie przeprowadzonej analizy można skonstatować, że podstawową kategorią narracyjną artykułów poświęconych Conchicie Wurst była panika moralna, rozpowszechniana przez większość mediów głównego nurtu. Postać Conchity stała się symbolem zepsucia Europy oraz jej odejścia od tzw. „tradycyjnych wartości”. Komentatorzy na ogół starali się dowieść, że rezultat Eurowizji jest dowodem na zasadniczą odrębność Rosji i Europy.

W przeciwstawieniu tym postulowano się wielokrotnie retoryką wojenną. Zwycięstwo Conchity nie było rezultatem prostego głosowania, a realizacją zachodniego planu mającego ukarać Rosję za jej postępowanie na arenie międzynarodowej (konflikt z Ukrainą) oraz krajowej (ustawy o zakazie propagandy homoseksualizmu).

Z ogólnie przyjętej narracji wyłamywali się tylko niektórzy dziennikarze. Najsilniej swój dystans wobec paniki moralnej prezentował Artur Gasparjan, szef redakcji muzycznej „Moskowskiego Komsomolca”. Swoje artykuły poświęcone Eurowizji wykorzystywał do wyrażenia skrajnie krytycznych poglądów na temat polityki prowadzonej przez władze oraz kształtu debaty medialnej. Jego przykład jest tym istotniejszy, że pozostali autorzy gazety prezentowali poglądy zbieżne z dominującymi trendami. Analogicznym wyjątkiem był tekst Aleksieja Mażajewa, który dystansował się od paniki na łamach „Izwestiji”, gazety bardzo krytycznej wobec Conchity Wurst. Oba przypadki dowodzą, że nawet w redakcji zależnej od władz i prezentującej spójną wizję wydarzeń możliwa jest obecność alternatywnych narracji. Wydaje się jednak, że należy je traktować raczej jako wyjątki od ogólnie przyjętej normy.

---

67 E. Меркачева, *Русская Кончита полезла в Бутырку*, „Moskowskij Komsomolec”, 19.05.2014, s. 1, 3.

Analiza zebranego materiału pozwala także uznać, że niezależnie od stosunku do Conchity Wurst postać austriackiej piosenkarki stała się dla rosyjskich dziennikarzy jedynie pretekstem do wyrażenia własnych bądź redakcyjnych poglądów na całokształt stosunków między Rosją a Zachodem i sytuacji wewnętrznej. Materiały *stricte* informacyjne były w zdecydowanej mniejszości, przeważała zaś publicystyka z upolitycznionym przekazem, silnie osadzonym w lokalnym kontekście.



Dawid Szkoła  
Uniwersytet Wrocławski

## Przebój tych, którzy zbliżają się do okna

„Co dałem mojej ziemi? Czy wszystkie moje papiery zebrane razem, moja korespondencja, tysiące osobistych stronnicy, moje wykłady, artykuły, rymy, notatki rozmaite to co innego niż suche liście? Komu i czemu będę użyteczny? Czy imię moje przetrwa dzień dłużej niż ja sam i będzie znaczyło cokolwiek dla kogokolwiek? – Życie daremne. Wiele bieżaniny i bazgraniny po nic. Wszystko razem: *Nada!*”<sup>1</sup> – pod koniec życia takie słowa napisał w przejmującym dzienniku Henri-Frédéric Amiel. Nic, tyle zostaje po człowieku i jego życiu. W rzadkich wypadkach parę stron, kilka wspomnień, częściej potomstwo i parę przedmiotów. Wszystko i nic zarazem, *todo y nada*; bezbarwna podróż przez kilkadziesiąt lat egzystencji oznacza tylko błędzenie pomiędzy dwoma biegunami: pustką i spełnieniem. To ostatnie jest o wiele radsze i trudne do uchwycenia, bywa jedynie wyobrażeniem i przecuciem pełni, sekundą jasności. Jego stałym towarzyszem jest strata, więc pustka. Kiedy bowiem czas zaczyna mieć wspomnienia i oddalać je od nas samych, nabierają one dodatkowego powabu, ale również rozmycia. Przestają mieć wiele wspólnego z rzeczywistością, zostają zdeformowane przez emocje oraz przemijanie. Wtedy już nawet nie wiemy, za czym tak naprawdę tęsknimy, i sens straty staje się nieoczywisty. Próbuje się zatem pustkę w nas wypełnić choćby iluzją, ale koniec końców wszystko to na nic. Jakiegokolwiek punkty

---

1 H.F. Amiel, *Dziennik intymny*, wyb. i przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 208–209.



oparcia i odniesienia znajdujące się w przeszłości ostatecznie okazują się jedynie ucieczką od terażniejszości. Amiel miał rację. Pozostaje jedynie Nic, które zarazem jest wszystkim, co mamy.

Mniej więcej w ten sposób można scharakteryzować melancholię, jako odczuwanie straty za nie do końca wiadomo czym – niejasnym wspomnieniem, nieopisaną przeszłością, zapomnianym uczuciem, niedopowiedzianym sensem. Raj utracony, oto rzeczywisty i metaforyczny element każdej przeszłości, która budzi jedynie pustkę we wnętrzu człowieka. Na tym poczuciu straty buduje on fundament swojej egzystencji, zapadający się co jakiś czas, ponieważ ukształtowany jest na ruchomych piaskach zmiennego istnienia oraz zbudowany z enigmatycznej przeszłości, mającej umysł kolejnymi mirażami. Stąd też powstaje melancholia, która ma wiele odcieni. Potrafi uświadomić jednostce jej los, ale również zmiażdżyć ją poczuciem nieokreślonej straty. Z jednej strony bywa możliwością kontemplacji i spowolnienia, a z drugiej niszczycielską siłą, w której nic bierze górę nad wszystkim, a terażniejszość ustępuje miejsca przeszłości. Tęsknota wtedy staje się najważniejszą częścią bycia człowiekiem, ponieważ sens został zagubiony gdzieś w przeszłości, dlatego życie przestaje mieć znaczenie. Co miało być, już się wydarzyło. Nic więcej nie będzie miało miejsca. Nic. *Nada*.

\*\*\*

„Zimowy poranek w kawiarni po wyjściu z łaźni parowej. Herbata, zimne mięso, gazety. Bezpieczne schronienie, jakiego udziela cywilizacja. I świadomość, że ten błogostan jest bardziej kruchy niż szklanka z herbatą, którą podnosisz do ust”<sup>2</sup> – pisze w następnym stuleciu Sándor Márai na samym początku swojego *Dziennika*, który jest jeszcze bardziej melancholijny i zwracający się ku nicości niżeli ten zapisany przez Amiela. Zdania te powstały podczas drugiej wojny światowej, ale węgierski pisarz prowadził skrupulatne notatki do

---

2 S. Márai, *Dziennik (fragmenty)*, przeł. i oprac. T. Worowska, Warszawa 2009, s. 5.

końca swoich dni, kiedy to na początku 1989 roku odebrał sobie życie. Głównym ich motywem jest przemijanie, pustka oraz niemożliwe do zapomnienia poczucie straty. Wielkie nic unosi się nad jego słowami, duch negacji nie opuszcza Máraia nawet na krok. Wszędzie widzi on kruchość każdego życia i norm społecznych. Ludzka krzątanina wśród rekwizytów codzienności stanowi dla niego jedynie przykład ich zagubienia i poszukiwania przez nich punktów oparcia za wszelką cenę. Nigdzie jednak nie można znaleźć trwałych drogowskazów i stałych wartości. Bezpieczeństwo i ład są jedynie pozorami wytworzonymi przez cywilizację, by choć na chwilę pozwolić zapomnieć ludziom o ich zbędności oraz nietrwałości. Podczas wojny zajmują się przetrwaniem i zdobywaniem podstawowych produktów, lecz kiedy „wreszcie skończy się wojna, ludzie pogrzebią swoich zmarłych i natychmiast, bezzwłocznie wymyślą miłość, drożyznę, bezrobocie, podaż, strajk i krach na giełdzie. Ktoś strzeli sobie w łeb, bo na interesie, który zawarł z Danią, udało mu się zarobić tylko pięć procent, podczas gdy on liczył na osiem”<sup>3</sup> – pisze Márai. Tak kręci się świat, nic nowego pod słońcem od stuleci. Dlatego węgierski autor notuje: „A moją rzeczą jest łączyć ze sobą pojęcia za pomocą podmiotu i orzeczenia – czynić to nawet wtedy, albo wręcz szczególnie wtedy, kiedy wali się świat”<sup>4</sup>. To wszystko. *Todo*.

Zarazem jednak istnieje zawsze nic, którego nie sposób zignorować. To ono wręcz stanowi fundament naszej egzystencji i choć próbowalibyśmy przymykać oczy na pustkę nas otaczającą, na nic się to zda. Ta zawsze da o sobie znać w ten czy inny sposób. Nie zna bowiem granic ani wycucia czasu. Przychodzi zawsze w nieodpowiednią porę i nie zważa na dobre obyczaje. Wyrывa nas z kruche go poczucia bezpieczeństwa i ostatecznie skazuje na niezakorzenie. Pokazuje zatem jedynie prawdziwy los każdego człowieka i stanowi jego naturalny klimat. Wszyscy jej podlegamy, na co zwraca uwagę węgierski prozaik, który w 1969 roku zanotował: „Rzym odwiedzili astronauta i jeden z nich, Aldrin, powiedział, że «wszechświat jest tak czarny, że takiej czerni nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić» – nie

---

3 Tamże, s. 31.

4 Tamże, s. 19.

jest czarny jak sadza, jak smoła, jak tusz: ta czerń jest całkowitym brakiem światła i kolorów, i oślepia. W tej czerni żyjemy i świecimy przez krótki czas, jak świetliki, Ziemia i planety, gwiazdy. A potem i to wszystko wygaśnie<sup>5</sup>. Pochód nicości bowiem nie sprowadza się do sfery życia codziennego, ale obejmuje każdy element istnienia świata, od mikro do makro, od mikroświata po galaktyki. Człowiek jest jednym z wielu istnień, które nie ma w tej sprawie nic do powiedzenia. Może się jedynie przyglądać temu procesowi na przykładzie własnej i cudzej egzystencji, obserwować wieczne przemijanie i odczuwać stratę za czymś trwałym, dającym poczucie bezpieczeństwa. Pozostaje też jeszcze jedno „przedsięwzięcie: patrzeć – pisze Márai – w oczy Nicości. Jeśli choć na chwilę przymknę oczy: ukąśi mnie”<sup>6</sup>.

Węgierski pisarz zwrócił uwagę, że nicość jest wszędzie wokół nas, zatem nie możemy przed nią mrużyć oczu. Należy ją bacznie obserwować, ale też nie dać się jej zahipnotyzować. Wiedzieć, że jest ona czymś obcym w życiu, ale również jego stałym elementem. Inaczej rzecz ujmując, stanowi paradoks istnienia, że choć nie jest widoczna, daje o sobie znać najmocniej, wytwarzając przy tym najbardziej skrajne emocje. Jest składową straty, więc konsekwencją miłości, metą każdego sukcesu, porankiem po chwili karnawału. „Na życie – bowiem pisze Márai – składa się nie tylko to, co czynimy i o czym mówimy, lecz także to, co przemilczamy”<sup>7</sup>. Być może to ostatnie jest o wiele ważniejsze. Milczący Bóg jest rdzeniem naszego sposobu ratowania się przed niszczycielską siłą nicości. Nie inaczej ma się rzecz z brakiem odczuwanym z powodu milczenia innych ludzi. Toteż to, czego nie ma, staje się dla nas ważniejsze niż to, co jest. Wczoraj bądź jutro ma większą wagę niż teraz. Budujemy zatem własną egzystencję zwykle na tym, co się przed nami skrywa bądź nie daje się nazwać. Mówiąc wprost, wybieramy za podstawę naszego bytu stratę, pustkę, iluzję. Tęsknimy przy tym już sami nie wiemy za czym, odczuwamy nostalgię za rajem utraconym czy przeszłością, która nawet nie należała do nas, odkrywamy w sobie zatrwające pokłady pustki, którą staramy

---

5 Tamże, s. 451.

6 Tamże, s. 151.

7 Tamże, s. 127.

się wypełnić pośpiesznie czymkolwiek<sup>8</sup>. W samotności pomstujemy i wołamy do milczącej nicości, nie wiedząc, że już może ogłuchliśmy od własnego krzyku i zgiełku świata. Być może dlatego nie słyszymy odpowiedzi na nasze pytania. Tracimy zatem cel, a więc i sens istnienia. „Dla bytu mówiącego – słusznie z kolei zauważa Julia Kristeva – życie jest życiem, gdy ma sens: życie stanowi wręcz apogeum sensu. Tracąc sens życia, traci ono życie: gdy sens się rozpada, życie jest w niebezpieczeństwie”<sup>9</sup>.

\*\*\*

Emil Cioran twierdzi, że „Węgier znajduje radość w swoim płaczu”. Z wrodzoną dla siebie skłonnością do skrajnych opinii rumuński eseista oczywiście przesadza. Jednak można spróbować te słowa interpretować opacznie i rozumieć tak, że Węgier znajduje w swoim płaczu inspirację. Ta zaś daje możliwość patrzenia na świat nie tylko z punktu widzenia estetycznego, ale uchwycenia i zrozumienia życia w jego najbardziej tajemniczych elementach. „Jestem w rozpacz, ponieważ w moim życiu nie ma radości. Bez radości nie można żyć”<sup>10</sup> – pisze Márai. Ale można pisać. To już dużo. Trudno jednak na takim fundamencie stworzyć coś innego niż przejmującą, melancholijną i smutną sztukę, która zarazem pomaga odnaleźć sens lub bezsens egzystencji, a więc również budować lub niszczyć dzieła stworzenia. Odczytywanie rzeczywistości ma wtedy charakter nie tylko pragmatyczny, ale co ważniejsze – intuicyjny, daje zatem szansę na subiektywne zbliżenie się do tego, co ważne albo zbędne. Mówiąc wprost, jest sztuką błędzenia w niejasnej czasoprzestrzeni, jak człowiek czasami błąka się po wąskich uliczkach obcego mu miasta. Nic bowiem nie jest oczywiste, ani pojedynczy człowiek, ani

8 „Sztuczne podniecenie, które w naszym świecie każe ludziom gonić za przygodami, jest całkowicie bezpłodne i zapewne wymuszone”. Tamże, s. 12.

9 J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007, s. 9.

10 S. Márai, dz. cyt., s. 70.

tym bardziej jego egzystencja, nie wspominając już o rzeczywistości. Pozostaje tylko chodzenie po zawiłych korytarzach jaźni i gubienie się po krętych drogach życia.

Przewlekła rozpacz potrafi doprowadzić do całkowitego zagubienia się pomiędzy możliwościami i interpretacjami, co równa się anihilacji bycia, wpieryw przez powtarzanie tych samych czynności i następujące później zmęczenie, które można porównać do znużenia himalaistów pozostających na zbyt dużej wysokości. Radykalnie wyczerpani nie mają już sił wstać, a umysł powoli bezwolnie poddaje się wizjom, będącym jedynie odwrotnością aktualnego stanu rzeczy. Zamiast zimna odczuwają ciepło, a mroźny i nieludzki klimat wysokogórski jest zastępowany obrazami pozostawionych domów i rodzin. W ten sposób następuje całkowite wyczerpanie życiowej energii, która już nie pozwala postawić nawet kroku. Świat ustępuje miejsca ciemności, a wszystkie możliwości kierują człowieka w jedną stronę. Nic pomiędzy nim a rzeczywistością zostaje radykalnie przerwane, a wraz z tym faktem następuje całkowite wyciszenie. Świat milczy, ale człowiek też już nie zadaje pytań. Cichnie absolutnie i wpatruje się w nicość, w której widzi pierwotną pełnię i pragnie do niej powrócić.

Tak mniej więcej przejawia się ostateczne „nie”, które powoli bądź nagle przechodzi w nic. Staje się ono naturalną przeszkodą, niepozwalającą człowiekowi iść przed siebie, więc daje jedynie możliwość wspomnienia i pielęgnowania poczucia straty. Można wtedy żyć jak inni, ale wewnątrz być wyjałowionym i wykorzenionym, pozostawać w miejscu, kiedy czas i rzeczywistość gnają do przodu. Ta niezgoda na uczestniczenie w pochodzie rzeczywistości wcale nie jest wyborem, ale częścią wyrzucenia poza czas, gdzie wpatrywanie się w nicość ma wartość najwyższą. Ta bowiem jest nieskończona i wieczna, nie podlega czasowi czy jakimkolwiek granicom. Tym różni się właśnie smutek od melancholii, ten pierwszy jest chwilową negatywnością, „smutek zadowala się ograniczonymi ramami wyznaczonymi przez fortunę, [...] melancholii potrzebna jest rozpuszta przestrzeni, pejzaż nieskończoności, by mogła rozsiewać swoje posępne, mgliste wdzięki, swój bezkształtny ból, który nie tylko wzbrania się przed uleczeniem, ale też boi się wyznaczenia granic

swego rozproszenia i falowania<sup>11</sup>. Melancholia, ta tęsknota za nie wiadomo czym, nieopisane poczucie straty, nie lubi być zamykana w prostych regułach i klasyfikowana według utartych schematów, obce są jej niewielkie powierzchnie, na których łatwo znaleźć odpowiedzi na nurtujące nas pytania. Ogromne pustynie, jałowe terytoria, nieskończone labirynty, mniej więcej tak scharakteryzować można melancholijne przestrzenie. Czas również nie jest jej sprzymierzeńcem; przypadek, chwila, zbieg okoliczności to początek smutku czy zniechęcenia, ale czasoprzestrzeń melancholii jest kosmiczna, ma gargantuiczny charakter, nie sposób jej objąć wzrokiem czy zmierzyć za pomocą zegarka albo wyznaczyć jej początku czy końca. Mówiąc wprost, jest względna i trudna do wyobrażenia, ale w momentach wyczulonej świadomości odczuwamy jej istnienie i nieskończone obszary przez nią zajmowane.

Czyli: Nic. Jednak z tego Nic Bóg uczynił świat albo, ujmując rzecz pragmatycznie i przystępnie, z obszaru równego zero, ale o nieskończonej materii i krzywej czasoprzestrzeni, powstało wszystko. Zwał jak zwał, chodzi o fakt, że jeśli istnieje Nic, jest zarazem spora możliwość, że coś z niej powstanie, ale to nie koniec opowieści, tylko jej środek, ponieważ wtedy zwykle następuje kolaps czy regres i wszystko wraca do punktu wyjścia. Pomiędzy początkiem a końcem dzieje się czas, więc przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wraz z nimi człowiek zaczyna wspominać to, co było, i marzyć o tym, co będzie. Na swój sposób próbuje on również tworzyć, by jakoś uśmierzyć ból przemijania oraz ukryć pewien brak w nim istniejący. Nic bowiem nie tylko istnieje na zewnątrz, ale również jego nieskończone przestrzenie znajdują się w człowieku. Na poczuciu ciągłej straty i pustki trudno zbudować coś trwałego, a wiedząc o swojej skończoności niemożliwe staje się utrzymanie wewnętrznej równowagi. Człowiek okazuje się więc tylko nieudolnym naśladowcą pewnych sił wyższych, a wraz z kolejnymi niepowodzeniami jego chęć tworzenia przestaje mieć dla niego znaczenie i zaczyna marzyć jedynie o powrocie do pierwotnej jedności i bezczasu.

---

<sup>11</sup> E. Cioran, *Zarys przekładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 139.

\*\*\*

„Trudno [...] na nieuleczalnym smutku za stratą zbudować tożsamość inną niż nieszczęśliwa. Węgry zawsze będą więc nieszczęśliwi. Będą siedzieć, zajadać *pörkölt*, popijać palinkę i tęsknić – jak to melancholicy, nie do końca wiedząc, za czym tak naprawdę tęsknią”<sup>12</sup> – słusznie zauważa Krzysztof Varga. Kontemplowanie straty jest cechą pryzależną wszystkim melancholikom. Za czym jednak tęsknią, nie będą potrafili odpowiedzieć. Może za dawną świetnością i wielkością, bycia częścią cesarstwa albo królestwem, dawnym partnerem albo piłkarskimi triumfami, zapachem rodzinnego domu bądź chwilą, która prawdopodobnie nigdy nie była prawdziwa. Równie możliwe, że za tym wszystkim naraz, pomielonym i wymieszanym w kotle tęsknoty. Im więcej powodów do roztrząsania straty za nie do końca wiadomo czym, tym lepiej, czyli gorzej, bo melancholik czerpie sens życia ze wspomniania przeszłości czy z marzenia o przyszłości, a jednocześnie to uczucie go powoli wyniszcza i przerywa nić łączącą go z rzeczywistością oraz byciem, zatem terażniejszością. Stąd też w „Budapeszcie co trzecia herbaciarnia nazywa się «Nostalgia», dostępne są nostalgia-cukierki, nostalgia pokrywa lizajem ściany domów i bruk ulic. To tęskne wzdychanie do dawnej wielkości, choć ostatnia prawdziwa wielkość miała miejsce ponad pięćset lat temu, za króla Macieja Korwina, jeśli nie liczyć wielkości węgierskiej piłki nożnej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz międzynarodowych sukcesów zespołów Omega i Locomotiv GT w latach siedemdziesiątych”<sup>13</sup>. Jak to bywa w takim przypadkach, melancholia z czasem zmienia swoje oblicze. Z estetycznej i kontemplacyjnej formy odczuwania rzeczywistości, czyli również nicości, zaczyna stawać się wrogiem egzystencji. Zrywa więzi pomiędzy człowiekiem a światem, byciem i odczuwaniem, a nakierowuje go w stronę otchłani i wyjąłwienia. Refleksje i wyciszenie nagle zmieniają się w rozpacz i apatię. Nie sposób przewidzieć, kiedy dojdzie do tej przemiany, czasami jest ona bowiem długotrwała, a innym razem nagła. Słodycz melancholii zmienia się

---

<sup>12</sup> K. Varga, *Gulasz z Turula*, Wołowiec 2008, s. 35.

<sup>13</sup> Tamże, s. 9–10.

w gorycz życia, sens nie tyle zostaje wtedy utracony, co zapomniany, już nie ma nawet do czego wzdychać, ponieważ wszystko przepadło. Przeszłość staje się zbędna, przyszłość nieważna. Dlatego też Varga pisze, że:

Historia węgierskiej kultury to historia samobójstwa. Odbieranie sobie życia jest nieodłącznym składnikiem, a właściwie konsekwencją węgierskiej nostalgii; nie da się wytrzymać tęsknoty nie wiadomo za czym – zamienia się ona w bezdenną depresję, prowadzącą do pozbawienia się życia<sup>14</sup>.

Kiedy bowiem zbyt długo człowiek interesuje się otchłanią, ona również zaczyna wpatrywać się w niego. Nietzsche w tym wypadku miał rację, siła przyciągająca nicości nie ma sobie równych i trudno się jej oprzeć. Na samym początku fascynuje, by po pewnym czasie stać się przekleństwem. Nie bez powodu od wieków uważano ją za coś negatywnego i kojarzonego z wędrowkami po heretyckim terytorium<sup>15</sup>. Kto bowiem wchodził na jej obszar, wracał – jeśli to mu się udawało – odmieniony. Nic było zatem czymś niepożądanym, obcym byciu, kojarzonym z siłami nieczystymi. Wymuszało pytania o sens, o miejsce rzeczy pomiędzy pustymi przestrzeniami oraz o to, co znajduje się poza nimi, czyli również miejsce człowieka i jego wewnętrzne otchłanie. Te pytania hipnotyzują, ale mogą też zostawić człowieka bez odpowiedzi i żadnej wiary czy chęci życiowych. Jak pisze Stefan Chwin:

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 76.

<sup>15</sup> „Tym, co czyni Boga Bogiem, jest stworzenie świata z Niczego. Trudno o wyraźniejszą demonstrację tego, że Nic jest czymś niepożądanym – jest to stan bez Boga; stan, który on sam postanowił poddać przemianie. Nic było też stanem zapomnienia, na który byli skazywani przeciwnicy i wrogowie Boga. Wszelka próba wytworzenia stanu Nicości lub pustej przestrzeni oznaczała bądź to próbę uczynienia tego, na co tylko Bóg mógł się poważyć, bądź to wymazanie siebie z królestwa Boga. Poważne mówienie o próżni lub pustej przestrzeni zakrawało więc na ateizm. Oznaczało zgodę na istnienie we Wszechświecie miejsc, w których Bóg jest nieobecny”. J.D. Barrow, *Książka o niczym*, przeł. Ł. Lamża, Kraków 2015, s. 104.



Życiowa mądrość uczy nas, że, aby zachować równowagę ducha, nie należy zbyt wiele wiedzieć o ciemnych stronach życia. Od tego, co paraliżuje czy choćby osłabia w nas wolę istnienia, zwykle instynktownie odwracamy oczy, by nie dać się wciągnąć w melancholię, depresję czy rozpacz. Zdąrza się jednak czasem, że z trudnych do ustalenia powodów następuje radykalna zmiana spojrzenia. Zaczynamy wtedy widzieć w świecie to, czego dotąd nie chcieliśmy zobaczyć, więcej: nie możemy oderwać oczu od tego, co się przed nami odsłania<sup>16</sup>.

Życie wtedy przegrywa z nicością, ciemność triumfuje, ponieważ odsłania przed nami sens, a raczej bezsens egzystencji i świata. Melancholia staje się czymś wrogim życiu, przygniatając człowieka w momentach kryzysowych czy sytuacjach granicznych. Jeśli nie można w smutku za czymś utraconym zbudować innej tożsamości niż nieszczęśliwa, wtedy kwestia bycia jest odwlekanym wyrokiem. Wzdychanie do przeszłości przemienia się w negację przyszłości. Im więcej bowiem braku, tym więcej pustki, która w konsekwencji niszczy każde istnienie. Kultura zbudowana na nostalgii i melancholii przyspiesza wtedy anihilację, odbieranie sobie życia staje się konsekwencją egzystencji istniejącej pomiędzy poczuciem straty a ciągłą depresją związaną z tym faktem. Varga więc pisze:

Samobójstwo jest największym sukcesem eksportowym węgierskiej kultury. Żaden węgierski pisarz, malarz ani aktor nie odniósł takiego sukcesu, jak piosenka *Szomorú vasárnap* – hymn samobójców całego świata, jedyny węgierski hit na skalę światową, utwór, którego słowa przełożono na kilkadziesiąt języków, kilkudziesięciu światowej sławy piosenkarzy włączyło go do swojego repertuaru, a osób, które po wysłuchaniu tej łzawej piosenki skończyły ze sobą, nie sposób zliczyć<sup>17</sup>.

16 S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 216.

17 K. Varga, dz. cyt., s. 77.

\*\*\*

*Smutną niedzielę*, bo tak przetłumaczyć można *Szomorú vasárnap*, skomponował w 1933 roku Rezső Seress, a tekst do niej napisał reporter kryminalnej gazety László Jávör. Piosenka powstała w trudnym momencie historii nie tylko Węgier<sup>18</sup>, ale również świata. Pomiędzy światowymi wojnami, w czasie kryzysu gospodarczego i politycznego, kiedy dopiero co wyszło się z jednej tragedii, aby nagle wpaść w pułapkę całkowitej beznadziei. A przecież w oddali szykowała się już następna katastrofa i należało ponieść kolejną ofiarę. Przypomnijmy, że Węgrzy wraz z końcem pierwszej wojny światowej i traktatem z Trianon z 1920 roku stracili dwie trzecie swojego terytorium, trzysta milionów ludności oraz dostęp do morza. Kraj był pełen młodych, sfrustrowanych ludzi, którzy nie mieli ani pracy, ani perspektyw. Czuli się całkowicie pozbawieni szans na lepsze jutro, które raczej nie pozostawiało złudzeń, że nie będzie lepiej, idzie kolejna wojna, końca kryzysu nie widać, a świat jakby ślepo zmierzał od upadku do upadku. Śmierć zatem wydawała się nie tylko czymś naturalnym, ale też szalenie bliskim. Nie można było dłużej ignorować faktu, że losy niektórych krajów i żyjących w nich ludzi są beznadziejne i niewiele znaczące. Mogą w każdej chwili przestać istnieć, podobnie jak Cesarstwo Austro-Węgierskie. Po hekatombie pierwszej wojny światowej ludzie odkryli, że ich życie znaczy tyle co nic i w każdej chwili może zostać przerwane całkowicie bez sensu na jednym z wielu pól bitewnych. Wystarczy jedno cyniczne postanowienie międzynarodowe, aby również ich kraj zaprzestał mieć rację bytu i został podzielony pomiędzy sąsiadów. W takiej atmosferze młodzi ludzie dodatkowo musieli sobie radzić z codziennymi problemami: brakiem pracy, niepewnością własnych losów czy ze sprawami bardziej przynależnymi ich wiekowi, a przecież nie mniej ważnymi. Miłość, zdezawuowanie się wszelakich wartości, brak stałych punktów oparcia, wszystkie te

---

18 „Początek lat trzydziestych, kryzys gospodarczy, bezrobocie, całe pokolenie wysadzonych z siódła, którzy jednocześnie mają świadomość nieuchronnego zbliżania się katastrofy, przewidują, że wkrótce i tak będą musieli umrzeć, więc lepiej zrobić to już teraz, i to z fasonem”. Tamże, s. 81.

zagadnienia były im równie bliskie, jak ich rówieśnikom w różnych miejscach świata i innych czasach.

W momencie, kiedy Seress i Jávör stworzyli *Smutną niedzielę*, ich kraj znajdował się w permanentnym kryzysie. Po podpisaniu traktatu z Trianon na znak żałoby opuszczono wszystkie maszty w państwie i pozostawiono je tak do 1938 roku. *Szomorú vasárnap*, zwana na Zachodzie *Hungarian Suicide Song*, powstała w odpowiednim czasie, czyli najgorszym, pociągnęła bowiem za sobą falę samobójstw niespotykaną wtedy i dotąd w historii muzyki. Autorzy piosenki stworzyli „perfekcyjny duet zabójców. Żaden Sherlock Holmes ani Hercules Poirot, dysponując nawet tak mocnymi poszlakami, nie potrafiłby im udowodnić tej doskonałej zbrodni dokonanej za pomocą muzyki. Tak oto dźwięk pianina stał się trucizną straszniejszą niż cyjanek i arsenik razem wzięte”<sup>19</sup>. Połączenie depresyjnej muzyki z jeszcze bardziej przygnębiającym tekstem – opisującym oczywiście związek mężczyzny i kobiety – szybko stał się przebojem nie tylko w Budapeszcie, ale również w innych europejskich stolicach, by następnie podbić Amerykę. Pojawiały się przy tym różne wersje piosenki, jak ta napisana przez Sama M. Lewisa, na podstawie której powstało jej najśłynniejsze nagranie w wykonaniu Billie Holiday. Liczba wykonawców śpiewających swoje wersje *Szomorú vasárnap* przez lata rosła lawinowo. Zaliczyć do nich można chociażby takich twórców jak Ray Charles, Karel Gott, Elvis Costello, Serge Gainsbourg, Sinéad O’Connor, Björk. Jednak w rzeczywistości największą popularnością cieszyła się ta piosenka w okresie międzywojennym i wtedy była ona owiana największą tajemnicą. Przeklęta piosenka bowiem coraz częściej była łączona z licznymi przypadkami samobójstw. „W listopadzie 1935 roku – pisze Varga – w europejskiej prasie ukazało się dwieście siedemdziesiąt osiem artykułów opisujących fenomen «hymnu samobójców»”<sup>20</sup>. Dlatego też w amerykańskiej wersji dodano trzecią, optymistyczną zwrotkę, aby złagodzić jej pesymistyczną wymowę. Na niewiele się to jednak zdało, *Smutna niedziela* nadal była kojarzona z licznymi próbami samobójczymi. Pretensjonalny tekst o rozdzieleniu kochanków,

<sup>19</sup> Tamże, s. 78–79.

<sup>20</sup> Tamże, s. 80.

którego kanwą były rzeczywiste wydarzenia z życia Seressa, na zawsze już pozostał złączony z klimatem beznadziei, braku chęci do życia i niemożliwej do przezwyciężenia melancholii. Doszło nawet do tego, że samo puszczanie utworu było zakazane na Węgrzech, a w wielu krajach, choćby w Wielkiej Brytanii czy USA, stacje radiowe odmawiały jej odtwarzania. Trzecia zwrotka, wyjaśniająca, że to był jedynie sen, a para nadal jest razem, w niczym nie pomogła. Wymowa piosenki bowiem jest jednoznaczna, jej melodia także. Dopelnieniem legendy, że *Szomorú vasárnap* było przebojem przeklętym, stały się późniejsze wydarzenia z życia jej autora. Rezső Seress popełnił samobójstwo w 1968 roku, a kobieta, która go pozostawiła kilkadziesiąt lat wcześniej, również odebrała sobie życie. Kolejne covery tej piosenki tylko podtrzymywały legendę *Smutnej niedzieli* jako hymnu samobójców. Uzupełnieniem jej mitu stał się film pt. *Pieśń o miłości i śmierci* z 1999 roku w reżyserii Rolfa Schübela. *Gloomy Sunday*, *Szomorú vasárnap*, *Hungarian Suicide Song*, sporo jest tytułów tej samej piosenki, która miała mieć taki wpływ na wielu ludzi, że byli oni w stanie targnąć się na własne życie.

\*\*\*

„Co było tak hipnotyzującego w tej piosence o prostej linii melodycznej i dość pretensjonalnym tekście, będącym prośbą samobójcy, by ukochana przyszła na jego pogrzeb? Dlaczego uruchamiała w ludziach impuls do autodestrukcji?”<sup>21</sup> – pyta słusznie Krzysztof Varga. Legenda, jaką dziś otoczony jest ten węgierski przebój, utrudnia weryfikację faktów. Ludzie, owszem, popełniali wtedy samobójstwa, ale było to związane prawdopodobnie z trudnymi czasami pod względem gospodarczym i politycznym, w jakich musieli egzystować. Piosenka oddawała jednak emocje, które były odczuwane przez wielu młodych Węgrów spędzających czas w budapesztańskich knajpach. Rozpacz, brak poczucia sensu i nadziei, stan wolnego wyniszczania się i nadciągającego konfliktu – tak mniej więcej można scharakteryzować aurę,

---

<sup>21</sup> Tamże.

w której żyli mieszkańcy Węgier w dwudziestoleciu międzywojennym. Wiedzieli bowiem, że ludzie umierają bez powodu i byle jak, toczyli i toczą walkę w absurdalnych konfliktach, a w kraju i tak panuje bieda, bezrobocie oraz świadomość całkowitej klęski. Nie istnieje zatem coś takiego, jak majestat śmierć i wyższy cel, dla którego warto oddać życie<sup>22</sup>. Lepiej umrzeć na własnych warunkach i odejść z fasonem. Gustowniejsze wydaje się złamane serce i skok z Mostu Łańcuchowego nad Dunajem niż śmierć wśród tysięcy innych ludzi na oddalonym setki kilometrów od domu bitewnym polu. Specyficzne piękno porażki w końcu też jest ważne. Melancholia jest częścią estetyki, a ta nie znosi zbiorowości.

Nie trzeba mieć odpowiedniego charakteru, by popełnić samobójstwo. Czasami po prostu nie można inaczej, a kiedy warunki są najgorsze, pojawia się katalizator do danego czynu. Stefan Chwin pisze:

Wbrew naszej najgłębszej wierze nie istnieją żadne „osobowości suicydalne”, które – jak lubimy sobie wmawiać – z nieuchronną konsekwencją w ukryciu przygotowują ostatni krok. Że to badacze – i pisarze – wymyślili sobie „osobowość suicydalną”, by mieć temat do rozmyślań i zajęcia na długie lata. Że nie ma żadnego mrocznego „dojrzwania do śmierci”, o którym lubią rozprawiać autorzy grubych powieści i sążnistych, psychologicznych analiz, ani wieloletniej „pracy ducha”, która z żelazną konsekwencją prowadzi nas w śmierć. Że wszystko to są wygodne schematy, którymi lubimy karmić naszą wyobraźnię, spragnioną malowniczej wizji samobójstwa, to znaczy takiej, która przyciąga oko i podnosi poziom adrenaliny. Że w rzeczywistości można się zabić tak, jak się wypija szklankę mleka<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> „Że artyści, psychologowie, policjanci, urzędnicy, lekarze, nauczyciele i księża robią wszystko, by wbić nam do głowy, że śmierć to coś naprawdę poważnego, groźnego, okropnego, gdy tymczasem tak naprawdę umieramy z byle powodu, byle jak, byle gdzie, tak jak z byle powodu, byle jak, byle gdzie się rodzimy”. S. Chwin, dz. cyt., s. 11.

<sup>23</sup> Tamże, s. 10–11.

Czasami wystarcza mały powód, by chcieć się zabić, czy życie w ciągłej aurze beznadziei. W trudnych czasach łatwiej też o epidemie samobójstw. Ludzie dostrzegają wtedy swoją zbędność i kondycję jako coś, czego nie można naprawić, więc los wszystkich jest z góry zapisany i nie ma w nim szczęśliwego zakończenia. Jest tylko Nic. *Nada*. I ono zarazem jest wszystkim.

Pragnienie nicości bywa w pewnych momentach życia i historii częścią istnienia każdego z nas. Czasami również wydaje się jedynym wyjściem albo też najbardziej eleganckim. Widzimy bowiem pustkę nas otaczającą i całkowitą jałowość każdej egzystencji. Egzystencjaliści powiedzieliby, że odkrywamy nonsens własnych narodzin i absurd umierania. Prawda jednak jest o wiele bardziej prozaiczna. Bywa tak, że żyć dłużej wydaje się sprawą niemożliwą, wystarczy wtedy tylko jeden impuls. Rozczarowanie życiem nabrało zbyt szybkiego tempa, a dla równowagi psychicznej powinno ono być powolne i niezauważalne. Złamane serce jest tak samo dobrym powodem, jak wiadomość o odejściu kogoś bliskiego czy brak pracy i aura beznadziei. Piosenka tworzy tylko dopełnienie i estetyczny wymiar całej opowieści. Wszystko to jednak, jak u Amiela, wiele bieganiny i bazgraniny po nic i dla nikogo. Wtedy pojawiają się momenty, jak pisze Márai, „w których taka cisza – w nas i wokół nas – że zdaje się, jakbym słyszał sekretne tykanie mechanizmu poruszającego świat”<sup>24</sup>. Tyle już wystarczy, nasz los wydaje się w takich chwilach oczywisty. Pozostają wtedy tylko dwie drogi. Nie wiemy, która jest tą odpowiednią.

---

<sup>24</sup> S. Márai, dz. cyt., s. 5.



## Abstracts

ARKADIUSZ LEWICKI

### **Dobious hits**

A blockbuster is most strongly connected with a mass culture register, and this, according to Antonina Kłokowska, 'is sometimes identified with vulgar, lowest level culture'. Therefore, a blockbuster would be a dobius child of a rather promiscuous mother, a figment of the worst kind, efflorescence of culture aimed at a wide range of masses which are pleased with the lowest common thread of a taste or a creation of an entertainment industry oriented at confirming the existing ideology and generating profits. This article, referring mainly to the examples of the Polish and American films blockbusters, proves that the great popularity at a certain time can go along with a moral or political rebellion which shall not be stopped neither by the elite's complaints nor even administrative bans.

MAŁGORZATA LISOWSKA-MAGDZIARZ

### ***Hamlet* and popcorn. A blockbuster as a social experience**

A blockbuster is an ambivalent concept. The more attractive and interesting to the public it is, the more dubious it seems to the critics, the educational institutions, and the more elitist-minded auditoria.



Still, the blockbuster in the mediatised culture is much more a social experience than an aesthetic one. This paper is an attempt to analyze the blockbuster as both aesthetic and social experience, based on the example of the great, global theatrical event – Shakespeare's *Hamlet* as staged by London's Barbican Theatre in Summer and Fall of 2015.

GRAŻYNA STACHÓWNA

### **Profits counted in rupees – Bollywood blockbusters**

In an Indian box office, films of a native production reach 90–95 percent, American films only 5–10 percent. Americans have tried to change this proportions but the distribution of Hollywood films in India has come a cropper despite the dubbing in twenty languages, adding Hindi songs (eg. to *Casino Royale*, 2006, directed by Martin Campbell) and running commercial campaign in five languages with the help of local rock bands. China has come the the same cropper before while trying to conquer the Indian audience with Chinese films. American producers have understood their mistake and changed the strategy; they do not aim at selling Hollywood films in India but at producing Bollywood films. For Indians want to watch films made in accordance with known by them rules of Bollywood *masala movie*, that include local contents and popularize Indian cultural values.

IWONA GRODŹ

### **On camp and feistiness in the film *Breakfast on Pluto* by Neil Jordan. A preliminary invastigation**

This article relates to both, the concept of a 'blockbuster' and to the phenomenon described in the pop culture as 'camp'. As an example of the works correspondings with both those terms and phenomenons the authoress used a film by Neil Jordan *Breakfast on Pluto* from 2005 and the song *Breakfast on Pluto* cited in the film by Don Partridge.

MARTA KAPRZYK

### **Blockbusters of the latest Spanish cinema (2001–2015)**

The authoress of this article seeks an answer to a question if the distinct national Spanish cinema in the 21st century still exists and can one find in it any hits – films which gathered in the cinema audience which could be counted if not in millions than at least in hundreds of thousands.

An analysis of the European box office concerning Spanish films from the first fifteen years of the 21st century allows the authoress to draw the following conclusions: firstly, the greatest popularity abroad have the films in which one cannot see the ‘Spanish’ features, so a trans-national productions in terms of stylistics, close to films which get to movies straight from Hollywood. Secondly, those are also films which bear the features of ‘Spanishness’ but those that still exist in a mass awareness but does not necessarily have a lot in common with the reality, namely, those which the European audience got acquainted with thanks to Pedro Almodóvar. Thirdly, one of the most willingly watched Spanish films in Europe are the films watched... in Spain by Spanish people, so comedies with a peculiar humour rooted in a tradition and culture of this country.

KALINA SOBIERAJSKA

### **‘Are we still good guys?’ Youth dystopias in the perspective of cultural anthropology**

The article of Kalina Sobierajska interprets youth dystopias used in well-known movie hits from the perspective of cultural anthropology. It also combines a socio-cultural reflection which creatively uses the model of Turner’s ritual with an analysis of pedagogical provenance.

MICHAŁ KUŁAKOWSKI

### **Internet phenomenon and popularity of *Let's Play* programmes**

The work considers the phenomenon of popularity of video programmes such as *Let's Play*, which include a recording of plays from video games enriched with a comment of the programme's author. It presents a historical background and the beginnings of this type, as well as the figures and motivation of its creators and receivers. Simultaneously, it offers few ways of categorisation and division of both the groups (creators and receivers), which help to understand better the process of production and perception of *Let's Play*.

KATARZYNA ŁEŃSKA-BĄK

### ***Pszczółka Maja*. From a children's blockbuster to a political joke**

Blockbusters are usually accompanied by popularity and splendor, but what is equally important, they are frequently subject to erosion, being hackneyed or significantly interpreted like in the case of popular *Pszczółka Maja* – a cartoon accompanied by a wonderful song by Zbigniew Wodecki; however, both the music and film hits appeared to be, according to Katarzyna Łeńska-Bąk, 'a cultural half-product and gracious theme and a stimulant to create new [not innovative!] texts of pop culture', which are marked by unrefined eroticism, aimed at other than a children's recipient.

WOJCIECH SITARZ

### **Conchita la Commedia or the goodbye with Europe. Russian moral panic about Conchita Wurst**

The Russian media discourse devoted to the winning of Conchita Wurst at Eurovision has taken the form of moral panic. The result of the contest was interpreted as a display of ideological war between


the West and Russia, and an outcome of a moral corruption of Europe that diverted from the traditional values shared by Russians. The work presents results of an analysis of the main newspapers and electronic media's contents.

DAWID SZKOŁA

### **A hit of those who come near a window**

In his witty essay, Dawid Szkoła argues that not only well-found, well-promoted, and consumed en masse works become hits, not only those which in short time satisfy tastes of a mass recipient. The author relates to the example of a famous suicide anthem, known under few titles: *Szomorú vasárnap*, *Gloomy Sunday*, *Hungarian Suicide Song*, a hypnotic, depressing, and melancholic song but also – for decades now, as if in spite of its Hungarian origins – more and more inspiring, repeatedly interpreted in different parts of the world, and, what can be doubtlessly stated today – canonic.

**Tematem niniejszego tomu uczyniliśmy przeboje. Naszym pragnieniem było, by kategorii przebojowości przyjrzeć się z możliwie wielu stron, przedstawiając, po pierwsze, szeroki wachlarz analiz i interpretacji tekstów kultury sygnowanych tym mianem, po drugie, podejmując się próby zdefiniowania tego popularnego pojęcia, co wcale nie jest zadaniem łatwym. Zaproszeni do udziału w naszym projekcie autorzy, wśród których znaleźli się zarówno doświadczeni badacze kultury współczesnej, jak i młodzi naukowcy, doskonale obeznani z barwnymi fenomenami współtworzącymi pejzaż nowych i starych mediów, oczekiwaniom tym wyszli na przeciw, doskonale odcytując intencje redaktorów tomu.**



Podjęcie tak wieloaspektowego projektu, jakim jest społeczny, polityczny, ekonomiczny, kulturowy i antropologiczny status przeboju medialnego, zasługuje na uznanie. Publikacja z pewnością okaże się niezwykle przydatna, zarówno w pracy dydaktycznej (w przypadku studiów filmoznawczych, teatrologicznych, kulturoznawczych, dziennikarskich, politologicznych), jak i jako ewentualna podpórka metodologiczna oraz punkt odniesienia przy innych badawczych rekonesansach. Autorzy podjęli szereg różnorodnych problemów, odwołując się tak do tekstów kultury z czasów odległych, jak i obecnych od niedawna w dyskursie akademickim i medialnym.

Z recenzji dr. hab. Mariusza Guzka

ISBN 978-83-65705-32-7



9 788365 705327

Wydawnictwo LIBRON | [www.libron.pl](http://www.libron.pl)